

**Jarkko Toikkanen**

**KIRJALLISUUDEN INTERMEDIAALINEN  
KOKEMUS. H. P. LOVECRAFTIN  
”PICKMAN’S MODEL”**

*Their art was the art that convinced – when we saw the pictures  
we saw the daemons themselves and were afraid of them.*

– Thurber

H. P. Lovecraftin novelli ”Pickman’s Model” (1927) kertoo Richard Upton Pickmanista, maalarista, joka loihtii kankailleen käsittämättömän todentuntuista kauhunäkyjä ja -olentoja.<sup>1</sup> Bostonilaisessa kaupakassa tarinaansa kertova Thurber kohdistaa sanansa tuttavalleen Eliotille, jonka puheenvuoroja kertomus ei sisällä. Novelli koostuu kaupungin taidepiireihin kuuluvan Pickmanin tempausten selvittelystä sekä hänen katsojia järkyttävien maalaustensa kuvauksista, joiden kuvitteluun lukija kutsutaan mukaan. Kertomus sisältää pitkiä siteerauksia siitä, miten Pickman on tallentanut kammottavat näkynsä taiteeseen ja esitellyt työtään ja ikivanhan luonnon ideologiaansa Thurberille. Tarina huipentuu kertojan paljastaessa, etteivät Pickmanin hirviömäiset mallit olleetkaan mielikuvitusta.

Analysoin novellia *intermediaalisen kokemuksen* käsitteen ja kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen tutkimiseen kehittämäni retorisen menetelmän avulla. Miten kertoja kokee Pickmanin taulut, miten hän kertoo niistä Eliotille ja millaisia hirmunäkyjä lukija näkee mielessään tekstiä lukiessaan? Välinemääräisyyden (*medium-specificity*) käsite ja tutkimuksessani edistämäni välineisyyden kolmiportainen malli (*three-tier model of mediality*) ovat eduksi, kun pohdin, miten kirjallisuuden esittämät mielikuvitustaulut koetaan eri tavoin kuin reaali maailman taulut. Käsitelen tekstin kerronnallisia piirteitä kokemuksellisuuden näkökulmasta (”kuka kertoo” ja ”kuka kokee”). Esittelen kriittisesti kauhututkimuksen nykytrendejä kuten Mathias Clasenin evoluutiopsyko-

logiaa ja Graham Harmanin spekulatiivista realismia ja esitän oman retorisen menetelmäni näistä edukseen poikkeavana vaihtoehtona. Tämän lisäksi novelli sisältää viitteitä valokuvaan ja valokuvaamiseen, jonka ominaispiirteet Lovecraftin esittämisen tapana huomioidin benjaminlaisessa viitekehyksessä.

## Intermediaalinen kokemus

Kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen tutkimus on niiden mielikuvien vaikutuksen tutkimista, joita kirjallisuuden lukeminen lukijassaan herättää (Toikkanen 2013; 2019; 2021). Miten kirjalliset tekstit tuottavat mielikuvia, ja millä tavoin mielikuvat vaikuttavat lukukokemusten syntyyn? En tarkoita, että jokainen lukija kokisi ”Pickman’s Model” -novellin samalla tavoin tai että lukijoiden lukukokemusten pitäisi välttämättä vastata toisiaan, enkä ole selvittämässä kriteereitä, joiden perusteella novellin voisi luokitella kuuluvaksi kauhugenreen. Käsillä oleva artikkeli ei siis edusta lajitutkimusta. Analysoin kohdetekstiä sellaisen retorisen menetelmän avulla, joka tekee näkyviksi kirjallisen tekstin välinemääräiset vaikutuskeinot lukijaansa, kun sanoin kuvaillut maalaukset ja valokuvat visualisoituvat lukijan mielessä ja mahdollisesti tuottavat kauhun kokemusta. Kauhun ilmiön teoreettisesti ajankohtainen tarkastelu kokemuksellisuuden näkökulmasta auttaa selvittämään, miksi ja miten kauhun intermediaalinen kokemus toteutuu tai jää toteutumatta. Lukijan lisäksi kokemusta voi analysoida henkilöhahmojen tasolla. Miten Thurber piinaa kuulijaansa Eliotia, ja miten Pickman edes liittyy kuvioon? Kenen kokemusta kertomus milloinkin välittää, ja millaisin keinoin teksti tämän vaikutelman tuottaa?

Koska työni kuuluu intermediaalisen (”välineidenvälisen”) tutkimuksen kentälle, perustelen ensin, mitä tarkoitan välineen (*medium*) käsitteellä ja miten sovellan sitä. Kentän monet suuntaukset on kartoitettu mittavasti (ks. Rajewsky 2005; Wolf 2011; Jensen 2011; Elleström 2014; Rippl 2015), mikä mahdollistaa retorisen menetelmäni asemoinnin jäljempänä artikkelissa. Intermediaalinen

tutkimus voi keskittyä esimerkiksi siihen, miten taiteenlajit yhdistelevät eri esittämisen tapoja kuten kuvaa ja ääntä (elokuva, videopelit) tai kuvaa ja sanaa (sarjakuva) ja tuottavat hybridisiä merkityssisältöjä, joita on mahdollista analysoida muun muassa semioottisen multimodaalisuuden näkökulmasta. Heti alkuun on syytä korostaa, että käyttämäni teoria ei ole semioottinen eikä menetelmäni multimodaalinen, koska en käsittele medioita pelkkinä viestintäkanavina, joiden läpi semioottinen informaatio virtaa. Sen sijaan eri välineiden fenomenologinen vuorovaikutus konkreettisista aisteista ja esittämisen tavoista abstrakteihin ideoihin tuottaa intermediaalista kokemusta. Yhteydet kielellisten muotojen ja sisältöjen pohdintaan semiotiikan ja fenomenologian kesken ovat tietysti muiden kehitettävissä.

Toinen tarkastelun tapa on tutkia, miten kirjallisuuden tai jonkin muun taiteenlajin teos kääntyy toisessa taiteenlajissa tuotettavaksi esitykseksi. Tällöin puhutaan transmediaalisista adaptaatioista, jotka jäljittelevät alkuperäisen esityksen sisältöä ja/tai muodollisia piirteitä joillain keinoin (Toikkanen 2018). Tässä artikkelissa analysoin sanoista koostuvaa kirjallista tekstiä, jonka esittämisen tapa ei yhdisty toiseen esittämiseen tapaan, taiteenlaji ei vaihdu eikä teos muutu toiseksi. Sanojen pysyessä reaali maailmassa sanoina kirjallisuudentutkijan huomio kiinnittyy siihen, mitä lukija tai tutkija kirjallisuutta lukiessaan *kuvittelee havaitsevansa*. Kuvitelut havainnot eli mielikuvat tuottavat intermediaalista kokemusta. Koska käytössäni medium suomentuu välineeksi, esitän sen viittavan aistihavaintojen väliin (inter-) asettuviin ja niiden välittymistä ilmentäviin olioihin tai ilmiöihin. Tällöin kaikki havainnointiin perustuva kokeminen on intermediaalisesti välittynyttä ja tapahtuu havaintoja välittävien perusaistien (näkö, kuulo, tunto, haju, maku) myötä (Classen 2012; Hill 2011; Jensen 2011; Paterson 2007; Kant 1996). On tärkeää ymmärtää, ettei kirjallisen tekstin lukijan kuvittelema havainto ole metafora tai pelkkä sepite jostain, mitä ei ole olemassa. Kokijan kuvittellessa aistihavainnon se on tosiasiallisesti osa hänen intermediaalista kokemustaan, vaikka kohde ei olisikaan reaali maailmassa hänen aistiensa edessä. Sanat koetaan kuvina,

ääninä, tuntoina, hajuina ja makuina, ja ne välittävät kuvittelun realisoimaa kokemusta.

Tämän kokemuksen tuottamiseen kirjallisuus ja muut esittämisen tavat hyödyntävät välinemääräisiä vaikutuskeinoja (Toikkanen 2017b). Välinemääräisyyden käsite oli keskeinen modernisteille kuten taidekriitikko Clement Greenbergille. Hän ei piitannut kuvataiteen ilmaisemista ideoista ja tunteista, jotka olisi voinut ilmaista jonkin muun välineen keinoin niiden ominaislaadun kärsimättä, vaan keskittyi sen sijaan välittämään puhtaan kuvallista kokemusta. Mitä maalaus pystyi esittämään toisin kuin mikään muu väline? Greenbergin (1940) essentialistinen käsitys, jonka mukaan kukin taiteenlaji on ainutlaatuinen juuri välineensä ansiosta, on toiminut lähtökohtana myöhemmille keskusteluille välinemääräisyyden käsitteestä, ja sen taustalla on Horatiuksesta G. E. Lessingiin yltävä historiallinen jatkumo. Muun muassa Diarmuid Costello on esittänyt Roland Barthesin hengessä, että essentialistisen käsityksen sijaan yksittäisten välineiden välinemääräisen luonteen voisi määritellä ”niiden intentionaalisten rakenteiden funktioksi”, jotka ohjaavat välineen soveltamista käytännön tilanteessa (Costello 2008, 311). Maalustaiteella ei toisin sanoen ole pysyvää ydintä sen paremmin kuin muilla taiteenlajeilla tai jollakin muulla välineellä, vaan niiden soveltaminen on tilannekohtaista – aikaan, paikkaan ja esimerkiksi geneerisiin konventioihin sidottua.

Lajityypillistä sovinnaisuutta ja luovaa ainutlaatuisuutta tuotetaan välinemääräisin vaikutuskeinoin, joihin kuuluvat retoriset laitteet. Kuten olen toisaalla esittänyt (Toikkanen & Virtanen 2018, 12, viite 7), käännessanalla laite (*device*) korostan retoriikan tosiasiallista materiaalisuutta. Retorisia laitteita käytetään havaintojen työstämiseen ja kokemuksen tuottamiseen geneerisin keinoin ja tekniikoin. Niiden käyttöhistorian tutkiminen auttaa kehittämään ensisijaisesti välineiden tosiasiallisuuteen perustuvaa välittymisen (*mediation*) teoriaa, jollaista välineen käsitteen historiaa tutkineen John Guilloryn mukaan tarvitaan. Hän toteaa tieteen perinteen olevan täynnä sekä filosofisia välittymisen teorioita – Hegel ja Peirce mainitaan kahtena merkittävänä – että välineiden

materiaalis-teknologisten ominaisuuksien selvittelyä, jota moderni mediatutkimus on edistänyt. Guillory sanoo tutkimuksen suuntien yhteensovittamisen silti jääneen puutteelliseksi, mistä seuraa kysymys: miten sovittaa yhteen filosofinen välittymisen teoria ja materiaalis-teknologisten välineiden tosiasia (Guillory 2010, 359, ”how to relate the theory of mediation to the fact of media”)? Pysin tekemään näin esittämällä välineen käsitteen teoreettisen perustan ja yhdistämällä sen retoristen laitteiden tosiasialliseen käyttöön, jotta selviää, miten aistihavaintoihin perustuva intermediaalinen kokemus käytännössä toteutuu.

## Välineisyyden kolmiportainen malli

Käsitteiden eksplikointi luo perustan siirtymälle teoriasta metodologiaan ja aineiston analyysiin. Kun tutkitaan kirjallisuuden intermediaalista kokemusta, keskeisissä rooleissa ovat väline, välittyminen ja välinemääräisyys. Välineisyyden (*mediality*) käsite viittaa edistämään kolmiportaiseen malliin havainnoinnin ja esittämisen tasoista, jotka auttavat soveltamaan retorista menetelmää (Toikkanen 2020; 2021):

- I porras: havaintoja tuottavat aistivälineet (näkö, kuulo, tunto, haju, maku)
- II porras: aisteihin vetoavat ja niitä aktivoivat esittämisen tavat, jotka voivat olla yksinkertaisia (mm. puhe, kirjoitus, eleet) tai kompleksisia (taiteenlajit ja mediaformatit)
- III porras: kokemusta välittävät käsitteelliset abstraktiot eli ideat ja arvostelmat, jotka tuottavat ymmärrystä kielellisistä ja kulttuurisista ilmiöistä ympäristönä

Oleennaista mallin kannalta on, että kyseessä ei ole ontologinen kolmijako fysiologisiin aisteihin, aisteilla havaittaviin, jollain tapaa esitettyihin kohteisiin ja aistihavaintoja jäsentäviin abstrakteihin käsitteisiin. Malli hahmottaa, miten kokemukset olioista ja ilmiöis-

tä (sisältäen aistit, kohteet ja käsitteet) välittyvät yhtäaikaaisesti kolmella eri portaalla. Lovecraftin novelli koetaan sen hyödyntämien retoristen laitteiden ansiosta kirjoituksen tuottamina kuviteltuina aistihavaintoina – joskus toisiaan täydentäen, joskus toisensa haastaen tai toistensa väliin pudoten. Vaikka sanojen merkitykset katoaisivat eri välineiden välisiin siirtymiin, joita Irina O. Rajewsky on nimittänyt intermediaalisiksi railoiksi (Rajewsky 2005, 55, ”intermedial gap”), esittämisen tapa säilyy sanoina ja taiteenlaji kirjallisuutena. Malli paljastaa intermediaalisen kokemuksen juontuvan siitä, miten nämä siirtymät välittävien välineiden välillä koetaan, sen asemesta, mitä välittyneet ilmiöt sinänsä olivoina ovat.

Käytännössä välineisyyden kolmiportaisen mallin hyöty on vähintään kaksinkertainen. Ensinnäkin se mahdollistaa yksittäisen taiteenlajin kuten kirjallisuuden tai mediaformaatin kuten television tuottaman intermediaalisen kokemuksen analysoinnin yllä kuvailtuun tapaan. Toiseksi se auttaa jäsentämään, mihin eri esittämisen tapojen välinemääräiset vaikutuskeinot perustuvat, miten ne muuttuvat siirtyessään taiteenlajista tai mediaformaatista toiseen ja miten tämä välittymisen prosessi tuottaa sekä yksityistä että yleistä kokemuksellisuutta. Esimerkiksi televisio-ohjelman katsomisen ja kuuntelemisen ei ajattelisi vaativan yhtä paljon aktiivista työtä kuin kirjallisuuden lukemisen, jossa kaikki aistihavainnot ovat lukijan kuviteltavissa. Edistämäni malli osoittaa, että vaikka toteamus pitää paikkansa toisella portaalla – television välinemääräisiin piirteisiin kuuluu, ettei välitettyä kuvaa tai ääntä tarvitse kuvitella –, televisio-ohjelmat säännönmukaisesti tuottavat katsojassaan ensimmäisen portaan aistihavainnot, joita ilman tavoiteltu vaikutus jää saavuttamatta. Ruoanlaitto-ohjelmat vetoavat silmän lisäksi maku- ja hajuaistiin, ja kummitustenmetsästysohjelmat pistävät kuvittelemaan, miltä näkymättömän kosketus tuntuu.

Päätelmä kuulostaa ilmeiseltä, mutta välineisyyden kolmiportaisen mallin avulla on mahdollista selvittää seikkaperäisesti, Lovecraftin kirjallisen tekstin sanallisiin käännteisiin paneutuen, miten intermediaalinen esitys luo kokemuksellisuutta. Tekstin sisällön tai teknisten piirteiden selittäminen yleisellä tasolla ei korvaa omakoh-

taista kokemusta sen paremmin kuin toisen lukijan tai henkilöhaahmon kokemukseen eläytyminen. Toisaalta yksityinen kokemus ei ole sekään yksilöön rajattu. Malli osoittaa intermediaalista kokemusta tuottavien välineiden olevan yhteisesti jaettu ja hyödynnettävissä, koska ne ovat osa kielellistä ja kulttuurista ympäristöämme. Lopun esimerkissäni kertoja Thurber kuvittelee eläytyvänsä maalari Pickmanin kuulohavaintoon, mistä seuraavana kauhun kokemuksena hän itse jähmettyy paikoilleen (”I think I was paralysed for an instant”). Kuvitellessaan, mitä Thurber kuvittelee Pickmanin kuulevan, lukijalla ei ole muuta väylää yksityiseen kokemukseen kuin hänen silmiensä edessä häilyvät sanat, jotka ovat hänen lisäseen muidenkin luettavissa. Kuviteltu ensimmäisen portaan kuulohavainto suodattuu toista porrasta sanoin esittävän kertojan läpi, jotta kolmannen portaan idea Lovecraftin novellista kauhuesityksenä olisi kaikkien koettavissa. Miten retorinen menetelmä auttaa selvittämään tätä vuorovaikutteista välittymisen prosessia?

Työssäni olen erityisesti soveltanut kahta retorista laitetta, jotka ovat *ekfrasis* ja *hypotypoosi* (Toikkanen 2013; 2014a; 2017a; 2020; 2021). Molemmat ovat taiteentutkimuksessa perinteisesti viitanneet tapoihin kuvata nähtyä havaintoa sanoin. Näistä laitteista ekfrasis on ollut tunnetumpi, ja 1990-luvulta lähtien sen käyttö on muuttunut klassisesta määritelmästä (”runo maalauksesta”). Ensin laite käsitettiin kuvallisen esityksen sanalliseksi esitykseksi (Heffernan 1993; Mitchell 1994) ja sittemmin yhdessä välineessä tuotetun esityksen kielikuvallisena viitteenä toisessa välineessä tuotettuun esitykseen (Clüver 1997; Yacobi 1997). Kattavimmassa määritelmässään ekfrasis on retorinen laite, jota on mahdollista soveltaa sanojen lukemisen tuottamien mielikuvien analysoinnin lisäksi kaikenlaisten esittämisen tapojen välinemääräisten vaikutuskeinojen tutkimiseen. Uhkana soveltamisessa tietysti on, että laite menettää tehokkuutensa tutkimuksen välineenä, jos sen nähdään pätevän mihin tahansa sanalliseen ilmaisuun tai muunlaiseen esittämiseen. Hypotypoosin käyttö ekfrasiksen vastinparina varmistaa, ettei näin käy. Jälkimmäistä laitetta on käytetty aktiivisemmin, mutta Quintilianuksen *Institutio oratoria* viittaa hypotypoo-

siin, ja sillä on keskeinen rooli Kantin idealistisessa filosofiassa kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielellä esittämisen mahdollisuuden takaajana (Kant 1993; Toikkanen 2015b). Laitteiden ero on tämä: ekfrasis sisältää tulkinnallisen vaateen (Preston 2007), kun taas hypotyyppi tarkoittaa lukijan huomion esittämäänsä kohteeseen, jonka se tuo esiin elävästi. Toisin sanoen ekfrasis pakottaa yleisön tulkitsemaan, mitä havaittu kohde tarkoittaa ja mikä sen merkitys on; hypotyyppi ainoastaan pakottaa havaitsemaan kohteen. Laitteilla on funktionaalinen ero, joka korostuu käsittämättömiä ja sanallistamista pakenevia ilmiöitä kuvattaessa.

## **Kokemuksellisuus ja kauhu**

Kokemuksellisuus on ollut yksi kirjallisuudentutkimuksen avainsanoista Monika Fludernikin (1996) yli kaksi vuosikymmentä sitten avaamasta keskustelusta lähtien. Kertomuksen tutkimuksen kannalta olennainen kysymys on, kuka kokee ja kenen kokemusta kertomus välittää. Kirjallisen tekstin kertoja (”kuka kertoo”) ja kokiija (”kuka kokee”) eivät välttämättä ole sama toimija, minkä osoittamiseen on käytetty fokalisaation käsitettä (Hatavara & Toikkanen 2017; fokalisaation käsitteestä ks. Prince 2001). Lovecraftin novellin kerronnallinen rakenne perustuu ensimmäisen persoonan kokevaan kertojaan. Thurber siteeraa suoraan Pickmania, jonka kokemukseen lukijalla ei ole pääsyä, ja toisinaan laittaa sanoja toisen persoonan kuuntelijansa (Eliot) suuhun, joka ei itse puhu eikä myöskään koe. Mikäli lukija samastuu Eliotiin, ”Pickman’s Model” kutsuu lukijansa osallistumaan tarinaan hiljaisena kuuntelijana, jonka mielikuvitus laukkaa villisti. Omaksuessaan roolin lukijasta tulee fokalisoiva toimija, jonka intermediaalinen kokemus ei pelkisty kertomuksen henkilöhahmojen kokemuksen jäljittelyyn – tai ”empaattiseen simulaatioon” käyttäen kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen käsitettä – vaan kyseessä on lukijan oman kokemuksen ensisijaistava prosessi, jota on nimitetty enaktiiviseksi kognitioksi (ks. Caracciolo 2014; Troscianko 2014; Polvinen 2017).

Kauhututkimuksen kentällä on perinteisesti painittu lajityypillisten tai psykoanalyttisten kysymysten parissa: mitkä piirteet määrittävät teoksen kuuluvaksi kauhugenreen, ja mitä eri aikakausien tekstit kertovat tekijästään tai niitä kuluttavasta yleisöstään tai jopa yhteiskunnasta yleensä? Kaksi viime vuosien kauhututkimuksen suuntaa ovat olleet evoluutiopsykologia ja spekulatiivinen realismi. Mathias Clasen on kirjassaan *Why Horror Seduces?* (2017) väittänyt kauhun viettelevän yleisönsä, koska kauhun ilmiö vetoaa ikivanhoihin jäämiin mieleemme sopukoissa. Fiktiiviset kauhuesitykset kiehtovat, sillä niiden kuluttaminen tarjoaa yleisölle turvallisen mahdollisuuden kuvitella, miten selvitä hengenvaarallisista tilanteista. Tällainen ongelmanratkaisu kehittää yksilöiden ja yhteisöjen ”biokulttuurista” sopeutumiskykyä. Vaikka esityksen kohteena olisi täysin kuvitteellinen uhka – tai hirviö, jollaista ei tosielämässä ole –, uhan kuvittelu sinänsä valaisee mielen tuntemattomat alueet ja auttaa käsittelemään tilannetta ja selviytymään siitä. Lovecraftin esseetä ”Supernatural Horror in Literature” (1927) voi lukea myös tässä valossa. Clasenin perusväite kauhun ajattelua laajentavista ominaisuuksista turvallisesti tuotetuissa tilanteissa ei sinänsä ole uusi, sillä esimerkiksi Thomas Fahy (2010) on esittänyt vastaavia huomioita, ja idean voi perusteiltaan johtaa takaisin Edmund Burken (1990) esiromanttiseen ylevän teoriaan. Evoluutiopsykologia kuitenkin antaa Clasenin väitteelle uuden tieteellisen perustan, jonka avulla hän haastaa freudilaisen kehyksen.

Graham Harmanin kirja *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (2012) edustaa filosofisesti painottunutta kauhututkimusta, joka sinänsä ei rajaudu kauhun ilmiöön vaan käyttää Lovecraftin tuotantoa malliesimerkkinä väitteistään (Toikkanen 2014b). Harmanin koulukunta on Quentin Meillassoux’n inspiroima spekulatiivinen realismi, joka hyödyntää sekä Kantin että Heideggerin filosofiaa kritisoidakseen Hegeliin perustuvaa idealismia. Jälkimmäisen näkemyksen mukaan jokin pitää ajatella, jotta se olisi, kun taas spekulatiivisen realismin mukaan asioita on olemassa ilman, että niitä pitää ajatella. Lovecraftin osalta kysymyksen voi muotoilla näin: onko mielikuvitushirviö Cthulhu olemassa ilman Cthulhun

mielikuvittelemista? Koska Lovecraftin fiktion kuvitteelliset olennot todella ovat olemassa fiktiivisessä maailmassaan ilman, että tarinoiden hahmojen tarvitsee tiedostaa niiden olemassaoloa, Harman pyrkii osoittamaan, että tiedostamaton olemassaolo on mahdollista myös muualla kuin Lovecraftin fiktiossa. Kirjallisuuden ”lumekuvat ja vihjaava puhe” (Harman 2012, xx, ”illusion and innuendo”) todistavat, että kuvien ja puheen takana on aina jotain, johon meillä ei ole välitöntä yhteyttä mutta joka on todella olemassa. En puutu tässä asiayhteydessä Harmanin filosofisten väitteiden perusteltavuuteen vaan totean, että kirjallisuuden välinemääräisten piirteiden ja soveltamani retorisen menetelmän näkökulmasta hänen väitteensä on hyödyllinen, koska se kiinnittää huomiota kirjallisten tekstien käyttämiin kielellisiin välineisiin.

Jokainen kauhuesitys on johonkin välinemääräiseen esittämisen tapaan – kuten kirjallisuuteen tai elokuvaan – kiinnittyvä ”todellisuus, joka soveltaa yhtä tai useampaa aistivälinettä” (Toikkanen 2015a). Välineisyyden kolmiportaisessa mallissa intermediaalinen kokemus koostuu ensimmäisellä portaalla aktivoituvista aistihavainnoista, jotka toiselle portaalle sijoittuva esittämisen tapa mahdollistaa ja joita se hyödyntää vaikutuskeinoinaan. Jos esitys ei kykene tuottamaan havaintoja, jotka kauhistuttaisivat lukijaansa tai katsojaansa, kauhun kokemus jää toteutumatta. Toteamus kuulostaa ilmeiseltä mutta selittää, miksi kolmannen portaan idea Lovecraftin novellista kauhuesityksenä tai kauhugenren edustajana ei takaa kauhun kokemusta ja miksi kauhun tunne saattaa yllättää minkä tahansa tekstin äärellä. Tällöin kyse ei ole ensisijaisesti käsitellyistä teemoista tai sisällöstä vaan esittämisen tavasta, jolla teemoja ja sisältöä käsitellään. Seikkaperäinen paneutuminen Lovecraftin kirjallisen tekstin sanallisiin käännteisiin selvittää, miten intermediaalinen esitys luo kokemuksellisuutta. Kahta samanlaista kokemusta ei ole olemassa, eikä minkään tekstin vaikuttavuudesta ole takeita. Tämä ei kuitenkaan ole keskustelun päätepiste vaan sen lähtökohta. Makuasioista *pitää* kiistellä, jotta olisi mahdollista ymmärtää, miten koemme esitykset eri tavoin ja millaisia vaikuttamisen keinoja ne hyödyntävät. Ihmiset kokevat (tai sitten eivät koe) tietynlaiset

esitykset kauhistuttaviksi, ja kokemukset ovat välineensä määrittämiä – mitä näit, kuulit tai tunsit, kun luit, katselit tai kuuntelit? Kokemukset ovat myös todellisia, vaikka ne perustuisivat johonkin, mitä reaali maailmassa ei ole – mitä luulit näkeväsi, kuulevasi tai tuntevasi, kun luit, katselit tai kuuntelit? Sanat, kuvat ja äänet koetaan toisina sanoina, kuvina ja ääninä, tai tuntoina, hajuina ja maakuina, ja ne välittävät kuvittelun realisoimaa intermediaalista kokeudesta. Tähän lähtökohtaan perustuva tutkimus tuottaa yksityiskohtaisempaa tietoa kauhun ilmiön ja kauhuesitysten rakenteesta kuin Clasenin ja Harmanin avarat psykologis-filosofiset spekulatiot.

### ”Pickman’s Model”

*Well, I should say that the really weird artist has a kind of vision which makes models, or summons up what amounts to actual scenes from the spectral world he lives in.*

– Thurber

Novellin tapahtumapaikkana on bostonilainen kapakka, jossa kertoja Thurber ja hänen tuttavansa Eliot istuvat iltaa. Miehet kuuluvat kaupungin taidepiireihin, vaikka heidän asemansa niissä ei käykään ilmi. Thurber antaa itsestään kiihkeän ja hermostuneen vaikutelman, mikä on seurausta hänen vierailuistaan maalari Pickmanin salaisessa ateljeessa pohjois-Bostonissa. Kertomus sisältää taidehistoriallisia viitteitä maalareihin, joilla on ollut Pickmanin kyky nähdä luonnon syvimpiin salaisuuksiin mutta jotka eivät ole uskaltaneet viedä taidettaan samoihin ulottuvuuksiin. Rohkeus sukeltaa näkyihin, joita useimmat arkiseen maailmaan tottuneet kavahtavat ja pitävät esteettisesti ja moraalisesti arveluttavina, on Lovecraftin toistuva motiivi. Thurber toimii ideologian äänitorvena. Huomioitava on, että vaikka pelottoman taiteilijan oppaana kuultaisivat hänen omat kammottavat kuvitelmansa, teosten esittämien kohteiden alkulähteenä on luonto itse – unohdettu ja muinainen.

Kertomus sisältää Pickmanilta suoria sitaatteja, joissa hän puhuu Bostonin vähemmän tunnetusta historiasta ja sen merkityksestä taiteelleen. Thurber ja Pickman ovat matkalla maalarin järkyttäviä maalauksia täynnä olevaan salaiseen ateljeeseen. Kertoja kuvailee yksityiskohtaisesti teoksia, jotka käyvät yhä kauhistuttavammiksi miesten edetessä ateljeen huoneesta toiseen. Vierailu huipentuu kellariin, jossa Pickmanin varsinainen työskentelytila sijaitsee. Thurber huomaa yhden keskeneräisen maalauksen reunaan kiinnitetyn valokuvan, jota hän on aikomassa tarkastella, kun äkillinen ääni maan syövereistä pysäyttää hänet. Tilanne on hetken aikaa paniikinomainen, ja sen rauettua miehet lähtevät ateljeesta kertojan viipyillessä sekavassa mielentilassa. Tarina huipentuu Thurberin paljastaessa, etteivät Pickmanin hirviömäiset mallit olleetkaan mielikuvitusta, minkä ateljeesta löytynyt valokuva todisti. Thurber ei kuitenkaan näytä kuvaa Eliotille vaan polttaa sen kattokynttelikössä, jolloin valokuvan todistusaineiston kuvittelemisen jää muiden kontolle.

Lovecraftin novellin intermediaalinen kokemus – koskien maalaustaidetta ja valokuvaamista – koostuu Pickmanin taulujen yksityiskohtaisesta kuvailusta, jonka kohteet lukija Eliotin roolissa kuvittelee mielessään. Polttamaansa valokuvaa (”But by God, Eliot, *it was a photograph from life.*”) Thurber ei kuvaile erikseen, vaan lukijan pitää palata kertojan aiempaan kuvaukseen valokuvaan perustuvasta, vielä keskeneräisestä maalauksesta, jonka kohde on sekä luonnoton että järkyttävän luonnollinen (”I knew that only a suspension of Nature’s laws could ever let a man paint a thing like that without a model”). Kertojan tarve saada valokuva tuhottua ennen kuin kukaan muu ehtii nähdä sitä – vaikka onkin melodramaattista odottaa, kunnes saa teon tehtyä toisen silmien edessä – on merkki välinemääräisistä piirteistä, joita valokuvaamiseen on perinteisesti liitetty. Valokuvaamisen välineen on ajateltu jäljittelevän todellisuutta mekaanisesti, ilman kuvailua tai sepitystä, toisin kuin maalaustaitteen tai kirjallisuuden, joiden luonteeseen kuuluu luonnostaan ainutlaatuisuuden elementti. Tällöin maalaustaide ja kirjallisuus ovat ekfrastisia ilmaisun tapoja, jotka pakottavat tulkitsemaan

merkityksiä, toisin kuin hypotypoottinen valokuvaaminen, joka ai-noastaan pakottaa havaitsemaan.

Esseessään ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Rep-roduzierbarkeit” (1936) Walter Benjamin esittää valokuvaamisen ja elokuvan olevan vallankumouksellisia teknologioita, jotka riistävät taiteilta niiden ominaislaatuisen salaperäisyyden ja politisoivat tai-teellisen esittämisen osoittamalla sen keinotekoisuuden ja konteks-tisidonnaisuuden. Benjamin näkee valokuvaamisen elokuvan edel-täjänä. Valokuvaa pystyy muokkaamaan teknologisin keinoin, joil-la manipuloidaan todellisuutta, vaikka valokuvan ajateltaisiin esit-tävän todellisuuden sellaisenaan ja tuovan esiin yksityiskohtia, joi-hin ei muuten kiinnittäisi huomiota. Mikäli valokuva esittää jotain muuta kuin ”ihmisen kasvoja”, kuten maisemaa ja miljöötä, se men-ettää kaiken salaperäisen ”kulttiarvonsa” (Benjamin 1969) ja siitä tulee teknisesti toisinnettavaa historiallista todistusaineistoa. Thur-berin polttama, lukijan mielikuvituksen varaan jäävä valokuva lan-keaa näiden kahden käsityksen – kulttiarvon ja teknisen toisinnetta-vuuden – välimaastoon. Yhtäältä kyseessä on teknologisen apuvä-lineen tuottama hypotypoosi, joka jäljittelee todellisuutta sellaise-naan ilman inhimillistä sentimentaalista arvoa. Thurberin mukaan Pickman itse oli ”tarkka ja yksityiskohtainen, lähes tieteellinen *realisti* (”Pickman was [...] a thorough, painstaking, and almost scien-tific *realist*”), joka ei välittänyt kuljettaa maalaustelineettään ympäri kaupunkia vaan otti kohteesta valokuvan ja maalasi ateljeessaan sen pohjalta (”He thought a photograph quite as good as an actual scene or model for sustained work”). Toisaalta poltettu valokuva esittää jotain, millä on äärimmäistä kokemuksellista arvoa. Valokuvaan perustuvan maalauksen kuvaileminen ja alkuperäisen esityksen tu-hoaminen pistävät lukijan mielikuvituksen laukkaamaan. Kysees-sä on jotain niin kammottavaa, jotain niin salaperäistä ja ainutker-taista, ettei valokuvaa voi näyttää kenellekään, koska näyttäminen romuttaisi juuri sen salaperäisyyden ja ainutkertaisuuden. Kun va-lokuvan näkeminen jätetään mielikuvituksen varaan, retorisesti ot-taen kyseessä ei enää ole hypotypoosi vaan loputtomiin muunnelta-vissa oleva ekfrastinen kielikuva, jonka perusteena toiminutta alku-

peräistä esitystä ei ole enää olemassa mutta joka on koettavissa aina uudestaan. Kun alkuperäinen esitys määritellään tähän tapaan, sen kohde muistuttaa kovasti T. S. Eliotin *Hamlet*-analyysissään käyttämää objektiivisen korrelaatin käsitettä (Eliot 1932, 124–125). Valokuvan polttaminen on toisin sanoen Thurberin ainoa vaihtoehto, jotta sen äärimmäinen koettavuus säilyisi.

Todellisuudessa maalaustaiteen, kirjallisuuden ja valokuvaamisen keskinäinen suhde ei tietenkään ole niin yksinkertainen kuin edellä on esitetty. Kuten Benjamin toteaa, valokuvien rajaamisen, muokkaamisen ja uudelleen käsittelyn keinot tekevät niistä kaikkea muuta kuin todellisuuden mekaanista jäljittelyä. Toisaalta maalauksia ja kirjallisia tekstejä ei ole pakko jatkuvasti pelkästään tulkita, sillä ne sisältävät ei-tulkinnallisen ulottuvuuden, jota voi jäädä vain katsomaan tai muin aistein havainnoimaan. Kirjallisuuden kysymys on perinteisesti ollut, mikä osa kertomuksesta on niin sanotusti puhdasta kuvausta (kuten maisemia ja miljöötä) ja mikä juonta edistävää ja tekstin hermeneuttisia merkityksiä koskevaa sisältöä. Lovecraftin novellia tutkittaessa tulee muistaa, että analyysini kohdistuu *juuri tämän kirjallisen tekstin* tuottamaan intermediaaliseen kokemukseen ja sen hyödyntämiin välinemääräisiin piirteisiin. Tavoitteeni ei siis ole selvittää kirjallisuuden, maalaustaiteen tai valokuvaamisen esityksestä toiseen päteviä sääntöjä vaan osoittaa analyysin ehtojen ja toteumien muuttuvan kohteena olevan esityksen mukaan. Tavoitteen asettaminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei saaduilla tuloksilla olisi painoarvoa muuten kuin yksittäisen tekstin selittäjänä tai ettei hyödynnetty retorinen menetelmä toimisi yhtä tehokkaasti jonkin toisen aineiston tarkastelussa. Väitän, että metodologiani käytännön vahvuus on sen poikkitieteellinen sovellettavuus, kun analyysin kohteena on jonkin media-aineiston vaikuttavuus yleisöön.

Välineisyyden kolmiportaisessa mallissa ”Pickman’s Model” sijoittuu ideana kauhuesityksestä kolmannelle portaalle ja kirjallisenä tekstinä toiselle portaalle kompleksisten esittämisen tapojen joukkoon. Lukijan lukiessa kertomusta hänen havaintoja tuottavat ensimmäisen portaan aistinsa aktivoituvat ja kuvitellut havain-

not tuottavat intermediaalista kokemusta. Novellissa fokalisoidaan aistihavaintoja sekä temaattisesti että rakenteellisesti: Thurberin ja Pickmanin ideat taiteen ideologiasta ja taiteellisen ilmaisun luonteesta kuuluvat tarinan teemoihin, kun taas lukijan kerronnallinen kutsuminen asettumaan Eliotin nahkoihin on rakenteellinen ratkaisu. Kuten aiemmin mainitsin, lukijan ottaessa Eliotin roolin kertojan puhutellessa kuulijaansa toisessa persoonassa tekstin tuottama intermediaalinen kokemus ei pelkisty henkilöhahmojen kokemuksen jäljittelyyn ”empaattisen simulaation” mielessä. Lukijalla ei ole tarvetta ensin toissijaisesti kuvitella, miltä Thurberin tarina Eliotista tuntuu. (Tällaisesta kuvittelusta on tutkimuksessa käytetty ”toisen käden kokemus” [”vicarious experience”] käsitettä, ks. Hatavara & Mildorf 2017.) Koska lukija ei samastu Eliotin kokemukseen, novellin lukeminen ensisijaistaa lukijan intermediaalisen kokemuksen niin kuin lukija itse lukiessaan havainnoi ja ymmärtää.

Esitin maalausten ja kirjallisten tekstien sisältävän ei-tulkinnallisen ulottuvuuden, jota voi jäädä vain katsomaan tai muin aistein havainnoimaan. Muistellessaan Pickmanin maalauksia Thurber keskittyy häntä erityisesti järisyttäneisiin. Kertojan intermediaalinen kokemus tapahtuu kerronnan nykyhetkessä eikä pelkääntään menneen kokemuksen kertaamisessa (”Ugh! I can see them now!”), ja hänen kuvauksissaan on sekä hypotypoottinen että ekfrastinen elementti. Thurberin mielikuvitusta vaivaa eräs yksityiskohta ennen muita: Pickmanin maalausten esittämien olioiden kasvot, joihin hänen mielensä väkisin palaa (”It was the faces, Eliot, those accursed *faces*, that leered and slavered out of the canvas with the very breath of life! By God, man, I verily believe they *were* alive!”). Kun Thurber kuvailee kellarista löytynyttä kesken-eräistä maalausta, jonka reunaan tuhottavaksi tuomittu valokuva oli kiinnitetty, häntä kammottaa taulun olion ”koirannaama”, joka on maalattu niin käsittämättömällä tekniikalla, ettei sitä saata arkijärjellä ymmärtää. Nämä maalausten kasvot on mahdollista ymmärtää hypotypooseina – retorisisina kielikuvina, jotka pakottavat havaitsemaan, mitä Thurber kuvailee, mutta jotka eivät vaadi välitöntä tul-

kintaa. Kun lukija lukee Lovecraftin novellia, hän väistämättä näkee silmissään kertojaa piinaavat hirmunäyt.

Tekstistä huomaa tarinan edetessä, että havaitsemaan pakottavat hypotypoosit eivät kestä pitkään pelkkinä kuvauksina, joilla ei vaikuttaisi olevan tulkinnallista vaadetta. Sen sijaan ne koirannaaman tapaan usein toimivat hypotypoottisina vihjeinä (Rautajoki, Toikkanen & Raudaskoski 2020; Toikkanen 2021), jotka ohjaavat kertomusta ja sen tulkintaa tiettyyn suuntaan ja jotka kenties jäävät kummittelemaan mieleen tavanomaisten diskursiivisten odotusten ja käytänteiden katkelmina. Kun tulkinta tulee kielikuvaan mukaan, sen retorinen luonne muuttuu. Kielikuvaa ei tällöin ole tarkoitus jäädä paikalleen tuijottamaan kuten Pickmanin olioiden kasvoja, vaan ne vaativat tulkintaa asettuaikseen tulkinnalliseen kehykseen. Thurberin tulkintoja maalauksista kyllästää Pickmanin epätavallinen ideologia, ja ne luovat totutun lovecraftilaista kuvaa Bostonista Uuden-Englannin kaupunkina, jonka hämärän historian ankea nykyaika on vesittänyt. Pickman esittää Bostonin paikkana, jossa muinaiset salaisuudet odottavat löytämistään syvällä kaupungin maaperässä. Maalarin todellisuutta ei rakenneta ihmisten toimesta, vaan se kasvaa luonnon uumenista, jotka nykyajan ihmiset unohtavat omalla vastuullaan. (”Don’t you realise that places like that weren’t merely *made*, but actually *grew*? Generation after generation lived and felt and died there, and in days when people weren’t afraid to live and feel and die.”) Thurberin asettaessa Pickmanin taiteen tähän tulkinnalliseen kehykseen maalaukset toimivat kertojan kokemina ekfrastisina kielikuvina. Lukija puolestaan asettaa sekä Pickmanin maalaukset että Thurberin kuvaukset tulkinnalliseen kehykseen, joka voi esimerkiksi käsitellä lovecraftilaista maailmankuvaa, taiteenhistoriallista puheenvuoroa tai kauhufiktion psykoanalyttista terapiapotentialia ja sen puutetta.

Tapaustutkimuksessani kirjallisuuden intermediaalinen kokemus perustuu Lovecraftin novellin välinemääräisiin piirteisiin, joiden analysointiin retorinen menetelmä on omiaan. Hypotypoosin ja ekfrasiksen ero tulee käytännössä näkyväksi, kunhan muistetaan, ettei yksi retorinen laite ole toista parempi tai tehokkaampi – lait-

teilla vain on erilainen funktio. Hypotypoosi tuottaa sitkeitä mielikuvia, jotka ohjaavat tekstin kehittymistä kerronnallisiin suuntiin – ja joita ei helposti karista mielestään –, kun taas ekfrasis tuottaa tulkinnallisia kehyksiä. Ajoittain laitteet toimivat päällekkäin, kuten esimerkiksi silloin, kun mikään ekfrastinen kehys ei kykene selittämään hypotypoottista vihjettä vaan aistihavainto järkyttää kokijansa mielenterveyttä. Myös ”Pickman’s Model” sisältää tällaisen lopullisen hetken monen muun lovecraftilaisen tarinan tapaan.

Toisinaan laitteet sattuvat päällekkäin, kun ekfrastinen kehys omii hypotypoottisen kielikuvan esimerkiksi psykoanalyttiseen ylitulkintaan. Mathias Clasenin evoluutiopsykologinen teoria pyrkii eroon freudilaisesta kehyksestä mutta niin tehdessään sortuu toisenlaiseen omimiseen – kauhuesitysten vetovoima selitetään primitiivisellä tarpeella oppia selviytymään analysoimatta kokemuksen kompleksisuutta tarkemmin. Kun Lovecraftin novellissa Pickman kokee häntä väheksyttävän Bostonin taidepiireissä epätoivotuna hahmona, joka suistaa taiteen ”käänteisen evoluution kelkka-mäkeen” (”bound down the toboggan of reverse evolution”), evoluutiopsykologinen lukija ymmärtää, että itse asiassa kyseessä voi olla kaikkea muuta kuin käänteinen ja epätoivottu kehityksen suunta. Clasen suosii kirjassaan teoksia, joilla on taiteellinen ja psykologinen ulottuvuus ja jotka hyödyntävät omintakeisia kerronnallisia ominaisuuksia. Tässä artikkelissa esittelemäni retorinen menetelmä täydentää Clasenin tutkimusta tältä osin. Myös Graham Harmanin spekulatiivisessa realismissa lovecraftilaisen maailmankatsomuksen selittäjänä on vaaransa. Lukijan tulkitessa kirjallisen tekstin tai muun mediatuotteen filosofisena puheenvuorona niiden välinemääräiset piirteet kauhuesityksenä saattavat kadota näkyvistä, jolloin mielestä karkaa, miten Lovecraftin fiktio, sen adaptaatiot ja lovecraftilainen fanikulttuuri poikkeavat vaikutuskeinoiltaan. Jos kirjailijan mallintamat hirviöt ovat joskus olleetkin järkyttäviä hypotypoottisia kielikuvia, nykyään ne helposti jäävät kaupallisten ja aatteellisten tulkintakehysten kyllästäviksi kliseiksi.

Tapaustutkimukseni H. P. Lovecraftin ”Pickman’s Model”-novellista on pyrkinyt todistamaan, miten kauhukirjallisuus voi

välinemääräisesti hyödyntää retorista kielikuvastoa ja miten kerroksen rakenteelliset ratkaisut osallistuvat vaikutelman tuottamiseen. Tavoitteena on ollut osoittaa, miten kirjallisuuden esittämät mielikuvitustaulut koetaan eri tavoin kuin reaali maailman taulut – sanallisina kuvauksina, joiden intermediaalinen kokemus poikkeaa maalauksista tai valokuvista eri esittämisen tavoissa, joilla aistihavaintoja aktivoidaan ja jotka mahdollistavat niiden asettamisen välineisyyden kolmiportaiseen malliin.

Päätän artikkelini tekstiesimerkkiin, joka korostaa kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen ominaislaatua mitä osuvimmin. Thurberin aikoessa tarkastella Pickmanin keskeneräiseen tauluun kiinnitettyä valokuvaa äkillinen ääni pysäyttää hänet paikoilleen:

I think I was paralysed for an instant. Imitating Pickman's listening, I fancied I heard a faint scurrying sound somewhere, and a series of squeals or bleats in a direction I couldn't determine. I thought of huge rats and shuddered. Then there came a subdued sort of clatter which somehow set me all in gooseflesh—a furtive, groping kind of clatter, though I can't attempt to convey what I mean in words. It was like heavy wood falling on stone or brick—wood on brick—what did that make me think of?

Thurber on kuulevinaan epämääräistä rapinaa ja töminää, *jota hän kuvittelee Pickmanin kuulevan*. Kertojan kuvittelemia ääniä kuvaillaan antoisasti; muut aistihavainnot jäävät lukijan kuviteltaviksi, paitsi kuva valtavista rotista ja tunto kananlihasta. Väitän, että maalaustaide tai valokuvaaminen eivät pysty tällä tavoin välittämään toisen kuviteltuun kokemukseen perustuvaa intermediaalista kokemusta. Koska kirjallisuuden lukija kuvittelee kaikki ensimmäisen portaan aistihavaintonsa, kokemuksesta kertovat toisen portaan sanat tulevat aina väliin kuvaamaan, miten lukija jäljittelee toisen hahmon kuviteltua aistihavaintoa tai kokee itse. Kun kirjallisen tekstin kertoja tekee samoin ja välittää kokemansa lukijalleen, kuvitelmasta tulee sanoin kertomisen ja niiden lukemisen myötä osa lukijan kokemuksesta. Jotta katsoja kokisi maalauksen tai valokuvan samoin, myös niitä pitäisi kuvata ja selittää sanoin, mikä täydentäi-

si niiden yhteisen jakamisen kolmannen portaan ideoina tietynlaisista esityksistä.

Loppukaneetiksi kerrattakoon, että intermediaalinen kokemus on todellinen huolimatta siitä, onko koettu teksti osa mielikuvitusta vai reaalia maailmaa. Eri esittämisen tapojen kuten kirjallisuuden, maalaustaiteen ja valokuvaamisen välinemääraisten vaikutuskeinojen kannalta ero on olennainen, sillä reaalia maailman kuva ei pysty esittämään yhden toimijan kuvittelemalla toisen toimijan kuviteltua kokemusta. Sana pystyy. Koska Lovecraftin – tai esikuvansa Edgar Allan Poen – fiktiossa kyse ei ole pelkästään henkilö hahmojen kokemiin kauhuihin samastumisesta ja niiden jäljittelystä, heidän tekstiensä lukeminen tarkoittaa esitettyihin sanoihin ripustautumista. Etualalla roikkuu lukijan intermediaalinen kokemus, jonka tuottamiseen kirjailijoiden taitavasti ja tosiasiallisesti soveltamat retoriset laitteet ovat omiaan. Puuskahdin, että Lovecraftin mallintamat hirviöt eivät nykyään tunnu samalta kuin aikoinaan, mutta itse asiassa tutuiksi käyneiden kliseiden karkottamiseksi lukijan pitää ainoastaan lukea, nähdä, kuulla ja aistia sanat ihan läheltä.

## VIITE

<sup>1</sup> Käsillä olevan artikkelin kirjoittamista ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahasto ja Suomen Akatemia (projektinnumero 285144, ”The Literary in Life: Exploring the Boundaries between Literature and the Everyday”). Tekijä kiittää Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarjan nimettömiä arvioijia heidän arvokkaista kommentistaan.

# LÄHTEET

## Kaunokirjallisuus

Lovecraft, H. P. (1982/1927) Pickman's Model. Teoksessa *Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*. New York: Del Rey/Ballantine, 33–44. [www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/pm.aspx](http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/pm.aspx) (luettu 9.4.2021).

## Tutkimuskirjallisuus

Benjamin, Walter (1969/1936) The work of art in the age of mechanical reproduction. Alkuteksti ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. Teoksessa Hannah Arendt (toim.) *Illuminations*. Käänt. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 217–254. [www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm) (luettu 9.4.2021).

Blackman, Lisa (2012) *Immaterial bodies: Affect, embodiment, mediation*. Los Angeles: SAGE.

Burke, Edmund (1990/1757) *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Caracciolo, Marco (2014) *The experientiality of narrative: An enactivist approach*. Berlin: De Gruyter.

Clasen, Mathias (2017) *Why horror seduces?* New York: Oxford University Press.

Classen, Constance (2012) *The deepest sense: A cultural history of touch*. Champaign: University of Illinois Press.

Clüver, Claus (1997) Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. Teoksessa Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (toim.) *Interart poetics: Essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 19–33.

Costello, Diarmuid (2008) On the very idea of a ”specific” medium: Michael Fried and Stanley Cavell on painting and photography as arts. *Critical Inquiry* 34:2, 274–312.

- Eliot, T. S. (1932/1919) Hamlet and his problems. Teoksessa *Selected essays 1917–1932*. New York: Harcourt, Brace & Company, 121–126.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fahy, Thomas, toim. (2010) *The philosophy of horror*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'natural' narratology*. London & New York: Routledge.
- Greenberg, Clement (1940) Towards a newer Laocoön. *Partisan Review* 7, 296–310. [west.sleschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf](http://west.sleschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf) (luettu 9.4.2021).
- Guillory, John (2010) Genesis of the media concept. *Critical Inquiry* 36:2, 321–362.
- Harman, Graham (2012) *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. Alresford: Zero Books.
- Hatavara, Mari & Jarkko Toikkanen (2017) The sensational world of *The Running Man*. Teoksessa Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar (toim.) *Mielikuvituksen maailmat: Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Turku: Eetos, 161–181.
- Hatavara, Mari & Jarmila Mildorf (2017) Hybrid fictionality and vicarious narrative experience. *Narrative* 25:1, 65–82.
- Heffernan, James A. W. (1993) *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hill, Annette (2011) *Paranormal media: Audiences, spirits and magic in popular culture*. London & New York: Routledge.
- Jensen, Klaus Bruhn (2011) Intermediality. Teoksessa Klaus Bruhn Jensen, Robert T. Craig (päätoim.), Jefferson D. Pooley & Eric W. Rothenbuhler (toim.) *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Kant, Immanuel (1993) *Critique of pure reason*. Alkuteos *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Toim. Vasilis Politis. Käänt. J. M. D. Meiklejohn. London: J. M. Dent and Charles E. Tuttle.

- Kant, Immanuel (1996) *Anthropology from a pragmatic point of view*. Alkuteos *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798. Toim. Hans H. Rudnick. Käänt. Victor Lyle Dowdell. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lovecraft, H. P. (1973/1927) *Supernatural horror in literature*. Mineola: Dover. [www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx](http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx) (luettu 9.4.2021).
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Paterson, Mark (2007) *The senses of touch: Haptics, affects and technologies*. Oxford: Berg.
- Polvinen, Merja (2017) Cognitive science and the double vision of fiction. Teoksessa Michael Burke & Emily T. Troscianko (toim) *Cognitive literary science: Dialogues between literature and cognition*. New York: Oxford University Press, 135–150.
- Preston, Claire (2007) Ekphrasis: Painting in words. Teoksessa Sylvia Adamson, Gavin Alexander & Katrin Ettenhuber (toim.) *Renaissance figures of speech*. Cambridge: Cambridge University Press, 115–132.
- Prince, Gerald J. (2001) A point of view on point of view or refocusing focalization. Teoksessa Willie van Peer & Seymour Chatman (toim.) *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York Press, 43–50.
- Quintilianus (1920) *Institutio oratoria*. Loeb Classical Library. Käänt. H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press. [penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html) (luettu 9.4.2021).
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6, 43–64.
- Rautajoki, Hanna, Jarkko Toikkanen & Pirkko Liisa Raudaskoski (2020) Embodied ekphrasis of experience: Bodily rhetoric in mediating affect in interaction. *Semiotica* 235, 91–111.
- Rippl, Gabriele, toim. (2015) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter.

- Toikkanen, Jarkko (2013) *The intermedial experience of horror: Suspend-  
ed failures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Toikkanen, Jarkko (2014a) Failing description in Edgar Allan Poe's "The  
Black Cat". Teoksessa Kaisa Koivisto, Jani Kukkola, Timo Latomaa &  
Pirkko Sandelin (toim.) *Kokemuksen tutkimus IV: Annan kokemukselle  
mahdollisuuden*. Rovaniemi: Lapland University Press, 270–281.
- Toikkanen, Jarkko (2014b) Lovecraftin kravatti. Juha-Matti Rajala (toim.  
& käänt.), *Unennäkijän muistikirja: H. P. Lovecraftin kirjoituksia. niin  
& näin – filosofinen aikakauslehti* 21:4, 131–132.
- Toikkanen, Jarkko (2015a) Naama palaa. Tapani Kilpeläinen, *Silmät il-  
man kasvoja: Kauhufilosofiana. Kuolleen silmät* 1.12.2015. [trepo.tuni.  
fi/handle/10024/100460](http://trepo.tuni.fi/handle/10024/100460) (luettu 9.4.2021).
- Toikkanen, Jarkko (2015b) Transcendental puppets: Kant and Kleist.  
Teoksessa Elisa Heinämäki, P. M. Mehtonen & Antti Salminen (toim.)  
*The poetics of transcendence*. Currents of Encounter Series. Amster-  
dam: Rodopi, 159–178.
- Toikkanen, Jarkko (2017a) Auditory images in Edgar Allan Poe's "The  
Tell-Tale Heart". *The Edgar Allan Poe Review* 18:1, 39–53.
- Toikkanen, Jarkko (2017b) Välineen käsite ja välinemääräisyys 2010-lu-  
vulla. Erikoisnumero Totuus, valhe, media & viestintä. *Media & vies-  
tintä* 40:3–4, 69–76.
- Toikkanen, Jarkko (2018) Mediaalisuudet ja modaalisuudet. *Kirjallisuus-  
tutkimuksen aikakauslehti Avain* 15:4, 76–81.
- Toikkanen, Jarkko (2019) Intermedial experience and ekphrasis in Words-  
worth's "Slumber". Erikoisnumero Narrative Selves. *Partial Answers*  
17:1, 107–124.
- Toikkanen, Jarkko (2020) Feeling the unseen: Imagined touch perceptions  
in paranormal reality television. Erikoisnumero Sensuous Governance.  
*The Senses and Society* 15:1, 70–84.
- Toikkanen, Jarkko (2021) At the cutting edge: Touch images in Edgar Al-  
lan Poe's "The Pit and the Pendulum". *Connotations – A Journal for  
Critical Debate* 30, 1–23.

- Toikkanen, Jarkko & Ira A. Virtanen (2018) Kokemuksen käsitteen ja käytön jäljillä. Teoksessa Jarkko Toikkanen & Ira A. Virtanen (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press, 7–24.
- Troscianko, Emily T. (2014) *Kafka's cognitive realism*. London & New York: Routledge.
- Wolf, Werner (2011) (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13:3.
- Yacobi, Tamar (1997) Verbal frames and ekphrastic figuration. Teoksessa Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (toim.) *Interart poetics: Essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 35–46.