

**TODELLISUUS ON TODELLISUUDEN KUVA**  
**Leena Krohnin *Valeikkunan* surrealistinen poetiikka**

Annamari Ylianttila  
Pro gradu  
Ohjaaja Pirjo Lyytikäinen  
Helsingin yliopisto  
Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten kielten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos  
Marraskuu 2016



|   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty<br>Humanistinen tiedekunta   |   | Laitos – Institution – Department<br>Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos |  |
| Tekijä – Författare – Author<br>Annamari Susanna Ylianttila   |   |   |  |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title<br>Todellisuus on todellisuuden kuva. Leena Krohnin <i>Valeikkunan</i> surrealistinen poetiikka.   |   |   |  |
| Oppiaine – Läroämne – Subject<br>Kotimainen kirjallisuus  |   |   |  |
| Työn laji – Arbetets art – Level<br>Pro gradu   | Aika – Datum – Month and year<br>Marraskuu 2016 | Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages<br>81   |  |
| Tiivistelmä – Referat – Abstract<br><p>Pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Leena Krohnin <i>Valeikkunan</i> (2009) poetiikkaa ja sen suhdetta surrealismiin. Poetiikalla tarkoitetaan niiden säännönmukaisten ja lajityypillisten keinojen tutkimista, joista teoksen ominaislaatu rakentuu. Tutkielmassa huomio kiinnittyy erityisesti siihen, miten ja millä keinoilla <i>Valeikkunan</i> poetiikassa luodaan surrealismintunnetta.</p> <p>Tutkielma kysyykin, miten figuratiivinen surrealismi näkyy <i>Valeikkuna</i>-romaanin kirjallisissa keinoissa. Figuratiivinen surrealismi luo realistista representaatiota hyödyntäviä kuvia, joissa yhdistetään tuttua ja outoa tavalla, joka herättää arvoituksellisuutta, ihmeen tunnetta ja hämmennystä.</p> <p><i>Valeikkunaa</i> ja kirjallista surrealismia yhdistää realismin kritiikki. Molemmat pyrkivät osoittamaan todellisuuden objektiivisen esittämisen mahdottomuuden, sekä tuovat samalla esiin uusia tapoja nähdä tuttu todellisuus.</p> <p><i>Valeikkunassa</i> unen ja valheen välistä rajaa hämärretään, toden ja valheen suhde problematisoidaan ja todellisuuden olemusta kyseenalaistetaan. Teoksessa painottuvat juonen sijaan dialogi, kuvat ja asetelmalliset kohtaukset. Ne esittelevät yhä uusia filosofisia kysymyksenasetteluja, jotka jäävät kuitenkin vaille vastauksia.</p> <p><i>Valeikkunan</i> surrealistinen poetiikka hahmottuu analyysissä vastakohtien ja muodonmuutosten leikiksi, joka saa aikaan surrealismintunnetta ihanteiden mukaisen todellisuuden liikkeelle saattamisen. Teoksen maailmassa se näkyy jatkuvana todellisuuden olemuksen problematisointina. Todellisuutta esitetään variaatioin ja kysymyksiin. Sisäisten näkyjen ja objektiivisen todellisuuden rinnakkain ja samanarvoisena esittäminen korostaa todellisuuden ongelmaa läpi teoksen.</p> <p>Teoksen tapa hyödyntää figuratiivista surrealismia on tietoista ja luo poetiikkaan surrealistista ironiaa. Surrealistisiin todellisuuden ylityksiin suhtaudutaan sekä vakavasti että nauraen. Teoksen melankolinen sävy korostaa arkisen todellisuuden taakse kätkeytyvää mysteeriä, jonka äärelle päädytään usein subliimin kokemusten kautta. Kahtalainen asenne surrealismiin muodostaa opposition, jonka välille teoksen vakavanaurallinen surrealistinen poetiikka jännittyy.</p> <p><i>Valeikkunan</i> episodimainen juoni hahmottuu sarjana figuratiivisen surrealistisia kuvia. Tutkielma osoittaa, että <i>Valeikkunan</i> kerronta on tietoista surrealismintunnetta keinoista ja historiasta. Se muuntelee niitä ja luo omanlaistaan surrealistista ironiaa, mutta toisaalta jakaa surrealismille tyypillisen ihmetyksentäyteisen todellisuuskäsityksen.</p> |   |   |  |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords<br>Leena Krohn, <i>Valeikkuna</i> , surrealismi, figuratiivinen surrealismi, poetiikka  |   |   |  |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited<br>Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos  |   |   |  |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information   |   |   |  |

# SISÄLLYS

|   |    |
|---|----|
| 1. JOHDANTO   | 1  |
| 1.1. <i>Valeikkunan</i> outo maailma                                | 2  |
| 1.2. Leena Krohnin tuotanto ja aiempi tutkimus                      | 7  |
| 1.3. Tutkimuskysymyksen määrittely                                  | 9  |
| 2. SURREALISMI ELI YLIREALISMI                                      | 15 |
| 2.1. Surrealisin manifestit kirjallisuudessa                        | 16 |
| 2.2. Figuratiivinen surrealismi ja René Magritte                    | 18 |
| 2.3. Liikkeelle saatettu todellisuus <i>Valeikkunan</i> poetiikassa | 21 |
| 3. SURREALISTINEN IRONIA  | 25 |
| 3.1. Kelluva tietoisuus   | 26 |
| 3.2. Surrealistiset unet  | 32 |
| 3.3. Valeikkuna ja Mimi Marton                                      | 38 |
| 4. VASTAKOHTIEN POETIIKKA   | 45 |
| 4.1. Eskapismi ja kärsimys  | 46 |
| 4.2. Henkilöhahmot ristivalossa                                     | 49 |
| 4.3. Surrealistiset muodonmuutokset                                 | 54 |
| 4.4. Metamaatti ja metamorfoosipisteet                              | 56 |
| 4.5. Subjektiiivinen ja objektiivinen aika                          | 61 |
| 5. SURREALITEETTI JA SUBLIIMI                                       | 63 |
| 5.1. Kuvakirja  | 65 |
| 5.2. Kärsimyskukka ja lelu  | 68 |
| 5.3. Mysteerin paljastuminen  | 72 |
| 6. LOPUKSI  | 76 |
| Lähteet   | 80 |

## 1. JOHDANTO

Leena Krohnin *Valeikkuna* (2009) tuo mieleeni kaleidoskoopin, joka liikkuvien sirpaleidensa kautta piirtää yhtä suurta kuvaa. Krohnin luoma romaaninkokoinen kuva näyttää minulle todellisuuden olemuksen mysteerin, joka filosofisten kysymystensä kautta heijastuu myös tähän maailmaan, jossa itse elän, koen ja tarkkailen. Kuva on enemmän kuin kuva, se on kuva kuvassa.

”Todellisuus on todellisuuden kuva”, Krohn kirjoittaa *Valeikkunassa* (V: 7), ja vetää näillä sanoillaan temaattisen punaisen langan koko teoksen läpi. Kuvaa lähemmäs todellisuutta emme pääse. Onko kuvan totuus aina illuusio?

Kuten René Magritten taulussa ”La Condition Humaine” (1933)<sup>1</sup>, olen näkevinäni myös *Valeikkunassa* taulun maiseman edessä. Magritten taulussa maalaus jatkuu rajattomana kankaan ja maiseman yli herättäen hämmennystä ja kysymyksen siitä, mitä taulussa olevan taulun kankaan takana on. Taulun nimi väittää tämän näyn olevan ihmisen tila: kuvan takana oleva todellisuus jää aina silmiltämme piiloon, mysteeriksi.

Ja yhtäkkiä alan hahmottaa itsenikin kuvan osana, katsomassa kuvaa, joka on kuvassa. Samoin *Valeikkuna* on minulle koko ajan liikkeessä oleva paradoksi, muodonmuutos ja kysymys ilman vastauksia.

Tätä todellisuuden ongelmaa lähden seuraamaan pro gradu työssäni.

---

<sup>1</sup> Ks. René Magritten teoksia esim. teoksista *Magritte* (Meuris 2004) tai (Paquet 1994).

## 1.1. *Valeikkunan outo maailma*

Kun oudon kaupungin kuvat projisoidaan meidän maailmamme olemukseen, ne avaavat uuden tavan nähdä, kyseenalaistavat niitä kognitiivisia kehyksiä, joilla arkielämässä kategorioimme todellisuutta.  
(Lyytikäinen 2013: 117.)

Pirjo Lyytikäinen analysoi teoksessaan *Leena Krohn ja allegorian kaupungit* (2013) Krohnin *Tainaronin* (1985) outoa hyönteismaailmaa, kaupunkia johon kirjeitä kirjoittava kertoja on joutunut. *Valeikkunan* kuvaama kaupunki on enemmän omamme kaltainen, kenties läheiseen tulevaisuuteemme sijoittuva todellisuus, mutta kuitenkin jollain tavalla häiritsevä ja outo. Jotain vieraannuttavaa hiipii yhä uudelleen ja uudelleen tutunolaiseen kuvaan maailmasta. Se saattaa olla amme, jossa uni ja valve pääsevät sekoittumaan. Se voi olla virtuaalitodellisuus, joka onkin kokijalleen totta tai todempaa, kuin jaettu todellisuutemme. Se voi olla kummallinen esine tai identiteetiltään liukuva henkilöahamo. Tai kukka, joka pitää sisällään arvoituksen.

Leena Krohnia on luonnehdittu filosofiseksi kirjailijaksi, ja *Valeikkunassa* todellisuuden olemusta käsittelevät filosofiset kysymykset ovat erityisen keskeisiä. Filosofia on myös päähenkilön määräävin piirre, onhan teoksen minäkertoja ammatiltaan praktiikkaa pitävä filosofi. Vai pitäisikö sanoa entinen filosofian opiskelija, sillä hän kertoo opintojensa jääneen aikoinaan kesken, sillä ”uneliaisuus voitti uteliaisuuden” (V: 25). Kertoja johtaa lausunnollaan lukijaa kuitenkin hieman harhaan, sillä filosofin tapauksessa uneliaisuus pikemminkin sulautuu uteliaisuuteen. Alitajuinen tai ylitajuinen murtautuu järjen valtakuntaan, ja kertojanääni jatkaa teoksen halki uneliaalla ja uteliaalla linjallaan.

Tarinan asetelma on koko teoksen läpi sama: mies, kelluntatankki ja vaihtuvia vieraita sen laidalla. Omituinen yhdistelmä selitetään teoksen maailmassa päähenkilön normaaliksi heti toisessa luvussa, kun filosofi kertoo kelluvasta elämäntavastaan. Hän on rakentanut kerrostaloasuntoonsa kelluntatankin, sillä lääkäri on kehottanut kokeilemaan kellumista hoidoksi

korkeaan verenpaineeseen, ja ihastunut kellumiseen siinä määrin, että viettää suurimman osan valveillaolo- ja uniajastaan kelluen.

Hän harjoittaa jopa ammattiaan kelluntatankista käsin:

”KELLUVA FILOSOFI VASTAA EDULLISESTI  
SEKÄ PINNALLISIIN, ETTÄ PERIMMÄISIIN  
KYSYMYKSIIN” (V: 11).

Teos rakentuukin pääasiassa erilaisten outojen vieraiden käynneistä filosofin luona. ”*Tainaronin* hyönteisihmiset muistuttavat lopulta Krohnin muissa teoksissa liikkuvia ihmisiä, jotka ovat yhtä kummallisia ja yhtä vieraita, vaikka ovatkin ihmishahmoisia”, Lyytikäinen (2013: 98) kirjoittaa. Outojen vieraiden ja asiakkaiden lisäksi filosofin luona ja tämän puheissa piipahtelevat myös muutamat lähipiirin ihmiset: ex-vaimo Betta, tytär Aava, paras ystävä Gaard.

”Krohn tuo kuitenkin filosofiset pohdinnat usein myös suoraan henkilöiden ja kertojien ajatteluun ja dialogeihin”, kuvaa Pirjo Lyytikäinen (2009: 107) Krohnille ominaista kerrontaa. Filosofiset kysymykset näkyvät myös *Valeikkunassa* dialogin ja eri henkilöhahmojen asenteiden kautta:

– Sinä et etsi kovin syvistä vesistä, Gaard kerran sanoi viitaten tankkiini, jossa vedensyvyys ei ole mainittava.  
– Mies hylkää maailman ja luulee löytävänsä totuuden ammeesta! Mitä on totuus ilman todellisuutta?  
Anna minun kylpeä rauhassa. Mene omiin huveihisi, Gaard, mutta unohda ruoska! Mieluummin totuus ilman maailmaa kuin maailma ilman totuutta. (V: 27.)

Vierailijoiden kohtaamista kuvaavissa luvuissa dialogi korostuu. Lyytikäisen mukaan Krohnin *Tainaronissa*, ”keskustelut ovat arvoituksellisia, jälleen osa arvoitusten vyyhteä, ei henkilösuhteita” (Lyytikäinen 2013: 97). Tämä pätee suurelta osalta myös *Valeikkunan* dialogeihin, joissa arvoituksellisuus saa filosofisen sävyn.

Toisissa luvuissa taas kerronta johdattaa kelluvan filosofin pään sisälle, pohdiskeluihin, muistoihin ja kuvauksiin.

”Vastaanoton ulkoisesta erikoisuudesta huolimatta asetelma on Kronin lukijoille samalla tuttu”, kirjoittaa Lyytikäinen.

Krohnin aiemmissa teoksissa esiintyy usein lääkärihahmo, jonka vastaanotolle tulee toinen toistaan erikoisempia potilaita, joita lääkäri ei yleensä osaa auttaa sen kummemmin kuin *Valeikkunan* filosofikaan. (Lyytikäinen 2009: 107.)

Kelluva filosofi on siis Krohnin Umbran (*Umbra: silmäys paradoksien arkistoon*) (1990) ja Lucian (*Unelmakuolema*) (2004)<sup>2</sup> kollega ja rinnakkaishahmo, joka kuvaa Krohnin tuotannon kaleidoskooppimaista luonnetta laajemmassakin mittakaavassa: samankaltaiset kuvat, henkilöahmot, teemat ja motiivit pyörähtävät teosten kosmoksissa luoden uusia asetelmia ja variaatioita, ja paljastavat samalla uusia mysteerejä, paradokseja ja kysymyksiä. Kaikki Krohnin teokset ovat jatkuvassa vuoropuhelussa toistensa kanssa ja muodostavat päällekkäisiä fiktiivisiä maailmoja. Mieleeni tulee lattialle rikki räsähtänyt peili, jonka sirpaleet heijastavat ympäröivää maailmaa, kuitenkin aina jääden pelkiksi heijastuksiksi.

Lyytikäinen on hahmottanut Krohnin romaaneja sirpaleisiksi kokonaisuuksiksi, joissa henkilöahmot saattavat esiintyä vain kerran ja kadota sitten tarinasta kokonaan. Edes keskushenkilön elämäntarinaa ei seurata johdonmukaisesti. Romaanit koostuvatkin yhtenäisen juonen sijaan novellien kaltaisista episodeista, joiden keskiössä kuitenkin on ”yksi elämää pohtiva ja ilmiöitä tarkkaileva tietoisuus, pohdiskelleva sivullinen”. (Lyytikäinen 2013: 48–49.) Näin on myös *Valeikkunassa*, jonka jakautuu 37 erikseen otsikoituun lukuun.

*Valeikkunan* luvut jakautuvat irrallisiin ja juonellisiin episodeihin. Irrallisten episodien järjestys teoksessa on sattumanvaraisempi: luvut voisivat olla myös toisissa paikoissa, eikä teoksen ymmärrettävyys kärsisi. Näissä luvuissa esitetään kerran tarinassa piipahtavia hahmoja, jotka tuovat mukanaan erilaisia

---

<sup>2</sup>”Varsinkin Umbra ja *Unelmakuoleman* Lucia sanovat usein asioita, jotka ovat samansuuntaisia kuin Krohnin esseiden kirjailijapersoonan näkemykset” (Lyytikäinen 2013: 259). Samoin *Valeikkunan* filosofin ajatusmaailmassa tulkitsetn yhtäläisyyksiä Krohnin kirjailijapersoonan esseistiikkaan.

näkökulmia todellisuuden ongelmaan. Teoksessa on myös löyhästi juonellisia lukuja, joiden tarinalinjat kehittyvät luvuista toiseen. Nämä episodit vaativat tiettyä järjestystä ollakseen ymmärrettäviä. Tarinan ja juonenkuljetuksen sijaan luvut liittyvät kuitenkin toisiinsa pikemminkin assosiativisesti, kuin kronologisesti tai juonen luoman jännitteen kautta.

*Valeikkunan* outoa maailmaa rakentavat kauhistuttavat tulevaisuusnäyt, joita voi lukea yhteiskuntasatiirina. Kelluntatankin ulkopuolella maailma on ahdistavalla tolalla, sillä Metamaatiksi itseään kutsuva henkilö terrorisoi yhteiskuntaa ja ulkona liikkuminen on hengenvaarallista:

(--)*Harppi-liiga* partioi ja vaanii saalistaan. Kaikki tietävät, että heillä on kaukolamauttimensa ja perhosveitsensä ja liekinheittimensä. Jokaisesta taposta he saavat lisäpisteitä ja ylimääräisiä lounaskuponkeja ja nousevat hierarkiassa. (V: 22.)

Terroristiliike kylvää kauhua ja saa aikaan todellisuuspaon variaatioita, kun sisätilasta on tullut ulkotilaa turvallisempi vaihtoehto. Subjektiiiviseen sisäisyyteen pakeneminen on kauheaa ulkoista todellisuutta miellyttävämpi tapa olla olemassa. Siinä missä filosofi pakenee altaaseen ja ajatuksiinsa, pakenee hänen tyttärensä virtuaalimaailmaan.

Filosofin tytär, Aava, on hahmo, joka nähdään tarinalinjoissa useammassa episodissa. Aava mainitaan jo aiemmin tekstissä, mutta esitellään tarkemmin luvussa “Kuolematon tyttäreni” (V: 61–65). Filosofin ja Bettan tytär on uuden teknologian ja kehityksen sukupolvea ja kuuluu Ihmistarha-projektiin, jossa hän on jatkuvan teknologisen tarkkailun kohteena muiden projektiin kuuluvien ikätoveriensa tavoin. Projekti pyrkii säilyttämään ”ihmislajin ominaisuudet uutta synteettistä lajia varten, jonka esimuodot ovat jo kehitteillä” (V: 61)<sup>3</sup>.

Ei kestä enää kauan ennen kuin koneet ovat muuttuneet organismeiksi. Uusi laji joutuu astumaan elämän ja evoluution näyttämölle siinä vaiheessa, kun lopullinen hukka, joka näyttää yhä väistämättömämmältä, on perinyt *Homo sapiensin*. (V: 61.)

---

<sup>3</sup> Sukupuuton teema on Krohnin teoksissa myös esimerkiksi *Perat Munduksessa* (1998) ja *Hotel Sapiensissa* (2013).



Satiirisessa tulevaisuusnäyssä ihminen yritetään typistää dataksi ja informaatioksi, jota syötetään koneille. Siinä missä Metamaatti projektissaan pyrki harventamaan ihmiskuntaa murhaamalla heitä, on Ihmistarha-projektin absurdi tavoite luoda virtuaalinen ihmiskunnan kuolemattomuus.

Satiiri herättää moraalikysymyksiä, mutta niiden rinnalle Krohn nostaa kysymyksen ihmisen todellisen olemuksen mitattavuudesta. Filosofin lohduttaa jatkuvan digitaalisen tarkkailun uuvuttamaa tyttärtään:

Sinä itse olet jotain muuta, kuin informaatio jota sinusta kerätään. Sinä pysyt salaisuutena, sinun minuutesi jää tuntemattomaksi kuten jokaisen ihmisen. (V: 62.)

Lyytikäisen mukaan ajatusta ihmisen todellisesta olemuksesta käsitellään useimmissa hänen teoksissaan: ”Ihmisen ulkoinen hahmo ei ole hänen minuutensa olennainen osa. Ihminen kokee olevansa tietoisuutta, ei ruumiinsa”, Lyytikäinen kirjoittaa. (Lyytikäinen 2013: 135–136.)

Filosofin tai Bettan kodin sijaan Aava kokee todellisen kotinsa olevan virtuaalimaailmassa. Aavan Mukamukamaa on käsittämätön, hämmentävä ja outo olemisen tila, ainakin sen ulkopuolella elävän filosofin näkökulmasta. Lyytikäinen hahmottaa vierauden tunnun kaikille Krohnin teoksille tyypilliseksi teemaksi: ”Outo ja groteski konkretisoi vierautta, tekee sen käsin kosketeltavaksi. Samalla kuvaus välittää lukijalle kuvattuihin ilmiöihin kiinnitetyn tunnetilan.” (Lyytikäinen 2013: 101).

Mukamukamaa on ei-fyysinen paikka. Vastakohtaisia elementtejä yhdistämällä syntyy paradoksaalinen tilaton tila.

Kun Aava fyysisten välttämättömyyksien pakottamana poistuu joiksikin hetkiksi Mukamukamaasta, hän ilmoittaa menevänsä ”muualle”. Tämä kaupunki, koko oikea maailma, on ”muualla”, ymmärrättekö sen? (V: 64.)

Täällä ja muualla –vastakohta-asetelma on lopulta vain näkökulmakysymys. Mukamukamaa vaikuttaa oudolta asuinpaikalta, mutta filosofille myös koko

ympäröivä maailma on yhtä vieraannuttava<sup>4</sup>:

Mukamukamaa on minulle vieras, mutta niin on myös kaupunki jossa asun. Minä synnyin ja kasvoin kadonneessa kaupungissa, joka sijaitsi samalla paikalla kuin tämä nykyinen ja jolla oli sama nimikin. Mutta sitä ei enää ole. (V: 64.)

Filosofi selventää jaetun todellisuuden mielettömyyttä Gaardille: ”niin kauan kuin oman todellisuutensa voi edes osittain valita, jokainen valitsee” (V: 23). Todellisuudet kerrostuvat ja objektiivisen, jaetun ja absoluuttisen todellisuuden mahdollisuus kyseenalaistuu. *Valeikkunan* outo kaupunki paljastaa erilaisten todellisuuksien kirjon.

## 1.2. Leena Krohnin tuotanto ja aiempi tutkimus

Pirjo Lyytikäinen kuvaa Leena Krohnin tuotantoa sanojen ja kuvien rihmastoksi, ”jossa kaikki liittyy kaikkeen oikullisella tavalla ja jossa kaikki samalla on vuorovaikutuksessa todellisuuden ja kulttuurin eri kerrostumien kanssa” (Lyytikäinen 2013: 7). Krohnin teokset näyttäytyvätkin rihmastona, joka käsittää koko kirjailijan vuodesta 1970 alkaneen laajan tuotannon. Se sisältää satuja, nuorten kirjoja, aikuisten kirjoja, romaaneja, esseitä ja novelleja. Krohnin tuotanto hahmottuu lukijalle kokonaistaideteoksena, joka kierrättää, varioi ja kehittää samoja kysymyksiä, asetelmia, motiiveja ja henkilöitä.

Krohnin tuotannossa rajat ovat rikottavaksi ja koeteltavaksi tehtyjä. Lyytikäinen toteaa Krohnin teosten lajijaottelun ongelmallisuudesta:

Nämä nimitykset kuitenkin pikemminkin peittävät kuin paljastavat tekstien luonteen: kysymyksessä ovat aina jollain tavalla epätyypilliset teokset, jotka kyseenalaistavat lajimääritysten osuvuuden. Toisaalta kaikissa teksteissä rakennetaan fantasiaan nojaavia kuviteltuja maailmoja ja

---

<sup>4</sup> Muuttuvan kaupungin teema on Krohnin tuotannossa esillä laajemminkin. Esimerkiksi *Tainaronin* kaupunki on alati muuttuva, kartaton kaupunki.

samalla fantasmagorista tai allegorista kosmosta, joka johtaa näkemään todellisuuden toisin. (Lyytikäinen 2013: 7.)

Krohnin teoksia leimaa siis rajojen ylittäminen, niin lajimäärittelyn, rakenteen, kuin teemojenkin tasolla. Tässä työssäni en kuitenkaan keskity *Valeikkunan* lajityypin määrittelyyn, vaan niiden toistuvien elementtien hahmotteluun, jotka teoksessa rakentavat surrealistisuuden tuntua.

Juha Raipola on väitöskirjassaan *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijat Leena Krohnin Pereat munduksessa* (2015) määritellyt Krohnin teosten poetiikkaa sanoilla ”vaihtuvan todellisuuden poetiikka” ja ”epävarmuus”, joka leimaa lajipiirteiden epävarmuuden lisäksi teoksen sisältöä. ”Keskeisin jännite kehkeytyy jatkuvasti muuttuvana näyttäytyvän todellisuuden ja inhimillisten kuvitelmien välille”, Raipola kirjoittaa ja jatkaa: ”Teosten moninaiset henkilöahmot etsivät vastauksia todellisuuden perimmäisiin kysymyksiin, mutta saavat faktojen sijaan vastauksiksi lähinnä paradokseja tai muilla tavoin häilyviä tai epävarmoja totuuksia.” Krohnin maailmassa etsintä ei koskaan lakkaa, oli maailma kuinka ristiriitainen, epävarma tai vaihtuva tahansa. (Raipola 2015: 19–25.)

Tutkimaansa *Pereat munduksen* (1998) poeettista periaatetta Raipola kuvaa siis pysyvänä epävarmuutena, joka ilmenee hänen mukaansa epistemologisella ja ontologisella tasolla, rakenteellisena ja sisällöllisenä epävarmuutena, henkilöahmojen kokemuksen tasolla ja lukijan suhteessa teokseen. Vaihtuvan todellisuuden poetiikassa on Raipolan mukaan kyse ”toistuvasta filosofisesta pohdinnasta, joka keskittyy jatkuvan ajallisen muutoksen ja materiaalisen todellisuuden lakkaamattomien 'metamorfoosien' tematisointiin”. Yksilön todellisuuskokemus, mutta myös koko materiaalinen todellisuus muuttuu jatkuvasti. Inhimillisen tiedon rajallisuus saa todellisuuden ja inhimillisen kulttuurin näyttäytymään jaettujen unien tai harhojen kaltaisena tilana ja epävarmuus jatkuu, asettaen kyseenalaisiksi myös ihmisen oman identiteetin rajat. (Raipola 2015: 21–23.)

Allekirjoitan myös *Valeikkunan* kohdalla poetiikan pohjavireeksi epävarmuuden ja jatkan ”vaihtuvan todellisuuden” ajatusta eteenpäin. Kuvaan

sitä tässä työssäni *liikkuvan todellisuuden* luomiseksi, joka rakentaa teokseen surrealistista poetiikkaa. *Pereat munduksen* novellisikermämäisessä rakenteessa todellisuuksien vaihtuminen kuvaa poetiikkaa osuvasti, mutta *Valeikkunassa* todellisuus ei niinkään ”vaihdu” kuin liikahtaa hieman toiseen kulmaan, kuten kaleidoskoopin sirpaleet, jotka vaihtavat paikkaa ja kääntävät saman maiseman mosaiikkeja uusiksi kuvakollaaseiksi. *Valeikkunan* todellisuus on jatkuvassa liikkeessä: subjektiivinen tajunta liukuu alitajuiseen tai ylitajuiseen, päivätajunnan rajat murtuvat, kun yötajunta unineen lomittuu siihen päähenkilön puhuessa molemmista tajunnan tasoista käsin. Yksityinen uni muuttuu jaetuksi uneksi ja todellisuuden, harhan ja unen rajat ylittyvät ja kyseenalaistuvat toistuvasti. Kyseenalaistumiset luovat tekstuaalisen tilan, joka alkaa rakentua surrealistiseksi.

Krohnin tuotantoa on tutkittu melko vähän, mutta enenevässä määrin. Erityisesti sitä on tutkinut Pirjo Lyytikäinen (ks. esim. 2013). Raipolan edellä mainittu tuore väitöskirja tutkii Krohnin teosta ekokriittisestä näkökulmasta. Myös Lea Rojola on julkaissut artikkeleja Krohnin tuotannosta. Artikkelissaan ”Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta” Rojola (1996: 23–43) tutkii identiteetin kysymyksiä Krohnin teoksissa postmodernismin ja feminismin näkökulmista. Krohnin tuotannon suhdetta surrealismiin ei ole aikaisemmin tutkittu.

### 1.3. Tutkimuskysymyksen määrittely

Pro gradu -tutkielmassani tutkin *Valeikkunan* teoskohtaista poetiikkaa ja erityisesti sen suhdetta surrealismiin. Anna Hollsten kiteyttää poetiikan määritelmän seuraavasti:

Poetiikka tulee kreikan sanasta *poieisis*, joka tarkoittaa tekemistä ja luomista. Etymologiansa mukaisesti poetiikka on kiinnostunut siitä, miten tehdään nautinnollinen, merkitsevä sanataideteos. Poetiikan alueelle tullaan, kun ruvetaan pohtimaan kirjallista luomista, sen ehtoja ja vaikutuksia. (--)

Aristoteleen *Runousopista* lähtevän tradition mukaisesti poetiikka voidaan määrittellä systemaattiseksi teoriaksi ja opiksi kirjallisesta teoksesta ja sen rakenteesta. (Hollsten 2004: 12.)

Poetiikalla tarkoitan tutkielmassani teokselle ominaisten kirjallisten keinojen tutkimista, jotka määrittävät kyseisen teoksen toistuvia kerronnallisia rakenteita, teemoja ja motiiveja. Huomioni kiinnittyy erityisesti siihen, miten ja millä keinoilla *Valeikkunassa* luodaan surrealismin tuntua.

Lyytikäinen kuvaa Krohnin tuotantoa ”moniulotteiseksi dialogiseksi tilaksi, jossa perimmäiset kysymykset ihmisen osasta ja todellisuudesta toistuvat mutta saavat uusia hahmoja ja käyvät vuoropuhelua yhä uusien taustatekstien kanssa” (Lyytikäinen 2013: 10). *Valeikkunan* luomaan ”dialogiseen tilaan” asetan tutkielmassani figuratiivisen surrealismin, ja pyrin perustelemaan tämän asetelman relevanttiuden osoittamalla toistuvia kohtia ja rakenteita, joissa teos luo surrealistisia, todellisuuden liikkeelle saattavia ja todellisuuden ylittäviä kuvia, jotka kuitenkin nojaavat tunnistettaviin arkitodellisuuden kuvastoihin. Tutkielmani kysyy siis, mitä *Valeikkunassa* ilmenevä figuratiivinen surrealismi voisi olla.

Surrealistinen (ranskaksi *sur* päällä, yli, *real* todellinen) tyyli-ilmentää itseään erilaisin todellisuudenylityksin. Mielikuvituksen ja tiedostamattoman ohjaama ylitodellisuus eli *surréalité* on surrealismissa todellisempi todellisuus kuin järjen johtama arkitodellisuus. (Hosiaislouma 2003: 886–887.)

Sana ”surrealistinen” tyypistyy arkisessa merkityksessään uskomattoman tai oudon synonyymiksi. Kirjallisuudesta puhuttaessa ”surrealistinen” yhdistyy nopeasti ajateltuna fantasian genreen, mutta historiallisen surrealismin kirjalliseen keinovalikoimaan suoranainen fantasia ei juurikaan kuulunut: surrealistisissa kirjoituksissa ”ei tapahdu mitään, mitä ei todellisuudessakin voisi tapahtua”, surrealismin tutkija Timo Kaitaro kirjoittaa. Surrealistiseksi teoksen tekee pikemminkin se, että ”tapahtumat eivät koskaan saa järjellistä selitystä”. (Kaitaro 2007: 148.)

Fantasian sijaan surrealistiset tekstit ottivat esikuvansa unen logiikasta, lapsuuden mielenmaisemasta, alitajunnan vyörytyksestä järjen ja logiikan

jäädessä taka-alalle. Surrealistit etsivät todempaa todellisuutta –järjen määrittelemä todellisuus oli osoittautunut sodan, lian, kauhun ja hävityksen todellisuudeksi. (Kaitaro 2001: 7–44.)

Krohnin tuotantoa on yritetty tyypitellä esimerkiksi fantasian piiriin, mutta edellinen Kaitaron surrealistisuuden määre tuntuisi luonnehtivan Krohnin estetiikkaa paremmin, vaikka Krohn fantasian ja yliluonnollisen elementtejä teoksissaan hyödyntääkin. Fantasia on Krohnille tapa esittää todellisuutta realismia todemmin. ”Hämmästyttävävyys toimii lajikoodina, joka irrottaa kertomuksen heti realismin repertuaarista”, Lyytikäinen (2013: 84) kirjoittaa. Järjellisten selitysten ja jäljittelyn sijaan Krohn rakentaa oudoissa kuvissaan vierauden kokemuksia ja avoimiksi jääviä kysymyksiä.

Esseessään ”Taide tienä totuuteen” Krohn (2004a) pohtii todellisuuden olemuksen kysymyksiä ja taiteen roolia. Hänen mukaansa ”fantasia on joskus lyhin, joskus jopa ainoa mahdollinen tie todellisuuden ymmärtämiselle”. Krohn kuvaa todellisuutta aistien rajaamaksi valveuneksi, joka parhaimmillaan on jaettavissa kaltaisten kanssa. Hän siteeraa surrealistikuvataiteilijaa, René Magrittea:

Magritte kirjoitti: ”Me näemme maailman ikään kuin se olisi itsemme ulkopuolella, vaikka me koemme itsessämme vain sen mentaalisen representaation” (Krohn 2004a).

Esseessään Krohn myös irtisanoutuu realismista, ”Minä en ole realisti”, mutta ei totuudesta. Hän kirjoittaa jakavansa samat tavoitteet, kuin Juhani Aho tai Arvid Järnefelt: ”Pitää kirjoittaa vain siitä, mikä on totta”, mutta totuus löytyy Krohnille mahdottoman ja mahdollisen kautta. (Krohn 2004a.)

Surrealismi voidaan vapaasti suomentaa ylirealismiksi tai supernaturalismiksi, mutta surrealismien ”realismi” ei tarkoita realistisen todellisuusilluusion luomista, vaan se on realismien todellisuusilluusion kritiikkiä. Surrealistit kokivat periodirealismille tyypillisen yksityiskohtaisen kuvauksen jättävän liian vähän tilaa mielikuvitukselle. Kontrolloitu ja objektiivisuuteen pyrkivä ilmaisutapa ei ollut heidän näkökulmastaan realistista, sillä todellisuudessa todellisuutta liikuttelivat järjelle tuntemattomat voimat.

Surrealistisessa ihanteessa ”kirjailija jossain määrin menettää kontrollin omiin luomuksiinsa, että ne karkaavat hänen käsistään ja alkavat elää omaa elämäänsä”, Kaitaro kiteyttää, ja tulkitsee, että surrealistisia tekstejä leimaa odotuksentäyteen tunnetilan syntyminen. (Kaitaro 2001: 9–11; 42–43.)

Mielikuvitus on ehkä nyt vaiheessa, jossa se vaatii takaisin entisiä oikeuksiaan. Jos mieleemme syvyydet kätkevät outoja voimia, jotka kykenevät lisäämään pinnalla olevia voimia tai jopa voittamaan ne, niin meillä on syytä pyydystä ne – pyydystä ne ensin ja sitten alistaa ne tarvittaessa järkemme valvontaan. (Breton 1924/1970: 26.)

Surrealistiset työt ammensivat kokeellisista menetelmistä, jotka hipoivat välillä hulluuttakin. Kaitaro muistuttaa, että surrealismien viehätys perustui sen herättämiin voimakkaisiin tunteisiin, haltioitumiseen, joka kosketti sekä surrealistisen taiteen tekijää, että kokijaa. *Surrealismen manifestissa* Andre Breton kuitenkin pyrkii määrittelemään esteettisiä ja aatteellisia periaatteita surrealismien kokeellisuuden taustalla. (Kaitaro 2001: 11, 39.)

Tulkitsen surrealismien ns. ideologisen ytimen ja ihmetyksentäyteen todellisuuskäsityksen omaavan yhteistä kosketuspintaa Krohnin *Valeikkunan* kanssa. Krohnin näkemykset estetiikastaan sekä kirjallisuuden ja taiteen merkityksestä ja suhteesta todellisuuteen yhdistyvät tulkinnassani surrealistien ajatuksiin todellisuuden esittämisen ongelmallisuudesta ja siitä, että todellisuuden esittämiseksi on etsittävä uusia reittejä.

Surrealistit vastustivat siis järjen ylivaltaa ja halusivat nostaa mielikuvituksen järjen rinnalle. Mielikuvituksen tehtävänä ei kuitenkaan ollut fantastisten satujen kertominen, vaan todellisuuden mielikuvitukseen luonteen paljastaminen. Myös Krohn hyödyntää järkeä ja ajattelua etsiessään mielikuvituksellisia ja mahdollisesti keinoja todellisuuden muuttuvan ja epävarman luonteen paljastamiseksi. ”Kuvittelun ensisijaisuus yhdistyy Krohnin fiktiivisissä teksteissä toden ja todellisuuden tarkkanäköiseen analyysiin”, Lyytikäinen (2013: 8) kirjoittaa.

Krohnin tuotanto johdattaa järjestelmällisesti havaitsemaan, että hänen teoksissaan todellisuus aina ylitetään, kyseenalaistetaan ja saatetaan liikkeelle, muodonmuutoksen tilaan. Jotain outoa, vieraannuttavaa ilmaantuu tuttuun, ja tämä aiheuttaa epävarmuuden tunteen, joka vuorostaan saa aikaiseksi loputtoman kysymysten sarjan.

Surrealisminkin tavoitteena oli provosoida uusia, hämmästyttäviä, ihmeellisiä ja outoja näkymiä jokapäiväiseen todellisuuteen (Kaitaro 2001: 10). Myös *Valeikkuna* tekee murtumia arkisiin ”totuuksiin” ja haluaa problematisoida todellisuuden olemuksen.

Tässä pro gradu -työssäni tarkastelen *Valeikkunan* surrealistista poetiikkaa, joka rakentuu esimerkiksi todellisuuden toisin näkemiseen herättelyn, unen ja valveen sekoittuneiden tilojen luomisen ja laajennettujen ja päällekkäisten todellisuuksien näyttämisen kautta. Krohnin teoksista toiseen käsittelemät todellisuuden olemuksen määrittelyn ongelmat viittaavat siihen, että surrealistisen poetiikan kysymys voisi koskea myös *Valeikkunaa* laajempaa aluetta Krohnin tuotannossa.

Perustan käsitykseni surrealismista historiallisen surrealistisen liikkeen keulahahmon eli André Bretonin vuonna 1924 julkaisemaan *Surrealismen manifestiin*, jonka Väinö Kirstinä on suomentanut vuonna 1970, sekä Timo Kaitaron teokseen *Runous, raivo ja rakkaus. Johdatus surrealmiin* (2001), joka johdattaa sekä historiallisen surrealistisen liikkeen että surrealistisen tyylilajin jäljille. Laajan käsityksen historiallisesta surrealismista ja surrealistista tarjoaa Gérard Durozoy (2002) *The History of Surrealist Movement*.

Toisessa luvussa luon yleiskatsauksen historialliseen surrealistiseen liikkeeseen ja figuratiiviseen surrealismiin. Pohdin myös, kuinka Krohn *Valeikkunassa* ilmentää surrealismien liikkeelle päästetyn todellisuuden ihannetta. Kolmannessa luvussa luen historiallista surrealismia konventioineen *Valeikkunan* subtekstinä ja esitän, mitä surrealistinen ironia *Valeikkunan* kohdalla voisi tarkoittaa. Neljännessä luvussa määrittelen Krohnin poetiikkaa vastakohtien poetiikaksi. Tarkastelen Krohnin poetiikalle tyypillistä oppositioilla ja muodonmuutoksilla leikittelyä, sekä unen ja valveen sekoittuneiden tilojen



merkityksiä *Valeikkunassa*. Viidennessä luvussa tutkin *Valeikkunan* ja subliimin suhdetta ja subliimin merkitystä teoksen surrealistisuuden rakentumisessa. Kuudennessa loppuluvussa kokoan yhteen ja tulkitseen havaintojani teoksen poetiikasta, figuratiivisen surrealistisuudesta ja todellisuuskäsityksestä.

## 2. SURREALISMI ELI YLIREALISMI

Historiallisen surrealistisen liikkeen keulahahmo André Breton, määritteli manifestissaan surrealismia näin:

SURREALISMI. Puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa.

TIETOSANAKIRJA. *Filosofia*. Surrealismien perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unen kaikkivaltiuuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden sijalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia.

(Breton 1924/1970: 51.)

On selvää, että Krohn ei ole Bretonin liikkeen edustamassa merkityksessä surrealisti. Breton kuitenkin väljentää manifestissaan surrealismien ilmenemistä taiteessa ja luettelee kirjailijoita, joiden taiteen tulokset voisivat käydä surrealistien töistä, vaikka ”he eivät ole surrealistejakaan aina”. Esimerkiksi ”Baudelaire on surrealisti moraalisissa”, ”Rimbaud on surrealisti symbolissa”, ”Hugo on surrealisti silloin, kun ei ole tyhmä”, ”Sade on surrealisti sadismissa”, ”Poe on surrealisti seikkailussa”. (Breton 1924/1970: 51–53.) Bretonin ajattelua jatkaen kysynkin, missä mielessä Krohnin *Valeikkuna* on surrealistinen. Hypoteesini on seuraavanlainen: Krohn on surrealisti todellisuuskäsityksessään.

## 2.1. Surrealismin manifestit kirjallisuudessa

Surrealismi ei ollut käsitteellisesti järjestäytynyt abstrakti filosofinen oppijärjestelmä, vaan ennemminkin yritys nähdä maailma ja todellisuus tuoreella katseella. ”Surrealistien teoreettiset kirjoitukset voidaankin nähdä järjen yrityksenä ymmärtää järjetöntä, irrationaalista ja sen osuutta elämässämme”, Kaitaro kirjoittaa. (Kaitaro 2001: 9–12.) Merkittävin surrealistisen liikkeen teoreetikko oli jo mainittu Andre Breton.

Surrealismi syntyi ensimmäisinä välineinään kieli ja kirjoitus Pariisissa ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Surrealismin kehitys on nähty yhteydessä erityisesti toiseen avantgardeliikkeeseen, dadaismiin. Suurin yhdistävä tekijä näille liikkeille oli ensimmäisen maailmansodan aikaansaama järkytys. Bretonin mukaan ”sodan synnyttämä 'veren, typeryyden ja lian' ilmapiiri” on surrealismin ymmärtämisen ehto. (Kaitaro 2001: 9–10; 13–14.)

Historiallisen surrealistisen liikkeen tavoitteena oli vallankumous taiteessa ja yhteiskunnassa, ja surrealisteilla on yhteistä historiaa myös kommunistipuolueen kanssa. Surrealismin vallankumoustavoitteeseen kuului laskelmoivan järjen ja hyötyajattelun ylivallan murtaminen ja koko elämän muuttaminen runollisemmaksi mielikuvituksen ja ajatuksen vapaan leikin avulla. Taiteen ja muun elämän rajaa haluttiin häivyttää. Mielikuvitus haluttiin nostaa takaisin järjen rinnalle. (Kaitaro 2003: 274.)

Surrealismi kritisoi realismin konventioita, sillä se ei uskonut todellisuuden illuusion luomiseen todellisuuden jäljittelyn avulla. Surrealistit eivät halunneet kopioida todellisuutta fiktion, vaan paljastaa todellisuuden fiktionkaltaisen ja ihmeellisen luonteen käytännössä. He halusivat hämmentää ja provosoida uusia ja outoja näkökulmia todellisuuteen. Surrealismi oli kokeellinen liike, joka ei rajoittanut toimintaansa vain taiteen piiriin. Se ilmaisi itseään paitsi kirjoittamalla ja kuvataiteissa, myös esimerkiksi seuraleikein, kaupungilla harhailen ja surrealistisia esineitä keksimällä. (Kaitaro 2001: 9–11.)

Surrealismmin filosofinen ydin liittyy tekijän häivyttämisen ajatukseen. He kehittivät menetelmiä ja leikkejä tarkoituksenaan tehdä tyhjäksi taiteilijan tekemät ennakkosuunnitelmat. Tätä päämääräänsä varten surrealistit kehittivät kokeellisia metodeja, joissa he hyödynsivät sattumaa, suorastaan provosoivat sitä. ”Surrealismmin jokseenkin paradoksaalisena pyrkimyksenä oli siis *tietoisesti ja johdonmukaisesti* vähentää subjektin kontrollia”, Kaitaro kirjoittaa. He halusivat altistua hämmästyttävälle kohtaamisille ja yllätyksille, joissa yhdistyi sekä mystisyys että merkittävyyden tuntu. (Kaitaro 2001: 65.) Breton kuitenkin myös kritisoi itsetarkoituksellista mysteerin ja käsittämättömyyksiä rakentamista surrealistisen taiteen nimissä. Tärkeintä hänen mielestään oli antautuminen ihmeelliselle. (Kaitaro 2001, 140.)

Surrealistit olivat kiinnostuneita unista ja alitajunnan liikkeistä, joiden kautta he kokivat löytävänsä todellisemman todellisuuden, kuin pelkkään valvetietoisuuteen nojaten. Sekä uni- että valvemaailmasta surrealistit etsivät merkkejä ja signaaleja, joiden kutsuun he halusivat vastata. He eivät kuitenkaan etsineet näille ”merkeille” järjellistä selitystä, eivätkä uskoneet subjektin ulkopuoliseen voimiin, jotka näitä merkkejä tuottaisivat. Sen sijaan nuo ulkopuolisen maailman satunnaisuuksiin kätkeytyneet kutsut ja signaalit kumpusivat yksilön mystisestä sisäisyydestä. Mutta vain ulkoisen todellisuuden kautta subjektin sisäisyys saattoi tulla näkyväksi. (Kaitaro 2001: 69–71.)

On tärkeää huomata, että ilman tätä ulkoista heijastuspintaa me emme voi haluta muuta kuin sitä, minkä pystymme etukäteen kuvittelemaan, representoimaan mielessämme. Vain sisäisen ja ulkoisen todellisuuden kohtaaminen voi synnyttää aidosti ennakoimattomia kohtaamisia. (Kaitaro 2001: 71.)

Satunnainen ja odottamaton olivat surrealisteille tärkeitä arvoja, jotka korostuivat heidän taiteensa tekemisen prosessin kokeellisuudessa. Surrealistinen mielentila on siis vastaanottavainen ja valpas. Sattumia myös provosoitiin ja asetettiin ”syöttejä”. ”Lähes kaikki surrealismmin menetelmät voidaankin nähdä tällaisina yrityksinä provosoida esiin yllättäviä löytöjä tai sattumia”, Kaitaro kirjoittaa. (Kaitaro 2001: 78–79.)

Surrealistinen menetelmistä tunnetuin on automatismi. Automatismi tarkoitti surrealistisen kuvataiteen ja kirjoittamisen menetelmää, jossa pyrittiin vapautumaan tekijän intentioista erilaisin tekniikoin. Lopputuloksen ennakointi ja tekijän taiteelliset ambitiot haluttiin rajata pois prosessista. Breton näki kuitenkin automatismin ennen kaikkea vapaan luomisen välineenä, kaavamaisen päämäärän sijaan. Tärkeintä oli lisätä tekstiin ja kuvaan ennakoimattomuutta ja vapauttaa mieli leikkimään spontaanisti. (Kaitaro 2001: 82, 106.)

Tekijän tietoisuudesta ei tietenkään kokonaan voitu päästä eroon, eikä se ollutkaan Bretonin ihanne, sillä tarkoituksena ei ollut meedioiden harjoittaman automaattikirjoituksen kaltaiseen transsitilaan päätyminen, jossa persoona joutui dissosiativiseen tilaan. Mielisairautta ei ihannoitu, ainoastaan mielen vapaata ja runollista liikettä. Menetelmiä kehittäessään surrealistit olivat huomanneet myös niihin kätkeytyvän mielen järkkymisen vaaran. Persoonan hajottamisen sijaan surrealistit halusivat saattaa mielen eri puolet vuorovaikutukseen keskenään, ja näin eheyttää ihmisen. (Kaitaro 2001: 90, 37, 52.)

## **2.2. Figuratiivinen surrealismi ja René Magritte**

Figuratiivinen surrealismi on surrealistisen kuvataiteen suuntaus, joka on hahmotettavissa surrealistisen kuvataiteen abstraktimman suuntauksen vastakohdaksi. Figuratiivisessa surrealismissa surrealistiset kuvat pyritään toteuttamaan realistisen esitystavan konventioita hyödyntäen, kun taas automaattipiirrustusta toteuttaneet ”automatistit” edustivat töissään lyyristä abstraktiota tai abstraktia ekspressionismia. Figuratiivisen surrealismin rinnakkaiskäsite on surrealistinen naturalismi. Figuratiivinen tai naturalistinen surrealismi pyrki vangitsemaan unikuvia silmää pettävän luonnonmukaisesti. (Kaitaro 2001: 83–84.)

Ihanteena oli, että automatismin eli tekijän häivyttämisen ajatus toteutuisi sekä abstraktissa, että naturalistisessa surrealismissa. Figuratiivisessa suuntauksessa automatismin tuottama kuva kuvattiin todentuntuisesti. Breton näki tässä vaaran maneereihin ja laskelmointiin sortumiseen, vaikkakin myönsi,

että myös figuratiivisen surrealistinen kuvataideteos saattoi myös päätyä oikeaan lopputulokseen, jos katsojassa heräsivät hämmennyksen ja haltioitumisen tunteet. (Kaitaro 2001: 84-90.)

Krohn on maininnut innoittajikseen surrealistikuvataiteilijat Giorgio de Chiricon ja Magritten (Krohn 2015a). Molemmat edustavat surrealistisen kuvataiteen figuratiivista puolta, jolle tyypillisen arvoituksellisuuden, ihmeen tunnun ja hämmennyksen ilmapiirin tulkitseen löytyvän useampien Krohnin teosten taustalta.

Magritten taiteen surrealismi edellyttää loogista ajattelua, joka saattaa nopeasti ajateltuna tuntua surrealismille vieraalta:

Esimerkiksi Magritten taulujen tunnistaminen surrealistisiksi edellyttää kielellis-käsitteellistä ja loogista ajattelua. Epäjohdonmukaisen ja yllättävän havaitseminen edellyttää sitä, että katsojalla on käsitys siitä, mikä on johdonmukaista ja tavallista. Muuntoinhan Magritten teokset näyttäisivät tavallisilta maisemamaalauksilta. (Kaitaro 2001: 129.)

Magritten töiden tyyliä on kuvattu persoonattomaksi, ja hän näkikin teoksen arvon muualla, kuin itse teoksessa: Magritten mielestä kuvalla sinänsä ei ollut mitään arvoa itsessään, vaan sen arvo syntyi siitä, minkä palveluksessa kuva oli. Kuvan tuli olla tapa ajatella, niin tarkkaan kuin mahdollista<sup>5</sup>. (Durozoi 2002: 159.)

Kuvataiteilijana Magritte oli siis ajattelija, joka konkretisoi surrealistisia ajatuksiaan kuviksi. Ajatuksen hän surrealistien tapaan hahmotti ajattelijan itsensäkin yllättäväksi: ”Valmis maalaus on yllätys, ja sen maalaaja on ensimmäinen yllättynyt”<sup>6</sup> (Durozoi 2002: 159). Samoin Krohnin kirjailijanlaatua on hahmotettu ajattelun kautta:

---

<sup>5</sup> ”(-- ) he confirmed that in his opinion it was not painting that had any intrinsic value; it must, on the contrary, serve something other than itself, it must, he would henceforth insist, become a ”way of thinking”, as precise as possible.” (Durozoi 2002: 159.)

<sup>6</sup> ”The finished painting is a surprise, and it’s author is the first one to be surprised” (Durozoi 2002: 159).

Leena Krohnia voi oikeutetusti luonnehtia filosofiseksi kirjailijaksi. Mutta filosofinen kirjailija ei ole amatöörifilosofi vaan taiteilija, joka ajattelee kuvin, vangitsee kielellisiin kuvauksiin pohdintansa maailmasta pikemmin kuin iskee tarinaa. (Lyytikäinen 2009: 107.)

Krohnille tyypillinen kuvien dramaturgia jakaa estetiikassaan jotain Magritten kanssa. Onkin kiinnostavaa pyrkiä hahmottamaan *Valeikkunan* lukuja surrealististen kuvien jatkumona. Magritten oman surrealismien synnyn merkittäviä esikuvia olivat Chiricon taideteokset:

Magritte etsi Chiricon ”metafyysisten interiöörien” merkeissä omaa tietään. Mutta hänen päämääriensä omaperäisyys näkyi jo: piti käsitellä niin vapaasti kuin mahdollista esineiden identiteettiä tavanomaisilla muodoilla, sellaisina kuin ne esiintyvät jokapäiväisessä kokemuksessamme. Magritte haluaa siis saada aikaan kertakaikkisen sekaannuksen esineen ja sen kuvan välillä. Toisaalta hän haluaa loitontaa esineen ja kuvan toisistaan niin paljon kuin niiden väliset suhteet kestävät. (Schaeffner 1980: 52.)

Magritten on tulkittu (Mt: 52) omassa figuratiivisuudesta ammentavassa taiteessaan toteuttavan Bretonin surrealistisen runokuvan ajatusta. Surrealistinen runokuva syntyy kahden toisistaan kaukana olevan realiteetin kohdatessa. Kuvassa kohtaavien realiteettien tulee olla kaukaiset ja sattumanvaraiset, mutta kuitenkin osuvat. Surrealistinen runokuva eroaa tavanomaisesta vertauksesta, sillä sen osuvuus syntyy tulkinnassa, kuvan seurauksena, jos syntyy. Se ei siis ole tietoisesti harkittua, vaan eräänlaista oikosulkujen estetiikkaa, jossa äkilliset yhteensattumat tapahtuvat kielessä (tai kuvassa, joka käsitetään kielen avulla). Onnistuneimmissa surrealistisissa runokuvissa kuvan kääntäminen käytännön kielelle kestää kauan aikaa, ja toisaalta se saattaa jättää jälkeensä vain hämmennyksen ja mielivaltaisuuden tunteen. (Kaitaro 2001: 48–49.)

Surrealistinen runokuva, kirjallisuudessa tai kuvataiteessa, jää siis häiritsemään kokijaansa. Figuratiivisessa surrealismissa surrealistisia runokuvia luodaan tuttuja ilmiöitä yhdistelemällä niin, että mysteeri välähtää oikosulun valossa. Esimerkkinä tästä toimii Magritten taulu ”Le Salon de Dieu” (1948), jossa kuvataan tavallista taloa, mutta valaistus luo kuvaan hämmentävän

tunnelman: itse talo ja maisema on maalattu päivänvaloon, mutta taivas talon ympärillä on öinen. Tuttua yhdistetään kuvassa tavalla, joka saattaa jäädä huomaamatta, mutta silti katsojalle tulee tunne, että jotain häiritsevää kuvassa on.

Magritte liioittelee töissään tuttuja objekteja, esimerkiksi kuvaten niitä naturalistisen tarkasti ja persoonattomasti, ja sijoittaen niitä sitten väärissä mittasuhteissa tiloihin. Magritten töissä ikkuna on toistuva motiivi, jota hän varioi. Teokset ovat usein kuin paradokseja tai mahdottomuuskuvioita, jotka herättävät ajattelemaan esimerkiksi kuvan ja kaltaisuuden suhteita.

### **2.3. Liikkeelle saatettu todellisuus *Valeikkunan* poetiikassa**

Surrealistien tavoitteena oli saattaa todellisuus liikkeelle, jotta tavanomainen todellisuus saattoi näyttäytyä toisin (Kaitaro 2001: 113). Myös Krohnin poetiikka nojaa todellisuuden epävarmuuteen, liikkuvuuteen ja rajojen hämärtymiseen. Lyytikäinen kuvaa artikkelissaan ”Toinen tapa nähdä. Leena Krohnin todellisuudet”, Krohnin sanataiteen olemusta:

Kyky nähdä pienessä ja arkisessa kosmisia merkityksiä, kyky kysyä ja näyttää lukijalle todellisuus kysymyksenä. Yllättävät yhdistelmät ja pienet havainnot, jotka ikään kuin alittavat normaaliksi koetun havaittavuuden ja merkittävyyden tason, tuottavat lumon, jossa todellisuus muuttuu (Lyytikäinen 1997: 185.)

*Valeikkunassa* todellisuus on jatkuvan muutoksen alainen, liikkeelle saatettu todellisuus, joka ilmenee episodien tasolla eri tavoin. Kenties eksplisiittisimmin todellisuuden liikkuvaa luonnetta Krohn kuvaa filosofin entisen rakastetun hahmon kautta. Veran kohdalla liike ja muutos liittyy identiteetin pysymättömyyteen, joka paljastaa hämmennystä herättävän ihmisyyden mysteerin.

Vera, esitellään luvussa ”Katukivi” (V: 84–87). Filosofin entinen rakastettu saa nimensä totuudesta, mutta ei itse enää saa totuutta kiinni, sillä hän on



kokenut muistinmenetyksen. Katukivi osui sattumalta hänen päähänsä ja pyyhki pois identiteetin pysyvyyden ja muistot. Sattuma loi uuden todellisuudentilan, johon Vera, joka ennen onnettomuuttaan "puhui aina totta, kuten Veran pitäisikin puhua" (V: 84), tahtomattaan joutui.

Identiteetin pysyvyyden kysymystä käsitellään myös muualla *Valeikkunassa*. Esimerkiksi filosofin tytär Aava vaihtelee identiteettiään Mukamukamaan virtuaalitodellisuudessa, mutta vain pinnallisen kuvitellun hahmonsa muodossa. Sen sijaan Veran hahmon koko identiteetti on joutunut onnettomuuden seurauksena syvätasolla jatkuvan muutoksen tilaan, vaikka ulkoisesti hän säilyy ennallaan.

Taas kerran Krohn asettaa todellisuuden ja totuuden olemuksen ongelmalliseen valoon:

Ei voi sanoa, että hän katukiven jälkeenkään valehtelee, sillä vain se valehtelee, joka tietää valehtelevansa, eikä Vera tiedä (V: 84).

Sattuma sysää siis Veran entisen todellisuuden, jossa identiteetti oli jotensakin pysyvä, liikkeelle. Nyt hän näkee ympärillään tuttuja tuntemattomissa ja myös hänen oma identiteettinsä vaihtelee.

En tiedä kenen muistoja Vera nyt muistaa, miten hän valitsee menneisyytensä ja miksi hän vaihtaa sitä niin usein. Kiven muistiin jättämä aukko on korvattava jollain sisällöllä, mutta mikä tahansa ei hänelle kelpaa. (V: 85.)

Muistinmenetys ja identiteetin puuttuminen saavat Veran mielikuvituksen identiteettitarinoiden kertojaksi ja tarinat vaihtuvat lakkaamatta. Tutuus ja vieraus ovat samassa kuvassa yhtä aikaa; toisaalta Vera tunnistaa filosofin, mutta pitää häntä aina eri kuvitteellisena henkilöhahmona. Toisaalta filosofi tunnistaa Veran, mutta myös hän on identiteettittömyydessään toinen, vieras. Ulkonäön tunnistettavuus pitää sisällään muuttuvan outouden.

Olkoon! Keksiköön hän minkälaisia menneisyyksiä ja nykyisyyksiä tahansa, pääasia, että hän yhä muistaa minut edes väärin. Hänen mielialansa vaihtelevat kuin huhtikuun sää, hän on tuttu ja vieras samalla kertaa. (V: 86.)

Tuttu-vieras oppositio vangitaan näin yhteen fiktiiviseen hahmoon ja hänen tarinaansa. Vastakkaisten määreiden yhdistämisellä samaan hahmoon Krohn luo oman versionsa surrealistisesta runokuvasta proosan keinoin.

Myös Bretonin ajattelussa toiseus erottaa aina ihmiset toisistaan. Breton näki toisen ihmisen aina vieraana ja siksi hämmäntävänä: ”toinen ihminen on aina kuvittelukykyimme tuolla puolen, sillä mielikuvitus pystyy kaikkeen muuhun paitsi samaistumaan toiseen ihmiseen”, Kaitaro (2001, 139) kirjoittaa.

Veran hahmon kohtalossa on läsnä surrealisteillekin rakas sattuman elementti. Kiven epäinhimillisen pitkän historian jatkumossa sen muuttuminen katukiveksi inhimillisen kosketuksen kautta ja lopulta Veran ohimoon iskeytyminen muodosti sattumien sarjan, joka mullistaa yhden ihmisen todellisuuden kokemisen tavan. Inhimillisen ja epäinhimillisen vastakkainasettelun sitoo yhteen epätodennäköinen sattuma, joka yhdistää kaukaiset vastakohtat yhdeksi todellisuuden ylittäväksi kuvaksi.

Joku sinkosi kiven ohimoon, Veran valkean ohimon ohueen ihoon, sen siniseen suoneen, ja nyt hänen menneisyytensä vaihtuu vaihtumistaan, virtaa niin kuin sula kivi eikä koskaan jähmety (V: 87).

Surrealistit puhuivat objektiivisesta sattumasta: ”Breton kutsuu objektiiviseksi sattumaksi ilmiötä, jossa ulkoinen luonnonvälttämättömyys kohtaa ihmisen sisäisen välttämättömyyden” (Kaitaro 2001: 77). Bretonin ajattelussa objektiiviseen todellisuuteen projisoidaan subjektiivisia haluja: ”Tosin sanoen objektiivisen sattuman subjektiivinen mielekkyys ei kenties olekaan satunnaista, vaan johtuu siitä että objektiivinen todellisuus on tulkinnanvaraista ja subjektiivisen läpäisemää” (Kaitaro 2001: 79).

Veran tarinassa sattuma siis sysää todellisuuden liikkeelle, ja koko maailma muuttuu pinnaksi, johon subjektin itselleenkin lopulta tuntematon inhimillinen mieli voi heijastaa halujaan. Breton kiinnitti huomionsa ”ihmismielen taipumukseen heijastaa itseään ja halujaan riittävän homogeeniselle taustalle” (Kaitaro 2001: 79). Veran tapauksessa koko maailma on muuttunut tällaiseksi homogeeniseksi taustaksi, jossa vaihtuvat tulkinnat liikkuvat.

Vaikka Veran pää fyysisesti selvisikin iskusta ilmeisen ehjänä, ei kokemus

pään sisällä enää vastannut Veran kohdalla sitä todellisuutta, mikä se joskus oli. Tämä asetelma paljastaa subjektiivisen ja objektiivisen, yksityisen ja yhteisen vastakkainasettelut. Veran tarina herättää kysymyksiä todellisuudesta, kuten onko Veran vaihtuva todellisuus hänelle subjektiivisesti yhtään sen epätodempi kuin aikaisempikaan todellisuus. Miten totta mitataan? Luvun tai ”kuvan” takaa löytyy jälleen kysymys, ja mysteeri.

Oliko hän opiskellut varta vasten geologista sanastoa huijatakseen tuttaviaan vai ammensiko hän tietonsa ihmiskunnan yhteisestä universaaliarkistosta vai oliko kaikki tuo tietämys peräisin samasta katukivestä, jonka tuntematon kerran sinkosi hänen ohimoonsa? (V: 86).

Veran nimi voi tarkoittaa totuutta, mutta totuus ei pysy paikoillaan, vaan liikkuu, kuten koko *Valeikkunan* maailma osoittaa.

### 3. SURREALISTINEN IRONIA

Tulkinnassani luen historiallista surrealismia *Valeikkunan* subtekstinä, jonka konventioista Krohn on jatkuvasti tietoinen. Krohn ei antaudu ajatuksen vapaaseen leikkiin ja assosiaatioidensa kontrolloimattomaan virtaan, mutta sen sijaan hän antaa päähenkilönsä kellahtaa alitajunnan ammeeseen.

Tulkitsen Krohnin luovan tekstiinsä surrealistista ironiaa ja osoittavan siten tietoisuutensa historiallisen surrealistisen liikkeen menetelmistä ja ihanteista. Krohnin oma surrealistisuus rakentuu toisaalta melankolisesti ja toisaalta nauraen, tarkkaan harkituin kuvin historiallisen surrealismien assosiativisen pohjavireen päälle.

Teemat toistuvat, virheet kertautuvat, variaatiot näyttävät loputtomilta. Mutta pian kaikki on ohi. Pian koneista on tullut kuolemattomia mukaihmissiä. (V: 64–65.)

Sitaatti kuvaa melankoliaa, joka surrealistisen naurun taakse kätkeytyy. Ikuisuus ja katoavaisuus ovat vastakohtat, jotka paljastuvat filosofisten kysymysten ja synkkien yhteiskunnallisten näkyjen takaa. Lyytikäinen on tulkinnut *Valeikkunaa* melankolian kirjoituksena, jossa satiirilla ja koomisuudella on merkittävä paikka (Lyytikäinen 2013: 279–280).

Kaitaro puhuu surrealismiin sisältyvästä pessimismin ja optimismin vastakkainasettelusta:

Pérét'n vertaus tuo jälleen kerran esille surrealismien omalaatuisen traagisen optimismin: optimismi nousee äärimmäisen pessimismin taustasta. Väistämätöntä ja lopullista tragiikkaakin voi uhmata, jos ei muuten niin naurulla (--). (Kaitaro 2001: 158.)

Melankolian näkökulmasta *Valeikkunassa* esiin nousee elämän mysteeriluonne, inhimillisen tiedon rajallisuus, inhimillisen todellisuuden haavoittuvuus ja ahdistusta herättävät tulevaisuusnäyt. Teoksen poetiikalle ominaisesti melankolian ja ironian tasot sekoittuvat.

Tässä luvussa tarkastelen Krohnin surrealistista ironiaa.

### 3.1. Kelluva tietoisuus

Filosofin hahmon voi tulkita surrealistista ironiaa ilmentävänä henkilöahmona, jopa narrisahmona. Praktiikkaa pitäessään hän tuo mieleen jonkinlaisen psykoterapeutin irvikuvan –surrealistithan olivat kiinnostuneita psykoterapian vapaan assosiaation menetelmistä ja ammensivat uniteorioihinsa Freudin ajatuksista (Kaitaro 2001: 14). Krohn kuitenkin kääntää terapeutti-asiakas –asetelman pääläelleen: asiakkaan sijaan filosofi on se, joka makaa ja assosioi vapaasti, ja jota asiakas usein hämmennyksen vallassa kuuntelee. Filosofin hämmennystä herättävä vesielämä luo kertojanäänän mielentilaksi eräänlaisen kelluvan tietoisuuden.<sup>7</sup>

Kelluvan filosofin hahmon kautta Krohn luo pastissin henki-ruumis –dikotomiasta ja näyttää sen naurettavassa valossa. Tietoisuuden ja ruumiin suhde on Lyytikäisen mukaan Krohnille tyypillinen tema:

Krohnin teoksissa ruumis eri merkityksissään on usein taakka, mutta voiko sitä paeta, on kysymys joka jää ratkaisematta: tietoisuuden ja ruumiin suhteiden paradoksit ovat toistuva tema, jota muunnellaan.  
(Lyytikäinen 2013: 124.)

Hahmo vertaa kellumista altaassa kuolemaan, avaruusmatkailuun ja painottomuuden illuusioon (V: 10).

---

<sup>7</sup> Lyytikäinen kirjoittaa *Tainaronista*: ”Krohnin kertojan tila ja sen muotoilu ’enkä tiennyt, nukuinko vai valvoin’ viittaa allegoristen näkijöiden tilaan ja tuo mieleen myös Danten” (Lyytikäinen 2013: 153). Tämä ”näkijöiden tila” on myös kelluvan filosofin mielentilaa kuvaava ilmaus.

Kun ihminen ajattelee vapaasti, silloin hän ei itse enää ajattele. Silloin ajatus etenee esteettä hänestä huolimatta, vailla vastusta, lainomaisesti ja virheettä. Kun kellun, raskas ruumiini ei ole ajattelun esteenä. (V: 27.)

Tämä esteettömän ajattelun ajatus on tulkittavissa intertekstuaalisena viittauksena historiallisen surrealismin pyrkimykselle, jonka tekniikoissa ideana oli tekijyyden häivyttäminen ja pyrkimys vapauttaa subjekti oman mielikuvituksensa ja järkensä rajoista (Kaitaro 2001: 82).

Väite esitetään naurettavana –ruumiittomuuden illuusion vastinparina korostetaan tekstissä jatkuvasti filosofin omaa havaintoa ruumiistaan: toisten silmissä hän uskoo näyttävänsä lihavalta ja vastenmieliseltä: ”Ymmärsin inhottavani häntä, eikä ihme, sillä oma rasvaprosenttini lähentelee kolmeakymmentä” (V: 13).

Mieli palauttaa näin aika ajoin groteskin ruumiin kuvan hengen illuusion. Filosofisissa kysymyksissä kelluskelevan tajunnan peiliksi asetetaan liiasta vedessä olosta pöhötynyt ja heikentynyt ruho. Surrealistinen ajatuksen vapaan leikin tilan ironisesti ruumiillistava filosofi törmää näin kehoonsa aika ajoin.

Ruumiillisuuden kysymys on esillä myös eräässä kohtaamisessa filosofin altaan laidalla. Luvussa ”Kalaverkkoviitta” (V: 96–98) filosofin kammioon astuu nainen, jolla on päällään metamateriaalista valmistettu kalaverkkoviitta, joka tekee kantajansa näkymättömäksi. Vaatteen voi tulkita ironisoivan surrealistisen esineen ideaa.

Surrealistinen esine on yksi surrealistisen runokuvan konkreettinen muoto ja soveltaa systemaattisen hämmentämisen periaatetta: tavallista esinettä muunnellaan niin, että esine menettää alkuperäisen identiteettinsä ja näyttäytyy uudessa valossa, muuttuen oudoksi ja hämmentäväksi (Kaitaro 2001: 93–94).

Surrealistinen esine vaikuttaa myös ympäristöönsä: totaalinen näkymättömyyden illuusio murtaa filosofin kellumisessa syntyneen ruumiittomuuden illuusion, joka muuttuu näkymättömän kosketuksen myötä filosofin näkyväksi himokkuudeksi, lihalliseksi tunteeksi, jonka näkyvän halun kohteena on näkymätön ruumis. Kalaverkkoviitta metamateriaaleineen ironisoi

teknistä kehitystä, ja toisaalta filosofin reaktio näkymättömään naiseen nostaa pinnalle filosofisia kysymyksiä koomisessa valossa. Vastakohtien luomilla mahdottomuuskuvioilla leikitellään lausetasolla, kun näkymätön nainen sanoo että ”Tulin vain näyttäytymään” (V: 97). Nainen ei suostu kertomaan filosofille nimeään, ja nimettömyys yhdistettynä näkymättömyyteen nostaa esiin toden ja harhan oppositiot:

–Mutta jos on vain ääni, sitä saattaa epäillä vaikkapa hallusinaatioksi. Tämä tankki, kuinka sanoisin, voi tuottaa kaikenlaista, sellaistaikin, mikä on tavallaan ylimääräistä.  
–Miksi nimi tekisi minut todellisemmaksi? (V: 97–98.)

Episodi kuvaa teokselle tyypillistä tapaa vastakohtien kautta ilmentää surrealismin tuntua luovia asetelmia, joita konkretisoidaan esineiden avulla. Esimerkiksi tämä kohtaaminen rakennetaan vain tämän surrealistisen esineen varaan –kohtaamisessa ja sen aikaan saamista kysymyksissä hahmon tehtävä kietoutuu esineen ympärille. Kalaverkkoviittaisen naisen merkitys on juuri siinä, että hän kantaa tuota mystistä esinettä, joka herättää kysymyksiä, hämmennystä ja epävarmuutta. Mitään muuta emme saa hänen hahmostaan tietää, ja kohtauksen jälkeen hän on tarinasta poissa.

Liioittelu on keskeinen keino, jolla Krohn luo poetiikassaan häiritseviä kuvia, joita voi yrittää ymmärtää figuratiivisen surrealismin näkökulmasta. Niiden viittaussuhde todellisuuteen saa oudon sävyn, mutta niiden referentiaalisuus puolestaan kiinnittää kuvan todellisten havaintojen piiriin, eikä päästä sitä liukumaan epätodellisen fantasian puolelle.

Tämä strategia käy ilmi esimerkiksi *Valeikkunan* toisessa luvussa, jonka nimi on ”Miksi kellun” (V: 8–11). Luvussa avataan kellumisen merkityksiä teoksessa. Tankin rakenne, toimintaperiaate ja sisältö kuvataan realistisen tarkasti. Vastaavia kelluntatankkihoitoja on mahdollista tosielämässäkin käydä ottamassa, esimerkiksi Helsingissä. Pohjana on siis todellinen esine ja hoitomuoto: kellumisen katsotaan vaikuttavan myönteisesti esimerkiksi kohonneeseen verenpaineeseen, joka filosofiakin vaivaa. Krohnin poetiikalle onkin tyypillistä tosielämän fiktion oloisilla ilmiöillä leikittely: kelluntatankki

reaalimaailman keksintönä vaikuttaa keksityltä, jos asiasta ei ole sattunut kuulemaan ennen, vaikka kuvaus perustuu faktoihin.

Luvun edetessä outoon todellisuuteen lisätään outoutta. Käy ilmi, että filosofi kelluu tankissaan suurimman osan päivästä, jopa syö ja nukkuu siellä. Kelluminen muuttuu kummalliseksi addiktioksi tai elämäntavaksi, jossa päähenkilö luopuu käytännössä kokonaan ”maaelämästään”. Kelluva vesielämä painovoimattomuuden illuusiossaan rinnastetaan vegetatiivisuuteen ja uneen. Kyseessä on siis normaalielämästä poikkeavan oseaanisen tajunnantilan kuvailu, joka näin määritellään päähenkilön vallitsevaksi mielentilaksi teoksen alkaessa. Alussa esitelty minäkertoja muuntuu näin kelluvaksi tietoisuudeksi, joka saa myös narrin piirteitä liioittelun kautta.

Kellumisen myönteisiä vaikutuksia kuvataan ajatuksia kirkastaviksi, sillä kelluminen siirtää aivoaallot alfaan, thetaan ja deltaan (V: 8). Taas *Valeikkunan* poetiikalle tyypillinen liioittelu ironisoi väitteen realistisuuden teoksen maailmassa: kelluminen todella tutkitusti hidastaa aivoaaltoja, mutta tieteellistä tutkimusta miltei ympärivuorokautisesta kellunnasta tuskin on. Referentiaalista ja absurdia sekoitetaan tietoisesti, ja sekoitus luo tarinaan ironiaa, jota todellisuudenylityksen periaatteensa vuoksi kutsun surrealistiseksi ironiaksi.

Myös esseissään Krohn ottaa kantaa tähän oudon ja realistisen, toden ja epätoden, ambivalenttiin suhteeseen:

Taisin mainita jotain ”todellisuudesta”. Ajattelen, että kirjoittaessani minun on erotettava toisistaan todellinen ja epätodellinen. Mutta heti paikalla kun niin sanon, tunnen itseni noloksi. Kuinka Jumalan tähden se olisi mahdollista? Olen kuullut sanottavan, että kirjoitan fiktiota, mutta itse olen aivan toista mieltä. Itse ajattelen kirjoittavani tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, ettei kukaan voisi niitä keksiä.

Mutta jos ne kerran näyttävät fiktiivisiltä ja silti ovat totta, kuinka sitten on niiden asioiden laita, jotka näyttävät todellisilta? Ihan varmasti valtaosa niistä on puhdasta fiktiota. (Krohn 1989: 95–96.)

Ohuiksi fiktioiksi ja mielikuvituksen tuotteiksi Krohn määrittelee ihmisten sopimustodellisuudet, ”instituutiot ja valtiot, valuutat ja obligaatiot, lait ja asetukset”. Krohnin surrealismi onkin osaltaan juuri näiden metatodellisuuksien



paljastamista ja toisaalta sen paljastamisen mahdottomuuden näyttämistä, toisinaan ironisessa valossa:

”Se mitä kutsutaan taiteeksi, mitä kutsutaan runoudeksi liikkuu vapaasti yhdestä todellisuudesta toiseen, kuin pirta, kuin sukkula. Toiseenko? Kuka laskisi todellisuuksien lukumäärän, kerrokset ja asteet ja keston tai sen, missä ja kuinka ne lomittuvat” (Krohn 1989: 96.)

On siis mahdollista tulkita filosofin koomista puolta historiallisen surrealismien konventioihin peilaten. Filosofin hahmon narrimaisuutta luodaan ironisoimalla surrealistien menetelmiä ja ihanteita, kuten automaattikirjoitusta ja hypnagogisen tilan hyödyntämistä tavoitellessa ajatuksen vapaata leikkiä. Hypnagoginen tila kuvaa siirtymää valveesta uneen. Filosofin kuvataan usein puhuvan kelluessaan unen ja valveen rajamailla:

Puhuin niin kauniisti ja miellyttävästi, että minua alkoi nukuttaa ja puheeni hidastui hidastumistaan.  
– Se – joka saa – maistaa yön – nirvanaa – ei enää – halua auringon taakkaa... (V: 15.)

Surrealistit olivat kiinnostuneita hypnagogisen tilan hyödyntämisestä taiteessaan. Automaattikirjoittamisen idea syntyi lääkäriksi opiskelleen Bretonin kiinnostuttua Sigmund Freudin teorioista ja psykoanalyysistä sekä Bretonin havainnoitua mielisairaiden vapaita ja runollisia assosiaatioita. Ne johdattivat hänet havainnoimaan oman tajuntansa liikkeitä unen ja valveen välillä – siis juuri silloin, kuin aivoaallot hidastuvat päivätaajunnasta kohti unta. Breton huomasi, että tässä tilassa lauseet ja mielikuvat olivat runollisia, eivätkä syntyneet järjen dominoimina. Hän ryhtyi kehittämään metodia, jonka avulla tähän vapaan assosiaation tilaan voisi päästä halutessaan, ilman unta tai mielisairautta. Syntyi ajatus automaattikirjoittamisesta, joka olisi oikeastaan ”puhuttua ajatusta”. Kirjoittaessa pyrittiin olemaan ohjailematta ja sensuroimatta omaa tekstiä. Tarkoituksena oli kirjoittaa vapaasti, lopputuloksesta ja logiikasta piittaamatta. (Kaitaro 2001: 14–15.)

*Valeikkunassa* filosofi rinnastaa puheissaan kellumisen ja unen. Hän nukkuu kelluen ja jatkaa puhetta myös unissaan – hypnagogisessa tilassa puhuminen

onkin tällöin nähtävissä automaattipuheena, joka vertautuu ironisesti surrealistien automaattikirjoittamisen ideaan. Rinnastusta voisi motivoida Bretonin (1924/1970: 29) manifestin lause ”Milloin saamme nukkuvia loogikoita, nukkuvia filosofeja?” Ammeessa näyttäisi torakahteleavan yksi Bretonin kuuluttama filosofi, joskin hänet esitetään hieman naurettavassa valossa.

Myös Bretonin surrealistisessa omaelämäkerrallisessa proosateoksessa, *Nadjassa* (1928/2007) vilahtaa sattumoisin ajatus kylpemisestä, itsestään irtautumisen kokemuksesta ja surrealistisesta elämäntavasta, jota Bretonin mielestä Nadja ilmensi:

Nadja turvautuu uuteen mielikuvaan, jotta voisin ymmärtää miten hän elää: aivan kuten aamulla, jolloin kylpiessään hänen kehonsa loittonee samalla kun hän tuijottaa veden pintaa. ”Minä olen ajatus kylpyammeen pinnalla peilittömässä huoneessa”. (Breton 1928/2007: 82.)

*Nadjan* omaelämäkerrallinen proosateksti on surrealismille tyypillistä assosiaatoiden ja selittämättömien sattumien virtaa, ja teos näyttäytyy melko järjettömänä vuodatuksena verrattuna *Valeikkunan* harkittuihin sanoihin ja asetelmiin. Yhteys sitaatin ja *Valeikkunan* kelluvan filosofin pohdinnan välillä on kuin ironinen intertekstuaalinen viittaus. On kuin kelluva filosofi kertaisi miltei saman ajatuksen toisin sanoin:

Kelluja menettää hetkellisesti ruumiinsa, jopa osan aisteistaankin. Siksi ajattelen, että kelluminen suolavedessä on paitsi sen tilan kertaamista jossa olimme ennen syntymää, myös – kuten kaikki filosofia – harjoitusta kuolemaa varten.  
Se mikä jää on ajatus ja näky. (V: 10–11.)

Nadjan tapauksessa kelluminen on metafora hänen surrealistisesta, hulluutta lähentelevästä maanpäällisestä elämäntavastaan, kun taas filosofin tapauksessa kelluminen saa tarinassa aikaan elämän surrealistiseksi muuttumisen ja mysteerien paljastumisen, kuten *Valeikkunan* lukujen edetessä saamme huomata. Jatkuva kelluminen alkaa tuottaa todellisuuden luonteen kyseenalaistavia kokemuksia ja näkyjä, ja kelluvan filosofin vieraiden tankkiin mukanaan tuomat

kysymykset kaikuvat filosofin kelluvassa tajunnassa, yhä uusia todellisuuden ongelmia manifestoiden.

Filosofi asettuu ironisesti kellumaan Nadjan metaforaan, jossa ajatukset ja näyt ohittavat ruumiillisen kokemuksen maailmasta. Ja kuten Nadja, joka metaforassaan kylpee peilittömässä huoneessa, myös filosofi kelluu peilien sijaan ainoana kiinteänä katseensa kohteena vain kummallinen surrealistinen taulu kelluntatankin katossa.

Myös tämä intertekstuaalinen viittaus asettaa tulkinnassani *Valeikkunan* poetiikkaan surrealistisen ironian omintakeisen sävyn. Teos vaikuttaa ammentavan surrealismista hyvin tietoisesti: toisaalta se nauraa surrealismille ja toisaalta se jakaa surrealistien tavoitteita todellisuuden toisin näkemisen tarpeellisuudesta. Kahtalainen asenne surrealismiin muodostaa opposition, jonka välille teoksen vakavanaaurallinen surrealistinen poetiikka jännittyy.

### 3.2. Surrealistiset unet

Surrealisteillekin rakas unen motiivi läpäisee koko teoksen. Uni ja valve on totuttu näkemään vastakkaisina, mutta *Valeikkunan* kelluvan filosofin kohdalla nämä vastakohdat tuntuvat sulautuvan toisiinsa.

Breton tarttui unen ja valveen vastakkainasetteluun ja kritisoi sitä kirjoituksissaan. Unta ei surrealismissa nähdä vain valvetodellisuudesta irrallisena parenteesina. Valvetila muodostuu surrealistien mukaan rationaalisten ja unitilan prosessien samanaikaisuudesta ja päällekkäisyydestä. (Kaitaro 2001: 44–45.)

Uni ja valve eivät siis ole olemassa vuorotellen, vaan yhtä aikaa. Unen olemassaolosta todistavat Bretonin mukaan valve-elämän hämmennyksen hetket, kielen lipsahdukset ja virhetoiminnot, joista myös Freud puhui, mutta Kaitaron mukaan Breton kääntää Freudin unien tulkinnan ylösalaisin hahmottaessaan yksilön unet valve-elämän selittämättömien tapahtumien avaimiksi: se mielen alue, joka toimii unissa ja mielikuvituksessa, toimii Bretonin mukaan yhtä aktiivisesti myös valve-elämässä ja arkielämän tunteita herättävät ja merkitsevät

asiat rinnastuvat siksi unien symboleihin. Arkielämän symboleja voi siis tulkita unien kautta, kuten unien symboleja on tulkittu valvetajunnan kautta. (Kaitaro 2001: 44–46.) Tulkinnassani luen Bretonin käsityksiä unen ja valveen suhteesta *Valeikkunan* subteksteinä.

Unen ja valveen yhteensulautumisella ja epäselvillä eronteoilla Krohn luo päähenkilönsä poikkeavan tajunnantilan, joka rinnastuu ironisesti Bretonin *surrealiteetin* ihanteeseen, ajatukseen unen ja todellisuuden yhteen sulautuneesta tilasta. Surrealisti René Crevel on puolestaan määritellyt surrealiteetin ”*liikkeelle saatetuksi* – tai pikemminkin *liikkeelle päästetyksi* – *todellisuudeksi*. Se on todellisuutta, joka on palautettu tulemiseensa; todellisuutta, joka ylittää itsensä ja joka on luotu ylittämään itsensä alituisesti”, Kaitaro kirjoittaa. (Kaitaro 2001: 46, 113). Krohn luo näin oman versionsa ”surrealiteetista” ja esittää filosofin tajunnan kautta unen ja valveen samanarvoisina olemisen tasoina. Minäkertojan tajunnan kuvana tämä vaikuttaa koko teoksen tulkintaan.

Unen ja valveen erottelun problematisointi on siis keskeinen todellisuuden ongelmallisuuden esittämisen tapa *Valeikkunassa*, mutta Lyytikäisen (2013: 74) mukaan Krohnin tuotannossa laajemminkin: ”Elämän ja unen suhde, mielikuvituksen ja todellisuuden rajat, todellisuuden todellinen luonne – kaikki kysymyksiä, joihin Krohnin tekstit alinomaan palaavat”. Filosofin jatkuva nukahtelu saa koomisia sävyjä:

Saatan näyttää siltä kuin välillä unahtaisin, mutta mahdollinen pikauni saa minut entistä valppaammaksi ja kiinnitän sen jälkeen huomiota sellaisiin ongelmiin, joita en ehkä muuten tulisi lainkaan ajatelleeksi. (V: 27.)

Samaan aikaan uni nähdään mystisenä viisauden lähteenä. Filosofin pohtii oman unikäsityksensä eroa Herakleitoksen käsitykseen unesta:

Muistan Herakleitosta, kärtyistä ja laihaa, joka vihasi ihmisiä ja jonka koirat lopulta söivät. Herakleitos uskoisi minun kelluskelevan yksityisessä unimaailmassani. Hän oli vakuuttunut siitä, että vasta herätessämme siirrymme yhteiseen todellisuuteen. Minä taas näen sellaisen todellisuuden jaettujen harhojen näyttämönä, mutta unen

alkulähteenä, josta kaikki juovat. Jos minun olisi pakko valita valveen ja unen välillä, en epäröisi. (V: 27)

Filosofi kääntää tavanomaisen ajatuksen päinvastoin, surrealistien tapaan. Uni etualaistuu valveeseen nähden.

Filosofi esitetään unennäkijän lisäksi unen tulkitsijana, kun hän saa luvussa ”Sinusta jääkö vain tuhka ja kaaos” vieraakseen kolmisilmäisen miehen. Luku alleviivaa aluksi unen ja todellisuuden perinteisesti ajateltua vastaavuussuhdetta. Todellisuuden tapahtumat heijastelevat uniin, mutta unien kieli on toinen. Se on symbolien kieli. Filosofin tyroksiinihoito näyttäytyy hänen oman unitulkintansa mukaan unen vieraan kaulaan puhkeavana kolmantena silmänä.

Krohn pohtii esseessään ”Kieli on kolmas silmä” teoksessa *Rapina ja muita papereita* (1989) kielen olemusta kuvalla, joka sisältää viittauksen *Valeikkunan* unen outoon vieraaseen:

Katson peiliin ja näen, että minulla on kaksi silmää. Mutta kolmatta silmääni en voi nähdä, koska se on näkymätön. Silti se on todellinen, ja samanlainen silmä on kaikilla tässä kaupungissa. Ihmisen näkö on triokuläärinen, ei binokuläärinen, sillä hänen kolmas silmänsä on kieli.

En tiedä, tekeekö se katseen selkeämmäksi. Näkeekö sen avulla tarkemmin, katsooko kauemmas?

Pelkään, että se päinvastoin johdattaa harhateille. (Krohn 1989: 95.)

*Valeikkunan* kolmisilmäisen miehen voi nähdä autotekstuaalisesti viittaavan tähän Krohnin varhaisempaan esseeseen. Tyroksiinihoitosymboliikan rinnalle avautuu näin toinenkin tulkintamalli, jonka mukaan maailmaa ei voida nähdä vain silmillä; tarvitaan kolmas silmä, joka on kieli. Kieli, joka sekin johdattaa näkijän harhateille. Todellisuuden välittömän ja objektiivisen kokemisen mahdottomuus alleviivataan tässä unen hahmon tulkinnassa ja se on Krohnin tuotannossa kertautuva teema.

Myös Krohnin teoksessa *Oorifin kultaa* (1987) esiintyy kolmisilmäinen hahmo, tuatara: ”Tuatara, kylmä sukupuuton uhkaama lisko kolmine silmineen on kuin tarkkailevan järjen jääkylmä huokaus”, Lyytikäinen kirjoittaa.

Lyytikäinen näkee kolmannessa silmässä myös toisen merkityksen, joka liittyy mystisiin energioihin: ”Kolmas silmä viittaa myös mystiikkaan, oppiin chakroista”. Kolmas silmä, otsachakra yhdistetään intuitioon ja selvänäköisyyteen. (Lyytikäinen 2013: 215, 227.)

Filosofin unen kolmas silmä ei ole otsalla, vaan kaulalla. Chakraopin mukaan viides chakra, kaulachakra tai kurkkuchakra, liittyy itseilmaisuuun ja kommunikaatioon – eli kieleen – ja sitä edustava rauhanen on kilpirauhanen – jonka vajaatoiminnasta filosofi tarinassa kärsii<sup>8</sup>.

Unen merkitys *Valeikkunassa* ei kuitenkaan jää subjektiivisen symboliikan tasolle. Uni on avautuva alitajuinen polku, joka johdattaa luvussa toisten unien luokse, jopa toisten ihmisten unien, kun filosofi muistaa äitivainansa aikoinaan näkemän unen ja ryhtyy tulkitsemaan myös sitä, ja löytää mielestään uneen merkityksen ja logiikan. Myöhemmin äidin unen henkilö vierailee filosofin altaan reunalla yhdessä kolmisilmäisen kanssa. Luku vihjaa näin tuleviin kysymyksiin jaetuista unista ja harhoista.

Unen ja valveen rajaa hämärretään myös luvun alussa, kun kolmisilmäistä herraa kuvatessa ei vielä käy ilmi, että filosofi nukkuu. Vasta toisen kappaleen alussa käy eksplisiittisesti ilmi, että filosofi herää, mikä tarkoittaa siis sitä, että hän on ollut unessa ennen sitä. Kyse on siis unien vieraasta, johon filosofi suhtautuu hyvin vakavasti, kuin oikeaan ihmiseen. Huomio kiinnittyy ilmaisiin: ”Eräänä yönä minulle esiteltiin...” ja ”miksi hänet oikeastaan haluttiin esitellä minulle” (V: 16). Herää kysymys transsendentista tietoisuudesta unien taustalla.

Unien merkitys laajenee luvussa yli henkilökohtaisten symbolisten merkitysten, kohti yhteistä uneksuntaa ja mahdollisia muita kenties transsendentteja tietoisuuksia unien taustavoimina. *Valeikkunan* poetiikalle tyypillisesti vastausta mahdollisen yliluonnollisen tai unien näyttäjän tahosta ei saada ja kysymykset jätetään häiritsevästi ilmaan roikkumaan. Sen sijaan vihjataan mahdolliseen unikuvan taakse kätkeytyneeseen arkisen todellisuuden

---

<sup>8</sup> Ks. esim. Sharamon & Baginski 1989/2006: *Chakra käsikirja*. Helsinki: Delfiini Kirjat.

ylittävään tai ylikuonnolliseen, joka on mahdollista ohittaa ja jättää huomaamatta. Näennäisesti merkityksetön passiivin käyttö lausetasolla kätkeekin itseensä merkittävän vihjauksen olemassaolon mysteereistä, joiden parissa niin *Valeikkuna*, kuin surrealistitkin askaroivat.

Lyytikäisen mukaan toisin näkemisen pyrkimys läpäisee kaikki Krohnin tekstit: ”Toinen tapa nähdä tai todellisuuden avaaminen, kyseenalaistaminen ja avartaminen ja tutun kääntäminen oudoksi on Leena Krohnin teoksissa pysyvä pohjavirta” (Lyytikäinen 1997: 180).

”Tärkeää on nähdä todellisuus toisin, tavoittaa merkityksellisyys, joka arkielämän rutiineissa katoaa”, Lyytikäinen kirjoittaa analysoidessaan Krohnin novellia teoksesta *Matemaattisia olioita tai jaettuja unia* (1992):

Vaikka hän (Krohnin novellin henkilöahmo) etsiessään tutkii myös uskonnollisia liikkeitä ja kokeilee spiritismiäkin, ei kysymys ole kaipuusta tuonpuoleiseen eikä kuolemattomuuden toivosta: ”Ei hän niinkään halunnut toista maailmaa, hän halusi toisen tavan katsoa”.  
(Lyytikäinen 1997: 180.)

Transsendessin mahdolliseen läsnäoloon yksilön unien taustalla ei ole *Valeikkunassakaan* tarpeen saada vastausta –kysymyksen herättämä epävarmuus ja liikkeelle nytkähtävä todellisuus on vihjauksen ja passiivinkäytön motiivi.

– Te kaksi siinä, huomautin näille herroille. – Te ette voi olla totta. Ihminen ei voi kuljeskella kaupungilla eikä edes minun tankissanikaan silmä kaulassaan tai takaraivo tohjana, se ei vain ole mahdollista.  
– Mitä sanoittekaan? Entäs te sitten? Katsokaa nyt itseänne? Missä mielessä, jos missään, te olette totta? Kolmisilmäinen kysyi hymyillen. – Todistakaa minulle aukottomasti, että te olette olemassa. (V: 117.)

Uni ja valve filosofin hahmon ilmentämänä ja kyseenalaistamana vastakkainasetteluna kytkee teoksen todellisuuden problematiikan surrealisminkin käsittelemään järki-mielikuvitus oppositiopariin. Surrealismilla ja *Valeikkunalla* on jaettu tavoite, kyseenalaistaa järjen ja mielikuvituksen, toden

ja harhan, unen ja valveen kahtiajaot ja eriyttämisen sijaan törmäyttää ne toisiinsa ja näin luoda uusi näköala arkiseen todellisuuteen.

”Jälkikuvien eksistenssi”, aihe jota filosofi tutkii, on yksi valveessa toteutuvan unen variaatio.

Kirjan paino tuntui yhä käsissäni, sen jälkikuvat vaelsivat suljettujen luomieni takana, ja kun avasin silmäni, tankin seinämällä näkyi kirkkaiden kasvojen heijastuksia kuin vastapuhjenneita raikkaita kukkia (V: 50).

Jälkikuvien eksistenssi –aiheeseen viitataan monta kertaa, mutta sen merkitystä ei avata kovin yksityiskohtaisesti. Tässä voidaan nähdä ironinen viittaus Bretonin kirjoitusten harvasanaisiin ja epämääräisiin mainintoihin ”surrealiteetista” (Kaitaro 2001: 46). Tutkimus ”jälkikuvista” jää tarinassa niin ikään epämääräiseksi ja epätieteelliseksi, sitä paitsi filosofi on pelkkä opintonsa keskeyttänyt filosofian ex-opiskelija, ex-vaimon sanojen mukaan ”valefilosofi”. Jälkikuvien eksistenssi-aihe on eräänlainen surrealiteetin parodia, mukatieteellinen termi, joka kuvaa unen ja valveen, objektiivisen ja subjektiivisen, mielensisäisen ja ulkoisen todellisuuden sekoittunutta tilaa.

Filosofi viittaa tarinassa aiheeseen toistuvasti itseään kiinnostavana ilmiönä ja tutkimuskohteenaan, ja myös opiskelijahahmo piipahtaa tarinalinjassa aikeenaan keskustella aiheesta filosofin kanssa, samaan aikaan kun filosofi itse näkee valve-elämän harhan luvussa ”Lapsi ja lelu”. Jälkikuvien tutkimus tunkeutuu myös filosofin unitajuntaan, painajaiseen, jossa hän pitää luentoa tutkimusaiheestaan yliopistolla luvussa ”Esitelmä”. Lopulta koko kirja loppuu kuolinnäyn kaltaisiin jälkikuviin, joita filosofi katselee yksin tankissaan:

Näin äidin joka ei ollut enää äiti, mutta nyt hän oli äiti taas, sillä hän kantoi pientä lasta. Olihan siellä myös Vera ja Betta, joita kumpaakin olin joskus rakastanut niin loputtomasti, ja oma äitivainajani, jota minulla oli aina niin ikävä, ja hänen unensa ryhdikäs upseeri. (V: 155.)



Unen ja valveen variaatioksi nousee näin elämän ja kuoleman oppositio, kun jälkikuva paljastaa kuoleamisen mysteerin. Samaa teemaa käsitellään myös luvussa ”Ylimääräiset” (V: 28–33), jossa filosofi lohduttaa vainajia näkevää asiakastaan:

- Mutta entä jos se mitä näen ei ole totta?
- Onko se tärkeää? Miksi ette katselisi noita ylimääräisiä kuin omaa untanne ja vaikuttuisi oman mielikuvituksenne voimasta? Tai alitajuntanne tai ylitajuntanne, miten vain tahdotte. Oikeastaan voimme nyt tässä pysähtyä miettimään, mitä oikeastaan tarkoitamme sillä, mikä on ”totta”. (V: 33.)

Surrealistinen taide etsi ihmetyksen tunnetta, arvoitusta ja lumoutumista, joka syntyy kun kokemus ei palaudu aiempaan tai selity pelkällä järkitiedolla (Kaitaro 2001: 140–141). *Valeikkunassa* totuuden olemuksen kysymystä paljastetaan surrealistisin kuvin, ironisesti tai melankolisesti. Selvää kuitenkin on, että järjellä ei todellisuuden ongelmaa voida ratkaista.

### 3.3. Valeikkuna ja Mimi Marton

*Valeikkunassa* esiintyy fiktiivinen taiteilijahahmo, jota tulkitsen yhtenä surrealistisen ironian ilmentymänä. Mimi Marton on omalla tavallaan itsekin surrealisti, sillä hänen tuotantonsa koostuu ns. liian todellisista teoksista, jotka nostavat pintaan René Magritten tölle ominaiset kuvan ja kaltaisuuden kysymykset.

Surrealistisessa taiteessa viittaussuhde todellisuuteen on merkittävässä asemassa, sillä surrealismi pyrki nimenomaan vaikuttamaan maailmaan.

Teoksessa *Le surréalisme et la peinture* Breton korostaa tuon viittaussuhteen tärkeyttä vertaamalla taulua ikkunaan ja toteaa, että häntä kiinnostaa ensisijaisesti se, minkälainen maisema siitä avautuu. Kaitaro (2001: 122.)

*Valeikkunassa* Bretonin vertaus ironisoituu valeikkunataideteoksessa, joka on viittaussuhteessaan todellisuuteen eli todellisuusilluusiostaan niin todellinen, että sen voi sanoa jopa valehtelevan. Tämä ns. liian todellinen taulu johdattaa surrealisminkin perustaan, eli realismin todellisuusillusion ja ikkunametaforan kritiikkiin. Teoksen surrealistinen ironia vihjaa itsestään jo teoksen nimessä ja tunnuskuvassa.

*Valeikkunan* poetiikassa viittaussuhde reaali maailmaan on tärkeä. Teos ei luo omalakista ja suljettua fiktiivistä todellisuutta, vaan haastaa jatkuvasti lukijaa filosofisilla kysymyksillään. Juonivetoisuuden sijaan *Valeikkunaa* leimaa ennen kaikkea eri todellisuuskokemusten asettaminen rinnakkain ja vuoropuheluun toistensa kanssa. Episodimainen rakenne luo surrealistisia kuvia, tauluja, tai ikkunoita, joista ensimmäinen on taideteos, Mimi Martonin maalaama valeikkuna, jota kuvataan *Valeikkunan* ensimmäisessä luvussa.

Silmä lepää silloin kun se katsoo kauas, eikä mikään ole kauempana kuin taivas. Kun kelluskelen selälläni, kuten suurimman osan päivästäni teen, näen pyöreästä kattoikkunasta syvän taivaan ja hievahtamattomia poutapilviä, samanlaisia kuin lapsuuteni viimeisenä kesänä. Kuinka kauan niitä katsonkin, ne eivät liiku eivätkä hajoa.

Mutta kelluntatankkini on viisikerroksisen talon toisessa kerroksessa eikä siellä voi mitenkään olla kattoikkunaa.

(V, 5.)

Ensimmäinen *Valeikkunan* luku on nimeltään ”Katoamispiste” (V: 5–7). Luvussa esitellään ihmeellinen ikkuna, jota päähenkilö tuijottaa altaassaan makoillen. Käy ilmi, että kattoikkuna on silmää harhaanjohtava maalaus, jonka illuusiotaitelija Mimi Marton on maalannut päähenkilön kelluntatankin kattoon. Ikkuna onkin taulu, joka esittää ikkunaa, mutta tekee sen hyvin todentuntuisesti. Valeikkuna-maalaus onkin embleemi tai tunnuskuva, joka on samalla myös lukuohje koko teokselle.

”Kysymys on näennäisestä syvyydestä, perspektiivistä ja katoamispisteestä”, kuvailee päähenkilö maalausta (V: 6). Todentunnun ja todellisuuden ongelmallisuus tematisoidaan näin heti teoksen alussa.

Valeikkunan voi nähdä myös johdattelevan surrealistisen mielikuvituksen ajatukseen, jossa mielikuvitusta ei nähdä mielen sisäisenä näkemisenä, vaan

surrealistiset näyt heijastetaan pikemminkin ihmisen ulkopuolelle, todellisuuteen, jossa mielikuvituksen ponnahduslautana toimii valmiita kuvallisia elementtejä (Kaitaro 2001: 98). Valeikkuna-maalaukset kuvallisine ärsykeineen mahdollistaa filosofille tämän mielen sisäisen näyn heijastamisen taideoksen kankaalle; maalauksen taivas näyttäytyy lapsuuden taivaan kaltaisena näkynä.

Mimi Martonin taideopinnoista ja muista teoksista kerrotaan laajasti teoksen ensimmäisessä luvussa. Todentunnun luomista ja referentiaalisuutta korostetaan yksityiskohtaisella kuvauksella: Martonin ”feikkaaminen” (V: 6) perustuu laajaan taidehistorialliseen opintohistoriaan ja syventymiseen. Kuvataan myös Martonin omia teoksia: illuusioita raollaan olevista ovista, huoneista, joita ei ole. Mainittu *di sotto in su* selvennetään viitteissä illusionistisen maalaustaitteen keinoksi, joka viittaa katsomiseen alhaalta ylöspäin. Sen lähikäsite on myöhemmin *Valeikkunassa* mainittu *trompe l’oeil*<sup>9</sup>, joka tarkoittaa ranskaksi ”silmän harhauttamista”. Molemmista tavoitteena on huijata katsetta illuusion keinoin. Martonin ”silmää pettävät kuvat” rakentuvat siis illuusioiden historialle, kyse ei ole vain yhden keksityn taiteilijan silmänkääntötempuista tai optisista trikeistä.

Martonin muiden töiden luettelointi alleviivaa sitä, että ihmiset yleensä haluavat päästä illuusioiden äärelle: hänen töitään tilaavat niin museot, yritykset kuin yksityishenkilöt. Samoin kirjaan tarttuminen on lukijan tapa tarttua illuusioon, ja Krohnin sanojen mukaan ”illuusio on ihmisen omin todellisuus” (Krohn 1989: 148). Toden ja illuusion kysymykset ovat Krohnin poetiikan ydinkysymyksenasetteluja ja ovat myös *Valeikkunan* jokaisen tarinallisen asetelman toistuva ja varioiva teema.

Jo esseekokoelmassaan *Rapina ja muita papereita* Krohn kirjoittaa kielen, kuvan ja todellisuuden välisestä ongelmasta, jota myös *Valeikkunassa* käsitellään ja viittaa esseessään Magritten töihin:

---

<sup>9</sup> Figuratiivisen surrealismien kritiikissään Breton epäilee silmää pettävien illuusioiden luomista: ”Hän toteaa, että juuri sana *pettää* (*tromper*) –ilmaisussa (*trompe-l’oeil*) paljastaa tämän menetelmän heikkoudet”, Kaitaro (2001: 88) kirjoittaa. Surrealismien tarkoitus ei ollut pettää, vaan paljastaa.

Näin kerran taulun, joka esitti kenkää. Siihen oli kirjoitettu: ”Tämä ei ole kenkä.”<sup>10</sup> Täsmälleen oikein: eihän kuvan kengällä voinut kävellä eikä se sopinut kenenkään jalkaan. (Krohn 1989: 148.)

Krohnin mukaan ”ihmisen on vaikea ja käytännössäkin mahdoton erottaa toisistaan sitä mikä on ja sitä minkä avulla hän tietää jotain siitä mikä on” (Krohn 1989: 148).

Kieli rajaa todellisuuden omaan taikapiiiriinsä, noidankehän, jonka yli ei voi harpata. Ja kuitenkin –jos kieli on taulu, joka esittää maailmaa –eikö siihen ole vapaus kirjoittaa: ”Tämä ei ole maailma”, ja eikö sitä kirjoiteta siihen kerran toisensa jälkeen runoilijan, runoilijoiden verellä? (Krohn 1989: 148–149.)

Taiteilijan, kuten tarinan Mimi Martonin tai Krohnin itsensä, tehtävä on siis kamppailla kielen ja kuvan mahdottomuuden kanssa. Kielen ja kuvan avulla tavoitellaan tavoittamatonta, mutta itse todellisuuteen ei koskaan päästä kiinni. Kieli rinnastetaan esseessä maailmaa esittäväksi tauluksi – tämä taulumetafora vahvistaa pohdintaani kuvataiteen figuratiivisesta surrealismista Krohnin poetiikan yhtenä pohjavireenä. *Valeikkunassa* jokainen luku näyttäytyy ”tauluna”, jossa juonivetoisuuden sijaan näytetään paradoksaalinen tai hämmennystä ja kysymyksiä herättävä asetelma, jonka kautta jokin tietty filosofinen kysymys konkretisoituu.

Tarkemmin luvussa kuvataan myös Mimi Martonin työtä, joka paljastaa katseen liikkeistä riippuen kaksi vaihtoehtoista kuvaa ja merkitystä: kuvaan on kätkeytyneenä sekä maisema että ihmiskasvot. (V: 7.) ”Toisin näkemisen” ajatus on myös surrealismissa läsnä, jonka keskeinen tavoite oli ”provosoida

---

<sup>10</sup> Krohn viittaa esseessään Magritten teokseen, jonka nimi on *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1928/29). Teos esittää piippua persoonattoman realistisesti, kuin kasvikuvasovissa, ja kuvan alla lukee ranskaksi: ”Tämä ei ole piippu.”

esiin uusia tapoja nähdä todellisuus” ja näyttää tuttu ja jokapäiväinen ”outona, hämmästyttävänä ja ihmeellisenä”<sup>11</sup>(Kaitaro 2001: 10).

Myös Magritte käsitteli teoksissaan kätkemisen ja paljastamisen kysymyksiä ja yhdisteli esittävyyttä hämmennystä herättäviin todellisuudenylityksiin. Krohn mainitsee *Tribar*-teoksensa esseessä (1993: 41-42) Margitten ”La Condition Humaine” -teoksen (1933), jossa on taulu taulussa: maalauksessa on maisema, joka jatkuu rajattomasti tauluun maalauksen maiseman sisällä. Krohn kutsuu teosta ”realistisen maalarin paradoksiksi”:

”Esimerkiksi puu, jota kuva esittää, korvaa sen takana, huoneen ulkopuolella, sijaitsevan puun. Katsojalle se oli samanaikaisesti sisällä huoneessa; ja ulkopuolella, todellisessa maailmassa, mielessä”, Magritte kirjoittaa.

Kuvaan sisältyvä ristiriita, siinä aukeava kehä-äärettömyys ja vaihtoehtoisuus kiusaavat katsojaa. Huomatkaa: se, mikä on kuvan todellista maailmaa, on mielessä. Sitä ei näy. Se taas mikä näkyy on vain puun kuva. ”Oikea” puu on näkymätön, se on kuvansa takana – Magritten maalauksen todellisuudessa. (Krohn 1993: 41–42.)

Krohn puhuu maailmojen yhtäaikaisesta ja päällekkäisestä läsnäolosta, jonka kätkemisen, paljastamisen ja peittämisen kysymykset ja paradoksit näyttävät. Tämän figuratiivisen surrealistisen teoksen herättämät tunteet ovat uteliaisuus, ahdistus ja epäily. Krohn laajentaa Magritten teoksen ilmentämän problematiikan koko ihmiselämän tasolle:

Mutta Magritte ei esitä maalauksessaan vain taitelijan dilemmaa vaan hän koskettaa siinä koko inhimillisen havaitsemisen paradoksaalisuutta: ”Samalla tavoin me näemme maailman”, hän kirjoittaa, ”ikään kuin se olisi itsemme ulkopuolella, vaikka me koemme itsessämme vain sen mentaalisen representaation”. (Krohn 1993: 42.)

Juuri tätä inhimillisen havaitsemisen paradoksia Krohn käsittelee myös *Valeikkunassa* figuratiivisen surrealisminsa kautta.

---

<sup>11</sup> Surrealistisessa kuvataiteessa puhuttiin kaksoiskuvista (Dalin paranoiakriittinen metodi) ja samaa mielen havaitsemisen ilmiötä ja merkityksen liikkuvuutta kuvasi myös ”Yksi toisessa” seuraleikki, jossa mikä tahansa esine voitiin nähdä jonain toisena (Kaitaro 2001: 97–98 ja 103).

Kelluntatankin kattoon maalattu valeikkuna on siis teoksen tunnuskuva ja todellisuuden ongelman tematisoiva esine, joka hiljaisena todistajana valvoo tapahtumia niiden yläpuolelta läpi *Valeikkunan* fragmentaarisen juonen. Mimi Martonin suulla avataan ensimmäisen luvun lopussa vielä samaa pohdintaa valeikkuna-teoksen takana, joka yhdistyy Krohnin edellä mainitun esseen pohdintoihin.

Mimi Martonin kuvissa merkitykset piiloutuvat ja näyttäytyvät, sammuvat ja leimahtavat, katoavat ja vaihtavat paikkaa. Onko se kaikki vain optista huvittelua, leikkiä ihmisen havaitsemisen ominaisuuksilla ja omituisuuksilla?

- Minulle, Mimi Marton kerran sanoi, –kysymys on enemmästä.

- Mistä sitten? minä kysyin.

- Siitä että todellisuus on todellisuuden kuva, hän sanoi.

(V: 7.)

Omituisuuksilla leikkimisen sijaan kyse onkin todellisuuden kuvastamisesta kuvan avulla. Kuva paljastaa paradoksin: kuvaa lähemmäs todellisuutta ihmisen on mahdotonta päästä. Kyse ei siis ole harhaanjohtamisesta tai kuvittelemisen leikistä, vaan merkityksen paljastamisen mahdottomasta yrityksestä.

Mimi Martonin valeikkuna-teos on siis realismin, esittämisen ja jäljittelyn kritiikkiä ja tämän perusteella Mimin nimen voi tulkita pitävän sisällään ironisen viittauksen sanaan *mimesis*, jäljittely. Sukunimi Marton assosioituu sanaan ”morte”, eli kuolemaan<sup>12</sup>. Marto puolestaan tarkoittaa lisääntymiskyvyttöä tai hedelmätöntä eliötä, joten tämän tulkinnan pohjalta nimi ”Mimi Marton” viittaisi siihen, että mimeettinen suhde maailmaan on joko kuollut tai hedelmätön.

Sekä surrealistit että *Valeikkuna* ottavat siis kriittisen ja ironisen aseman suoraan todellisuuden jäljittelyn mahdollisuuteen. Martonin valeikkunan jäljittely on liian todellista, ja todentunnun luomisellaan se on hämärtävinään todellisuuden ja kuvan rajaa, vaikka todellisuudessa se paljastaa todellisuuden illusorisen luonteen. Lyytikäisen (2009: 108) sanoin: ”Illuusio tekee siis haihtuvimmasta pysyvintä, pinnasta syvyyttä.”

---

<sup>12</sup> Morte – italian sana, joka tarkoittaa kuolemaa.

Ensimmäinen luku illuusiotaideteoksineen tekee näin intertekstuaalisia viittauksia surrealistiseen taiteeseen ja erityisesti René Magritten teoksiin. Historiallinen surrealismi *Valeikkunan* subtekstinä antaa vihjauksen itsestään teoksen ensimmäiseltä sivulta saakka.

Surrealistista ironiaa edustaa myös luvussa ”Väärentäjä” (V: 118–120) kuvattu selkkaus. Mimi Martonin työhuoneelle ilmaantuu väärentäjä, joka tekee parempia jäljennöksiä taiteilijan töistä, kuin alkuperäiset. Luvun lopussa väärentäjäksi paljastuu Marton itse, hän on maalannut työnsä unissaan. Unissamaalaaminen ja itsensä ylittäminen alitajuisesti alleviivaavat teokselle ominaiseen ironiseen sävyyn ihmiseen kätkeytyvää mysteeriä ja toiseuden teemaa. Ihminen on tuntematon myös itselleen, ei vain toisille.

Lyytikäinen näkee toiseuden kysymyksen Krohnin kirjoittamisen liikevoimana, jonka kautta Krohnin poetiikalle ominainen toiston mekanismi hahmottuu (Lyytikäinen 2000: 12). Mimi Martonin tapauksessa toiseus tulee unen kautta osaksi hahmon omaa identiteettiä ja paljastaa sisäisen mysteerin.

Marton saa itsensä kiinni toimista, joista ei ole valvemaailman tasolla tietoinen. Paljastuminen saa aikaan sekä helpotuksen, että hämmennyksen:

- Mutta miksi maalaan paremmin unissani kuin valveilla?
- Ehkä siksi, että uni on kolmas silmä, sanoin. (V: 120.)

Edellisen alaluvun autotekstuaalinen tulkinta filosofin unen kolmisilmäisestä herrasta ja kielestä kolmantena silmänä saa Martonin väärentäjää käsittelevässä luvussa uuden version itsestään, kun filosofi sanoo unen olevan kolmas silmä. Tämä vahvistaa jälleen hypoteesiani Krohnin todellisuuskäsityksen surrealistisuudesta. Maailmaa ei voi tavoittaa ilman kielen kolmatta silmää, eikä ihmistä voi nähdä kokonaisena ilman unen kolmatta silmää.

## 4. VASTAKOHTIEN POETIIKKA

Kaaos, joka alkoi järjestyksestä. Järjestys, joka tarvitsi kaaosta. Minua kummastutti tapa, jolla ne muuttuivat toisikseen, minua askarrutti se, että jokaisessa yksityiskohdassa oli vielä pienempiä yksityiskohtia, ja että ne kaikki olivat yhteydessä toisiinsa. (V: 36-37.)

Krohn rakentaa *Valeikkunassa* henkilöahmoja, kohtauksia, juonta ja teemoja erilaisten näkökulmien ja variaatioiden rinnastamisen tekniikalla. Poetiikka hyödyntää vastakohtia, kahtiajakoja ja toisaalta yhteen sulautumisia ja muodonmuutoksia.

Tarinan maailmassa näkökulma kohtaa aina toisen vastakkaisen ja henkilöahmo vastaparinsa. Samoja todellisuuden olemusta käsitteleviä kysymyksenasetteluja vasten näytetään teoksen episodeissa vaihtuvia asetelmia, jotka johdattavat paradoksien ja mysteerien äärelle. Todellisuus ja kysymykset totuudesta heijastuvat aina vähintään kahden kuvan kautta ja näin syntyy ristivalotus filosofisiin kysymyksenasetteluihin, joita teos tarjoaa.

Tällaisten sidekudosten tehokkuuden edellytyksenä on, että sirpaleinen fiktiivinen maailma kutsuu näkemään kokonaisuuden kaltaisuuden eikä jatkuvuuden akselilla. Krohnin ”eräänlaisia romaaneja” ei pidä koossa juoni, kausaalinen jatkuvuus tai henkilöiden samuus, vaan episodien metaforinen suhde toisiinsa ja niitä yhdistävään abstraktimpaan teemaan. (Lyytikäinen 2013: 50.)

*Valeikkunan* tapauksessa Krohn luo Lyytikäisen mainitsemia suhteita juuri oppositioiden avulla. Vastakohtilla leikkittely rakentaa myös teoksen surrealistisuutta, sillä se luo kohtauksiin liikkuvan todellisuuden tunnun: mikään ei ole sitä, miltä ensisilmäyksellä näyttää. Todellisuus rakentuu variaatioista ja kysymyksistä.

Myös teemoja esitetään vastakohtien ja variaatioiden avulla. Keskeinen temaattinen vastakohtapari *Valeikkunassa* on eskapismien ja kärsimyksen



oppositio. Omiin maailmoihin pakenemisen vastavoima on kärsimyksen tuottama läsnäolon kokemus nykyhetkessä. Näiden kahden välille syntyvä jännite tuottaa filosofisen kysymisen tarpeen ja johdattaa yhä uudelleen todellisuuden ratkaisemattoman ongelman äärelle.

Kuuntelen ja opin, että kukaan muukaan ei tiedä, mistä elämässä oikein on kysymys. Kukaan ei tiedä, miksi mitään on olemassa, mutta kaikki tietävät, että on olemassa oikeaa ja väärää, parempaa ja pahempaa. (V: 57.)

#### 4.1. Eskapismi ja kärsimys

Kärsimyksen voi nähdä koskettavan miltei jokaista hahmoa teoksessa – juuri kärsimys ajaa monet asiakkaat filosofin vastaanotolle.

Kärsimystä kohdataan eri metodeilla. Filosofi alkaa torkahdella kiihtyvään tahtiin, kun joutuu todistamaan asiakkaansa eskistentiaalista tuskaa ja häiritseviä kysymyksiä. Gaard puolestaan pakenee kärsimystä kärsimyksen – hänen kokemuksensa ruoskintapenkissä ja lihaan piirtyneet veriarvet kielivät eskapismista, joka löytyy kärsimyksen kautta. Aava pakenee virtuaalimaailmaan kärsimyksentäyteistä yhteiskunnallista maailmaa, ja löytää eskapismistaan kodin –mutta kuinka ollakaan, myös virtuaalinen koti voidaan ryöstää! Ja taas ollaan kärsimyksen äärellä.

Luvussa ”Kuka kaipaa filosofia” (V: 56–60) esitellään kärsimyksen kirjoja filosofin praktiikan näkökulmasta. Kärsimyksen skaala laajenee filosofin asiakaskunnassa subjektiivisesta kärsimyksestä yhteiseen kärsimyksen, aineettomasta kärsimyksestä kivun tuottamaan kärsimyksen.

Aineetonta, henkistä kärsimystä edustaa esimerkiksi tietoa lisäävä tuska. Luvussa ”Yön kuningatar ja muita vieraita” (V: 88–95) filosofin asiakkaaksi tulee nainen, joka on saanut tietää miehensä aviorikoksesta. Petoksen on paljastanut tuntemattoman ihmisen lähettämä sähköposti. Kärsimys marssitetaan ihmissuhteiden ja parisuhteen näyttämölle, ja sen aiheuttaja on valhe, joka asettuu tässä variaatiossa todellisuuden oppositioksi. Kärsimys antaa itsestään

ennakoivan merkin naisen unessa painajaisen muodossa. Painajainen osoittautuu todeksi ja murtaa tutun elämän vieraaksi, rakastetun tuntemattomaksi. Tuntematon viestintuoja rikkoo tutun illuusion ja naisen kärsimys saa elämän tuntumaan vain kuorilta tyhjyyden ympärillä:

– Siitä hetkestä lähtien liittomme oli yhtä hyödytön ja turha kuin ne surkeat kännykän kuoret, joita mieheni myi (V: 90).

Nainen kuvaa katsovansa miestä nyt ”uusin silmin”, ja surrealistista ironiaa asetelmassa onkin se, että paitsi surrealistien ihannoima arkiseen murtautuva runous, myös arkiseen murtautuva valhe – vaiko sittenkin arkiseen murtautuva totuus – saa yksilön näkemään arkisen tuoreella katseella, toisin kuin ennen.

Lopulta kärsimyksessä kysymys on siitä, minkälaista on olla ihminen: "Kuuntelen, ja kaikki kysyvät samaa: Mikä on totta? Oikein? Parasta?" (V: 57–58.)

Filosofi kuvaa sanattomuuttaan kärsimyksen eri lajien edessä: ”Mitä sanon hänelle ja kaikille heille, joiden nykyhetki on paha tai onneton?” (V: 59). Mitä filosofi voisi sanoa elämää suuremmalle subjektiiviselle kärsimykselle tai "heille, jotka surevat paitsi ihmiskunnan myös koko planeetan kohtaloa?" "Mitä sanon omantunnonaroille?" (V: 58–59.) Kirjan nykyhetkessä asiakkaat vähenevät, eikä filosofeille tunnu olevan enää edes tarvetta. "Numerot, luvut, algoritmit puhuvat. Filosofit vaikenevat" (V: 60.) Kieli, jonka tehtävä oli olla kolmas silmä, mykistyy. Kärsimyksen edessä jäljelle jää vain kysymyksiä tai hiljaisuus.

Vastakohtien poetiikassaan Krohn leikittelee henkilöahmoilla, jotka edustavat eri piirteitä tai näkökulmia kärsimykseen. Hammaslääkärin hahmo filosofin tuttavapiirissä edustaa fyysisen kivun kautta ilmenevää kärsimystä, nihilismia ja sadismia. Hammaslääkärin tahallinen kivun tuottaminen johdattaa filosofin kärsimyksen ja fyysisen kivun kysymyksen äärelle:

Kipu on liikettä ja kaikki, mikä liikkuu, on totta (V: 77).

Krohnin kuvaus kivun olemuksesta saa taas ajattelemaan surrealistista ihannetta liikkeelle päästetystä todellisuudesta. Kipu luo subjektiivisen ja suljetun tilan, sillä se sulkee kokijan maailmasta itsensä lisäksi kaiken muun ulkopuolelle. Tässä mielessä kipu, joka tuottaa kärsimystä, on eskapismin vastakohta. Se opettaa kokijalleen läsnäoloa hetkessä, jolloin eskapismi käy mahdolliseksi. Kipu on ei-toivottu todellisuudenylittävä ”löytö”, joka ilmestyksenomaisesti paljastaa kuluvan hetken kokijalleen.

Breton puhuu ilmestyksestä tai paljastumisesta, sekä löydöistä, jotka voivat olla esimerkiksi filosofisen ongelman ratkaisuja, mutta joita ei saada järjen tai logiikan keinoin. Ratkaisu samaan aikaan vastaa tarpeeseen ja ylittää sen. (Kaitaro 2001: 77.) Löydön käsite rinnastuu Bretonin runokuvateoriaan, käytännön tasolla.

Jälleen kerran Bretonin arkielämän poetisoinnin projekti kytkeytyy hänen runokuvateoriaansa: löydön ja runokuvan tuottaman mielihyvän ehdot ovat identtisiä. Runokuvan aikaansaama mielihyvä johtuu siitä, että runokuva on samalla sekä osuva, että yllättävä; samoin löytö onnistuu toteuttamaan toiveen, mutta täysin ennakoimattomalla tavalla. (Kaitaro 2001: 77.)

Sanat ilmestyminen, paljastuminen ja löytö resonoivat *Valeikkunan* luoman fiktiivisen maailman surrealistisiin kuviin. Syy-seuraus -juonen sijaan *Valeikkuna* rakentuu ilmestymisien ja paljastumisien assosiatiivisen logiikan varaan. Kärsimyksen kodalla tuo ”löytö” on subjektiivisen nykyhetken kokeminen, ilman pakenemisen mahdollisuutta. Tässä mielessä kipu on käsitettävissä surrealistiseksi kokemukseksi.

Filosofi tapaa kipuaan säännöllisesti, sillä kerran viikossa hän menee hammaslääkärin hoidettavaksi, ja hammaslääkäri käy vuorostaan filosofin vastaanotolla joka maanantai keskustelemassa filosofin kanssa. Hammaslääkäri on mielipiteissään ja maailmankatsomuksessaan ”järkähtämätön: mikään ei ole mitään” (V: 78), kun taas filosofi on utelias merkityksen etsijä. Hammaslääkäri

onkin yksi filosofin oppositiohahmoista, ja siksi merkittävä osa teoksen oppositioiden poetiikan ilmentäjänä, vaikka hahmona käykin vain piipahtamassa.

Vastaanotollaan hammaslääkäri poraa tahallaan hermoon ja kipu luo oman ehdottoman subjektiivisen maailmankaikkeuden kokijalleen:

Hetkeksi kaikki yhteydet ulkomaailmaan katkesivat. Olin kiemurteleva madon muotoinen arkkieläin. Suustani pääsi ulinaa. (V: 79).

Kipu esitetään siis surrealistisena, objektiivista todellisuutta todempana, subjektiivisena kokemuksena, joka tekee maailmasta pienen, ahtaan ja yksityisen tilan. Kipu on ehdoton polku eskapismista nykyhetkeen, kivulta ei pääse pakoon. Siksi kivun ja kärsimyksen oppositio teoksen eskapistisiin maailmoihin on yksi teoksen merkittävimmistä temaattisista oppositioista.

## 4.2. Henkilöhahmot ristivalossa

Krohn esittää *Valeikkunan* henkilöhahmoja ristivalotuksessa. Toisaalta filosofi voidaan nähdä ajattelijana, joka pureutuu elämän mysteeriiin ja haastaa pohtimaan maailman ja elämän olemusta. Toisaalta filosofi on naurettava, koulunsa keskeyttänyt ylipainoinen vanheneva ukko, joka makaa flegmaattisena ammeessa yötä päivää. Myös filosofin elämäntarinasta kerrotaan oppositioiden kautta komiikkaa luoden. Filosofi kertoo gradunsa aiheen: ”Vapaaehtoinen itsemurha eettisenä aatteena”, ja seuraavaksi käy ilmi, että itsemurhan sijaan hän saikin lapsen.

Filosofin praktiikalle eksyvät vaihtuvat vieraat tuovat kukin mukanaan oppositiopareja, kuten esimerkiksi Pelkuri tuo rohkeuden ja pelon vastakkainasettelun ja Puuihminen ihmisen ja luonnon vastakkainasettelun. Vieraat eivät kiinnity välttämättä lainkaan muuhun tarinajuoneen ja ovat siinäkin mielessä liikkuvia palasia episodien kirjossa, että niiden paikka teoksen kokonaisrakenteessa voisi olla myös toinen. Vaihtuvat vieraat ilmentävät

teoksen maailmassa mainittua ilmestysten tai löytöjen sattumanvaraista logiikkaa.

Löydön näkökulmasta voidaan filosofi tulkita surrealistisen halun ilmentäjäksi. Kaitaron mukaan ”surrealistinen halu etsii kohdettaan kuvittelematta: katse kohdistuu oman sisäisen maailman sijasta ulospäin siihen, mikä on satunnaista ja yllättävää”. (Kaitaro 2001: 78.) Filosofi edustaa omalta osaltaan tällaista surrealistista valmiustilassa oloa ottaessaan alitajunnaamme vastaan vieraidensa mukanaan tuomia ilmestyksiä.

*Valeikkunan* kolmannen luvun nimi on ”Pelkuri” ja se marssittaa filosofin vastaanotolle ensimmäisen asiakkaan. Pelkuri on filosofin asiakkaalleen antama lempinimi tai epiteetti –oikea nimi on merkityksetön, koska filosofin vieraat ja asiakkaat ovat enemmän tai vähemmän tyyppisiä, henkilöhahmojen sijaan ennemminkin käveleviä allegorioita tai filosofisia kysymyksiä. He eivät edusta yksilöitä vaan ihmisyyden tai todellisuuden ongelmallisuuden eri aspekteja.

Lempinimi tai epiteetti avaa hahmoa usein juuri opposition kautta ja asettaa hahmon koomiseen valoon. Pelkuri on kehonrakentaja, jota pelätään, mutta joka itsekin pelkää. Pelottava Pelkuri kärsii elämää häiritsevistä pimeänpelosta ja siksi hän on hakeutunut filosofin vastaanotolle, sillä hän on kokeillut jo kaikkea. Seuraa ironisoiva luettelo vaihtoehtohoidoista ja terapioidista:

Minulle on annettu aromaterapiahieronta ja olen kuluttanut viikkoja psykodraaman prosessointi-istunnoissa. Aku- ja chakrapisteisiin on kohdistettu kynttilänvaloa. Olen maannut viitenä päivänä viikossa analyytikon leposohvalla ja osallistunut dynaamiseen lyhytterapiaan. Minulla on magneettipatja ja magneettipohjalliset. Taideterapiassa olen maalannut sormiväreillä viisi omaakuvaa. (V: 13.)

Lista vaikuttaa absurdilta ja naurettavalta, vaikka kyseiset terapiamuodot ovat tuttuja tosielämästä. Jälleen kerran teos asettaa kysymyksiä toden ja epätoden rajasta. Listassa vaihtelevat vuorotellen ns. uskomushoidot ja mielenterveyden hoitomuodot, joiden pohjalta löytyy Freudin psykoanalyysi ja teoriat, jotka olivat myös surrealistien kiinnostuksen ja muokkaamisen kohteita. Uskomus ja tieto asetetaan siis listassa toisiaan liki – ikään kuin ne olisivat

näennäisiä oppositioita, joiden rajapinta on todellisuudessa epävarma. Vastakohtien törmäyttäminen luo tekstiin ironiaa.

Filosofista paljastuu jo alussa ominaisuus, joka teoksessa tulee toistumaan: hänellä ei ole oikeita vastauksia asiakkaalleen, eikä asiakas poistu hänen luotaan tyytyväisenä. Filosofin näyttäytyy antisankarina ja huonona filosofina, joka tuottaa asiakkaalle pettymyksen. Pelkurin pimeänpelosta hän sanoo: ”Yö on kaiken järjen tuolla puolen, sen ydin on kauhu, sen mitta on äärettömyys” (V: 14). Pelkuri on pettynyt, sillä hän olisi halunnut kuulla päinvastaista vakuuttelua siitä, kuinka pelko on turhaa.

–Tehän omituisia puhutte! Ja millä asiantuntemuksella, jos saan tiedustella?  
 –Toisaalta, jatkoin häiriintymättä, –olette aivan väärässä. Miksi pelätä sitä, mikä on kaiken olevan perustila, mistä kaikki syntyy ja minne kaikki palaa ja katoaa? Joka pelkää yötä, pelkää omaa sieluaan. (V: 15.)

Vastakohtien luoma ristivalo paljastaa aina asioista useampia puolia: naurettavia, vakavia, kauheita, yleviä. Pelkurin vierailu päättyy vastakohtien ja muodonmuutosten luettelointiin: ”Näet yön hautana, mutta yö on kohtu, kaiken olevaisen alku, siellä kauhu vaihtuu rauhaksi, himo täyttymykseksi, painajainen unelmaksi” (V: 15).

Filosofin hahmolle on tunnistettavissa useita oppositiopareja teoksen hahmogalleriassa. Yksi näistä on edellä mainittu hammaslääkäri-nihilisti, toinen kaupunkia kauhun vallassa pitävä Metamaatti, jota käsittelemme tarkemmin seuraavassa luvussa. Kolmas vastahahmo filosofille on tämän paras ystävä Gaard, joka edustaa biologina materiaa, siinä missä filosofi henkeä.

Filosofi ja Gaard ovat vanhoja koulutovereita, joita yhdistää ulkopuolisuus ja sivullisuus. Gaard hahmona nostaa esiin kysymyksen julkisesta ja yksityisestä, kun filosofi kuvaa hänen ”ilottomia huvejaan” luvussa ”Dicty ja doggaajat” (V: 19–23). Myös normaalin ja epänormaalin vastakohtapari näytetään tekstissä näiden hahmojen kautta, kun Gaard kyseenalaistaa filosofin kelluvan elämäntavan soveliaisuuden. Filosofin taas ei koe Gaardin doggailu-harrastusta normaaliksi: Gaard käy muiden miesten kanssa aika-ajoin seuraamassa tyhjillä

parkkipaikoilla tuntemattomien pariskuntien yhdyntöjä, ja sen jälkeen osallistuu ruoskintaorgioihin itse. Julkista aktin tirkistelyharrastustaan lukuun ottamatta, Gaard viihtyy yksinäisyydessä, tieteellistä tutkimusta tehden. Gaardin hahmo on rakennettu vastakohtien varaan.

Lyytikäinen korostaa Krohnin henkilöhahmojen esittämisen kahtalaisuutta:

Usein Krohnin henkilöhahmoissa näkyy jako kahteen. Toisaalta on *Tainaronin* kertojan kaltaisia henkilöitä, jotka haluavat säilyttää normaalin logiikan, ovat analyyttisiä, uskovat järkeen ja identiteettiin, toisaalta on henkilöitä, jotka antautuvat paradoksaalin lumoukseen tai edustavat sitä ja ovat vaille määriteltävää identiteettiä. (Lyytikäinen 2000: 23)

*Valeikkunan* kelluva filosofi edustaisi Lyytikäisen jaottelussa loogista, identiteettiin uskovaa hahmoa, joka filosofisten kysymystensä kautta pyrkii kohtaamaan eteensä tulevat ilmiöt ja ihmiset. Lyytikäinen kirjoittaa Krohnin teoksista: ”keskiössä on aina refleктоiva tietoisuus: kysyvä minuus joka kohtaa elämän eri ilmiöitä ja joukon toisia ihmisiä ja joka samalla kohtaa itsensä ja omat reaktionsa muuttuvissa tilanteissa”. (Lyytikäinen 1997: 182).

Kysyvä minä ei kuitenkaan itsekään ole kiinteä ykseys, ei ole turvassa rajojensa sisällä. Se on itsessään moninainen, ristiriitainen ja muuttuva, eikä rajaa sen ja todellisuuden välillä voi vetää: todellisuus ja tajunta vuotavat toisiinsa. Vuorovaikutus ja suhteet rakentavat ja purkavat minuuden yhä uudelleen ja samalla muuttuu ”todellisuus”. (Lyytikäinen 97: 182)

Filosofi on se kysyvä minuus, joka kohtaa sekä unen että valveen vieraat ongelmiseen. Filosofiin ristiriitaisuutta tuo unen ja valveen sekoittunut tila, joka on osa hänen identiteettiään ja hämärtää rajoja todellisuuden ja tajunnan välillä.

Luku "Karman pölyä" (V: 102–106) marssittaa peräkkäin filosofin vastaanotolle kaksi vastakkaista maailmankatsomusta. Ensin keskustelemaan filosofin kanssa tulee nuori vihainen mies, joka on päättänyt aatteellisista syistä tappaa itsensä. Vaikka filosofi nuorena itsekin oli kiinnostunut aiheesta ”Vapaaehtoinen itsemurha eettisenä aatteena” (V: 25), tuntee hän nyt vastenmielisyyttä ja

ärtymystä nuorukaisen rationaalisen itsemurhan ideologiaa kohtaan ja kyseenalaistaa miehen harmiksi kuoleman lopullisuuden.

Kysyn vain, oletko varma siitä, että se mikä sinua odottaa on olemattomuus? Luulet tappavasi itsesi, mutta entä jos käykin niin, että juuri sinä ja vain sinä jäät jäljelle? Että sinä et katoakaan, vain maailma katoaa. Jos tietäisit, ettei loppu ole sinun loppusi, pysyisitkö yhä päätöksessäsi?

Hän suuttui: –Minusta on sopimatonta, että te, joka nimitätte itseänne filosofiksi, esitätte noin naurettavia kysymyksiä!  
(V:104.)

Materiaalinen ja nihilistinen maailmankuva ei hyväksy ruumiista irrallaan olevaa tietoisuutta, vaan pitää sitä satuna tai absurdina fantasiana.

Toinen filosofin vieras edustaa itsemurhakandidaatin vastakohtaa. Hän on nuori nainen, nimeltään Avaruuteen puettu. Hän uskoo kaiken elämän arvoon:

–Niin, hän sanoi –Molekyyleilläkin on sielu. Ei ainettakaan pidä tuhota tahallisesti.

Avaruuteen puettu noudattaa loukkaamattomuuden periaatetta sen kaikkein äärimmäisessä muodossa, sillä hän on omaksunut jainalaisuuden jo kouluiässä. Avaruuteen puettu uskoo, että ihminen pystyy halutessaan kitkemään itsestään kaikki ruumiilliset halut ja tarpeet. (V: 105.)

Kaksi vastakkaista suhtautumista maailmaan ja elämään rinnastetaan näin teoksen poetiikalle tyypillisesti samassa luvussa, ja filosofi jää ääripäiden väliin ikään kuin peiliksi, johon molemmat maailmankäsitykset heijastuvat. Toinen ei kunnioita mitään elämää ja toinen kunnioittaa kaikkea elämää. Elämännäkemyksen vastakkainasettelu asettaa tulkinnassa myös kysymyksiä moraalista. Teoksen poetiikkaan kuuluukin tekstiin lomittuvat suorat filosofiset ja moraaliset kysymyksenasettelut, kuten:

Kun Avaruuteen puettu lähti, minä jäin puolivalveille ihmettelemään, teemmekö sitä, mitä tahdomme, vai tahdommeko sitä, mitä teemme (V: 106).

Avaruuteen puettu palaa tarinalinjaan myöhemmin Metamaatin tuhoavan maailmannäkemyksen uhrina. Metamaatin pahuutta edustavan hahmon



vastinparina hänet esitetään marttyyrinä. Tämä hahmojen asettelu ja uudelleen asettelu suhteessa toisiin hahmoihin kuvastaa jälleen teoksen oppositioiden poetiikan asetelmallista rakentumista. Lyytikäinen muistuttaa, että Krohn kuvaa mieluiten katsojia ja sivullisia, toimivien draaman sankareiden sijaan :

Joskus katsojat ja tietoisuudet sentään seuraavat aktiivisten henkilöiden edesottamuksia, mutta Krohnin katsojat eivät näe tai katso ensisijaisesti toimintaa ja toimivia ihmisiä vaan sellaista, mitä voisi nimittää kuviksi tai kuvaelmiksi. (Lyytikäinen 2013: 165.)

Filosofi kaikessa omassa ristiriitaisuudessaan on *Valeikkunan* maailmassa tällainen katsojahahmo, joka seuraa ja kommentoi vaihtuvia vastakohtien varaan aseteltuja kuvaelmia.

### 4.3. Surrealistiset muodonmuutokset

Kaikki liike on jossain mielessä muutosta ja elämä kaikissa ilmenemismuodoissaan on liikettä. Termi metamorfoosi, muodonmuutos, suuntaa kuitenkin huomion tapauksiin, joissa muutos on dramaattinen ja äkillinen. (Lyytikäinen 2013: 118.)

*Valeikkuna* leikkii vastakohtaisuuksilla ja niiden näennäisyydellä, yhdistelemisellä ja eronteoilla. Muodonmuutoksen eli metamorfoosin motiivi teoksessa toistuu ja alleviivaa osaltaan tätä vastakohtaisuuden näennäisyyttä tai raja-aitojen liukuvuutta. Kuten teoksessa aina, myös muodonmuutosta lähestytään monesta eri näkökulmasta.

Lyytikäinen on tulkinnut muodonmuutoksen teemaa erityisesti Krohnin *Tainaronissa*:

Ovidiuksen Metamorfooseissa esimerkiksi kerrotaan ennen kaikkea siitä, kuinka ihmiset muuttuvat eläimiksi ja kasveiksi tai kivettyvät kiviksi. *Tainaronin* tarinassa hyönteisasukkaiden muodonvaihdos symboloi ilmeisimmin tällaista radikaalia muutosta, jossa samuuden ja eron ja samalla identiteetin ja sen edellytysten kysymys etualaistuu. Kun entisestä olomuodosta ei

näytä jäävän mitään näkyvää jäljelle, miten yksilö enää on sama? (Lyytikäinen 2013: 118.)

Muodonmuutoksen kourissa on myös esimerkiksi filosofin asiakas, joka on muuttumassa puuksi luvussa ”Filemon tai puu-ukko” (V: 52–55).

Tankkiini talutettiin nuori mies, joka pystyi vaivoin liikkumaan. Saattoi heti nähdä, mistä se johtui: hänen jalkateränsä olivat uimaräpylöitä leveämmät ja niin muhkuraiset, että ne muistuttivat pikemminkin puun juurakoita kuin normaaleja ihmisjalkoja. (V: 52.)

Hänen muodonmuutoksensa on absurdia ja traagista: mies kulkee kiertävän sirkuksen mukana omaa rajoja ylittävää groteskiuttaan esitellen. Taas kerran Krohn kuitenkin leikittelee toden ja fiktion rajalla, sillä lääketiede todella tuntee äärimmäisen harvinaisen taudin, joka saa ihmisen jalat ja kädet muuttumaan puumaisen näköisiksi. Totuus on jälleen keksittyä ihmeellisempää.

Tarinan puumies elää metamorfoosia henkilökohtaisesti todeksi, hän on todella muuttumassa puuksi ja aktivoi hahmossaan näin luonnon ja ihmisen vastakkainasettelun:

–Näette varmaan itsekin, hän sanoi ääntäen sanat vaivalloisesti ja ontosti kuin ne todellakin nousisivat paksun rungon uumenista, –mitä minulle on tapahtumassa. Minä olen muuttumassa puuksi. (–) Minusta on tulossa tammi. Toivon nyt, että voisin ilman katkeruutta jättää hyvästit ihmisyydelleni ja ihmiskunnalle. (V: 52–53.)

Groteskin rinnalle nostetaan kokemus pyhästä. Kasvikunnan ja ihmisen vastakkainasettelua purkaessaan hahmon muodonmuutos lähentelee filosofin mielessä subliimin kokemusta, tai lukijan kannalta katsottuna surrealistista ironiaa, kun hän transsiin vajoten puhuu:

Kun muodonmuutoksenne on täydellinen ja ohi, te olette puiden kuningas ja lehväne ovat voiton merkki. (–) Te tulette olemaan osa kasvikuntaa, maan hengitystä, sen kauneinta mysteeriä. (V: 53–54.)

Hahmon muodonmuutoksen kautta luonto näyttäytyy utopiana, joskin ironisessa ja groteskissakin valossa. Surrealistisen taiteen tavoin muodonmuutoksen näkeminen herättää filosofissa hämmennyksen tunteita. Kohtaaminen muotoaan muuttavan ihmispuun edessä jättää filosofin ristiriitaiseen mielentilaan: ”Tässä hämmingissä ja tietämättömyydessä nukahdin” (V: 55). Puuihminen paljastaa siis mysteerin, eikä hahmoa teoksen maailmassa voida kuitata unen maailmasta tulleeeksi harhaksi, sillä luvun lopussa mainittu nukahtaminen antaa olettaa kohtaamisen tapahtuneen valvemaailman jaetussa todellisuudessa.

Vastakohtien, yhdistymisien ja muodonmuutoksien kautta teoksessa pakotetaan kohtaamaan vastakkaiset maailmankuvat ja moraalikäsitteet, elämä ja kuolema, henki ja ruumis, ihminen ja luonto, totuus ja vale, uni ja valve, tosi ja harha.

Tässä mielessä koko teoksen rakentumisen periaatetta voisi kuvata oppositioiden ja metamorfoosien avulla surrealiteetin luomiseksi.

#### **4.4. Metamaatti ja metamorfoosipisteet**

Muodonmuutoksen teemaa edustaa henkilöhahmossaan Metamaatti. Metamaatti edustaa fiktiivisen maailman jaetun todellisuuden painajaisahmoa, jonka avulla teoksessa rakennetaan sen yhteiskuntadystopian taso. Metamaatti on filosofin oppositiohahmo. Siinä missä Metamaatin hahmo tuo teokseen yhteiskuntasatiirin, moraalikysymykset ja painajaismaisen tulevaisuusnäyn, tuo filosofin hahmo eskapismia ja aikaan sitoutumattomat filosofiset kysymykset ja mysteerin. Temaattiset vastakkainasettelut, kuten mysteeri ja moraalit, sekä eskapismi ja kärsimys, tuodaan näin ilmi filosofin ja Metamaatin hahmojen avulla.

Metamaatin hahmo esiintyy ensimmäisen kerran Luvussa ”Harppi” (V: 38–41) –Harppi-liigaan on vihjattu jo teoksen alkupuolella. Luvussa esitellään mediassa julkaistu Metamaatin manifesti, joka pitää sisällään vinksahaneen perustelun murhatöille, joita kaupungissa tapahtuu Harppi-liigaksi kutsutun

järjestön toimesta. Kyseessä on "tila-ajallinen katuteossarja Tuhka ja kaaos", ja tässä tiedetaideprojektissaan Metamaatti ilmoittaa tutkivansa metamorfooseja koehenkilöiden avustuksella:

Tutkin kärsimystä ja teokseni ovat samalla kertaa tieteellisiä kokeita ja taiteellisia performansseja. (--) Yhdistän konseptuaalisessa tiedetaiteessani ainutlaatuisella tavalla matematiikan, kauhun ja kauneuden. (V: 38.)

Taas kerran tuodaan ilmi vastakohtien poetiikka, kun tiede ja taide yhdistetään, kuten myös kauhu ja kauneus. Manifestissaan Metamaatti hakee assistentteja, eli jäseniä Harppi-projektiin. Koehenkilöt eli uhrit sen sijaan valitaan "satunnaisotannalla tiettyjen geometrinen periaatteiden mukaisesti" (V: 38).

Metamaatin nimen kerrotaan johtavan hänen kehittelemästään "metamatematiikan haarasta" ja toisaalta se viittaa hänen metamorfoosipermansseihinsa – eli murhiin. ”Metamorfoosipisteessä” uhri joutuu Harppi-liigan piirittämäksi ja palaa ihmisoihtuna.<sup>13</sup>

Se, joka tietyllä kellonlyömällä osuu tiettyyn paikkaan kaupungissa, Metamaatin määrittämien janojen leikkauspisteeseen, päättyy Harppi-projektin koehenkilöksi ja kokee ”täydellisen metamorfoosin”, oli hän sitten lapsi tai vanhus, mies tai nainen. Joka päivä liikkuu huhuja siitä, missä on metamorfoosipiste, mutta koskaan oikeaa paikkaa ei ole arvattu etukäteen. (V: 40.)

Siinä missä Metamaatti puhuu koehenkilöistä, filosofi ja muut puhuvat uhreista. Sanojen ja merkitysten epätarkkuus ja subjektiivisuus paljastetaan irvokkaalla tavalla.

Metamaatin manifesti viittaa intertekstuaalisesti surrealismin kontekstissa Bretonin *Surrealismin manifestiin*, jossa oli myös tietty rajoja rikkova sanoma: Breton halusi koskettaa taiteellaan konkreettista maailmaa, tai oikeastaan

---

<sup>13</sup> Myös Krohnin *Tainaronissa* kirjeiden kirjoittaja todistaa palavia soihtuja kaukaisuudessa, jotka saavat hänen oppaansa kavahtamaan.

sekoittaa maailman ja taiteen rajoja. Surrealistien välittömien impulssien toteuttamisen ihanne nosti esiin kysymyksiä moraalista. Breton puhui tarpeesta uuteen moraaliin, mutta kiisti sen tarkoittavan kaikkien välittömien impulssien seuraamisen oikeutusta reaali maailmassa. *Surrealismen manifestia* kuitenkin sai aikaan keskustelua impulssien välittömään toteuttamisen ihanteesta, joka voisi johtaa jopa väkivaltaan. (Kaitaro 2001: 53.)

Surrealismi halusi muuttaa elämää, olla enemmän kuin taidetta. Toisaalta olemassa olevassa sosiaalisessa todellisuudessa ainoa alue, jossa se edes jotenkin pystyi toteuttamaan ihanteitaan, oli juuri taide. (Kaitaro 2001: 54.)

Metamaatti ei tyydy ”taiteessaan” rajoittamaan sitä elämän alueelta. Metamaatin tiedetaideprojektin voikin nähdä ironisoivan tätä surrealistien ristiriitaista projektia, jossa runouden ja elämän rajaa haluttiin rikkoa. Metamaatti yrittää luoda uuden moraalin, sekoittaa tiedetaiteensa arkielämään, ja konkreettisesti muuttaa tai koskettaa ympäröivää todellisuuttaan. Metamaatti projekteineen on surrealismien irvikuva. Breton korosti, että surrealismien tavoitteena oli eheyttää persoona, eikä hajottaa sitä. (Kaitaro 2001: 52). Siinä missä surrealistit ihannoivat uneen ja valheen sekoitettua tilaa, Metamaatti haluaa sekoittaa painajaisen jaettuun todellisuuteen.

Tiedetaideprojekti, eli sarjamurhaprojekti, saa aikaan epävarmuuden fiktion maailmassa, joka puolestaan aktivoi eskapismien ja kärsimyksen, sekä sisätilan ja ulkotilan vastakkainasettelut. Metamaatin dominoima yhteiskuntatodellisuus on niin vaarallinen, että ihmiset pakenevat sisäänpäin – tämä oppositio motivoi teoksen eskapismien teeman.

Tässä kaupungissa taas jokainen – noita doggaajia lukuun ottamatta – haluaa pysytellä sisätiloissa niin paljon kuin mahdollista, sillä ulkona on hengenvaarallista (V: 22).

Sietämätön jaettu ulkoinen todellisuus saa aikaan pakenemisiä omiin, erillisiin todellisuuksiin, kuten virtuaalimaailmisiin tai omissa ajatuksissa kelluskeluun. Yhden yhteisen todellisuuden sijaan tämä saa aikaan subjektiivisten todellisuuksien kirjon ja päällekkäisiä maailmoja.

Metamaatin hahmossa leikitellään mysteerillä ja moraalilla. Hänen identiteettinsä on salattu – kukaan ei tiedä Metamaatin henkilöllisyyttä, samoin Harppi-liigan edustaja saattaa olla kuka tahansa.

Myös filosofin parhaan ystävän, Gaardin, vihjataan liittyneen Harppi-liigaan: ”Ystäväni, kuka sinä olet?” (V: 145). Toistuvasti teos kuvaa vierauden tunkeutumista tutuksi oletettuun, ja tämä prosessi saa yhä uudestaan todellisuuden liikkeelle ja luo siten surrealismin tuntua teoksen maailmaan ja teemoihin. Tämä tutun maailman systemaattinen väkivaltainen vieraannuttaminen tekee Metamaatista surrealistisen hahmon, ja samalla myös ilmentää jälleen teoksen vastakohtien poetiikkaa:

Teokseni toteutuvat samalla kertaa sattumanvaraisesti ja täydellisen lainalaisesti niin kuin oikeastaan kaikki tässä universumissa (V: 38).

Metamaatti näyttäytyy filosofille myöhemmin luvussa "Kutsumaton vieras" (V: 111–114) ilmaantumalla hänen tankkinsa luokse ja kutsumalla hänet projektiinsa erikoisassistentiksi. Hän luettelee tyrmistyneelle filosofille murhaliigan tai tiedetaideproektinsa jäsenetuja ja lopuksi kiittää filosofia inspiraatiosta koko teokselle:

–Te olette halveksinut ihmiskuntaa nuoruudestanne saakka aivan kuten minäkin. Te vain ette ole soveltaneet ajatuksianne käytäntöön, mikä on valitettavaa. (V: 112.)

Teoksen oppositioiden poetiikalle tyypillisesti vastakohtat keikautetaan ympäri. Siinä missä Metamaatti on tulkittavissa filosofin oppositiohahmoksi, on heidän ideologinen taustansa kuitenkin yhteneväinen.

Tekin filosofina, hän jatkoi, – olette varmasti pohtinut sattuman ja välttämättömyyden, kohtalon ja kausaliteetin suhteita. Seuralle voisi olla suurta hyötyä filosofista. (V: 112–113.)

Mielikuvituksen ja moraalin kysymys nousee esiin, kun filosofi rinnastaa

säälin ja mielikuvituksen. Metamaatti kumoo filosofin rinnastuksen:

– Miksi luulette, ettei minun suunnitelmani ole vaatinut mielikuvitusta? Matematiikka edellyttää mielikuvitusta. Ja mitä tulee moraaliiin, niitä on erilaisia ja lukemattomia. (V: 113.)

Tämä kuvaa myös laajemmin teoksen rakentumista dialogisuuden varaan. Koko teos rakentuu vuoropuheluille ja filosofin subjektiiviselle ajatusäänelle. Kaikkietävän kerronnan sijaan objektiivinen todellisuus näyttäytyy subjektien joukon kautta, erilaisten äänten paljoutena, niiden rinnastamisena ja törmäyttämisenä ja avoimien kysymysten esittämisenä kohtaamisten ja keskustelujen kautta.

Samaan aikaan kun keskustelu käsittelee Metamaatin moraalialia, hautoo filosofi murhaa, jotta voisi pelastaa kaupungin murhaajalta. Moraalin kysymykseen saadaan näin luotua uusi näkökulma: onko murhaajan murhaaminen oikein vai väärin. Vastakohtaisuuksien kirjoa korostetaan edelleen, kun filosofi itse vertaa salaista suunnitelmaansa aiempaan kohtaamiseen kalaverkkoviittaisen naisen kanssa:

Harkitsin saman liikkeen tekemistä sinä päivänä, jolloin kalaverkkoviittainen tyttö kävi tankissani, mutta sillä kertaa halusin rakastella, nyt tappaa (V: 113–114).

Hyvän ja pahan kysymykset nousevat Metamaatin paholaishahmon kautta tekstin kysymysten aiheiksi ja viittaavat myös autotekstuaalisesti Krohnin muihin teksteihin. Krohn on käsitellyt kanta-aottavasti moraalialia ja mielikuvitusta esseissään<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> Metamaatin hahmo liittyy Teemu Mäki –hahmoihin Krohnin teoksissa. Kyseessä on kiista taiteen moraalialista:

Yli neljäkymmentävuotiaaksi asti ajattelin, että moraalialiset kysymykset taiteessa eivät ole erityisen kiinnostavia. Minut havahdutti tästä horroksesta erään taiteilijan eläinrääkkäysrikos. En palaisi siihen, ellei hän olisi tehnyt sitä taiteen nimissä ja ellei hän vähän aikaa sitten olisi ilmoittanut olevansa valmis tekemään saman uudelleen ja ellei olisi muitakin, jotka kuvittelevat taiteen pyhittävän pahoja ja julmia tekoja. (Krohn 2004 a.)

Minä kysyn, voiko yksikään nk. taideteos olla taiteellisesti merkittävä, voiko se kestää, mikäli se propagoi väkivallan, rasismia, terrorin puolesta. (--) Jotta taiteilija voisi kuvata kärsimystä, hänen täytyy myös sitä aiheuttaa, jopa sellaisen lauseen olen kuullut. Miten epätotta! Kärsimyksen aiheuttajia on tässä maailmassa jo kylliksi ja liikaa, taiteilijoita heidän avustajikseen ei tarvita. Ei taiteilijan tarvitse opettaa yleisölle kärsimystä. Elämä opettaa sitä ihan tarpeeksi, myös taiteilijalle itselleen. (Krohn 2004a)

Metamaatti on esseessä kritisoidun taiteilijahahmon kaltainen, kärsimystä aiheuttava ”taiteilija”. Metamaatin metamorfoosin ”tiedetaiteessa” elävä muuttuu tuhkaksi: elämä-kuolema –oppositio tuodaan ilmi silmittömän väkivallan kontekstissa. Metamaatti projekteineen esittää näin yhden version teoksessa toistuvasta muodonmuutos -motiivista, joka kytkeytyy kärsimyksen ja eskapismien teemoihin.

#### 4.5. Subjektiivinen ja objektiivinen aika

Fiktioa aikaa esitetään vastakohtien kautta. Teoksen maailmassa aikajännettä on mahdotonta hahmottaa, ei käy ilmi ovatko tapahtumat ja kohtaamiset vuosien ajalta vai lyhyemmältä väliltä. Esimerkiksi tieteen suuret kehitysaskeleet, joita filosofi kummastelee, kielivät siitä, että aikaa teoksen maailmassa olisi kulunut suhteellisen kauan – vai onko tieteen kehitys vain erityisen nopeaa. Aika näyttäytyy subjektiivisena ja epälineaarisena.

Filosofin kellumista ammeessa kuvataan vuodenaikojen vaihtumisen kautta:

Jään kellumaan kammiooni. Nukun ja valvon, ajattelen ja uneksin. Kun jää kaupungin satamissa muuttuu mustaksi ja repeää ja pikkukenkien korot alkavat kopsahdella, minä en sitä kuule. Kun helleaalto seisahtaa keskikaupungin finanssitalojen päälle ja analyttikko riisuuntuu paitahihasilleen, minä en hikoile. Kun talvimyrsky temmeltää toreilla, nietokset peittävät pysäköidyt autot ja junat juuttuvat vaihteisiin, minun altaani vesi on yhä lämmin kuin kyynel.

Vain tuomiokirkon kellot kuuluvat kammiooni. (V: 23.)

Sitaatissa kuvataan filosofin eskapismi ja oman maailman ajan



subjektiivinen kokemus vuodenaikojen vaihtumisen kautta. Juonen epäkronologisuus, temaattinen eteneminen, dialogisuus ja pirstaleisuus luovat kuvan ennemminkin syklisestä aikaspiraalista, kuin lineaarisesta ja yhteen suuntaan etenevästä aikajänteestä.

Seuraavan kappaleen aloittava kellojen kumu muistuttaa ajan kulumisesta – irrallisuuden ja eskapismien illuusiotkin aika lopulta murtaa. Ajan subjektiivisuuden rinnalle nostetaan sen objektiivisuus; aika kulkee ihmisestä huolimatta. Aikaa hämärretään ja korostetaan samassa kuvassa.

*Valeikkunassa* itsestäänselvyydet murtuvat oppositioiden esittämisen kautta. Ajasta ja paikastakaan ei ole todellisuuden objektiiviseksi mittariksi.

## 5. SURREALITEETTI JA SUBLIIMI

”Jokin hipaisee häntä, jokin kiiruhtaa ohi etäisyyksiin, jonne hän ei kykene sitä seuraamaan. Hän näkee vain liikkeen, hän ei tiedä määränpäättä”, Krohn kirjoittaa esseekokoelmassaan *Rapina ja muita papereita*. Krohn jatkaa: ”Runous syntyy puutteesta ja väärinymmärryksestä, tietoisuuden ja sen ympäristön riitasoinnusta, joka ei koskaan sammu”. (Krohn 1989: 97.) Tuosta riitasoinnusta löytyy Krohnin poetiikan jännite ja subliimin kuvausten motiivi.

Lyytikäinen näkee subliimin Krohnin teoksia yhdistävänä tekijänä. ”Subliimia tai kokemusta toisesta todellisuudesta esitetään toistuvasti mutta vaihtelevin kuvin eri teoksissa. Kuitenkin subliimin kysymys jää avoimeksi ja rajatilat pysyvät ambivalentteina”, Lyytikäinen (2000: 12) kirjoittaa.

Lyytikäinen (2000: 11–33) on käsitellyt Leena Krohnin tuotannon suhdetta subliimin käsitteeseen artikkelissaan ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa”.

Arjen ja tuttuuden maailmasta avautuu subliimissa jokin ovi vieraaseen, toiseen, normaalin ylittävään. (–) Suomalaisessa nykykirjallisuudessa subliimi tematisoituu ennen muuta Leena Krohnin tuotannossa. Krohnin kaunokirjallisissa teoksissa esiintyy säännöllisesti kertojahahmoja tai henkilöitä, jotka reflektoidessaan itseään tai ympäröivän todellisuuden ilmiöitä kohtaavat kahden todellisuuden rajan –näkevät tai kokevat ilmiöissä subliimiin johtavan epifanian.

(Lyytikäinen 2000: 11–12)

Subliimi herättää kysymyksen rajasta ja rajan kohtaamisesta (Lyytikäinen 2000: 11). *Valeikkunan* poetiikassa Krohn leikittelee rajoilla ja subliimin kokemuksella. Unen ja valveen vastakkainasettelun kyseenalaistaminen on

*Valeikkunassa* yksi keskeinen tapa, jolla rajan kohtaamisia esitetään ja jonka rajanylitysten kautta subliimin kokemus tuodaan ilmi. *Valeikkunan* tarinassa valveen ja unen erottelu todeksi ja epätodeksi ei onnistu. Se sijaan unen ja valveen orgaaninen vuorottelu ja tasavertaisuus muodostavat teoksen päähenkilön kelluvan mielentilan, joka on alati subliimin kokemisen mahdollisuuden partaalla. Teoksen surrealistisuus syntyykin juuri tästä minäkertojan jatkuvasta läsnäolosta ihmisen tajunnan ylittävän rajalla, subliimin jatkuvasta pilkahtelusta arkisissa kuvissa.

Lyytikäinen korostaa Krohnin tuotannossa subliimin subjektiivisuutta: ”kokeva subjekti luo subliimin, subliimi on hänen kokemuksessaan, ei siinä objektissa, joka on kokemuksen lähtökohtana” (Lyytikäinen 2000: 13).

*Valeikkunan* maailmassa kelluntatankki on mielenkiintoinen esine subliimin kannalta tarkasteltuna. Tankki mahdollistaa filosofin poikkeavan tajunnantilan synnyn, joka rinnastetaan kuolemaan, ruumiittomuuteen ja uneen. Tankki edustaakin subliimin kannalta rajatilaa, jossa arkimerkityksen vaihtuminen subliimin kohtaamiseen mahdollistuu. Tankki muokkaa filosofin kokemusta ja sen tulkintaa, se asettaa erilaisia olemisen ehtoja. Jos tankkia ei olisi, ja filosofi ottaisi vieraita vastaan nojatuolissa istuskellen, olisi vaikutelma hyvin toisenlainen, kuin nyt. Tankki ei tuota subliimia eikä toimi symbolina, mutta on raja-alue, joka murtaa unen ja valveen epäselvät rajat uudeksi normaaliksi filosofin kokemusmaailmassa. Maatessaan tankissaan filosofi näyttäytyy ikään kuin jatkuvassa epifanisessa tilassa, subliimin kokemukselle koko ajan alttiina.

Subliimi ei kuitenkaan pidä sisällään kaipausta tuonpuoleiseen tai jumaluuteen Krohnin teoksissa. ”Transsendentin kokemuksesta on siirrytty määrittämättömään, paradoksaaliin, kolmannen poissuljetun kokemukseen”, Lyytikäinen (2000: 28) kirjoittaa kuvatessaan subliimin suhdetta modernismiin.

Historiallisen surrealismien suhde transsendenssiin muistuttaa Krohnin poetiikan suhdetta transsendenssiin –uskon tai jumaluuden kaipauksen sijaan subliimin kokeminen liittyy paradoksin paljastumiseen. Surrealistit pyrkivät ilmentämään modernia pyhää, jossa arkitodellisuuden ylittävää etsittiin ilman uskoa jumaluuteen. (Kaitaro 2001: 133.)

Krohnin teoksissa kysymys transsendenssistä jää yhtä avoimeksi kuin kaikki muutkin teoksen herättämät kysymykset.

## 5.1. Kuvakirja

–Viekää kirja pois, minä sanoin nyt suoranaisen kauhun vallassa ja ojensin takaisin teosta. – En ole koskaan halunnut kenenkään isäksi, saati tällaisen väestömäärän. (V: 48.)

Lyytikäisen mukaan kauhu ja inho ovat olennainen osa Krohnin kuvaamia subliimin kokemuksia. Tunteet ilmenevät ristiriitaisina, kun kauhuun sekoittuu tietoisuuden avartuminen ja kosmisten ulottuvuuksien hetkellinen näyttäytyminen. ”Kysymys on suuruudesta, subliimiin usein liitetystä valtavista mittasuhteista ja laajennetusta perspektiivistä” Lyytikäinen kirjoittaa. (Lyytikäinen 2000: 17–18). Krohnin tuotannossa kauhusubliimi ja ylevöittävä subliimi sekoittuvat:

Kauhusubliimin ainekset kytketään elämän ja kuoleman kysymysten pohdintaan ja kokijahenkilön reflektioon. Kauhusta siivilöidään filosofinen ydin. (--) Groteski, kauhu ja subliimi ovat erottamattomia elementtejä siinä maailmannäyssä, jota toistuvasti varioiden esitetään Krohnin teoksissa. (Lyytikäinen 2000: 19.)

(--)groteski kohtaa ylevän eli subliimin usein sinänsä arkisessa ja pienessä, mutta epifanian lähteenä toimivassa ilmiössä. (--) Subliimin kokemuksen herättää ihmisen mitat ylittävä suuruus – kirjaimellisesti tai abstraktisti ymmärretty käsittämättömyys. (Lyytikäinen 2013: 107.)

*Valeikkunassa* ylevän subliimin ja groteskin vastakohtien liittoa edustaa esimerkiksi altaan reunalle omituisen kauppamiehen mukanaan tuoma käsittämätön kuvakirja luvussa ”Kuvakirja” (V: 42–51).

Filosofin tankkiin astuu kutsumatta outo kirjakauppias. Hän kaupittelee filosofille kirjasarjaa, joka paljastuu kummalliseksi 32 biljoonan sivun laajuiseksi teokseksi, josta kauppias esittelee ”vain” tuhatsivuista fragmenttia.

Kuvakirjan tekee surrealistiseksi esineeksi sen todellisuuden ylittävä luonne: kirja on tuttu esine, mutta nyt siihen yhdistyy jotain perustavanlaatuisen outoa, joka herättää filosofissa voimakkaan tunnevasteen: ”Ehkä juuri järkkymiseksi voisi kuvailla myös reaktioitani tuohon kirjaan, sillä varsin pian minua alkoi ahdistaa” (V: 45).

Kirja on täynnä kasvokuvia pienistä lapsista. Filosofin kokee olonsa epämääräisesti epämiellyttäväksi, sillä huomaa lapsissa käsityskykynsä ylittävän ”perheyhtäläisyyden”: ”Tämä tuttuus kai juuri ahdisti minua eniten niin kuin ahdistaa kielen päällä odottava sana, joka ei kuitenkaan pääse ilmoille” (V: 46). Myöhemmin filosofi ymmärtää kirjan sisällön suhteen häneen itseensä, ja se herättää hänessä silkkaa kauhua.

Kirja näyttää hologrammeina kaikki filosofin ja tämän ex-vaimon potentiaaliset lapset geenikarttoihin perustuen – tämän absurdin ja groteskin keksinnön fiktion maailmassa on mahdollistanut ihmisten kehittynyt tiede. ”En ollut ollut tietoinen, että sellaista teknologiaa oli edes kehitteillä” (V: 50), filosofi ihmettelee teoksessa. Tämä luo subliimin kokemukseen ironisen sävyn: ihmisen mitat ylittävä suuruus onkin ihmisen itsensä tuottamaa!

Toisaalta kirja herättää filosofissa kauhun rinnalle rakkauden ja isyyden kokemuksia, jotka viittaavat jopa ylevään subliimiin. Filosofin löytää itsestään teoreettisen isyyden kaikkia mahdollisia lapsiaan kohtaan: ”Rakastin heitä kaikkia enkä tiennyt, en ollut varma, pitikö minun pahoitella niiden syntymättömien vuoksi vai olla onnellinen heidän puolestaan” (V: 51).

Lapsia on kuvattu kasvokuvina –teoriassa niin paljon, että he voisivat kansoittaa useita mahdollisia maailmoja:

Minua tavallaan sekä miellytti että kauhistutti ajatus, että perillisiämme voisi olla yhtä paljon tai enemmänkin kuin koko ihmiskunnassa oli yksilöitä. He voisivat asuttaa montakin planeettaa, nuo pienokaiset, siskot ja heidän veljensä. Minkälaisia maailmoja he olisivat luoneet? (V: 51.)

Kuvaus herättää vastakohtat – miellytti ja kauhistutti – ja ilmentää näin kauhusubliimin ja ylevän subliimin sekoittumista. Viimeinen kysymys sitaatissa havainnollistaa teokselle tyypillisen keinon kätkeä kohtauksien lomaan suoria

kysymyksiä, jotka jäävät vastausta vaille. Subliimin kokemuksen takana ei siis ole välttämättä transsendenssi jumaluus, vaan pikemminkin hetkeksi paljastunut mysteeri. ”Subliimi on oivallusta, ei pelkkää torjuntaa”, Lyytikäinen (2013: 107) kirjoittaa.

”Kuvakirja”-luku on teoksen pisimpiä lukuja. Sen aloittamat tarinalinjat jatkuvat läpi teoksen, kun filosofi törmää teoreettisiin lapsiinsa ja kirjan kauppiaseen myöhemmissä episodeissa. Myös filosofin oikea lapsi, Aava, liittyy kuvakirjan tarinalinjaan, sillä filosofi löytää kirjasta Aavan teoreettisen kasvokuvan:

Onko tämä lapsi siis todella olemassa?  
– Aivan varmasti ja todella hän on olemassa. (V: 47.)

Filosofi törmää myöhemmin myyntiedustajaan, kun hän torstaisin tankin siivoamispäivinä vaeltelee kaduilla, kuten surrealistit ihanteessaan kuljeskelivat kaduilla objektiivisiin sattumiin törmäillen. Hän yrittää saada selville, mikä firma tuon oudon ja häiritsevän kirjan takana oli, mutta edustaja ei ole muistavinaan koko teosta, eikä firman nimeä, vaan ehdottelee umpimähkään tunnettujen brändien nimiä: Jägermeister tai Häegen Dazs. Surrealistinen kokemus alkaa saada hulluuden sävyjä, mutta epäselväksi jää, syntyykö hulluus ulkomaailmasta vai subjektin sisäisyydestä.

Toisena torstaina filosofi törmää aavelapseensa sivulta 613. Lapsi kulkee valvemaailmassa vieraan naisen mukana, ja filosofi yrittää turhaan pysäyttää heitä. Lapsi ja nainen pakenevat taksilla ja filosofi näyttää omissa silmissäänkin mielipuolelta ahdistelijalta. Tilanteen epätodentuntu saa silti aikaan jotain todellista, nimittäin tunteita.

Voi lapsi, oma aavelapseni! Ehkä minäkin elän Mukamukakaupungissa, mutta on jotain, mikä on totta ja väärentämätöntä, jotain mikä ei koskaan ole "muka" eikä milloinkaan "ikään kuin": oma rakkauteni. (V: 133.)

Tämä absurdi, todellisuuden ylittävä kirja, saa siis aikaan jatkuvia todellisuuden liikkeelle nytkähtämissä teoksen lukujen edetessä. Yhtä aikaa groteski ja subliimin herättävä teos saa aikaan juonen tasolla henkilöiden

surrealististen kohtaamisten sarjan. Kirja aktivoi omalta osaltaan mysteerin ja moraalin oppositioita teoksessa ja sen tulkinnassa: toisaalta kirja vie syvien ihmisyyden salaisuuksien äärelle, ja toisaalta herättää kysymyksiä tieteellisen kehityksen eettisyydestä.

Lyytikäisen mukaan Krohnin tuotannossa toistuvassa subliimissa ”normaalitodellisuuden ja sen itsestänselvyyksien murtuminen on keskeistä”:

Ei ole tarkoitus ottaa todesta Krohnin tieteisfantasioita, mystiikkaa, tai apokalyptisia visioita sinänsä: ne kaikki esittävät murtumaa, auttavat näkemään toisin. Erilaiset arkielämän varmuudet ja modernin elämän muodot asetetaan kyseenalaisiksi. Kysyminen ja kyseenalaistaminen tapahtuu subliimin valossa, mutta ilman että subliimi tarjoaa vastausta tai ratkaisua. (Lyytikäinen 2000: 27–28.)

Näin on kuvakirjankin suhteen: subliimin valossa kuljetaan kauhun ja ylevän välillä, ja surrealistisen taide-elämysten tavoin, lopulta jäljelle jää hämmennys ja merkityksen tunne ilman järjen valoa.

## 5.2. Kärsimyskukka ja lelu

Katsoin kukkaa ja äkkiä se ei ollut enää kukka (V: 35).

Epifania, uuden ulottuvuuden paljastuminen, kuuluu subliimin kokemukseen. Esimerkiksi jokin esine voi symboloida subliimia ja mahdollistaa siirtymän ”arkisesta ja rajatusta käsityskyvyn ylittävään rajattomuuteen”. (Lyytikäinen 2000: 12–13.) Lyytikäinen käyttää esimerkissään Krohnin *Pereat munduksen* erään episodin Håkan-hahmon kokemusta auringonkukan äärellä: ”Liike kukasta elämän monimuotoisuuteen, äärettömyyteen ja lopulta salaperäisen läsnäolon voiman pohdintaan tuottaa subliimin kokemuksen” (Lyytikäinen 2000: 13). *Valeikkunassa* toistuu kukka-motiivi subliimin kokemuksen tuottajana.

Filosofin altaan laidalle ilmestyy kuin tyhjästä kukka. Kukan altaan vierelle tuoja ei selviä, mutta filosofi tunnistaa kukan heti. Se on passiflora, kärsimyskukka. Hän palaa mielessään lapsuusmuistonsa, jossa isosetä paljastaa hänelle kärsimyskukan mysteerin. Isosetä näyttää muistossa filosofille kukan olemuksessa monta eri tasoa: Jeesuksen kärsimyshistorian, kellon, kojeen.

–Mutta miten kukka osaa historiaa? Kysyin niin kuin lapsi kysyy.

–Ei kukka vaan ihminen, isosetä sanoi. –Kukka osaa paljon muuta, sellaistaikin, mihin kukaan ihminen ei pysty. (V: 35)

Mutta lopulta subliimin kokemuksen tuottaa ihmisen ylittävä taito: yhteyttäminen, ja kukan yhteys aikaan. Kukka muuttui käsityskyvyn ylittäväksi. Kärsimyskukka johdattaa filosofin subliimin kokemukseen, joka pitää sisällään vastakohtia: uhkauksen tai lupauksen, kauneuden ja kauheuden:

Kukan täsmällinen kauneus pelotti minua, vaikka sen tuoksu oli niin kevyt ja lempeä, kuin muisto jostain unohdetusta. Mutta kukka oli myös uhka tai lupaus, en tiennyt, kumpi. Se oli tieto kaukaa lähestyvistä, jonka tulemistakin ei voinut nopeuttaa eikä hidastaa. (V: 36.)

Kukka paljastaa mysteerin, joka yhdistää sekä kärsimysmyytin, ajan ja luonnon viisauden, joka ylittää inhimilliset kyvyt ja käsityksen. Muistoissaan filosofi palaa vielä lapsuutensa toiseen subliimin kokemukseen, jossa hän nurmikolla maatessaan havaitsee maan ja taivaan äärettömyyden.

Filosofin kelluntatankin laidalle ilmestyy toinenkin subliimiin johdettava mystinen esine luvussa ”Lapsi ja lelu” (V: 71–75). Tällä kertaa sen tuoja on kuitenkin selvillä: tankin laidalle ilmestyy pieni lapsi. Tuntematon lapsi on Fluffa/Sussa, joka tuo filosofille jonkinlaisen lelun, joka on, taas, kuin kone tai kellopeleli.

Kaipa se oli jonkinlainen soitin, kellopeleli. Aloin erottaa sen pitämässä äänessä melodiaakin. Sen spiraalimainen rakenne toi mieleen myös molekyyylimallin. Kun katselin sitä, ajattelin luonnon taitoa säilöä informaatio miniatyyritilaan ja jakaa sitä



loputtomiin. Ehkä edessäni oli uudenlainen tietokone? Tai satukone, harhakone, mistäs minä tiesin? Kuinka kummassa lapsi oli saanut niin erikoisen kapineen käsiinsä? Teki mieleni saada se itselleni.

Mutta tunsin sellainen mielihalu oli ehtinyt herätä, kun jo ikävämpi ajatus juolahti mieleeni, enkä pystynyt karkottamaan sitä (V: 73.)

Kone, joka ei pidä sisällään ilmeistä tarkoitusta tai ilmenevää funktiota muuttuu surrealistiseksi pinnaksi, johon eri merkitykset voivat heijastua. Subliimin kokemus herää aluksi ylevänä, sitten kauheana.

Kun merkitys on korvautunut epävarmuudella, muuttuu tietämättömyys kiehtovasta pelottavaksi, koje "helvetinkoneeksi" ja lapsikin alkaa vaikuttaa uhkaavalta, eikä filosofi tiedä pitäisikö koje sammuttaa vai antaa sen raksuttaa. Lapsen mukaan kone on ”likki” ja filosofin tulisi sammuttaa se: ”Kun fe on hiljaa, kaikki feifahtuu!” (V: 72–73). Filosofin mieleen palaa muisto nappulasta, jota hän ajatteli lapsuudessaan: "sitä napsauttamalla maailma loppuisi" (V: 74).

Filosofin ja Fluffan kohtauksen keskeyttää opiskelija, joka haluaa keskustella jälkikuvien ja hallusinaatioiden suhteesta, ja lapsi leluineen lähtee pois. Samalla filosofi ymmärtää, että Fluffa on hänen oma aavelapsensa, mahdoton vieras tuosta surrealistisesta teoreettisten jälkeläisten kirjasta. Episodi liittyy näin kuvakirjan tarinalinjaan ja inhimillinen käsityskyky ylittyy taas kerran: ”Olin kuulevinani taas sielunkellojen äänen tai sitten se oli vain jälkikaiku lapsen lelun helinästä” (V: 75).

Subliimin välähdystä kuvaa mystinen ääni, jota filosofi kuulee tässä sielunkellojen kuminana tai lelun helinä. Krohnin teoksissa ”yhteyden ääni” on toistuva motiivi, jonka Lyytikäinenkin on huomioinut tutkimuksessaan:

Vastapainona groteskille kauhugallerialle kaupungissa kuuluu myös yhteyden ääni. Krohnin teoksissa yhteyden ääni, joka Tainaronissa kumisee kirkonkellojen äänenä, on jälleen yksi toistuvista motiiveista, jotka tavallaan laventavat Krohnin kuvaaman allegorisen maailman koko hänen kaunokirjallisen tuotantonsa kattavaksi universumiksi. (Lyytikäinen 2013: 231.)

Lyytikäinen mainitsee myös *Tainaronissa* kuuluvan maailmanpyörän äänen, joka ”antaa elämän perusäänen ja on elämän kiertoliikkeen kuva”, se on ”maailmankaikkeuden äänetön ääni” (Lyytikäinen 2013: 91–92).

Lopussa, kun filosofin eskapismi on vaihtumassa paljaaksi kärsimykseksi, palaa mystinen lelu altaan reunalle ja lopulta muuttaa muotoaan kärsimyskukaksi.

Filosofin tankki on alkanut vuotaa ja saanut aikaan vesivahingon. Tosielämän painajainen katkaisee filosofin kelluvan elämäntavan ja tavalliseen maaelämään palaaminen tuntuu mahdottomalta. Filosofin pakenee kauhuissaan tankkiinsa, mennäkseen vielä viimeiselle uinnille. Jälleen altaan reunalle ilmestyy paketti, joka paljastuu aavelapsi-Sussan aiemmin filosofin luokse tuomaksi leluksi.

Filosofi alkaa järkkyyneessä mielentilassaan nähdä lelussa merkkejä, merkkijonoja. Koje pitää ääntä, joka häiritsee filosofia. Hän yrittää sammuttaa sen, mutta ei löydä katkaisijaa. Sen sijaan hän menee ammeeseen sen kanssa ja yrittää vaientaa häiritsevän äänen upottamalla kojeen veteen:

Se ei uponnut kokonaan, mutta keinahteli hiukan pinnan alapuolella. Eikä se edes hiljennyt, sen tuottama vedenalainen ääni vain muuttui hieman laulavammaksi. Olin kuulevinani kirkonkellojen soittoa, läppäyksiä ja malmin kuminaa. (V: 151).

Häiritsevä ääni voimistuu voimistumistaan, ja muuttuu lopulta riitasointuiseksi kakofoniaksi: ”Tuo kakofonia kauhistutti minua, siitä oli tultava loppu” (V: 152). Mutta kone ei sammu, vaan alkaa muuttua filosofin silmien edessä.

Muodonmuutos eteni hetki hetkeltä, aine muuttui, metalli venyi, taipui ja läpeni, varsi haarautui ja köynnösty, rattaat vaihtuivat lehdiksi ja teriöiksi, vivut heteiksi. Ja yhä se piti ääntä! Mutta nyt se tikitti kuin vanhanaikainen kello. Sehän olikin kellokukka, kärsimyskukka, passiflora. (V: 152–153.)

Häiritsevä ääni, muodonmuutoksen motiivi ja kärsimyksen teema yhdistyvät kauhusubliimin herättämässä kuvassa. Onko filosofilla käsissään tuo lapsuudessaan kuvittelemansa nappula, josta kaikki loppuu:

Mutta siinähan katkaisin oli, ihan keskellä kukan sydäntä!  
 Kuinka en ollut sitä aikaisemmin huomannut. Se oli samalla  
 kertaa hede ja sellainen kytkin, jota kääntämällä olin lapsena  
 kuvitellut kaiken menevän ohi.  
 Hymähdin ja käänsin malttamattomana katkaisinta.  
 (V: 153.)

Vastakohtien poetiikalle tyypillisesti surrealistiseen esineeseen kuuluu näin liikkeelle saatetun todellisuuden vastakohta, todellisuuden pysäyttäminen, tai ainakin sen illuusio. Liikkeen, muodonmuutoksen ja pysähtymisenkin takaa paljastuu mysteeri, tuntematon ja selittämätön, jonka äärelle pääsee vain subliimin kautta.

### 5.3. Mysteerin paljastuminen

Krohnin luomista kuvista ja asetelmista tekee surrealistisia jatkuva yritys mysteerin paljastumiseen. Paljastunut mysteeri puolestaan johdattaa fiktion maailmassa subliimin kokemuksiin, kun inhimillinen järki osoittautuu riittämättömäksi.

Subliimia kuvataan *Valeikkunassa* myös aikuisuuden ja lapsuuden opposition kautta. Esimerkkinä tästä on aiemmin mainittu kuvakirja, joka paljastaa ihmisyyden arvoituksen, tällä kertaa vanhemman näkökulmasta. ”Keitä he oikeastaan ovat, jälkeläiset, kaikki meidän lapsemme?”, filosofi kysyy (V: 51). Lapsuuteen liittyvä muodonmuutos, ns. ”metamorfoosipiste”, paljastaa mysteerin, jonka äärellä filosofi ajatuksissaan on:

Kaikki kuvaston lapset olivat samanikäisiä, noin kahdeksantoista kuukautta vanhoja. Se on merkittävä ikä. Salaperäinen ikä. He ovat omaksuneet jo ihmisyyden alkeet, mutta heistä voi tulla vielä aivan mitä tahansa: robotteja,

pyhimyksiä, metamaatteja. Eikä ainoastaan ihmisiä, sillä jos susi ottaisi heidät laumaansa, heistä tulisi susia, jos lammas, lampaita, ja pian he unohtaisivat oppimansa kielen alkeet. (V: 51.)

Lapsuuden vapaa ja leikkivä mieli ja oppositio järkivoittoiseen aikuisuuteen nähden oli surrealismissa keskeinen arvo. Surrealistit pyrkivät lapsuuden uudelleenvalloitukseen, mielikuvituksen nostamiseen järjen rinnalle. Breton piti lapsuutta ihanteellisena tilana, jolloin mielikuvitus oli vielä voimissaan. (Breton 1924/1970: 15–17; Kaitaro 2001: 40–41.) *Valeikkunassa* lapsuus asetetaan katoavana ilmiönä oppositioon aikuisuuden kanssa, joka materialistisuudessaan on muuttanut jaetun yhteiskuntatodellisuuden painajaismaiseksi tilaksi: ”Kaukolaskeumat, myrkkyhiukkaset, ionipilvet...kuka niistä kaikista voi pitää lukua?” (V: 22). Syntyvyys on kääntynyt laskuun ja lapset ovat harvinaisia teoksen nykyajassa.

Lapsuutta kuvataan vanhemman näkökulman lisäksi henkilöihahmojen omien lapsuusmuistojen kautta. Lapsuuden kaipaus näkyy jo ensimmäisessä luvussa, kun filosofi näkee valeikkunassa lapsuuden taivaan kaltaisen näyn (V: 5). Hän palaa episodeissa omaan lapsuutensa muistoihin useampaan otteeseen. Takaumissa on aina kyseessä subliimiin viittaavan kokemuksen äärellä oleminen. Lapsi näyttäisi olevan aina lähempänä ihmeellisen kokemista, kuin aikuinen.

Lapsuuden kokemuksen kautta subliimin häivähdykseen johdattaa peilimuisto, jossa filosofi katsoo itseään peilistä, mutta itsensä sijaan näkeekin mysteerin:

Peili ei näyttänyt minua itseäni, niin minä ajattelin. Minua sanottiin lapseksi ja näytinkin lapselta, mutta tiesin, että en ollut lapsi. Sillä, mitä minä olin, ei ollut mitään tekemistä iän, nimen eikä ulkonäön kanssa. (V: 24).

Mysteerin paljastamisen myötä tavallinen esine kuten peili, muuttuukin surrealistiseksi esineeksi, joka paljastuu arkiajattelun ylittävässä kohtaamisessa katsojan ja peilikuvan välillä.

Ihmisyden mysteeriiin liittyy erään filosofin asiakkaan lapsuuden kokemus:

luvussa "Ylimääräiset" (V: 28–33) filosofi saa vieraakseen naisen, joka näkee ympärillään ylimääräisiä eli kuolleita. Hän kuvaa kokemustaan ajasta:

Kun olin lapsi ja katsoin muita lapsia, voin nähdä heidät sellaisina kuin he tulisivat olemaan aikuisina. Ehkä tämä nykyinen häiriö liittyy jotenkin siihen. (V: 29.)

Aika näyttäytyy objektiivisen lineaarisuuden sijaan subliimin tuottavana mysteerinä, ajan ylittävänä aikana, joka paljastaa tulevaisuutta tai toisia olemisen tasoja naiselle. Vastakohtien poetiikalle tyypillisesti ajan mysteeriä avataan lapsuus-aikuisuus vastakkainasettelun avulla niin, että lapsuus ja myöhempi aikuisuus yhdistyvät kokijan näkemissä kasvoissa. Tämä todellisuudenylittävä kokemus on pohjana naisen myöhemmälle kokemukselle aikuisuudessa, kun hän alkaa nähdä ajassa vieläkin kauemmas, vainajien maailmaan. Lapsuus-aikuisuus vastakkainasettelun avulla avataan jälleen erityisesti ihmisyyden arvoitusta.

Mysterin paljastumiseen ja subliimin kokemukseen voi johdattaa inhimilliselle tajunnalle liian suuri tiedon määrä.

Voikin sanoa, että subliimin kokemus liittyy tietoon tai intuitioon äärettömästä ja sanoin kuvaamattomasta. Tällaisena se näyttäytyy Leena Krohnilla: se on groteskiin ja kauheaan kytkeytyvää elämän äärettömyyden ja elämän muuttumattomien lainalaisuuksien paljastumista. (Lyytikäinen 2013: 107–108.)

Filosofi rinnasti aiemmin kellumisen kokemuksensa avaruudessa leijumiseen. Kuin vastauksena tähän rinnastukseen, hänen vastaanotolleen saapuu toinen painovoimanvoittaja, nimittäin astronautti, tai oikeastaan avaruusturisti, luvussa "Astronautti ja Apophis" (V: 66–70). Astronautin avaruudessa matkustamisen unelma olikin ollut painajaismainen kokemus, jonka arkikokemuksen ylittävästä äännettömyydestä, äärettömyydestä ja näyistä hän ei ole päässyt yli.

Me näimme ne, mutta emme maininneet niistä mitään toisillemme, sillä silloin olisimme tunnustaneet niiden todellisuuden.  
–Mistä sitten tiedätte, että muutkin näkivät ne? Sellaisissa

olosuhteissa on helppo nähdä harhoja.

–Kaikki näkivät ne, minä kuulin sen heidän vaikenemisestaan, hän vastasi. –Ja sitten oli toinen pimeä.

–Toinen?

–Pimeämpi pimeä, se joka liikkui pimeän sisällä. (V: 68.)

Avaruuden kokemus johdatti astronautin kauhusubliimin kokemiseen, josta maan päälle palattua on jäänyt jäljelle ahdistus ja jatkuva kauhu. Avaruusturisti on nähnyt jotain, joka ei sovi ihmisen silmille. Unelma-painajainen –opposition kautta ilmennetään luvussa tuskaa lisäävää tietoa, joka lopulta estää entiseen normaaliin palaamisen, sillä tuntematon on lopullisesti murtautunut tuttuun, eikä normaalia enää avaruusmatkailijalle ole olemassakaan:

–Nebuloosat, tähtisumut, hän sanoi. –Ne eivät lopeta koskaan, ymmärrätkö, ne tekivät sitä äskenkin kun te nukuitte, ne tekevät sitä silloin kun minä valitsen greenille sopivaa putteria. Eikö se ajatus hermostuta teitä? (V: 70.)

Pimeän sisällä liikkuvasta pimeästä, jaetuista ja vaietuista näyistä ja kammottavista kokemuksista avaruusraketissa kuuleminen saa filosofin vaipumaan vähän väliä uneen. Jostain syystä astronautin mieltä järkyttäneet kokemukset saavat filosofin narkolepsiataipumuksen suorastaan villiintymään. Unelma-painajainen –oppositio saa filosofin oman vastakohtaparin – unen ja valveen – liikkeelle, keikahtelemaan holtittomasti puolelta toiselle. Tässä ironisesti kuvatussa surrealiteetissaan jatkuvasti puhuen hän liukuu ali- ja ylitajunnan alueilla.

–Kysymys on äärettömyydestä, ei mistään muusta kuin äärettömyydestä, minä sanoin puoliunessa. –Äärettömyys mahtuu alun ja lopun väliin, se mahtuu minne tahansa, eikö ole kummallista? (V: 69.)

Äärettömyys on se paljastuva mysteeri, joka herättää subliimin kokemisen. Se voi löytyä yhtä lailla ajan lineaarisuuden murtumista, avaruudesta tai ammeesta.

## 6. LOPUKSI

Todellisuus? Mikä sellainen on? Ei sellaista nykyään olekaan, huomautan. (V: 22.)

Kirjoittaminen on todellisuuskuvan jatkuvaa täsmentämistä, testaamista ja kysymyksenalaiseksi asettamista (Krohn 1993: 123).

Tutkielmani alkupuolella esitin väitteen: Krohn on surrealisti todellisuuskäsityksessään. Yllä olevat sitaatit kuvaavat Krohnin todellisuuskuvausten paradoksaalia luonnetta: todellisuus on aina jotain, joka pakenee kuvauksia.

Olen tutkielmassani esittänyt, kuinka Krohn todellisuuden ongelman variaatioillaan luo *Valeikkunassa* omanlaistaan todellisuudenylitysten poetiikkaa. Krohn leikittelee kuvissaan vastakohdilla, muodonmuutoksilla, eronteoilla ja yhdistelemisillä. Tuttu ja outo, uni ja valve, ironia ja melankolia, mysteeri ja moraali, yksityinen ja yhteinen, totuus ja harha, ajaton ja aikaan sidottu pakotetaan kohtaamaan toisensa eri tavoin. Sisäisten näkyjen ja objektiivisen todellisuuden rinnakkain ja samanarvoisena esittäminen korostaa teoksen todellisuuden ongelman tematiikkaa läpi teoksen.

*Valeikkunan* poetiikan surrealistisuus perustuu sen taipumukseen törmäyttää arkinen arjen ylittävään. Krohn itse puhuu elämän tosiparadoksista, joka on ihmisälylle ratkaisematon (Krohn 2015: 28). Mysteeri välähtää tutuksi luullussa ja paradoksi paljastuu yhä uudelleen.

Surrealistien kokeelliset tekniikat ja tekijän häivyttämisen yritykset hylkäsivät järjen, toisin kuin Krohnin ajatuksella luodut kosmokset. Breton ei kuitenkaan torjunut järkeä sinänsä. Tärkeintä oli yrittää pyydystää ”mielen syvyyksien oudot

voimat”. ”Jopa analyyttisillekin ajattelijoille tästä on vain hyötyä”, Berton kirjoittaa (Breton 1924/1970: 26.) Esteettinen mielihyvä ei Bretonin mukaan tarvitse älyä, mutta älyllinen ymmärrys ei kuitenkaan ole myöskään esteettisen mielihyvän este. (Kaitaro 2001: 140–141.)

*Valeikkunan* poetiikan harkituissa surrealistisissa kuvissa äly ja ajattelu nousevat keskeiseen asemaan, mutta mysteeriiin luiskahdetaan usein subliimin kokemisen kautta: jotain ihmisymmärryksen ylittävää paljastuu yllättäen. Figuratiivista Krohnin surrealismista tekee juuri sen kuvien harkittuun asetelmallisuuteen perustuminen ja todentunnun ja todellisuudenylittävän jatkuva yhdisteleminen.

Krohnin poetiikalle on tyypillistä pohtia kaltaisuutta ja siihen kätkeytyvää etäisyyttä, joka on keskeinen tema myös Magritten taiteessa. Kuvan ja todellisuuden väliltä löytyy arvoitus, jota kuvataan esimerkiksi peilaamisen kautta.

Peili petti ja peili opetti. Se opetti, että näyttäminen ja oleminen olivat eri asioita ja että minä itsekin olin jotain muuta kuin miltä näytin. (--) Jokin minussa, jota ei voinut nähdä, oli aina sama ja ikuinen. Sitä peili ei voinut näyttää ja jos se olisi voinut, minun kohdallani olisi näkynyt vain tyhjää. (V: 24.)

Ihminen ja peilikuva eivät olekaan sama. Se mikä näkyy ei paljasta sitä mikä on. (Palataan vielä Magritten maalaukseen ”La Condition Humaine”: se minkä ”on” jää piiloon, maiseman edessä olevan realistisen maisemamaalauksen taakse.) Totuus löytyy ihmiselle tavoittamattomasta välitilasta, tyhjyydestä.

Silmien peili on kuitenkin lopulta myös se, johon filosofi voi luottaa. Se paljastaa kärsimyksen maailman illuusioiden takaa. Luvussa ”Filemon tai puukko” (V: 52–55) filosofi miettii harmistuneena, oliko hänen vastaanotollaan käynyt puumies sittenkin ollut vain huijari.

Mutta samassa näin uudestaan miehen silmät, jotka katselivat minua tumman kaarnaihon uumenista, muistin niiden kärsimyksen, jota en voinut uskoa teeskennellyksi, ja aloin epäillä omaa epäuskoani. (V: 55.)



Krohn kuljettaa kärsimyksen teemaa yhtenä punaisena lankana teoksen läpi. Kärsimys on ajanut *Valeikkunan* loppuluvussa filosofin viimeiselle uinnilleen tankkiin, josta hänen on pian luovuttava, sillä alakerran asunnon tuhonnut vesivahinko uhkaa hänen kelluvaa tulevaisuuttaan. Viimeisen luvun nimi on ”Oikea ikkuna” (V: 154–156).

En kerro kellekään heistä, mitä kammiossani öisin tapahtuu. En kerro, että silloin tällöin, yhä useammin nykyään, tankkini seinämät liukenevat suolaiseen ulappaan, joka aukeaa kaikissa ilmansuunnissa ympärilläni. (V: 128.)

Altaan ahtaat seinät katoavat tyhjyyteen ja rajat liukenevat yhdeksi ulapaksi. Yhdistymisen kokemus sulattaa yhteen vastakohtat. Tätä yhdistymistä tematisoi myös filosofin ja Gaardin aiempi yhteinen kelluminen. Tietoisuus konkreettisesti sekoittuu todellisuuteen. Mutta mikä on totta?

On lukemattomia puhtaasti subjektiivisia mutta silti todellisia ilmiöitä, kuten jälkikuvat, korvien soiminen ja rakastuminen (V: 128).

Sitaatti ottaa kantaa todellisuuden ongelmaan, jota koko kirja on käsitellyt. Järjen ja objektiivisuuden sijaan todellista on subjektiivinen kokemus ja tunne.

Koko teos loppuu kuvaan, jossa illuusio ja todellinen yhdistyvät. Filosofin kelluessa valeikkuna muuttuu ”oikeaksi ikkunaksi” tavalla, joka muistuttaa kuolinnäkyä tai jälkikuvia, joita filosofi on urallaan tutkinut. Valeikkunasta paistaa häikäisevä valo: ”Ikkunan taakse kerääntyi väkeä, mutta häikäisyn takia oli vaikeaa nähdä heitä tarkasti (--) Kattoon maalatun ikkunan kohdalla oli nyt oikea aukko ulos, kirkkaaseen päivään” (V: 154). Koko tarina loppuu menneen elämän kuvien katoamiseen ja ”tyhjyyden ankaraan paisteeseen” (V: 154–156). Vastakohtien leikki ei lopulta ole paljastunut mitään, tai sitten se on paljastanut kaiken.

Lopun kuva on ennakoinut itseään jo teoksen alkupuolella, luvussa ”Passiflora”, kun filosofi aikuisena palasi lapsuuden muistonsa, jossa subliimin kokemus oli herännyt luonnon helmassa:

Taivaan mittaamattomalla valolla silmäni mittasi sen mitä näki ja kokosi yhteen: maisemaksi. Nyt ajattelen, että maisemakin on illuusio kuten Mimin maalaukset, silmän oma luomus ja idea. Mutta hän, joka näkee, ei ole idea. (V: 37.)

Samoin viimeisessä kuvassa, tyhjyyden ankarassa paisteessa, tuota tyhjiyttä arvioi ”hän, joka näkee”.

Teos loppuu kuin ajatukseen surrealistisesta kankaasta, johon subjekti heijastaa halunsa, alitajuntansa, objektiiviset sattumansa, ilmestyksensä ja löytönsä. Ihmisen totuus on illuusioiden lakien alainen.

## Lähteet

- Krohn, Leena 2009: *Valeikkuna*. Helsinki: Teos.
- Breton, André 1924: *Surrealismen manifesti*. Suomentanut Väinö Kirstinä 1970, toinen uudistettu painos 1996. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Breton, André 1928: *Nadja*. Suomentanut Janne Salo 2007. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sannakko.
- Durozoi, Gérard 2002: *The History of Surrealist Movement*. Kääntänyt englanniksi Alison Anderson. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hollsten, Anna 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo ja rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo 2003: ”Ferdinand Alquié ja surrealismi”. Teoksessa *Spiritus animalis. Kirjoituksia filosofian historiasta*. Toim. Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Yrjönsuuri, Mikko. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo 2007: ”Surrealismi kirjallisena avantgardena”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Katajamäki, Sakari ja Veivo, Harri. Helsinki: Gaudeamus.
- Krohn, Leena 1985: *Tainaron: postia toisesta kaupungista*. Helsinki: WSOY
- Krohn, Leena 1987: *Oorifin kultaa*. Helsinki: WSOY
- Krohn, Leena 1989: *Rapina ja muita papereita* Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 1990: *Umbra: silmäys paradoksien arkistoon*. Helsinki: WSOY
- Krohn, Leena 1992: *Matemaattisia olioita ja jaettuja unia*. Helsinki: WSOY
- Krohn, Leena 1993: *Tribar: huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä*. Helsinki: WSOY
- Krohn, Leena 1998: *Pereat mundus: romaani, eräänlainen*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 2004: *Unelmakuolema*. Helsinki: Teos.

- Krohn, Leena 2013: *Hotel Sapiens*. Helsinki: Teos.
- Krohn, Leena 2004a: ”Taide tienä totuuteen”.  
(<http://www.kaapeli.fi/krohn/Filo.html>) Luettu: 9.5.2016.
- Krohn, Leena 2015a: ”Leena Krohn Käpylän kirjastossa 8.9.2015”  
(<https://www.youtube.com/watch?v=yKLP0dpQvNw>) Katsottu:  
9.5.2016.
- Krohn, Leena 2015: ”Kun katsoja katoaa. Minulle ei ole olemassa taidefilosofiaa ilman moraalifilosofiaa”. *Parnasso* 2/2015.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997: ”Toinen tapa nähdä. Leena Krohnin todellisuudet.”  
Teoksessa: *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim.  
Kantokorpi, Mervi. Helsinki: WSOY.
- Lyytikäinen, Pirjo 2000: ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa” Teoksessa: *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Alanko, Outi ja Korhonen, Kuisma. Helsinki:SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2009: ”Kelluva filosofi ja todellisuuden kysymys”,  
*Niin&Näin* 1/2009.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Meuris, Jacques 2004: *Magritte*. Köln: Taschen.
- Paquet, Marcel 1994: *Magritte*. Köln: Taschen.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rojola, Lea 1996: ”Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta”. Teoksessa: *Naissubjekti & postmoderni*. Toim. Kosonen, Päivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Schaeffner, Claudia 1980: *Surrealismi. Taiteen maailmanhistoria*. Suomentanut Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris.