

Kertomus postmodernismin jälkeen

Toimittanut

SAMULI BJÖRNINEN



Kertomus
postmodernismin
jälkeen

Kertomus postmodernismin jälkeen

Toimittanut

SAMULI BJÖRNINEN



Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1476

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran
nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

© 2021 Samuli Björninen ja SKS

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International, ellei toisin mainita.

Kannen suunnittelu: Timo Numminen

Taitto: Keski-Suomen Sivu Oy

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-430-1 (nid.)

ISBN 978-951-858-431-8 (EPUB)

ISBN 978-951-858-432-5 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)

ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/skst.1476>

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0

International -lisenssillä. Tutustu lisenssiin englanniksi osoitteessa

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> tai suomeksi osoitteessa

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa

<https://doi.org/10.21435/skst.1476>

tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2021

Sisällys

ESIPUHE 7

JOHDANTO: KERTOMUS POSTMODERNISMIN JÄLKEEN 13
*Samuli Björninen, Elise Kraatila, Markus Laukkanen, Valtteri Leinonen,
Mikko Mäntyniemi, Matias Nurminen ja Janica Oke*

I 2000-luvun tekstit postmodernismia ylittämässä 41

SUUREN KERTOMUKSEN PALUU? SPEKULATIIVINEN METANARRATIIVI
JA MENNEISYYDEN RAKENTAMINEN KAZUO ISHIGURON
FANTASIAROMAANISSA HAUDATTU JÄTTILÄINEN 43

Elise Kraatila

KUKA KERTOO, MITÄ GAME OF THRONES TARKOITTAÄ? POST-
POSTMODERNISMI JA PARATEKSTUAALINEN TARINANKERRONTA 77

Markus Laukkanen

”JA MÄ TEIN SEN EKANA YÖNÄ. MÄ OLEN COOL.” UUSVILPITTÖMYYS
JA PURKAUTUVA IRONIA TILANNEKOMEDIASSA BROAD CITY 105

Matias Nurminen

”MUTTA SE EI OLE PAIKKA SINULLE.” MAAILMANLOPUN EETOS JA
APOKALYPTINEN RETORIIKKA INTERNETIN SELVIYTYMISSIVUSTOILLA 135

Mikko Mäntyniemi

II Tekstit uusissa kehyksissä: lukutavat, tulkinta ja kirjallisuudentutkimus postmodernismin jälkeen 167

ROMAANI PAKENEVAN ELÄMÄN JÄLJILLÄ: JAAKKO YLI-JUONIKKAAN
NEUROMAANIN REALISMISTA 169

Samuli Björninen

METAMODERNI TULKINTA: SHANE CARRUTHIN UPSTREAM COLOR JA
HEILUVA KRIITTINEN LUENTA 195

Valtteri Leinonen

POSTMODERNISMI ON KUOLLUT, KAUAN ELÄKÖÖN
POSTMODERNISMI! UUSVILPITTÖMYYS DAVID FOSTER WALLACEN
FIKTIO TUOTANNON TUTKIMUKSESSA 227

Janica Oke

JÄLKISANAT: HYVÄ YRITYS 255

Maria Mäkelä

KIRJOITTAJAT 263

ABSTRACT 267

HAKEMISTO 269

Esipuhe

Tämä antologia on vuosia jatkuneen yhteisen ponnistelun tulosta. Sen alullepanevana voimana on toiminut vapaa-ajalla kokoontuvan Tampereen yliopiston kirjallisuustieteen maisteriopiskelijoiden opintopiirin kiinnostus postmodernistiseen kirjallisuuteen, spekulatiiviseen fiktion sekä kirjallisuusteoriaan. Erityisen merkittäviksi tämän kirjan kannalta osoittautuivat piirissä tehdyt yhteiset huomiot eräistä kirjallisuusteorian aukkokohtista. Tunnetut postmodernismin teoreetikot Fredric Jamesonista Brian McHaleen korostivat tieteisfiktion merkitystä, mutta lähivuosikymmeninä ennennäkemättömään suosioon kohonnut fantasiakirjallisuus ei tuntunut heitä kiinnostavan. McHalen mukaan postmodernistisessä kirjallisuudessa hallitseviksi nousivat ontologiset eli todellisuuden ja maailmojen luonnetta tutkivat kysymykset, ja 1900-luvun loppupuolen kirjallisuudenlajeista juuri tieteiskirjallisuus näytti ilmentävän näitä kysymyksenasetteluja. Kirjallisten lajien ja keinojen itsetietoinen sekoittaminen sekä monimutkainen maailmanrakennus olivat kuitenkin kuuluneet jo pitkään sekä arvostetun nykyaunokirjallisuuden että sen spekulatiivisten alalajien repertoaariin. Nykyajan kertomuksissa korostuivat maailmanrakennuksen ja itsetietoisuuden ohella yhä enemmän myös tarinankerronta, kiinnostus todellisiin ihmiskohtaloihin sekä eettisten kysymysten vilpittön pohdinta.

McHalen ja Linda Hutcheonin postmodernistisen fiktion poetiikkaa kuvaavat klassikot ovat kuuluneet kirjallisuustieteen opiskelijoiden suo-

sikkiteoksiin vuosikymmenten ajan. Samoin realistisen ja modernistisen romaanin konventiot läpikotaisin tiedostava ja niillä leikittelevä postmodernismi kiehtoo opiskelijasukupolvea toisensa jälkeen. Viktor Šklovskin ja venäläisten formalistien käsitysten mukaisesti voi ajatella postmodernistisen fiktion tekevän kirjalliset keinot näkyviksi vieraannuttamalla juonen, fiktiivisten kerrontatilanteiden sekä todentuntuisten fiktiivisten maailmojen ja henkilöahmojen rakentamiseen käytetyt keinot – juuri ne, joita kirjallisuustieteilijä oppii analysoimaan lajiteorian, semiotiikan ja narratologian käsitteiden avulla. Tästä syntyvät postmodernistiselle fiktiolle ominaiset ironiset jännitteet: tuntuu, että postmodernistinen romaani voi tehdä lähes mitä vain ja puhua mistä haluaa, mutta ainoastaan käyttämällä kieltä, kierrättämällä toisia tekstejä ja rikkomalla kirjallisten keinojen ja lajien rajoja. Monien teoreetikoiden mukaan postmodernistisen itsetietoisuuden seurauksena kirjallisuus kehittyi taidokkaaksi kielen leikiksi, mutta samasta tietoisuudesta kumpuaa myös kyyninen ja omaan todellisuuteensa käpertyvä postmodernismin poetiikka ja politiikka. Jos kirjallisuus tiedostaa kaiken olevan kieltä, retoriikkaa ja konventioita, usko taiteen kykyyn tavoitella totuudellisuutta, avartaa maailmaa tai vaikuttaa yhteiskunnallisiin ja poliittisiin todellisuuksiin on ymmärrettävästi koetuksella.

Nykyfiktiossa tämä ironinen jännite tuntui antavan tilaa vilpittömälle pyrkimykselle tutkia historiallista todellisuutta ja nykymaailmaa sekä tarinankerronnan etiikkaa ja politiikkaa. Nykykirjallisuus on ottanut omakseen postmodernismin muodollisen kekseliäisyyden mutta valjastanut sen uusiin tarkoituksiin, suunnannut sen kohti todellista maailmaa. Missä olivat tätä uutta kirjallisuuden poetiikkaa kuvaavat tutkimukset?

Opintopiiri alkoi tutustua vielä harvalukaiseen mutta akateemista valtavirtaa lähenevään tutkimukseen, jossa nykykulttuurin estetiikan, poetiikan ja eetoksen katsotaan siirtyneen postmodernismin tuolle puolen. Löytyi nuorten hollantilaisten kulttuurintutkijoiden Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin essee nykykulttuurin *metamodernisista*. Löytyivät amerikkalaisen David Foster Wallace -tutkijan Adam Kellyn kirjoitukset *uusvilpittömyyden* poetiikasta. Ympäri maailmaa oli kirjoitettu hiljattain väitöskirjoja, joissa nykykirjallisuuden luonnetta lähestyt-

tiin esimerkiksi *eettisen dominantin ja fabuloidun metanarratiivin* kaltaisilla käsitteillä. Kaikkia näitä tutkimuksia yhdisti eräs piirre: ne omivat käyttöönsä postmodernismin teoreetikoiden käsitteitä ja kehittivät niitä edelleen sellaisten nykytekstien valossa, joita postmodernismin teoria ei enää tuntunut kuvaavan. Samalla keskustelu postmodernismin jälkeisyydestä sai historiallista perspektiiviä: postmodernismin kuolemaa olikin ennusteltu jo pitkään, ja sen kritiikeissä toistui syytökset, jotka ovat kaikuja menneiden vuosikymmenten ja vuosisatojen taidekeskusteluista.

Allekirjoittanutta ryhmä pyysi työskentelynsä mukaan siinä vaiheessa, kun tutkimustyö oli jo pitkällä. Ajatus kokoomateoksen kirjoittamisesta oli alkanut kypsyä. Työskentelimme alkuun seminaarimuotoisesti: tapasimme säännöllisesti, kunkin kirjoittajan tekstiin vuorollaan keskittyen. Kirjoittajien näkemyksessä yhteisestä teoksesta korostui tutkijaryhmänä toimiminen ja toisiaan täydentävien näkökulmien ottaminen. Teoksen rajaukset kumpusivat luontevasti Tampereen yliopiston kirjallisuudentutkimuksen painopisteistä: poetiikasta, kertomus- ja lajiteoriasta sekä kirjallisuuden ja muiden medioiden suhteiden tutkimuksesta.

Pitelet yhteistyön lopputulosta käsissäsi. *Kertomus postmodernismin jälkeen* tarjoaa Suomen kirjallisuudentutkimuksessa urauurtavan katsauksen teorioihin ja käsitteisiin, joilla on kuvattu kirjallisuuden ja kertomuskulttuurin muutosta uudella vuosituuhannella. Teoreettisten avaus-ten kautta tarkennamme nykykirjallisuuden ja -kulttuurin kertomuksiin niiden monissa muodoissa ja käyttöympäristöissä. Analysoimme tapoja, joilla nykykertomukset haastavat postmodernin ajan poetiikan ja muuttavat muotoaan uusien teknologioiden vaikutuksesta ja uusissa mediaympäristöissä. Samalla sivuamme yhteiskunnallisen keskustelun ajankoh- taisia teemoja sosiaalisen median kertomuskulttuurista aina niin sanot- tuun totuudenjälkeisyyteen.

Itsellään postmodernismin käsitteelläkin on osansa niissä keskuste- luissa, joiden voi viime vuosina nähdä hapertaneen uskoa tieteeseen, asiantuntemukseen ja jaettuihin arvoihin. Perussuomalaiset-puolueen kulttuuripoliittinen ohjelma vuodelta 2011 otti voimakkaasti kantaa ”postmodernia tekotaidetta” vastaan, aivan ilmeisesti olettaen termin selittävän itse itsensä. Postmodernismi-leimasin on heilunut myös

viime vuosien keskusteluissa kulttuurisesta omimisesta ja intersektionaalisesta ajattelusta, joka tekee näkyväksi yhteiskunnan epätasa-arvoistavien rakenteiden moninaisuuden ja lomittuneisuuden. Postmoderniksi tai postmodernismiksi tuntuu ylipäätään olevan sopivaa leimata mikä tahansa uudelta, hankalalta tai ikävän kriittiseltä tuntuva kulttuurinen keskustelu.

Kirjan luvut ovat kirjallisuustieteellisiä tutkimusartikkeleita, eivät puheenvuoroja tässä keskustelussa tai kannanottoja postmodernismpuheeseen yhteiskunnassa. Toivomme niiden silti tekevän termin epämääräisestä käyttämisestä vaikeampaa. Yhtäältä antologia tekee näkyväksi postmodernin ja postmodernismin moneuden, minkä seurauksena yksiulotteisen olkiukon rakentamisen soisi käyvän hankalaksi. Toisaalta se tuo esiin ne lukuisat keskustelut, joita postmodernismin epäajanmukaisuudesta on käyty jo vuosikymmenten ajan. Esittelemällä laajasti postmodernismin jälkeisen ajattelun juonteita toivomme teoksemme antavan panoksensa yhteiskunnassa käytävään keskusteluun ainakin siltä osin, ettei mitä tahansa vaikeaa tai kriittistä ajattelua, joka ei keskustelija itseään miellytä, olisi enää niin helppo kutsua ”postmodernismiksi”.

Antologia pyrkii tarjoamaan tarttumapintoja ajankohtaisiin ilmiöihin, kuten internetajan kertoviin muotoihin, nykykirjallisuuden lajeihin ja monilla elämänalueilla nousevaan vilpittömyyden ja aitouden eetokseen. Niin näistä aiheista kiinnostuneet lukijat kuin kirjallisuutta ja kulttuuria tutkivat ja siitä kirjoittavat löytävät teoksen sivuilta ajatuksia, jotka valottavat uudelleen myös postmodernin kulttuurin teorioita. Kirja esittelee laajasti postmodernismin jälkeisen ajattelun kenttää ja muodostaa kokonaiskuvaa teorian virtauksista. Tutkimuskohteemme tulevat eri medioista ja edustavat eri lajityyppisiä. Yhdessä kirjan luvut muodostavat kuvan nykyculttuurin kertomuksista, jotka kurottavat postmodernismin tuolle puolen. Samalla ne ovat kuitenkin kriittisiä tieteellisiä katsauksia teorioihin, joiden kykyä valaista yksittäisiä tekstejä ei ole ehkä vielä riittävästi koeteltu.

Työryhmä on kirjan valmistumisen aikana toiminut osana monia aktiivisia ja kollegiaalisia suomalaisia ja kansainvälisiä tutkijayhteisöjä. Kiitämme Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimittämiä vertaisarvioijia yksityiskohtaisista huomioista ja käytännönläheisistä ehdotuksista.

Kirjan johdannon englanninnoksen kommentoinnista kiitämme Brian McHalea, Alison Gibbonsia, Sam Browsea sekä Henrik Zetterberg-Nielsenä. Kirjaprojektiin ovat valaneet uskoa sen eri vaiheissa lukuisat kollegamme. Kiitokset tuesta ja innoituksesta erityisesti seuraaville: Lieven Ameel, Mari Hatavara, Teemu Ikonen, Saija Isomaa, Laura Karttunen, Sari Kivistö, Maria Laakso, Kristina Malmio, Hanna Meretoja, Merja Polvinen, Hanna-Riikka Roine, Hanna Samola ja Pekka Tammi. Maria Mäkelää kiitämme lämpimästi kollegiaalisen myötäelämisen lisäksi teoksen jälkisanoina. Kirjaprojektin synnyssä ja yksittäisten tekstien valmistelussa tärkeän panoksensa ovat tarjonneet Otto Kyyrönen, Helena Mäntyniemi, Laura Oksanen ja Iida Pöllänen – suuret kiitokset! Olemme kiitollisia myös tarkoista ja asiantuntevista huomioista, joita olemme saaneet vuosien varrella Tampereen yliopiston tutkijakollegoilta, Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosiseminaarin yleisöltä Joensuussa vuonna 2019 sekä Pamplonan ja New Orleansin *Narrative*-konferenssipaneelin kuulijoilta vuosina 2019–2020.

Kiitokset Jaakko Anttilalle urakoinnista kirjan hakemiston parissa.

Toimittaja ja työryhmä

Johdanto: Kertomus postmodernismin jälkeen

Samuli Björninen

 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

Elise Kraatila

 <https://orcid.org/0000-0001-7329-3914>

Markus Laukkanen

 <https://orcid.org/0000-0001-5777-5374>

Valtteri Leinonen

 <https://orcid.org/0000-0001-5571-0307>

Mikko Mäntyniemi

 <https://orcid.org/0000-0001-9791-4164>

Matias Nurminen

 <https://orcid.org/0000-0002-1242-6995>

Janica Oke

 <https://orcid.org/0000-0002-9465-9644>

Mitä postmodernismin jälkeen? Tai oikeastaan: miksi puhua ajasta postmodernismin jälkeen? Vuonna 1991 Stuttgartissa järjestetyssä seminaarissa amerikkalainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija John Barth huomautti, etteivät periodeja kuvaavat käsitteet, kuten romantiikka, moder-

nismi, myöhäismodernismi tai postmodernismi, ole muuta kuin enemmän tai vähemmän hyödyllisiä fiktioita. Opiskelijan on hyödyllistä voida ajatella, että renessanssi päättyi Martti Lutherin teeseihin lokakuun viimeisenä päivänä vuonna 1517. Samoin on käytännöllistä joskus puhua yksinkertaisesti postmodernistisesta arkkitehtuurista sen sijaan, että luettelisimme joukon rajatulla aikavälillä rakennettujen rakennusten nimiä ja listaisimme niiden yhteisiä piirteitä. Perioditermien takaa ei kuitenkaan löydy totuutta aikakauden taiteesta, estetiikasta tai ajattelusta. Stuttgartin seminaarissa Barth luonnehtii tätä näkemystä kategorioista ”traagiseksi”. (Barth 1993, 33–34.) Suunnilleen samoin perustein kuvaillee Brian McHale omaa lähestymistapaansa kirjallisuuden postmodernismiin nominalistiseksi (McHale 1987, xi, 4) ja toisaalla konstruktivistiseksi (McHale 1992).

Barthin ja McHalen näkemyksiä yhdistää ajatus siitä, että kussakin periodin tai tyylin teoreettisessa rajauksessa tutkimuskohde näyttäytyy erilaisena: teoria luo aina oman versionsa postmodernismista. Tällainen pragmatismi kätkee helposti näkyvistä piirteitä, jotka pistävät tilannetta jälkikäteen tarkastelevan silmään. Erityisesti täältä pohjoiseurooppalaiselta rajaseudulta katsoen postmodernistinen romaani näyttää olleen enimmäkseen valkoihoisten englanniksi kirjoittavien miesten kirjallisuutta. Vuonna 2013 McHale sivuaa aihetta artikkelissa, jossa myöntää, että oli varomatonta niputtaa Euroopassa ja Etelä-Amerikassa 1900-luvun loppupuolella nousseita kirjallisuussuuntauksia yhteen juuri sen postmodernismin kanssa, joka jälkikäteen tarkasteltuna näyttää yhdysvaltalaiselta akateemisten mieskirjailijoiden periodityyliltä. Sama vaara vaanii myös keskustelua siitä, mitä postmodernismin jälkeen seuraa. Kun postmodernismia on yritetty ylittää ja ohittaa, edustaviksi esimerkeiksi on nostettu enimmäkseen valkoihoisia miehiä – silloinkin kun teoreetikot edustavat eri viiteryhmiä (ks. Holland 2013; Huber 2014). Haluamme kiinnittää huomion tähän kirjallisuuden kaanonien ja kulttuuriteorioiden muodostamisen vinoumaan, vaikka samalla joudumme tunnustamaan, että tämä kokoelma ei korjaa tilannetta.

Hankalat kysymykset postmodernismin vinoumista korostuvat senkin takia, että yritämme tuoda keskustelua suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksen kentälle. Niin suomalaisen kirjallisuuden kuin kirjallisuus-

keskustelunkin suhde postmodernismiin on ollut kitkainen. Tuoreen ja suorasukaisen näkemyksen asiasta on esittänyt Markku Eskelinen, jonka suomenkielisen proosakirjallisuuden historia *Raukoilla rajoilla* (2016) moittii kirjallisuuskenttää postmodernismin ennakkoluuloisesta ja kömpelöstä kohtaamisesta (mt., 507–514). Eskelinen myös katsoo, että vaiva on perua modernismin yksipuolisesta ja epämääräisestä ymmärtämisestä (mt., 359–356, 379–380, 388–394). Ehkä tästä syystä postmodernismin käsitteillä ei ole ollut sanottavasti voimaa kuvata myöskään suomalaista nykykirjallisuutta, kuten tuore kokoomateos *Muistikirja ja matkalaukku* (ks. Arminen ja Lehtimäki 2019) näyttää. Sama pätee kokeelliseen proosaan, siinäkin tapauksessa että teokset kantavat postmodernismivaikutteitaan avoimesti (ks. Piippo 2019; Björninen tässä teoksessa). Kristina Malmio on tosin osoittanut, että suomenruotsalainen kirjallisuus on poikkeus muuten postmodernismia vieroksuneessa kirjallisuudessaamme. Tarkennus tekee samalla näkyväksi kansalliskirjallisuuden ajatuksessa piilevät marginalisoivat mekanismit. (Ks. Malmio 2019.)

Kun puhumme ajasta postmodernismin jälkeen, on siten parasta myöntää, että postmodernismi ei ole koskaan ollut käsitteenä olennaisella tavalla kattava tai kuvaava. Samalla varauksella on väistämättä suhtauduttava jokaiseen käsitteeseen, jolla 2000-luvulla on pyritty kuvaamaan uutta kulttuurista tilaa (ks. esim. Vermeulen & van den Akker 2010; Kelly 2011; Eve 2012). Mikään aiempi kulttuurin vaihe ei edusta puhdasta postmodernismia, oli tarkennuksemme sitten pohjoisamerikkalainen, kotimainen tai ylirajainen. Mikään käsitteellinen rakennelma ei myöskään tavoita kulttuurin moninaista kokonaisuutta. Ironista kyllä ajatuksen perioditermien imaginaarisuudesta ja tiedostamattomista painotuksista voi liittää juuri postmodernismiin, etenkin siihen ”pluralistiseen humanismiin”, joka sävytti sen myöhäisempiä, kosmopoliittisia versioita (Appiah 2006). 2000-luvun kulttuurin on tyydyttävä siihen, että tartumme siihen käsitteinemme ja tarkennuksinemme teoreettisessa ilmapiirissä, joka herättää muistumia postmodernismista mutta myös sen monista lopuista.

Puheenvuorot, joissa nykyaikaa tarkastellaan nimenomaan postmodernismin jälkeisenä kulttuurina, nousevat eri aloilta hyvin erilaisin painotuksin ja päämäärin. Aihetta on käsitelty muun muassa filosofian, ark-

kitehtuurin ja mediatutkimuksen piirissä. Monia näistä avauksista yhdistää teosten, medioiden, teknologioiden ja instituutioiden suhteen pohdinta. Tässä mielessä uuden kulttuurisen olotilan teoretisoinnit tuntuvatkin kurkottelevan kohti ymmärrystä uudesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta tai jopa maailmankuvan murroksesta. Myös tässä kokoelmassa haluamme kiinnittää teorialaajien näkökulman nykytodellisuuden ilmiöihin.

Kirjan luvut tarkentavat erityisesti kertomuksiin ja kertomuskulttuuriin. Formalistisista juurista nousseessa kertomustutkimuksessa on viime vuosina korostunut kertomusten vastuun, etiikan, arvojen ja vaa-rojen pohdinta (esim. Meretoja ym. 2015; Meretoja 2018; Mäkelä ym. 2020). Sotienjälkeisessä kulttuurissa ja edelleen postmodernismissa kertomuksiin suhtauduttiin epäillen, mutta tarinankerronta on tehnyt paluun kirjallisuuteen (Meretoja 2014) – joskaan paluu ei jää kaunokirjallisuuden piiriin. Yksilöllisten ja kokemuksellisten tarinoiden rooli on korostunut yhteiskunnallisessa keskustelussa, jossa tunteisiin vetoaminen ja koskettavien kertomusten käyttö yhä valtaa alaa, ja kertomusten strateginen hyödyntäminen viestinnässä on jo enemmän sääntö kuin poikkeus (Mäkelä ym. 2020). Kertomuksia ihannoivassa kulttuurissa tutkijatkin joutuvat jälleen keskustelemaan siitä, mitä mahdollisuuksia ja riskejä kohtaamme, kun kertomukset toimivat todellisuuden tulkkeina.

Teoksessa analysoimme laajaa kirjoa kertomuksia eri medioissa. Kohdeteksteiksi on valikoitunut paitsi kaunokirjallisia teoksia, elokuvia ja televisiosarjoja myös uudempien tekstilajien edustajia, kuten blogitekstejä ja sosiaalisen median sisältöjä. Nämä kertomukset valaisevat tarkastelemamme kulttuurisen tilan eri puolia mutta eivät tarjoa tyhjentäviä selityksiä. Kokoelman analyysit eivät myöskään yritä pakottaa eri termejä ja teorioita yhteen, vaan moniääniselle uusien ilmiöiden hahmottelulle annetaan tilaa. Postmodernismin jälkeisen kulttuurin teorioissa on tähän asti korostunut manifestimainen sävy: keskusteluun osallistuvat tutkijat ovat halunneet luoda uutta kulttuurista tilaa koskevan teorian ja nimetä sen käsitteet. Tämä kirja ei ole uusi manifesti vaan pikemminkin laboratorio. Tarkoituksemme on tuoda yhteen laaja kattaus erilaisia nykykulttuurin avauksia ja soveltaa niitä nykytekstien analyysiin kertomusentutkimuksen menetelmiä hyödyntäen. Olennainen osa menetelmäämme ovat kirjallisuustieteelliset tekstianalyysit. Uusien termien

ja määritelmien ristiaallokossa on aiheellista kysyä, kuinka hyödyllisiä postmodernismin jälkeistä aikaa käsittelevät teoreettiset avaukset tosiasiassa ovat, kun analysoidaan nyk kertomuksia. Tässä kokoelmassa testaamme, kykenevätkö nyk ykkulttuurin usein raakilemaiset teoriat valaisemaan 2000-luvun tekstien poetiikkaa.

Postmodernismin perinnönjako

Vaikka uutta aikakautta siis edelleen määritellään suhteessa postmodernismiin, elämmekö itse asiassa jo postmodernismin tuolla puolen? Tämä ajatus on esiintynyt teoretikkojen puheissa jo vuosikymmenten ajan: ensimmäiset kiirehtivät etsimään postmodernismin kuoleman jälkeistä tilaa jo 1990-luvulla (ks. Barth 1993; Hutcheon 2002). Myös 2010-lukulaisten kulttuurin tutkimusta leimasi löytämisen ja julistamisen nälkä, minkä johdosta uutta kulttuurista tilaa käsitteleviä teoreettisia luonnoksia ja manifesteja voi jo analysoida kokoavasti. Eräs näkyvimmistä toiviotretkistä on siis tähdännyt uuden kulttuurisen olotilan määrittelemiseen ja sen alkuhetkien tunnistamiseen. Teoria uudesta on usein luotu nostamalla etualalle jokin piirre, jonka postmodernistinen teoria tunnisti oman aikakautensa taiteessa ja kulttuurissa. Niinpä postmodernismin jälkeisen nyk ykkulttuurin piirteiksi on katsottu esimerkiksi postmodernistisen ironian väistyminen (Kelly 2010; Vermeulen & van den Akker 2010), kertomusten ja kokemuksellisuuden uudelleen korostuminen maailman ymmärtämisessä (Salman 2009; Huber 2014; Meretoja 2014) sekä eettisen painotuksen palaaminen kirjallisuuteen ja muuhun taiteeseen (Eshelman 2008; Berlatsky 2011; Dumitrescu 2014).

Myös tämän teoksen kirjoittajista postmodernismi tuntuu edelleen hedelmälliseltä ja tarpeelliselta näkökulmalta nykyiseen kertomuskulttuuriin. Kirjallisuudentutkija Adam Kellyn (2011) mukaan aiemmin postmodernistisina tulkituista ilmiöistä ja teoksista löydetään aiemmin varjoon jääneitä puolia, jolloin postmodernismille jää edelleen hyödyllisen analyttisen käsitteen rooli (mt., 391). Toisaalta monet tutkijat ovat myös pyrkineet osoittamaan postmodernismin harhaanjohtavaksi ajatusrakennelmaksi, joka kätkee näkyvistä sen, että 1900-luvun

viimeiset vuosikymmenet ovat edelleen osa pitkää modernin projektia (esim. Jameson 2002). Postmodernismin jälkeisyys on moniselitteinen käsite senkin takia, että se kytkeytyy nykykulttuurin tarkasteluun, missä on väistämättä omat vaikeutensa. Kuten Teemu Ikonen (2020) kirjoittaa tutkielmassaan nykykirjallisuuden käsitteen moninaisuudesta, puhe nykyisyydestä voi estää huomaamasta, että nykyisyyttä edustavakin menneisyydestä palaavat tai perinteestä kumpuavat ideat (mt., 10–11, 24). Toisaalta koska nykykirjallisuuden käsite ei koskaan kata kaikkea samaan aikaan kirjoitettua, se on valikoiva ja poissulkeva kuten muutkin perioditermit (mt., 11, 23).

Vaikka eläisimme uutta aikakautta, nojaamme yhä postmodernin puhetapoihin. Yhtäältä monet käsitteemme periytyvät aikaisemmista postmodernismia koskevista keskusteluista, joista jotkin ovat yhä käynnissä: nykykulttuurin tarkastelussa kehitellään edelleen ideoita, jotka liittyvät kiinteästi postmodernismin teorioihin ja myös edeltävien modernismien ajatteluun (ks. Huber 2014, 1–7). Toisaalta kokemus postmodernistisen ajattelun ajautumisesta umpikujaan saa monet tietoisesti erkanemaan tästä ajattelusta tai pyrkimään eroon vanhoista käsitteistä. Tämä on tarpeenkin, kun muistamme, miten valkoisena, miehisenä ja pohjoisamerikkalaisena postmodernismi etenkin kirjallisuudessa näyttäytyy. Yksi suhde, jonka uusi teoria muodostaa postmodernismiin, on siten hylkääminen: aikaisemmin hallinneiden ajattelutapojen painotusten paljastaminen ja haastaminen on keskeinen ajattelun etenemistapa.

Teoksessa käsittelemämme postmodernin jälkeisen kulttuurin teorit kuuluvat kuitenkin niihin, jotka löytävät tärkeimmät keskustelukumppaninsa postmodernismin teorioista. Esimerkiksi Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin (2010) paljon huomiota herättänyt *metamodernismin* teoria ammentaa Ihab Hassanin kuuluisista käsitetaulukoinneista, joissa modernismia edustavat läsnäolon, synteetin ja hierarkian kaltaiset ideat ja postmodernismia vastinparit poissaolo, antiteesi ja anarkia (Hassan 1987). Hassanilaisten käsitteparien välillä heilahtelevassa metamodernismissä on vaikutteita myös postmodernia arkkitehtuuria luonnehtivasta kaksoiskoodauksen käsitteestä (ks. Hutcheon 1988, 30) sekä Fredric Jamesonin ”affektin hiipumisesta” (Jameson 1991,

10–12) ja pastissin teoriasta (mt., 17). Viimeksi mainitut näkyvät usein myös keskustelussa nykyestetiikan *uusvilpittömyydestä* (*new sincerity*, ks. Kelly 2010).

Jotkin postmodernin teorit vaikuttavat jo vanhentuneilta kulttuurin liikahdeltua eri suuntaan kuin ne aikoinaan ennakoivat. Eräs tunnetuimmista postmoderniin liittyvistä ajatuksista on lyotardilainen suurten kertomusten väistyminen (Lyotard 1984). Pitkään jonkinlaisena itsesäänselvyytenä pidetty ajatus kertomusmuodon epäajanmukaisuudesta kuitenkin osoittautuu kyseenalaiseksi niin nykykirjallisuudessa kuin uudemmissa kulttuurin teorioissakin (ks. Meretoja 2014; Kraatila tässä teoksessa). Postmodernin taiteen globaaliin myöhäiskapitalismiin liittävä Fredric Jameson (1991) puolestaan puhuu television hallitsemasta populaarikulttuurista ja globaalista kuluttamisesta ennen verkon alustaloutta ja jättiläismäisten verkkokauppojen maailmanvaltaa. Myös Jamesonin ajatus postmodernista affektin heikentymisestä asettuu uuteen valoon niin kutsutun totuudenjälkeisyyden ajan ja sosiaalisen median logiikan läpäisemän mediakulttuurin aikana. Niin taide kuin teoriakin etsii tapoja käsitellä tunnepitoisen mielipidevaikuttamisen ja vaihtoehtoisten faktojen affektiivisen yhdistelyn luomaa maailmaa, jossa yhä useampi ajattelee, että totta on se, mikä tuntuu oikealta.

Oma kysymyksensä on, miten suomalainen näkökulma värittää postmodernismin ja sen jälkeisen kulttuurin tarkastelua. Samuli Häggin mukaan Suomen tiedekentän keskustelu postmodernismista käynnistyi kunnolla vasta, kun käsite oli jo hyvin latautunut (Hägg 2000, 103). Suomalaisen kirjallisuuden kohdalla postmodernismi on myös ymmärretty monin eri tavoin, ja varsinaista suomalaisen postmodernismin kaanonia ei ole nähty tarpeelliseksi rakentaa (Helle 2005, 7). Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on sitä vastoin tarkasteltu postmodernistista kirjallisuutta rajatumminkin, esimerkiksi ”postindividualistisen” romaanin kehyksissä tai metafiktiivisiin keinoihin keskittyen (Saariluoma 1992; Hallila 2006; Hägg, Sevänen & Turunen 2008). Kuten Eskelinen (2016) huomauttaa, näissä rajauksissa on riskinsä. Jos valitsemme esimerkiksi metafiktiivisyyden postmodernismia määrittäväksi piirteeksi, itsensä metafiktion nyanssit ja historia jäävät varjoon. (Mt., 527; ks. myös Oke tässä teoksessa.) Mitä tässä tapauksessa pitäisi ajatella metafiktiivisistä

teksteistä, jotka eivät metafiktiivisistä keinoistaan huolimatta ajallisesti edusta postmodernismia?

Nykykulttuuria koskevat avaukset vaikuttavat ensisilmäyksellä hajanaisilta, mutta niille voi löytää yhteisiä nimittäjiä. Sellaisina voi pitää esimerkiksi postmodernismin ironian ja kyynisen asenteen vastustamista, kertomusten roolin korostumista maailman kokemisessa sekä eettisten kysymysten painottumista. Postmodernismin jälkeisen kulttuurin tarkastelihoista monet ovat nimenomaan teoreetikkoja, mutta tämä ei ole johtanut kovin laajaan vuoropuheluun teorioiden välillä. Syynä tähän on yhtäältä se, että teoreettiset keskustelut nousevat hyvin erilaisilta aloilta, ja toisaalta se, että yksittäinen tutkimus saa yleensä innoituksensa rajatusta teosjoukosta tai ilmiöstä. Tässä esittelemästämme kulttuuriteoreettisesta keskustelusta sivummalla on syntynyt runsaasti tulkitsevaa tutkimusta nykyteksteistä ja -teoksista, mutta tällöin huomiot koskevat usein tekijöitä ja teoksia, eivät yleisemmin estetiikkaa tai poetiikkaa.

Syvennyimme seuraavissa osioissa tämän kokoelman kannalta keskeimpiin postmodernismin jälkeistä kulttuuria kuvaaviin teoreettisiin keskustelunavauksiin ja esittelemme kokoelman keskeisiä termejä ja ajatuksia. Samalla pyrimme kirjoittamaan auki eri teorioiden välisiä yhtymäkohtia ja jaettuja huomioita. Tavoitteena on luoda erottelukykyinen yleiskuva tähänastisista aiheita koskevista puheenvuoroista. Vaikka käsittelemme teorioita kriittisesti, on syytä korostaa seuraavaksi esittelemiemme ajatusten merkittävää roolia tämän kokoelman synnyssä. Näistä puheenvuoroista kokoelman kirjoittajat ovat löytäneet teoreettiset kontekstit omalle ajattelulleen sekä analyyttiset käsitteet, joilla lähestyttyä sitä, mikä heidän kohdeteksteissään tuntuu ilmentävän liikettä postmodernismin tuolle puolen.

Postmodernia ironiaa vastaan

Nykykulttuurissa hahmottuu juonne, joka haastaa ironisen elämänasenteen. Taistelussa totuudenjälkeisyyttä vastaan ironia näyttää enemmän osalta ongelmaa kuin sen mahdolliselta ratkaisulta. Myös taiteessa ja viihteessä näkyy sama trendi. Nykykomedia näyttää edelleen elämän

absurdiuden, mutta se voi samalla olla yhteisöllistä ja ratkaisuo-
ritunutta (ks. Nurminen tässä teoksessa). Kertojat ovat yhä potentiaali-
sesti epäluotettavia, mutta kuuntelemme heidän tarinansa siitä huoli-
matta (ks. Kraatila tässä teoksessa). Myöskään teoriadiskursseissa monet
postmodernistiset ajatukset eivät tällä hetkellä resonoi. Ajatellaan esi-
merkiksi jamesonilaista postmodernin affektittomuutta ja pastissisuutta.
Affektista on tullut eräs 2000-luvun humanistisen ja monitieteisen teo-
reettisen keskustelun painopistealueista. Parodiasta ja pastissista puhu-
minen on puolestaan väistynyt hienosyisempien tekstienvälisyyden teo-
rioiden tieltä (Lanzendörfer 2016; Ikonen, tulossa).

Uutta teoreettista ajattelua leimaa pyrkimys päästä eroon epäilyk-
sistä, jotka postmodernismissä haastavat kommunikaation ja kykymme
ymmärtää, mitä toiset tarkoittavat, tuntevat ja kokevat. Vaikka post-
modernismin jälkeen ei enää olisi paluuta modernismin rationalistiseen
edistysuskoon (ks. Vermeulen & van den Akker 2010, 4), halu uskoa
merkitysten vilpittömään kommunikaatioon näkyy yhä useammalla elä-
mänalueella. Monien nykykertomusten voikin nähdä pyrkivän kommu-
nikaatioon, joka tiedostaa postmodernin maailmankuvan ironisuuden
ja epävakauden mutta pyrkii koskettamaan ja vakuuttamaan siitä huoli-
matta (ks. Huber 2014, 75). Postmodernismin jälkeisen kulttuurin tar-
kastelussa tartutaan usein tähän ironian ja vilpittömyyden väliseen risti-
vetoon. Erityisen näkyviä avauksia tällä saralla ovat olleet Timotheus Ver-
meulenin ja Robin van den Akkerin popularisoima metamodernismin
käsite sekä Adam Kellyn käynnistämä keskustelu uusvilpittömyydestä.

Metamodernismin käsite liittyy keskusteluun nykykulttuurin luon-
teesta ja erityisesti postmodernin ironian vastareaktiosta. Etenkin Ver-
meulenin ja van den Akkerin manifestin jälkeen termi on yleistynyt sekä
tutkimuksessa että yleisemmässä kulttuurisessa keskustelussa. Erilaisia
metamodernismeja on kuitenkin hahmoteltu niin filosofiassa, sosiaali-
tieteissä kuin kirjallisuustieteessäkin aina 2000-luvun alusta lähtien (ks.
Eve 2012; Dumitrescu 2014). Yhteistä eri määrittelyille on niiden raken-
tuminen sekä modernististen että postmodernististen arvojen varaan.

Vermeulen ja van den Akker keskittyvät manifestissaan ensisijaisesti
arkkitehtuuriin mutta puhuvat myös kuvataiteesta ja elokuvasta. Ver-
meulenin ja van den Akkerin metamodernismi perustuu ajatukseen hei-

luriliikkeestä, jonka toinen ääriasetto edustaa postmodernismia ja toinen modernismin vilpittömyyttä. Metamodernismi heilahtelee ”innostuksen ja ironian, toivon ja melankolian, naiiviuden ja tiedon, empatian ja apatian, yhtenäisyyden ja moninaisuuden, kokonaisuuden ja fragmentaarisuuden, puhtauden ja monitulkintaisuuden välillä”. (Vermeulen & van den Akker 2010, 5–6.) Kiinnostavaa tässä heiluriliikkeessä on nimenomaan ajatus paikoilleen asettumattomuudesta (ks. Leinonen tässä teoksessa). Kyse ei ole modernismin ja postmodernismin synteestistä, kuten esimerkiksi Alexandra Dumitrescun versiossa metamodernismista (Dumitrescu 2014, 20). Sen sijaan Vermeulen ja van den Akker (2010) esittävät metamodernismin syntyvän juuri jatkuvasta liikkeestä, jota tapahtuu kahden keskenään ristiriitaisen eetoksen välillä.

Uusvilpittömyys on kummitellut kulttuurikeskustelussa postmodernismin väistymisestä jo 1990-luvulta lähtien. Termi kuvaa postmodernismin jälkeistä eetosta, jossa tahdotaan palata vilpittömyyteen unohtamatta postmodernin fiktion vaikutuksia taiteeseen ja ajatteluamme (Kelly 2010, 132–134). Uusvilpittömyys henkilöityy voimakkaasti yhdysvaltalaiskirjailija David Foster Wallaceen, ja sen teoria perustuu monelta osin hänen esseetuotantoonsa, erityisesti vuonna 1993 julkaistuun esseen ”E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”. Uusvilpittömyyden keskeisen teoreetikon Adam Kellyn artikkelit käyttävätkin tärkeimpänä lähteenään Wallacen tekstejä ja haastatteluita (esim. Kelly 2010; Kelly 2014). Vaikka uusvilpittömyys yhdistetään tutkimuksessa kiinteästi Wallaceen, suurelle yleisölle kirjoittavat kommentaattorit ovat koonneet laajempiakin listoja nykykirjallisuudesta, popmusiikista ja elokuvista, joissa voi tunnistaa uusvilpittömyyden merkkejä (ks. Fitzgerald 2012; Magill 2012a, 2012b). Uudenlaisen vilpittömyyden kaipuu on innoittanut myös manifesteja (Thorn 2006) ja kriittikopuheenvuoroja nykykirjallisuudesta (esim. Wood 2000; 2001).

Uusvilpittömyys on siis laajalti tunnistettava ilmiö, ja monet pitävät vilpittömyyttä jopa tavoiteltavana postmodernin ironian ja kyynisyyden jälkeen. Uudenlainen vilpitiön estetiikka näkyy jo monilla eri kulttuurin alueilla. Silti tutkimuskirjallisuudessa siitä esiintyy yhä vain harvoja konkreettisia määritelmiä. Kelly on määritellyt, että uusvilpittömiksi kutsuissa teoksissa vastaanottaja, usein lukija, pyydetään mukaan moraa-

liseen tai eettiseen keskusteluun jopa tätä suoraan puhuttelemalla (Kelly 2016, 205–206). Tällainen lukijan puhuttelu ei sinänsä ole mitenkään poikkeuksellinen keino; se on tuttu kirjallisuuden historiasta, myös postmodernistisesta kirjallisuudesta. Nyt kuitenkin on Kellyn mukaan kyse eräänlaisesta asennonvaihdosta. Uusvilpittömiä tekstejä leimaa vilpiton ”päättämättömyys”, ja ne ”kutsuvat ja provosoivat” lukijaa tunnepitöiseen vastaukseen. (Mt., 205–206.) Uusvilpittömyyden teoretisointi oli pitkään Kellyn yksinpuhelua, mutta merkinä keskustelun vilkastumisesta voi pitää hänen hiljattain saamaansa ankaraa kritiikkiä. Esimerkiksi Edward Jackson ja Joel Nicholson-Roberts syyttävät artikkelissaan ”White Guys: Questioning *Infinite Jest*’s New Sincerity” (2017) Kellyn tulkintoja elitistisiksi ja pitävät wallacelaista uusvilpittömyyttä vain valkoisia miehiä koskevana ilmiönä.

Vilpittömyyden paluun korostaminen on kenties kirjallisuushistoriallisesti kyseenalaista, koska tietenkin myös ennen postmodernismia kirjoitettiin ironisesti. Tuskin edes ironiaa vieroksuvat nykylukijat pitäisivät Shakespearea tai Cervantesia ensisijaisesti vilpittöminä. Romantikkojen runous rakentuu ironisille jännitteille, ja 1800-luvun realistisen romaanin niin sanottu kaikkitietävä kerronta paljastaa epäsuoran kerronnan ja tajunnankuvauksen avulla henkilöhahmojen houkkuuden. Modernistisessä romaanissa taas on runsaasti erilaisia erehtyviä ja epäluotettavia kertojahahmoja. Entä onko todella niin, että nykyteksteissä tyystin välteltäisiin ironiaa? Varmastikaan ei, ja parasta lienee ajatella myös uusvilpittömyyden suhdetta ironiaan eräänlaisena heiluriliikkeenä. Juuri tämä ajatus rinnastaa uusvilpittömyyden metamodernismiin (vrt. Thorn 2006; Vermeulen & van den Akker 2010; Fitzgerald 2012). Uusvilpittön kommunikaatio pyrkii keskusteluun vastaanottajan kanssa, ja yksi sen lukijaa haastava keino on huojunta vilpittömyyden ja ironian välillä (ks. Huber 2014).

Uusvilpittömyyden saamaa vastakaikua nimenomaan kirjallisuustieteessä saattaa selittää niin kutsuttu eettinen käänne, joka on vaikuttanut alaan jo 1980-luvun lopulta asti. Liesbeth Korthals Altesin (2005) mukaan uuseettinen ajattelu on ilmennyt kirjallisuustieteessä neljässä eri muodossa. Sen ensimmäinen, pragmatistinen muoto on se ajatus, että kirjallisuus tarjoaa mahdollisuuden samastua moraalisiin valin-

toihin ja koetella hyvän elämän malleja. Samantapaista ideaa edustaa myös toinen muoto, retorinen narratologia, jossa arvioidaan kertomusten ja kerronnan etiikkaa sekä lukijan suhtautumista teoksen arvoihin. Kolmantena eettisen käänteän muotona voidaan nähdä dekonstruktio ja toiseuden kysymykset sekä tulkinnat merkityksen ja arvojen häilymisestä. Neljäntenä muotona voidaan pitää poliittisiin kysymyksiin kytkeytyvää etiikkaa, joka on näkyvästi esillä esimerkiksi feministisessä ja jälkikolonialistisessa kirjallisuudentutkimuksessa. (Mt., 143–145.) Hieman epämääräiseksi jäävää uusvilpittömyyden käsitettä voisikin kenties analysoida pidemmälle vertaamalla uusvilpittömiä nykyteoksia joihinkin näistä eettisen käänteän muodoista.

Kerronnallinen käänne, tarinoiden paluu ja totuudenjälkeisyys

Toisen maailmansodan jälkeen modernismin ihanteet, edistysusko ja luottamus siihen, että ihminen kykenee järkensä avulla ymmärtämään ja jäsentämään todellisuutta, asettuivat kyseenalaiseen valoon (ks. Meretoja 2014, 16). Todellisuuskäsityksen kriisillä on juurensa jo modernismia muovanneissa tieteellisissä vallankumouksissa, sillä niin evoluutio-teoria ja tiedostamattoman roolia korostava psykoanalyysi kuin moderni kosmologiakin murensivat käsitystä ajattelevan ihmisyyksilön asemasta maailman napana. Niin ikään 1900-luvun alkupuoliskolle sijoittuva filosofian ja ihmistieteiden lingvistinen käänne vaikuttaa sekin vahvasti postmodernismin taustalla (Rorty 1967; myös Berlatsky 2011, 6–7). Postmodernismin maailmankuvassa yhdistyivät monet sellaiset ajattelun virtaukset, joissa totuudet ja itse todellisuus näyttäytyvät ihmiselle saavuttamattomina. Esimerkiksi Jean-François Lyotardin (1984) mukaan ihmistietoisuuden tavoittama todellisuus muodostuu vain kielestä ja esitystavoista, henkilökohtaisista uskomuksista sekä mielikuvista (mt., 80). Postmodernina aikana tällaiset näkemykset värittäivät ajattelua tieteenfilosofiasta aina taiteen mahdollisuuksiin; myös taiteen katsotaan tuottavan ainoastaan todellisuutta imitoivia kuvia – simulaatioita, hypertodellisuutta, pastisseja (Eco 1986; Jameson 1991; Baudrillard 1994).

Yksi tunnetuimmista postmodernistisen ajanhengen merkeistä on epäluulo kertomusmuotoa kohtaan. Ajatuksella on juurensa edellä mainitussa todellisuuden kriisissä. Lyotardin (1984) mukaan todellisuuden tekstuuri on kautta aikain määritelty suurten kertomusten kautta: niille on annettu valta selittää historian tapahtumat sekä legitimoida ymmärrys kulttuurin suunnasta ja kohtalosta (mt., xxiii–xxiv; 19–23). Peter Brooks esittää, että ennen valistusta, renessanssia ja romantiikkaa länsimaisen identiteetin keskeinen suuri kertomus oli teologinen (Brooks 1984, 5–6). Modernisaation myötä se kuitenkin menetti valta-asemansa (ks. Waugh 1984, 6–7) ja historiasta tuli vuorostaan se suuri kertomus, joka määritteli ihmisen roolin maailmassa. Jos 1800-luvun kirjallisuus loi sellaista historiaa, johon yksilö voi liittää itsensä ja sitä kautta merkityksellistää oman elämänsä ja perustella identiteettinsä, käytti lyhyen 1900-luvun kirjallisuus aikansa tuon historian purkamiseen. Modernistit eivät kuitenkaan vielä kyseenalaistaneet historian roolia, vaikka olivatkin skeptisiä muodon ja tiedon suhteen (McHale 1992, 32–34). Lyotardin (1984) mukaan vasta juuri postmodernismi on suurten kertomusten eli metanarratiivien murenemisen aikaa. Postmodernismin perintö on epäusko niitä jaettuina tarinoita kohtaan, joiden varaan länsimainen maailmankuva oli aiemmin rakentunut. Aiemmat kulttuurin peruspilarit, kuten kristinopin etiikka ja valistuksen edistysusko, kyseenalaistuvat postmodernismin aikana, ja niiden vaaroja aletaan pohtia. Suuret kertomukset historisoituvat ja politisoituvat: todellisuuden kuvaamisen sijasta ne pönkittävät valtarakenteita. Lyotardin mukaan postmodernismissä metanarratiivit korvautuvat pienillä, sirpaleisilla, subjektiivisilla kertomuksilla, joiden tavoitteena on purkaa monoliittiset totuudet ja nostaa esiin ne äänet, jotka valtakertomukset ovat hiljentäneet. (Mt., xxiv.)

Postmodernismin kertomuskritiikki muovaa käsitystä kertomusten roolista maailman ymmärtämisessä ja avaa näkökulman kertomuksen valtaan. Linda Hutcheon (1988) tiivistää tämän näkemyksen kirjoittaessaan, että postmodernismissä historia on ihmisen rakentama kuva menneisyydestä, jonka tavoitamme vain tekstien välityksellä (mt., 16). Menneisyys ei ole luonnostaan lineaarinen, ajallisten ja syy-seuraussuhteiden varaan rakentuva kertomus, vaan ihmiset tekevät siitä sellaisen kirjoittaessaan historiaa. Tämä käsitys kertomuksista on postmodernismia

seuraavina vuosikymmeninä omaksuttu varsin laajalti, osin kertomusten roolia käsittelevän yhteiskunnallisen ja tieteellisen keskustelun myötä.

Niin kutsutun kerronnallisen käänteän myötä huomio on siirtynyt kertomusten käyttöön yhteiskunnassa: niillä voi vaikuttaa mielipiteisiin ja politiikkaan ja jopa tuottaa sosiaalista todellisuutta. Niinpä myös postmodernismin kritiikki kertomuksen keinoin tapahtuvaa todellisuuden hahmottamista kohtaan on viime vuosikymmeninä alkanut kiinnostaa tutkijoita yli ihmistieteiden rajojen (Hyvärinen 2010; Dawson 2017). Kertomustutkimuksessa kertomus mielletään ihmiselle ominaiseksi tavaksi jäsentää elämää ja yksilöidentiteettiä, muodostaa yhteyksiä toisiin ihmisiin ja asemoitua osaksi maailmaa (Meretoja 2018). Philippe Roussin onkin todennut, että kerronnallisen käänteän jälkeinen tutkimus korostaa kertomusten instrumentaalista roolia: kertomusmuodon itsensä sijaan nykytutkimusta kiinnostaa ensisijaisesti se, mihin kertomuksia voidaan käyttää (2017, 385). Kertomuksiin suhtaudutaan tänä päivänä sekä tiedon tuottamisen tapoina että välttämättömänä osana yksilön itseymmärrystä ja tapaa hahmottaa paikkaansa maailmassa (mt., 386–387; Meretoja 2014, 124).

Siinä missä postmodernistinen fiktio tähtäsi kertomusten dekonstruktioon, kerronnallisen käänteän vaikutus fiktiossa näkyy Hanna Meretojan (2014) mukaan tarinoiden paluuna eli kertomusten esittämisenä inhimillisenä maailmassa olemisen tapana ja merkitysten lähteenä. Keskeisenä kysymyksenä tällaisen fiktion maailmankuvassa ei ole niinkään se, mikä tämä maailma on – kuten McHalen (1987) mukaan ontologisen dominantin hallitsemassa postmodernismissä – vaan pikemminkin se, mikä on maailman ja kokevan tajunnan suhde ja voiko näitä kahta erottaa toisistaan. Kertomukset voi tästä näkökulmasta hahmottaa inhimillisenä tapana luoda järjestystä ja merkitystä postmodernistisen ironian ja sirpaloituneen maailmankuvan jättämään kaaokseen. Kirjallisuudentutkijat ovatkin nähneet kerronnallisessa käänteessä ja kokemuksen roolin etualaistumisessa mahdollisuuksia uudenlaiseen taiteelliseen ilmaisuun (ks. esim. Beamer & Wolfe 2011). Postmodernismin jälkeisenä aikana myös metanarratiivit saavat kenties uuden elämän – niin kutsuttujen spekulatiivisten metanarratiivien muodossa (ks. Kraatila tässä teoksessa; Laukkanen tässä teoksessa).

Tarinoiden paluu valtavirtafiktioon näkyy kenties ainakin siten, että arvostetut nykyteokset edustavat keskimäärin helpommin luettavaa kirjallisuutta kuin postmodernismin klassikot. Sen sijaan laajempina maailmankuvan murroksena kertomusten määrittämän ja tuottaman todellisuuden vaaroista on viime vuosina alettu puhua yhä enemmän. Kerronnallisen käänteen korostama tarinoiden maailmaa muokkaava ja todellisuutta tuottava voima sisältää ajatuksen, että kertomuksilla voidaan nähdä tiettyä sisäsyntyistä totuusarvoa – tarinan avulla jäsenneily kokemus on itsessään totuusväittäjä. Kun kertomus nähdään maailman rakennusaineena, yksilön kokemus alkaa saada ennenkuulumatonta totuusarvoa. Kokemuksellinen suhde maailmaan korostuu ja sitä myötä myös yksilön näennäinen vapaus määritellä itse oma todellisuutensa: asiat alkavat olla sitä, miksi ne koetaan, ja jokainen on oikeutettu omiin faktoihinsa ja omaan vaihtoehtoiseen todellisuuteensa (Lewandowsky ym. 2017). Samaan aikaan kertomusten hahmottaminen työkaluina maailman muokkaamiseen houkuttelee käyttämään niitä esimerkiksi markkinoinnissa ja poliittisessa retoriikassa (ks. Mäkelä ym. 2020). Maailmassa, jossa kertomuksella on valta tuottaa oma todellisuutensa, näiden tarinoiden vetävyys on tärkeämpää kuin niiden todentumaisuus (ks. Meretoja & Davis 2017).

Viime vuosina kerronnallisen käänteen maailmankuvan yleistyminen onkin johtanut kiivaaseen keskusteluun niin kutsutusta totuudenjälkeisestä ajasta, valeuutisista ja vaihtoehtoisista faktoista: ajasta, jossa todudella ei ole enää väliä vaan ainoastaan vetoavilla tarinoilla ja kokemuksellisella tiedolla. Tässä ajassa jokainen yksilö luo oman identiteettinsä ja oman maailmansa niillä tarinoilla, jotka päättää kertoa – tai uskoa ja kertoa eteenpäin. Kertomuksen kasvanutta roolia identiteettityössä havainnollistaa muun muassa nykyaikaiselle itseapukulttuurille (*self-help*) ominainen puhe oman elämänsä kertojista ja päähenkilöistä. Itsekohennuspuheen maailmankuvassa todellisuus on ihmisen oman elämäntavan näyttämö, jolla hän itse saa olla käsikirjoittaja, ohjaaja ja päähenkilö. Sosiaalinen media puolestaan tekee jokaisesta käyttäjästä tarinankertojan, ja sen alustat mahdollistavat myös samanmielisten seuraan eristäytymisen, mikä entisestään voimistaa henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvaa todellisuuskäsitystä. Tähän ilmiöön viitataan usein puhu-

malla ”somekuplista” (esim. Lewandowsky ym. 2017; Laybats & Tredinick 2016). Ajatus totuudenjälkeisestä ajasta liittyy myös näihin nykykulttuurin ”kerronnallisiin ympäristöihin” (Gubrium & Holstein 2009). Sosiaalinen kupla on kuin kaikukammio, jossa tunne oman kokemuksen yleispätevyydestä vahvistuu (Mäkelä ym. 2020, 45–46).

Uutta yhteisöllisyyttä: kertomukset, todellisuus ja media

Monet postmodernin tai postmodernismin teorit reagoivat oman aikansa mediakulttuuriin. Siksi ne vaikuttavat nyt vanhentuneilta. Fredric Jamesonin 1990-luvun taitteen kirjoituksissa kulttuuri viittaa edelleen klassiseen musiikkiin, kaunokirjallisuuteen, arkkitehtuuriin ja valokuvaan, tietenkin ennen digi- ja selfieaikaa (ks. Jameson 1991). Oman aikansa nousevana esteettisenä embleeminä Jameson pitää videota, ja hän omistaakin sille postmodernismia käsittelevässä teoksessaan kokonaisen luvun. Videotaide edustaa Jamesonille populaari- ja korkeakulttuuria törmäyttävää avantgardea, mutta musiikkivideolähetykset hiljattain aloittaneen MTV:n hän rajaa kokonaan käsittelyn ulkopuolelle. (Mt., 67–71.) Postmodernismin tuolle puolelle katsova Wallacen uusvilpittömyysesse (1993) taas pitää televisiota populaarikulttuurin huipentumana.

Kuitenkin jos haluamme ymmärtää kertomuskulttuurin muutosta viime vuosikymmenien aikana, joudumme pohtimaan myös niitä teknologisia edistysaskelia, joista postmodernismin teoreetikot eivät kenties uneksineetkaan ja joita ensimmäinen postmodernismin jälkeisyyttä pohjittanut sukupolviakaan ei vielä ennakoanut; ensimmäiset, nykyään klassikkostatusta nauttivat tutkimukset digitaalisten alustojen kirjallisuudesta (esim. Aarseth 1997, Murray 1997) ilmestyivätkin juuri 1990-luvun lopulla.

Sittemmin internet on noussut ensisijaiseksi kommunikaatiokanavaksi, ja siinä toimivat sekä perinteisen median uudet esitysalueet että suuri joukko aivan uusia kommunikaatiosovelluksia. Sosiaalisten medioiden nousu 2010-luvulla on vakiinnuttanut verkon keskeisen roolin nykyajan inhimillisessä vuorovaikutuksessa. Postmodernin ajan metaforat, kuten *tiedon valtavyöly* tai *globaali kylä*, eivät tavoita nykyver-

kon luonnetta, jota leimaa toisaalta lukemattomien alustojen käyttäjilleen suoma vapaus luoda verkostoja ja yhteisöjä mielensä mukaan, toisaalta kaupallisten algoritmien läpinäkymätön valta.

Tämä kehitys on tarjonnut uusia alustoja myös kertomusten luomiselle ja kuluttamiselle. Lisäksi tuotannon ehdot ovat muuttuneet: kehittyneet audiovisuaalinen teknologia, tietotekniset edistysaskeleet ja netin jakamistalous mahdollistavat uudenlaiset rakenteet niin kertomusten levittämisessä kuin vaikkapa musiikin ja elokuvan jakelussa. Vaikka verkosovellukset ovat muuttaneet käsitystämme kommunikaation mahdollisuuksista, kaikkein vallankumouksellisinta internetissä lienee maailmanlaajuinen ja silmänräpäyksessä reagoivan tietoverkon ajatus itsessään, saatavilla olevan informaation lähes rajaton volyyymi ja mahdollisuus jakaa tietoa ja kokemuksia reaaliaikaisesti.

Erityisesti sosiaalisen median alustat mahdollistavat kertomuksia hyödyntävän identiteettityön uudet muodot. Jos de Mul (2005) puhuu sosiaalisessa mediassa tapahtuvasta ”leikkisästä minäkuvan rakentamisesta” (*ludic self-construction*; ks. myös Deumert 2014), joka hänen mukaansa eroaa vakavasta, informaatiopohjaisesta tiedonvaihdosta. De Mulin mukaan rakennamme kertomusta itsestämme käytöksellämme ja pukeutumisellemme, musiikilla, jota kuuntelemme; ruoalla, jota syömme, ja tarinoilla, joita itsestämme kerromme (Deumert 2014, 24). Siinä missä Paul Ricoeurin tunnettu narratiivisen identiteetin ajatus painottaa ”juonellistamisen” roolia narratiivisen identiteetin rakentamisessa (Ricoeur 1992), de Mulin mukaan sosiaalisessa mediassa rakennettu minäkuva ja -kertomus on vapaampi, leikkisämpi ja vähemmän sidottu konventionaaliisiin tarinarakenteisiin, kuten juonelliseen sulkeumaan. Sosiaalisen median aikakaudella leikkikenttänä toimivat Instagramin ja Facebookin kaltaiset sivustot, joilla omaa tarinaa rakennetaan jakamalla kuvia, videoita ja kirjoituksia reaaliajassa ja ilman fyysisen etäisyyden asettamia rajoitteita.

Toisaalta internetin eri julkaisualustat mahdollistavat myös nimettömien profiilien luomisen. Niillä käyttäjät voivat toimia anonyymisti verkossa tai jopa keksiä itselleen uuden henkilöhistorian. (Kirk 2008, 95.) Nimettömiä profileja käytetään usein kiistanalaisten ja loukkaavien mielipiteiden esittämiseen esimerkiksi uutissivustojen kommentti-

osioissa. Internet on siis sekä tarjonnut mahdollisuuden omien näkemysten entistä helpompaan levittämiseen että samalla edesauttanut samanmielisten yhteisöjen rakentumista ja eriytymistä. Tämä on eräs yhteisen todellisuuspohjan rapautumisen oire, joka liittyy oleellisesti niin kutsuttuun totuudenjälkeiseen aikaan (ks. Hyvönen 2018).

Esimerkin tällaisesta samanmielisestä verkkoyhteisöllisyydestä tarjoavat ääriajatteluun taipuvat niin sanotun manosfäärin yhteisöt, joissa miehet pyrkivät puolustamaan perinteiseksi väittämiään länsimaisen maskuliinisuuden arvoja (ks. Nurminen 2020). Myös erilaiset survivalistiset sivustot ylläpitävät perinteisiä sukupuolirooleja ja arvoja, mutta niiden käyttäjiä yhdistää lisäksi uskomus, että nyky-yhteiskunta romahtaa lähitulevaisuudessa (ks. Mäntyniemi tässä teoksessa). Survivalistisillä sivustoilla jaetaan selviytymistekniikoita ja visioita suurkatastrofin jälkeisestä elämästä. Niillä kuitenkin myös levitetään salaliittoteorioita ja etsitään lopun aikojen merkkejä uutisvirrasta ja verkon uumenista. Julkinen informaatio muokataan nopeasti tukemaan taustalla vallitsevaa suurta kertomusta maailmasta ja ihmiskunnan historiasta. Yhteen linkitetyt sivustot ja alustat muodostavat blogosfäärin eli blogisivustojen verkoston, jossa käyttäjät jakavat ajatuksiaan ja saavat niille vahvistusta toisilta käyttäjiltä. Uudesta yhteisöllisyyden muodosta ei ole kyse, sillä nämä internetin yhteisöt toteuttavat jo Georg Simmelin aikoinaan tunnistamaa ”ensimmäistä sosiaalisuuden muotoa”, jossa yhteiset tarpeet, kiinnostukset ja motiivit tuovat ihmiset yhteen (ks. Kirk 2008, 95–96). Internetin aikakaudella tällaisten yhteisöjen määrä on lisääntynyt räjähdysmäisesti. Samalla ne ovat entistä näkyvämpiä median lisääntyneen huomion takia mutta myös siksi, että samalla alustalla toimii useita keskenään erimielisiä, kiisteleviä yhteisöjä. Nykyään verkon kiistat ovat uutisia, ja ne vaikuttavat mielipiteisiin ja jopa politiikkaan ennennäkemättömillä tavoilla. Tämän teoksen kirjoitushetkellä tämän osoitti esimerkiksi Yhdysvaltain vuoden 2020 presidentinvaalien jälkimainingeissa tapahtunut kongressin valtaus, jonka toimeenpanivat verkon salaliittoteorioista ja oikeistomedioissa kiertäneistä huhuista innoittuneet presidentti Donald Trumpin kannattajat tämän itsensä myötävaikutuksella.

Useimmat verkkoyhteisöt eivät yksinomaan tai edes pääasiallisesti pyri poliittiseen vaikuttamiseen, mutta siitä huolimatta niitä yhdistää

samanmielisyyttä ja tuo tietty kaikukammioisuus. Faniyhteisöt ovat siinä mielessä kiinnostava poikkeus, että faneja ei yhdistä heidän ajattelunsa samankaltaisuus vaan heidän yhteinen kiinnostuksensa tiettyjä teoksia kohtaan. Faniyhteisöt esimerkiksi kirjoittavat kohdeteoksiin perustuvaa fanifiktiota ja spekuloiivat keskeneräisten teossarjojen tulevilla tapahtumilla. Fanifiktiota ja faniteorioita voi hyvällä syyllä pitää esimerkillisinä internetajan tekstilajeina. Verkossa fanifiktio kirjoittajat voivat kiertää perinteiset julkaisemisen instituutiot ja silti saada teksteilleen laajan lukijakunnan. Faniyhteisöt tukevat yhteisöllistä tekstin tuottamista esimerkiksi järjestämällä faneille kirjoitustapahtumia. Kirjoittaminen perustuu usein toisten fanien ideoihin ja toiveisiin. Ennen laajalle levinnyttä internetiä tällaista kirjoittamista olisi ollut vaikea toteuttaa, mutta tiedonkulun reaaliaikaisuuden ja verkottuneisuuden ansiosta se tuntuu nyt täysin arkipäiväiseltä.

Sen lisäksi että faniyhteisöt nykyään muodostavat kenties tärkeimmän viihdeteollisuuden tuottajien kohdeyleisön, ne myös tuottavat sisältöjä itse. Keskustelufoorumien fani voi olla ammattimaisesti toimiva sisällöntuottaja esimerkiksi YouTube-kanavallaan, ja fanin ja tekijän roolit ovatkin usein osin päällekkäisiä (ks. Laukkanen tässä teoksessa). Fanien ja käyttäjien valta sisältöihin on siis kasvanut internetin myötä, ja jopa tekijyyden käsitettä pitää arvioida uudelleen. Tosin viihdeteollisuudessa tekijyyttä olennaisempaa lienee yhä se, kuka omistaa fiktiivisen universumin oikeudet ja saa siten tuoton sen kaupallisesta käytöstä. Suuret viihdebrändit ovat jo vuosikymmeniä olleet täysin monimediaisia ja tekijyydeltään hajautettuja. Esimerkiksi alkuperäisten *Star Wars* -elokuvien (1977–1983) maailmasta on tuotettu vuosikymmenien aikana valtava määrä kirjallisuutta, elokuvia, televisiosarjoja, pelejä ja sarjakuvia.

Tietoverkkoaikakauden uudet mahdollisuudet ovat jättäneet jälkensä kertomusten tuottamisen ehtoihin, niiden leviämisen tapoihin ja niiden käyttöön. Samalla ne ovat tarjonneet teoreettisen haasteen kertomusten tutkimukselle, joka onkin nopeasti luonut omat perinteensä uusien medioiden ja mediaympäristöjen kertomusten tarkasteluun. Kertomusten tuottaminen ja käyttö eri medioissa on johtanut jo viime vuosikymmeninä lukuisiin teoreettisiin oivalluksiin (esim. Ryan 2006, Thon

2016). Viime vuosina kertomusteoriassa on tutkittu juuri sosiaalisen median ja internetyhteisöjen kertomusten piirteitä ja logiikkaa (esim. Page 2018; Mäkelä 2019).

Kertomus välineenä ja sen vastuullinen käyttö

Kertomuksen käyttö nykyaikana on siis levinnyt mitä erilaisimpiin konteksteihin taiteellisesta tarinankerronnasta markkinointiin ja politiikkaan. Tähän kertomuskulttuurin moninaisuuteen ovat johtaneet monet risteävät kehityskulut aina tieteidenvälisestä kerronnallisesta käänteestä tietoverkkojen alustojen suunnitteluun ja kertomusten kaunokirjallisesta paluusta nykymedioiden kertomusnälkään. Nykyään voidaan perustellusti puhua jopa tarinataloudesta: tarinankerronta on valuuttaa, jolla saa huomiota myymälleen tuotteelle, omalle osaamiselleen työelämässä tai poliittiselle agendalleen (Mäkelä ym. 2020, 21).

Myös kirjailijan rooli nykyisessä tarinataloudessa on muutoksessa. Suomen kirjallisuuden emeritusprofessori Yrjö Varpio huomauttaa, että lukemisen sijasta nykyään mennään kirjallisuustapahtumiin katsomaan kirjailijan esiintymistä (Solja 2016). Richard Todd (1996) on kirjoittanut nykyaikaisen, kirjallisuuspalkinto- ja kirjamessuksikeskeisen kirjamarckkinoinnin synnyttäneen viihteellisen ”tapaa tekijä” -kulttuurin (mt., 9). Tekijän teokselleen antamat merkitykset kiehtovat suurta yleisöä, ja nykyään teos usein elääkin tekijänsä varjossa.

Viime vuosina maailmalla, myös Suomessa, on käyty kiivasta keskustelua kirjallisuuden välineellistymisestä. Esimerkiksi Varpio on omaelämäkerrassaan (2016) arvostellut ”elämysshoppailua” ja kulttuurin banalisointia mediassa. Taiteen arvon sijaan keskustelun keskiöön nousee kirjailijan ympärille rakentuva henkilökultti, ja julkisessa keskustelussa korostuu ainoastaan teosten kaupallinen potentiaali ja käyttökelpoisuus, milloin missäkin tarkoituksessa (mt.). Eräs tällaista välinearvoistumista kuvaava ilmiö on suosittujen teosten ympärille rakennettu elämäntaitokirjallisuus, kuten televisiosarja *Game of Thronesin* hahmon Tyrion Lannisterin elämänviisauksista kootut kirjaset ja fantasia-kirjallisuuteen perustuvat johtamisoppaat. Lopulta vedotaan aina lukijan

omaan elämäntarinaa: teosta, taidetta tai kertomusta olennaisempaa on se, miten lukija saa valjastettua sen omaan identiteettiprojektiinsa.

Kertomusten läpäisemä nykykulttuuri on myös punnitun akateemisen kritiikin kohteena. Jos tutkimuskohde, esimerkiksi kertomus, nousee laajaan kulttuuriseen tietoisuuteen, ei tutkijan tule suhtautua tähän liian kiitollisesti. Akateemiseen perustutkimukseen perustuvat kriittiset huomiot tulee päinvastoin tällöin tehdä entistäkin tarkemmin. Myös tätä kokoelmaa kuljettaa vakaa usko humanistisen perustutkimuksen tarpeeseen. Sen eetos on teoreettisesti syntetisoiva ja analyttisesti käytännöllinen. Kokoelma nivoo yhteen postmodernin jälkeisen kulttuurisen tilan ääriviivoista käytyä keskustelua. Tarjoamme erilaisten määritelmien vertailua ja rakentavia näkökulmia niiden soveltamiseen kertomuksen tutkimuksessa. Emme tahdo vain tarjota uutta vastausta kysymykseen, mikä kulttuurinen aikakausi on alkamassa, miksi sitä pitäisi kutsua tai mitkä sen määrittävät piirteet ovat. Haluamme ennen muuta tarkastella, miten liike postmodernismin tuolle puolen näkyy nykykertomusten poetiikassa ja tekstuaalisissa piirteissä.

Kertomus 2000-luvulla – tämän kokoelman aiheista

Postmodernismin jälkeisyyden teoriat ovat vasta muotoutumassa, ja keskustelu aikamme kulttuurin mahdollisista murroksista käy edelleen kiivaana. Tämä näkyy sekä kokoelman lukujen teoreettisten näkökulmien että niiden käsittelemien kertomusten moninaisuutena. Aiheiden jäsentämiseksi olemme jakaneet kirjan kahteen osaan. Ensimmäisen osan luvut esittelevät kukin vuorollaan postmodernismiin yhden näkökulman, jonka kontekstissa ne analysoivat kohdetekstejään etsien merkkejä postmodernismin jälkeiseen kulttuuriin liittymisestä.

Elise Kraatilan tutkimus käsittelee kertomuksen maailmoja rakentavaa roolia nykyfiktiossa. Kraatilan kohdetekstinä on Nobel-voittaja Kazuo Ishiguron fantasiaromaani *Haudattu jättiläinen* (2016, alkuteos *The Buried Giant* 2015). Kraatila kysyy, mitä tulee postmodernistisen suurten kertomusten epäilyn jälkeen, ja tutkii spekulatiivisen metanarratiivin roolia kerronnallisen käänteen jälkeisessä kulttuurissa. Luvussa myös

pohditaan, onko nykykirjallisuudessa jo laajemminkin liikuttu postmodernistisen kertomuskriittisyyden tuolle puolen.

Markus Laukkasen kohdetekstit ovat syntyneet internetin alustoilla, ja niissä kuvastuvat verkon nopeuden ja globaalin mittakaavan vaikutukset kertomuskulttuurin muotoihin. Laukkanen käsittelee verkon faniteorioita televisiosarja *Game of Thronesista*. Fanien verkkospekulaatio näyttäytyy post-postmodernistisena tekstuaalisena ilmiönä, jonka edessä postmodernismin teoriat vaikuttavat vanhentuneilta. Laukkasen mukaan faniteoriat ilmentävät esimerkiksi internetin reaaliaikaista ja yhteisöllistä kommunikaatiota sekä niin kutsuttua toisen näytön ajattelua.

Matias Nurminen tarkentaa uusvilpittömyyden kiistanalaiseen käsitteeseen suosituksen televisiokomedian *Broad Cityn* kautta. Analysoimalla sarjan nolostelematonta seksiposiitivisuutta Nurminen pohtii, haastaako kahden nuoren naiskoomikon sarja miehisenä ja valkoisena näyttävyyden uusvilpittömyyden teorian. Samalla Nurminen kysyy, onko uusvilpittömyyttä enää syytäkään tarkastella niissä teoreettisissa raameissa, jotka sille on luotu pääasiassa kirjailija David Foster Wallacen 1990-luvun esseetekstien perusteella.

Mikko Mäntyniemi tarkastelee selviytymissivustoja, jotka valmentavat yleisöään maailmanlopun jälkeiseen elämään. Tässä internetalakulttuurissa apokalyptisen ajattelun perinteet kohtaavat verkkokommunikaation avaamat uudet mahdollisuudet niin kutsutun *remix*-kulttuurin hengessä. Mäntyniemi pohtii, miten Fredric Jamesonin ja Jean Baudrillardin postmodernin teoriat sopivat verkkokuplien puheen ja maailman kuvan tarkasteluun.

Kirjan toisen osan tekstejä yhdistää kiinnostus siihen, miten postmodernismin väistyminen on muuttanut tapoja lukea ja tulkita kertomuksia. Samuli Björninen luo katsauksen 1900-luvun kirjallisuuskeskusteluihin siitä, miten uusi poetiikka ottaa paikkansa kirjallisuushistoriassa. Björninen analysoi Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaania* (2012) erityisesti materiaalisella tasolla kokeellisia keinoja ja pohtii, onko niitä mahdollista tulkita omanlaisensa, ajanmukaisen realismin tuottajina. Samalla käsitellään kysymystä, onko Yli-Juonikkaan romaania syytä luokitella postmodernistiseksi sen paremmin kuin postmodernismin jälkeiseksikään.

Valtteri Leinonen pohtii, mitä seurauksia postmodernismin seuraajaksi ehdotetulla metamodernismilla olisi kirjallisuudentutkimuksen menetelmille tai tekstianalyysin eetokselle. Leinonen rakentaa analyysimallin kahden hyvin erilaisen kirjallisuustieteellisen lähestymistavan varaan ja kokeilee, mitä teoreetikoiden metamodernismin piirteenä pitämä heilunta kahden navan välillä voisi tarkoittaa analyttisen käytännön tasolla. Kohdeteoksena Leinosen analyysissä on Shane Carrut-hin ohjaama kulttielokuva *Upstream Color* (2013).

Janica Oke puolestaan tarkentaa uusvilpittömän poetiikan esikuvaksi nostettuun David Foster Wallaceen. Oke kyseenalaistaa Wallacen esseiden ja haastattelujen käytön tämän omien romaanien tulkintaohjeena. Hän analysoi Wallacen romaanin *The Pale King* (2011) metafiktiivisiä keinoja ja nostaa esiin tärkeän kysymyksen, onko uusvilpittömyys sitenkään postmodernismin jälkeisten tekstien ominaisuus vai onko se ennemminkin kulttuurisen ilmapiiirin muutoksen myötä yleistynyt lukemisen eetos ja tapa tulkita kirjallisia keinoja.

Yhdessä kokoelman luvut muodostavat joukon kuvauksia ja tulkin-toja teoksista, joiden voi katsoa edustavan postmodernismin jälkeistä kertomuskulttuuria eri kirjallisuudenlajeissa ja medioissa. Yleisemmällä tasolla luvut ovat kriittisiä katsauksia postmodernismin jälkeistä aikaa kuvaaviin teorioihin, joiden kykyä valaista nykykulttuurin tekstejä ei kuitenkaan ole vielä riittävästi koeteltu. Akateemiseen keskusteluun suunnatut puheenvuorot on pyritty kirjoittamaan siten, että ne tarjoaisivat tarttumapintaa jokaiselle ajankohtaisista kertomuskulttuurin ilmiöistä kiinnostuneelle lukijalle.

Lähteet

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Arminen, Elina & Markku Lehtimäki. 2019. Johdanto: suomalaisen romaanin muodonmuutoksia. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–31.

Appiah, Kwame Anthony 2006. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. Lontoo: Penguin.

- Barth, John. 1993. Postmodernism Revisited. Teoksessa: Heide Ziegler (toim.) *The End of Postmodernism: New Directions. Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, 04.08.-18.08.1991. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 31–46.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Kääntänyt Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. Ranskankielinen alkuteos 1981.
- Beamer, Amelia & Gary K. Wolfe. 2011. Twenty-First Century Stories. Teoksessa: Gary K. Wolfe (toim.) *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 164–186.
- Berlatsky, Eric L. 2011. *The Real, the True, and the Told: Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dawson, Paul. 2017. How Many "Turns" Does it Take to Change a Discipline? Narratology and the Interdisciplinary Rhetoric of the Narrative Turn. Teoksessa: Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin & Wolf Schmid (toim.) *Emerging Vectors of Narratology*. Berliini: De Gruyter, 405–434.
- Deumert, Ana. 2014. The Performance of a Ludic Self on Social Network(ing) sites. Teoksessa: Philip Sargeant & Caroline Tagg (toim.) *The Language of Social Media: Identity and Community on the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 23–45.
- de Mul, Jos. 2005. The Game of Life: Narrative and Ludic Identity Formation in Computer Games. Teoksessa: Joost Raessens & Jeffrey Golstein (toim.) *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge: MIT Press, 251–266.
- Dumitrescu, Alexandra Elena. 2014. *Towards a Metamodern Literature*. Väitöskirja. Dunedin: University of Otago.
- Eco, Umberto. 1986. *Travels in Hyperreality*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
- Eshelman, Raoul. 2008. *Performatism, or, the End of Postmodernism*. Aurora: The Davies Group Publishers.
- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Eve, Martin Paul. 2012. Thomas Pynchon, David Foster Wallace and the Problems of "Metamodernism": Post-Millennial Post-Postmodernism? *C21 Literature: Journal of 21st Century Writings* 1:1, 7–25.
- Fitzgerald, Jonathan D. 2012. Sincerity, Not Irony, Is Our Age's Ethos. *The Atlantic* [verkkoaineisto]. <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/sincerity-not-irony-is-our-ages-ethos/265466/>. Viitattu 15.9.2021.
- Gubrium, Jaber F. & James A. Holstein. 2009. *Analyzing Narrative Reality*. Lontoo: Sage.
- Hallila, Mika. 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hassan, Ihab Habib. 1987. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Helle, Anna. 2005. Alkusanat. Teoksessa: Anna Helle & Katriina Kajannes (toim.) *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Jyväskylä: Kampus kustannus.
- Holland, Mary K. 2013. *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Lontoo: Bloomsbury.

- Huber, Irmtraud. 2014. *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2002. Postmodern Afterthoughts. *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 37:1, 5–12.
- Hyvärinen Matti. 2010. Revisiting the Narrative Turns. *Life Writing* 7:1, 69–82.
- Hyvönen, Ari-Elmeri. 2018. Careless speech: conceptualizing post-truth politics. *New Perspectives: Interdisciplinary Journal of Central & East European Politics and International Relations* 26:3, 1–25.
- Hägg, Samuli. 2000. Suomalaisen postmodernismi-keskustelun jäljillä. Teoksessa: Mika Hallila & Tellervo Krogerus (toim.) *Rajatapauksia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 54. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hägg, Samuli, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.). 2008. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ikonen, Teemu. 2020. *Kirjallisuuden aika. Sarjallinen tutkielma nykyisyyden ongelmasta*. Helsinki: Teos.
- Ikonen, Teemu. Tulossa. *Teoksia teoksista. Adaptaatioteoria ja nykykirjallisuus*.
- Jackson, Edward & Joel Nicholson-Roberts. 2017. White Guys: Questioning *Infinite Jest's* New Sincerity. *Orbit: A Journal of American Literature* 5:6, 1–28.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 2002. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Lontoo: Verso.
- Kelly, Adam. 2010. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa: David Hering (toim.) *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 131–146.
- Kelly, Adam. 2011. Beginning with Postmodernism. *Twentieth-Century Literature* 57:3–4, 391–422.
- Kelly, Adam. 2014. Dialectic of Sincerity: Lionel Trilling and David Foster Wallace. *Post45* [verkkoaineisto]. <https://post45.org/2014/10/dialectic-of-sincerity-lionel-trilling-and-david-foster-wallace/>. Viitattu 15.9.2021.
- Kelly, Adam. 2016. The New Sincerity. Teoksessa: Jason Gladstone, Andrew Hoberek & Daniel Worden (toim.) *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 197–208.
- Kirk, Jens. 2008. Literary Culture in the Age of Internet. Teoksessa: Regina Rudaitytė (toim.) *Postmodernism and After: Visions and Revisions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 89–102.
- Korthals Altes, Liesbeth. 2005. Ethical Turn. Teoksessa: David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laurie Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 142–146.
- Lanzendörfer, Tim. 2016. Introduction: The Generic Turn? Toward a Poetics of Genre in the Contemporary Novel. Teoksessa: Tim Lanzendörfer (toim.) *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*. Lontoo: Lexington Books, 1–14.

- Laybats, Claire & Luke Tredinnick. 2016. Post Truth, Information, and Emotion. *Business Information Review* 33:4, 204–206.
- Lewandowsky, Stephan, Ullrich K. H. Ecker & John Cook 2017. Beyond Misinformation: Understanding and Coping with the "Post-Truth" Era. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition* 6, 353–369.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Kääntänyt Geoffrey Bennington. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ranskankielinen alkuteos 1979.
- Magill Jr., R. Jay. 2012a. We've Been Arguing About Irony vs. Sincerity for Millenia. *The Atlantic* [verkkoaineisto]. <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/weve-been-arguing-about-irony-vs-sincerity-for-millennia/265601/>. Viitattu 15.9.2021.
- Magill Jr., R. Jay. 2012b. *Sincerity. How a Moral Ideal Born Five Hundred Years Ago Inspired Religious Wars, Modern Art, Hipster Chic, and the Curious Notion That We All Have Something to Say (No Matter How Dull)*. New York: W. W. Norton.
- Malmio, Kristina. 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen 'yli' kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 177–210. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 2013. Afterword: Reconstructing Postmodernism. *Narrative* 21 (3): 357–64.
- Meretoja, Hanna. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Meretoja, Hanna. 2018. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press.
- Meretoja, Hanna, Saija Isomaa, Pirjo Lytykäinen & Kristina Malmio (toim.). 2015. *Values of Literature*. Leiden: Brill Rodopi.
- Meretoja, Hanna & Colin Davis. 2017. Intersections of Storytelling and Ethics. Teoksessa: Hanna Meretoja & Colin Davis (toim.) *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*. Lontoo: Routledge, 1–20.
- Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: Free Press.
- Mäkelä, Maria. 2019. Literary Facebook Narratology: Experientiality, Simultaneity, Tellability. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 17:1, 159–182.
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). 2020. *Kertomuksen Vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino.
- Nurminen, Matias. 2020. "The Big Bang of Chaotic Masculine Disruption." A Critical Narrative Analysis of Radical Masculinity Movement's Counter-Narrative Strategies. Teoksessa: Klarissa Lueg & Marianne Lundholt (toim.) *Routledge Handbook of Counter-Narratives*. Lontoo: Routledge, 351–362.
- Page, Ruth E. 2018. *Narratives Online: Shared Stories in Social Media*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Piippo, Laura. 2019. Ylenpalttisuutta ja äärimmäisyyskokemuksia. Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* 2000-luvun eksessiromaania. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 211–240.
- Ricoeur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rorty, Richard (toim.). 1967. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Roussin, Philippe. 2017. What Is Your Narrative? Lessons from the Narrative Turn. Teoksessa: Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin & Wolf Schmidt (toim.) *Emerging Vectors of Narratology*. Berliini: De Gruyter, 383–404.
- Ryan, Marie-Laure. 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salman, Volha. 2009. "Fabulation" of Metanarratives in Julian Barnes's *Novels* *Metroland*, Flaubert's Parrot, A History of the World in 10 1/2 Chapters and England, England. Väitöskirja. Ankara: Middle East Technical University.
- Saariluoma, Liisa. 1992. *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Solja, Päivi. 2016. Kirjallisuusprofessori lyttää kirjailijoiden hypettämisen – "Krääsä pitäisi riisua kirjallisuuden ympäriltä". *Yle* [verkkoaineisto]. <http://yle.fi/uutiset/3-9239362>. Viitattu 15.9.2021.
- Thon, Jan-Noel. 2016. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Thorn, Jesse. 2006. A Manifesto for the New Sincerity. *Maximum Fun* [verkkoaineisto]. <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html>. Viitattu 15.9.2021.
- Todd, Richard. 1996. *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*. Lontoo: Bloomsbury.
- Varpio, Yrjö. 2016. *Tämä on vielä kerrottava. Elämää yliopistomaailmassa ja kirjailijoiden parissa*. Tampere: Sanasato.
- Vermeulen, Timotheus & Robin van den Akker. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 1–14.
- Wallace, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction* 13:2, 151–194.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Williams, Iain. 2015. (New) Sincerity in David Foster Wallace's "Octet." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56:3, 299–314.
- Wood, James. 2000. Human, All Too Inhuman. *The New Republic* [verkkoaineisto]. <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>. Viitattu 15.9.2021.
- Wood, James. 2001. Tell Me How Does It Feel? *The Guardian* [verkkoaineisto]. <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>. Viitattu 15.9.2021.
- Ziegler, Heide. 1993. Introduction. Teoksessa: Heide Ziegler (toim.) *The End of Postmodernism: New Directions. Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, 04.08.-18.08.1991. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 11–30.

I
2000-luvun tekstit
postmodernismia
ylittämässä

Suuren kertomuksen paluu? Spekulaatiivinen metanarratiivi ja menneisyyden rakentaminen Kazuo Ishiguron fantasiaromaanissa *Haudattu jättiläinen*

Elise Kraatila

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7329-3914>

Kun sittemmin kirjallisuuden Nobel-palkinnolla elämäntyöstään palkittu brittikirjailija Kazuo Ishiguro julkaisi vuonna 2015 yllättäen tyylipuhtaan fantasiaromaanin, alkoi siitä sanomalehtien kritiikkipalstoilla puhe ja kohu. *The Buried Giant* (2015, tässä BG; suom. *Haudattu jättiläinen* 2016, tässä HJ) on tarina vanhasta pariskunnasta, Axlista ja Beatricesta, jotka lähtevät etsimään kauan sitten kadonnutta poikaansa maassa, joka on joutunut mystisen unohduksen valtaan – ja päätyvät mukaan sankarin matkalle (ks. Campbell 1990), jonka tavoitteena on surmata lohikäärme ja tehdä loppu tästä maasta riivaavasta lumouksesta. Romaani lohikäärmeestä, jättiläisistä ja maan yllä lepäävästä vanhasta kirouksesta oli odotamaton ratkaisu kirjailijalta, jonka nimeä ei vanhastaan ollut yhdistetty viihteelliseksi populaarikulttuuriksi miellettyyn fantasiagenreen.¹ Niinpä Ishiguron ”harhailua George R. R. Martinin ja Tolkienin tontille” (Alter 2015) kommentoitiin usein yllättyneeseen, jopa kriittiseenkin sävyyn mutta myös suurella innostuksella. ”*The Buried Giant* on omalattunolla varustettu *Game of Thrones*, traumateollisuuden ajan *Miekka*

kivessä”, hehkutti *The Guardian* -lehden Alex Preston (2015). ”Makuja on monia, mutta näin omintakeisesti normeja vastaan kirjoittavaa kirjailijaa on joka tapauksessa pakko ihailla”, kommentoi puolestaan *The New Yorkerin* vähemmän vaikuttanut James Wood (2015). Tieteiskirjailija David Mitchell taas kertoi *The New York Timesille* antamassaan haastattelussa toivovansa, että Ishiguron fantasiaromaani auttaa hälventämään genrekirjallisuuteen perinteisesti yhdistettyä tyhjämpäväisen populaari-viihteen leimaa (Alter 2015; ks. Wolfe 2011, 138; Kukkonen 2011, 13–14).

Ishiguron uutta aluevaltausta voinee pitää ainakin osoituksena siitä, että tuo leima on jo haalistumaan päin. Fantasia kerronnan muotona on jättänyt nörttikulttuurin maineen taakseen 2000-luvun alkuvuosikymmeninä, ja juuri nyt se vaikuttaa ilmeisen tehokkaalta ja laajoja yleisöjä puhuttelevalta tavalta kertoa tarinoita. J. K. Rowlingin Harry Potter -kirjojen 1990-luvun lopulla laukaisema nuortenkirjallisuuden fantasiabuumi ei osoita laantumisen merkkejä, ja aikuistenkin huvina fantasiakertomuksista on tullut sekä suosituimpia että vakavammin otettuja. Esimerkiksi Prestoninkin mainitsema HBO:n hittisarja *Game of Thrones* (2011–2019) saavutti suorastaan ikonisen aseman 2010-luvun televisiotarjonnassa, ja sen tapa käsitellä yhteiskunnallisia teemoja naisten asemasta ilmastonmuutokseen herätti vilkasta keskustelua läpi vuosikymmenen (ks. Laukkanen tässä teoksessa). Fantasia nähdäänkin tänä päivänä pikemmin todellisuuden toisinkatsomisen välineenä kuin todellisuuspakoon yllyttävänä viihteenä (ks. Suvin 2016, 387–388; vrt. esim. Jackson 1981, 42–43). Niinpä ei kenties olekaan yllättävää, että myös Ishiguron kaltaiset vakavan taidefiktion tekijöiksi mielletyt kirjailijat ovat ryhtyneet kokeilemaan genren ilmaisumahdollisuuksia teemojensa käsittelyyn.

Tässä luvussa väitänkin, että postmodernismin tuolle puolen harpovassa länsimaisessa nykyculttuurissa fantasialle ominaiset ilmaisun, lukemisen ja tulkinnan tavat tekevät siitä erityisen tehokkaan välineen yhä monimutkaisemmaksi muuttuvan nykytodellisuuden tarkasteluun. Fantasian pitkä kertomusperinne on nähdäkseni kehittynyt vastauksena postmodernismia määrittävään todellisuuskäsityksen kriisiin (ks. myös Kraatila 2021): vaikutelmaan maailmasta, jota ei voi tavoittaa eikä esittää taiteen keinoin, koska ihmisen saavutettavissa oleva todellisuus muotoutuu kielen ja kertomusten tuotteena (ks. Scholes 1975, 7; Lyotard 1984, 80).

Yhteisesti jaettavan todellisuuden karatessa representaation ulottumattomiin fantasia on kehittänyt tapoja kommentoida ja merkityksellistää maailmaa spekulatiivista ja ajatusleikkien kautta – todellisuuden esittämisen sijaan se pohtii, miten maailmaa voitaisiin ymmärtää ja merkityksellistää. Hyödyntämällä helposti tunnistettavaa fantasian kuvastoa myös Ishiguron romaani asemoituu osaksi tätä perinnettä, luettavaksi fantasialle ominaisia ilmaisutapoja vasten. Tim Lanzendörfer on esittänyt, että tällainen genren korostuminen nykyfiktion tulkinnassa merkitsee laajempaa nykykulttuurin ”geneeristä käännettä” (2016, 6). Itse näen sen osana yleisempää kertomuksen eri muotojen välineellistymistä nykykulttuurin kerronnallisen käänteeseen (ks. Roussin 2017, 385) myötä. Fantasiakertomuksista on tullut tehokkaita työkaluja tietynlaisten teemojen, kuten todellisuuden luonteen, ihmisyyden ja eettisten ristiriitojen, käsittelyyn, joten tähän tehtävään ne myös toistuvasti valjastetaan.

Fantasiagenre sellaisena kuin se tänä päivänä ymmärretään syntyi ja kehittyi postmodernismin aikalaisilmiönä, ja sillä on ollut oma vakiintunut paikkansa ja laaja lukijakuntansa länsimaisessa kulttuuripiirissä ainakin 1960-luvun Tolkien-buumista asti (ks. Wolfe 2011, 34–35; James 2012, 62; Ekman 2013, 18).² Suosiostaan huolimatta fantasia, toisin kuin vaikkapa sisargenrensä tieteisfiktio (esim. McHale 1987, 59; 1992, 225–267), ei kuitenkaan kuulu siihen kaunokirjalliseen kaanoniin, jonka perusteella postmodernistisen kirjallisuuden tyylioppeita yleensä määritellään. Fantasia kirjallisena ilmiönä on mielletty ensisijaisesti genrefiktioksi, toisin sanoen fiktioksi, jota määrittää sen kytkeytyminen tunnistettavaan, korkeakirjallisuuden standardeista poikkeavaan populaariin kertomusperinteeseen (ks. Roine 2016, 29; Lanzendörfer 2016, 8). Tällainen populaarifiktio on tyypillisesti arvioitu taiteelliselta arvoltaan vähäiseksi (ks. Kukkonen 2013, 95), ja siten se on jäänyt pitkälti huomiotta, kun postmodernismia kulttuurisena tilana on pyritty analysoimaan (ks. Lanzendörfer 2016, 8). Tavanomaisessa kertomuksessa postmodernismista fantasiagenren läpimurto jääkin korkeintaan sivuhuomion asemaan (myös Roine 2016, 15). Esimerkiksi Fredric Jameson (1991) on kuitannut fantasian vain yhtenä myöhäiskapitalistisen postmodernismin rappiollisena lieveilmiönä, osana kaupallisen massakulttuurin nousua (mt., 3).

Fantasia on kuitenkin muutakin kuin viihdyttävää massojen huvia. Se on spekulatiivinen tarinankerronnan muoto, jonka tulkinnessa korostuvat omalakisten maailmojen rakentaminen ja ideoiden kehittäminen ajatusleikkien ja ”entä jos” -skenaarioiden avulla (ks. Gill 2013, 71–72; Roine 2020). Ishiguro'n teoksen tapauksessa tällainen omalakinen maailma on myyttisiä elementtejä historialliseen aikaan yhdistävä fantasiaversio varhaisen keskiajan Britannian, ja se leikittelee ajatuksella, että tämä historian ajanjakso kirjaimellisesti muodostuisi siitä kerrotuista tarinoista. Osallistumalla fantasiakerronnan perinteeseen *The Buried Giant* asemoituu tulkittavaksi genrelle ominaisista lukemisen lähtökohdista käsin, spekulatiivisena ja kokeellisena näkökulmana todellisuuteen. Kutsumalla lukijansa tulkitsemaan mielikuvituksellisia keksittyjä maailmoja fantasiakertomukset ehdottavat tapoja, joilla maailma voitaisiin ymmärtää. Ne jälleenrakentavat niitä maailmaa selittäviä suuria kertomuksia eli metanarratiiveja, jotka postmodernismi Jean-François Lyotardin (1984) mukaan hylkäsi (mt., xxiv). Nämä spekulatiiviset metanarratiivit muodostuvat fantasiakertomuksen retoriikassa kokeellisiksi maailmanselityksiksi, joihin lukija voi suhtautua vakavasti osana fiktion sisäistä ajatusleikkiä ja kuvitteellista todellisuutta. Näin ne mahdollistavat suurten ja universaalien, todellisuuden luonnetta koskevien ideoiden kommunikoinnin nykymaailmassa, johon postmodernismin perintönä on juurtunut syvä epäusko kaikkia yleispäteviksi väitettyjä totuuksia kohtaan (ks. Huber 2014, 33–34).

Luon luvussa katsauksen postmodernismiin tyypillisesti yhdistettyyn todellisuuden hahmottamisen ja esittämisen kriisiin tämän tyylikauden sivujuonteena kehittyneen fantasiagenren näkökulmasta – ja siirryn postmodernismista nykyaikaan tarkastelemalla sitä, miten fantasia näyttää suuntaa, kun tuosta kriisistä etsitään tietä eteenpäin. Tutkimalla vakiintunutta kertomusta postmodernismin noususta ja tuhosta tästä vaihtoehtoisesta näkökulmasta käsin ehdotan yhdenlaista uutta tapaa merkityksellistää 1900-luvun jälkipuolen kulttuurisia murroksia sekä siirtymää postmodernismin tuolle puolen. Postmodernismi aikakautena ja tyyliuuntana on itsessään, ironista kyllä, osa länsimaisen kulttuurin historian suurta kertomusta, jonka tarkoitus on jäsentää vaihtelevia taiteen trendejä helposti ymmärrettävään toisiaan seuraavien aika-

kausien muotoon ja kytkeä ne mielekkäästi ympäröiviin maailmanpoliittisiin murrokseen (ks. Björninen tässä teoksessa). Oma fantasiakerromusten käytön käsittelyni kutoo mukaan tämän tutun tarinan kään-teisiin yhtäältä aiemmin sivuutetun vaihtoehdoisen kertomusperinteen näkökulman, toisaalta tarinoiden paluun (ks. Meretoja 2014, 2) vaikutuksen siihen, millaiseksi kertomusten kyky muovata ja tuottaa todellisuutta nykypäivänä hahmotetaan.

Fantasia, todellisuuden kriisi ja menneisyyden kertominen

Nykyaikaisen fantasian, kuten postmodernisminkin, tarina alkaa toisen maailmansodan keskitysleireistä, ydinpommeista ja kylmän sodan mukanaan tuomasta joukkotuhon uhasta sekä näiden globaalisti jaettujen traumojen aiheuttamasta pettymyksestä modernismin edistysmielisiin ihanteisiin ja epäluottamuksesta ihmisen kykyyn ymmärtää maailmaa järkensä avulla (ks. Meretoja 2014, 16; Mäntyniemi tässä teoksessa). Tätä pessimististä ja kyynistyvää ajanhenkeä tulikin leimaamaan pirstaloitunut käsitys todellisuuden luonteesta. Vanhojen suurten kertomusten mureneminen teki Lyotardin (1984) mukaan näkyväksi sen, että ihmisen tietoisuuden tavoitettavissa oleva todellisuus muodostuu kielestä, esitystavoista, uskomuksista ja mielikuvista ja on näin sekä alati muuttuva että äärimmäisen subjektiivinen (mt., 80–81; Berlatsky 2011, 6–7). Irmtraud Huberin (2014) mukaan postmodernismi onkin normalisoinut ja jättänyt perinnökseen tavan nähdä ”todellisuus pohjimmiltaan tavoittamattomana, merkitykset pysymättöminä ja totuus mahdottomana” (mt., 15; ks. myös Funk 2011, 133). Tästä syystä myös taide ei pysty uskottavasti esittämään todellisuutta vaan ainoastaan tuottamaan todellisuutta jäljitteleviä kuvia (Eco 1986; Jameson 1991; Baudrillard 1994). Yritykset luoda totuusväitteitä maailmasta kertomusten avulla näyttäytyvät tästä näkökulmasta joko naiiveina tai epärehellisinä. Tarinankerronta itsessään on vallankäyttöä: todellisuuden muokkaamista tiettyyn muotoon.

Postmodernistisessä fiktiossa, sellaisena kuin se yleensä ymmärretään, tästä todellisuuskäsityksen kriisistä seurasi eräänlainen kertomus-

muodon itsensä kriisi: kun kertomukset tunnistettiin välineiksi, joilla sosiaalisesti rakennettua todellisuutta voidaan manipuloida, muoto itsessään asettui kriittisen huomion kohteeksi (Meretoja 2014, 18). Tämän tarinoiden ja todellisuuden suhteen uudelleenmäärittelyn voikin nähdäkseni hahmottaa myös viime vuosikymmeninä niin taiteessa kuin ihmistieteissäkin tapahtuneen kerronnallisen käänteen alkuvaiheena, jossa kertomusten todellisuutta muokkaava voima ja kulttuurinen merkitys tunnistettiin ja siihen alettiin kiinnittää huomiota (ks. Hyvärinen 2010, 69; Dawson 2017, 406). Postmodernistinen epäluuloisuus kertomusmuotoa ja erityisesti metanarratiiveja kohtaan näkyy suuressa osassa postmodernismin kaanoniamäärittävää kirjallisuutta, joka tyypillisesti etualaistaa omaa fiktiivisyyttään ja paljastaa näin kertomusmuodon ja fiktion sisäisen maailman keinotekoisuuden (Waugh 1984, 2; Richardson 2016, 389). Tällainen itsetietoinen lähestymistapa tekee näkyväksi kertomusten tavan luoda maailmoja todellisuuden esittämisen sijaan, mikä mahdollistaa myös kyseisiin kertomuksiin sisältyvien ideologisten tarkoituserien kriittisen tarkastelun.

Yksi hyvä esimerkki tällaisesta postmodernististen kertomusten itsekritiikistä on Linda Hutcheonin (1988) teoretisoima historiografinen metafiktio, joka paljastaa historiankirjoituksen luonteen ihmisen luomana kerronnallisena rakennelmana, yhdenlaisena kyseenalaistettavana suurena kertomuksena (mt., ix-x). Menneisyyden sovittaminen kertomuksen muotoon esitetään tällaisessa fiktiossa itsessään tapana rakentaa tietynlaista keinotekoisista kuvaa menneestä ajasta, ja kertojan ideologiset tavoitteet määrittävät, mitä kerrotaan ja mitä jätetään kertomatta sekä millaisia syy-yhteyksiä tapahtumien välille rakennetaan (mt., 16; myös Berlatsky 2011, 12). Todellisen menneisyyden tavoittamattomuus ja merkitysten pysymättömyys korostuvat, ja kertomusmuoto näyttäytyy tapana jäsentää maailmaa ja määrittää sen merkityksiä. Myös *The Buried Giant* -romaanin voi lukea tällaisena historiografisena kritiikkinä: sen varhaisen keskiajan Britanniaa esittävä maailma näyttäytyy unohduksen sumuun katoavana joutomaana, josta lukija ei saa tarinan pohjalta muodostettua kovin selkeää tai johdonmukaista mielikuvaa.

Myös fantasiagenren traditiossa onkin jo pitkään kirjoitettu postmodernismin keinovalikoimaa lainaavaa fiktiota, jossa fantasialle ominai-

sia kerronnan keinoja kommentoidaan metafiktiiviseen sävyyn. Luultavasti tunnetuin esimerkki tällaisesta itsetietoisesta, omia lähtökohtiaan leikkisästi kyseenalaistavasta fantasiasta on Sir Terry Pratchettin massiivinen Kiekkomaailma-sarja (*Discworld*, 1983–2015), joka alkaa perinteisten fantasiakliseiden parodiana ja kehittyi vähitellen tarinoiden itsensä maailmoja rakentavan voiman kommentoinniksi. Tässä sarjassa litteä, kilpikongan selässä avaruuden halki matkustava fantasiamaailma näytätty todellisuutena, jota kertomukset kirjaimellisesti muokkaavat. Esimerkiksi kuolema esiintyy Pratchettin tarinoissa mustaviittaisena viikatemiehenä, koska sellaisena hahmona se tyypillisesti taiteessa esitetään.³ Tällaisessa kokeellisessa fantasiassa näkyy postmodernismille ominainen itsetietoinen kertomuskritiikki, joka korostaa kertomusten roolia todellisuuden tuottajana. Toisaalta siinä missä kertomuskriittistä postmodernistista fiktiota leimaa usein lamaantunut ahdistuneisuus maailman käsittämättömyydestä, Kiekkomaailma-sarjan kaltainen fantasia ottaa todellisuuden kertomuksista koostuvan luonteen kevyesti, leikin kannalta, mahdollisuutena luoda kokonaan toisenlaisia maailmoja.

Fantasiafiktion postmodernismin sivujuonteena kehittyneen genreperinteen voidaankin katsoa kehittäneen todellisuuskäsityksen kriisiin toisenlaisen, luovuutta korostavan ja vähemmän ahdistavan lähestymistavan. Fantasian ratkaisu todellisuuden esittämisen mahdottomuuteen on kokonaan omien, kuvitteellisten todellisuuksien rakentaminen: ilmiselvästi fiktiivisten, mielikuvituksellisten maailmojen, jotka eivät edes esitä ottavansa minkään fiktion ulkopuolisen todellisuuden esittämiseen mitään kantaa (vrt. McHale 1987, 10). Nämä ”sekundaarimaailmat” (Tolkien 2002, 55) antavat vaikutelman todellisen maailman lainalaisuuksista irrallisista, omalakisista vaihtoehtotodellisuuksista, ja vaikka ne ovatkin ilmiselvästi keinotekoisia, tätä keinotekoisuutta ei tyypillisesti kommentoida teosten sisällä (Wolf 2012, 49). Fantasian maailmat – esimerkiksi J. R. R. Tolkienin Keski-Maa, C. S. Lewisin Narnia, Ursula K. Le Guinin Maameri sekä *Game of Thrones* -sarjasta tuttu Westeros – hahmotetaankin usein paikkoina, joihin uppoutumalla lukija voi väliaikaisesti irrottautua kaoottisesta nykytodellisuudesta ja siihen liittyvästä maailmantuskasta (ks. Hume 1984, 47; Attebery 2014, 4). Tähän irrottautumiseen perustuu genreen vanhastaan liitetty mielikuva todellisuuspakoi-

suudesta eli eskapismista: fantasia ei kriitikoiden mukaan sen paremmin esitä todellisuutta kuin käsittele sen esittämisen mahdottomuutta vaan kääntää sille tyystin selkänsä (vrt. Richardson 2016, 386; ks. myös Alber, Caracciolo & Marchesini 2018, 452).

Edellä mainitut kuuluisat fantasiamaailmat – kuten myös Ishiguron romaanin *Britannia* – ovat kaikki myös esimerkkejä pseudokeskiaikaisesta fantasiasta. Ne muistuttavat pintapuolisesti keskiaikaista Eurooppaa mutta sisältävät pikemminkin vaikutteita saduista, legendoista, ritarir romantiikasta ja suullisesta kansanperinteestä kuin todellisista historiallisista tapahtumista. Tällaisten maailmojen rakentaminen on ollut sangen tyypillistä fantasian genreperinteelle Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* -romaanista (*The Lord of the Rings*, 1954–1955) alkaen (ks. Wolfe 2011, 34–35; James 2012, 62; Ekman 2013, 18). Tämän perinteen saatossa lukuisia kertoja kierrätetystä keskiaikakuvastosta miekkoineen, linnoineen ja myyttisine hirviöineen on tullut suorastaan kliseinen osa fantasiagenreen liitettyä kuvastoa (vrt. Ekman 2013, 7; Kukkonen 2008, 263).⁴ Myyttejä ja tarinoita kuvitteellisesta keskiajasta toisintavan fantasiagenren voikin tässä mielessä tulkita malliesimerkiksi Jamesonin postmodernismiin yhdistämästä taipumuksesta luoda kuvia kuvista (ks. Jameson 1991): todellisuuden kadotessa esittämisen ulottumattomiin taide pysyy hänen mukaansa vain ”kannibalisoimaan” aikaisempaa taidetta (mt., 17–18). Toisaalta sen voi Umberto Ecoa (1986) seuraten katsoa liittyvän 1900-luvun loppupuolen taiteelle ominaiseen taipumukseen ”uneksia keskiajasta” (mt., 63) eli simuloida eräänlaista kertomusten keskiaikaa, joka näyttäytyy pikemminkin tapana merkityksellistää nykytodellisuutta kuin yrityksenä todellisen menneisyyden esittämiseen. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta keskiajan simulaatiosta Eco mainitsee *Monty Pythonin hullu maailma* -elokuvan (1975), jossa kuningas Arthur ritareineen etsii myyttistä Graalin maljaa (mt.).

Nykyihmisen keskiaikamielikuvissa tarinoilla Arthurista ja pyöreän pöydän ritareista onkin eittämättä keskeinen rooli. Tähän samaan keskiajasta unelmoimiseen osallistuu myös *The Buried Giant*, jonka esittämä maailma sisältää elementtejä niin ritarirunoudesta, *Beowulf*in kaltaisista anglosaksisista eepoksista kuin kuningas Arthurin legendastakin mutta joka silti esittää olevansa enimmäkseen unohtunut aikakausi Ison-Bri-

tannian historiassa. Näin romaani sekä osallistuu fantasiagenren perinteen jatkamiseen että tekee näkyväksi tarinoiden roolia menneisyyden tavoittamisen välineinä. Se tasapainoilee fantasiafiktion pseudokeskiaikaisten maailmojen rakentelun ja historiografiselle metafiktioille ominaisen oman kerronnallisuutensa kommentoinnin välillä. Tuloksena on nykyaikainen, postmodernismin perintöä ja genren pseudokeskiaikaista perinnettä yhdistävä fantasiakertomus, jossa kuvitteellisen maailman rakentaminen itsessään näyttyy menneisyyden tavoittelun keinona.

Spekulatiivinen metanarratiivi ja kertomusten tuottama todellisuus

Fantasiakertomusten tapa luoda omalakisista, arkitodellisuudesta eristettyjä kuvitteellisia maailmoja ei siis ole pelkästään todellisuuspakoa vaan myös uudenlaista todellisuuden hahmottamista ajatusleikkien avulla. Fantasiamaailma ympäristönä mahdollistaa sellaisten suurten totuuk-sien ja ideoiden kanssa leikkimisen, joita olisi postmodernismin jälkeisessä maailmassa mahdotonta esittää muutoin kuin ilmiselvästi mieliku-vituksellisessa yhteydessä (ks. Huber 2014, 47–48; Cameron 2015, 32). Se on keinotekoisesti rakennettu ja korostetun fiktiivinen ympäristö, jonka sisäistä toimintalogiikkaa ymmärtääkseen lukija päätyy rakentamaan yhtä lailla keinotekoisia maailmanselityksiä, spekulatiivisia metanarra-tiiveja, joita hän voi tämän kuvitteellisen maailman yhteydessä käyttää tämän maailman ymmärtämiseen ikään kuin ne olisivat uskottavia ja selitysvomaisia (vrt. Huber 2014, 49). Näin fantasia mahdollistaa speku-loinnin erilaisilla maailman ymmärtämisen mahdollisuuksilla ottamatta kantaa niiden sovelluskelpoisuuteen kuvitteellisen maailman ulkopuoli-sen todellisuuden jäsentämisessä. Se eristää nämä ajatusleikit varta vas-ten tarkoitukseen suunniteltuihin kirjallisiin ympäristöihin, joissa todel-lisuuden luonteen arveluttavuus ja kertomusmuodon ongelmallisuus eivät tule ideoiden tutkiskelun tielle.

Esimerkiksi *Taru Sormusten herrasta* voidaan lukea tällaisena keksit-tyyn todellisuuteen – äärimmäisen pikkutarkasti rakennettuun sellai-seen – eristettyinä ajatusleikkinä, jossa vanhan maailmanjärjestyksen

katoamista uuden tieltä käsitellään haltioiden lähdön ja muiden maailman taianomaisten elementtien hiipumisen kautta. Tässä ajatusleikissä ihmisten ajan koittaminen, Keski-Maan Neljännen ajan alku, konkretisoi siirtymän myyttisestä legendojen, taikuuden ja sankarien ajasta historialliseen aikaan, jossa kuolevaiset ihmiset päätyvät hallitsemaan maailmaa.⁵ Tämä siirtymä asettuu osaksi kuvitteellisen maailman sisäisen historian suurta kertomusta, jossa aikakaudet seuraavat toisiaan tiettyjen suurten murrosten kautta: Keski-Maassa menneisyys on lineaarisesti etenevä pitkä tarina, saavutettavissa ja autenttisesti esitettävissä, kuten teoksessa esitetty haltioiden muistitieto osoittaa.

Taru Sormusten herrasta spekuloi siis sillä, millainen maailma olisi, jos se rakentuisi tällaisen myyttisen suuren kertomuksen varaan – tai jos menneisyys olisikin luotettavasti saavutettavissa nykyhetkestä käsin. Se ei kuitenkaan historiografisen metafiktion tavoin kyseenalaista tätä suurta kertomusta tai avoimesti käsittele sen rakennettua luonnetta, koska tällaisen taiteellisen itsetiedostavuuden on fantasian perinteessä katsottu tulevan kuvitteellisen maailman sisäisen johdonmukaisuuden tielle, mikä puolestaan johtaisi ajatusleikin uskottavuuden murentumiseen (Tolkien 2002, 66–68; Wolf 2012, 17). Tämä näkemys on juurtunut syväälle fantasian perinteeseen, ja sen taustalla voidaan nähdä postmodernistisen ajattelun epäluottamus kertomuksia kohtaan. Vaikka tuon ajan fantasia kierrättääkin myyttisille kertomuksille ominaista suuren kertomuksen logiikkaa, tämän täytyy tapahtua ontologisesti eheän kuvitteellisen maailman sisäisessä kuplassa, jonka puhkeaminen altistaa koko rakennelman postmodernille ironialle.

Postmodernistisen epäluulon sijaan Tolkienin fantasia suhtautuukin rakentamaansa historiakertomukseen ehdollisella ja tilannesidonnaisella uskolla, joka on riippuvainen tarkoitukseen varta vasten rakennetusta eheästä ja ymmärrettävästä mutta selvästi keinotekoisesta maailmasta (ks. Tolkien 2002, 88). Spekulaatiivisen metanarratiivin tehtävä ei ole selittää, millainen maailma fiktion ulkopuolella on, vaan tarjota uudenlaisia tapoja merkityksellistä ja jäsentää lukijan kokemusta maailmasta. Tällaiset kommunikaation välineeksi luodut, keinotekoiset suuret kertomukset ovat eräänlaisia jaettuja maailmanselityksiä, kaikuja vanhoista metanarratiiveista, mutta toisin kuin postmodernismin hylkäämät yleis-

pätevät maailmanselitykset, nämä uudet, jälleenrakennetut metanarratiivit (vrt. Huber 2014, 216) ovat tarkoituksellisesti luotuja, jaettavaksi tarkoitettuja maailman merkityksellistämisen tapoja. Niiden merkitykset eivät ole yleispäteviä vaan tekstin ja lukijan välisen ideoiden vaihdon niille antamia. Tällöin kyseenalaisen totuusarvon sijaan korostuuakin metanarratiivin selitysvaimaisuus nimenomaan narratiivina. Siten esimerkiksi historian kerronnallistaminen näyttäytyy tapana antaa menneisyydelle merkityksiä, ei niinkään epäonnistumaan tuomittuna yrityksenä tavoittaa oikeaa menneisyyttä. Kertomus ymmärretään näin työkaluksi menneisyyden ja nykyisyyden välisen suhteen ymmärtämiseen ja määrittämiseen. Kuten postmodernistinen metafiktio, fantasia tekee näin näkyväksi kertomusten roolia todellisuuden hahmottamisessa, mutta sen sijaan, että kertomukset nähtäisiin salakavalina vallankäytön välineinä, joilla todellisuus tungetaan tietynlaiseen muottiin (vrt. Hutcheon 1988, 16), niistä tehdään väline todellisuuden mielekkääseen kokemiseen.

Tässä suhteessa fantasiafiktio asettuukin suunnannäyttäjäksi, kun postmodernismia leimanneesta todellisuuskäsityksen kriisiytymisestä etsitään tietä kohti uutta normaalia: elämää kertomusten tuottamassa todellisuudessa. Postmodernismin määriteltyä tarinoiden ja todellisuuden suhteen uudelleen kertomukset – varsinkaan suuret sellaiset – eivät voineet enää muuttua uudelleen näkymättömiksi. Kerran kyynistyneessä maailmassa ei enää ole paluuta aikaisempaan viattomuuteen (ks. Vermeulen & van den Akker 2010, 6), ja postmodernismin jälkeisessä ajassa todellisuuden kerrotun luonteen kanssa on vain opittava elämään. Kun postmodernismin maailmantuskasta on alettu päästä yli, myös kertomusmuotoon kohdistuvasta epäluulosta on siirrytty kohti rakentavampaa tapaa nähdä kertomukset perustavanlaatuisena inhimillisenä tapana merkityksellistää maailmaa ja yksilön paikkaa siinä (Meretoja & Davis, 2018, 7). Esimerkiksi Hanna Meretoja (2014) ja Philippe Roussin (2017, 383) mieltävätkin nykykulttuurin kasvaneen kiinnostuksen kertomusmuotoa kohtaa tarinoiden paluuksi niitä postmodernismin myötä kohdanneen kriisin jälkeen. Siinä missä postmodernismi pyrki paljastamaan kertomusten todellisuutta manipuloivan voiman, nykyfiktio etsii uusia tapoja hyödyntää kertomusmuotoa maailman kokemisessa ja merkitysten kommunikoimisessa (ks. myös Meretoja & Davis 2018, 2).

Jos nykytodellisuus hahmottuukin kertomusten tuotteena, tämä ei tee siitä vähemmän todellista. Se vain tarkoittaa, että tässä todellisuudessa suunnistaminen vaatii kertomusten hahmottamista välineinä, joiden avulla maailmasta voidaan ottaa selkoa ja sille voidaan antaa merkityksiä. Kertomusten rakentaminen ja jakaminen toimii tällaisessa maailmassa, kuten Huber (2014, 31) esittää, mielekkäänä tapana ymmärtää sosiaalista todellisuutta. Hänen mukaansa postmodernismin tuolle puolen kurottava, fantastisesta keinovalikoimasta ammentava fiktio onkin ennen kaikkea käytännöllistä; se pyrkii vilpittömään merkitysten kommunikointiin tekstin ja lukijan välillä siitä huolimatta, että kaikki tietävät, ettei mitään lopullisia totuuksia ole olemassakaan (mt., 32–33; ks. myös Timmer 2010, 349). Hän ei ole yksin: myös muun muassa Nicoline Timmer (2010, 359), Wolfgang Funk (2011, 126; ks. myös Huber & Funk 2017) sekä Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker (2010, 6; 2017) ovat esittäneet, että postmodernismin jälkeistä kulttuuria määrittää uudelleen löydetty usko tarinankerrontaan nimenomaan kommunikaation välineenä. Fiktiivisen kertomuksen päämääränä ei tämän ajattelun mukaan ole esittää todellisuutta vaan antaa lukijalle käyttökelpoisia työkaluja maailman merkityksellistämiseen (Huber 2014, 221).

Tästä syystä spekulatiivisia metanarratiiveja ja omalakisista maailmoja rakentelevat fantasiakertomuksetkin todennäköisesti koetaan tänä päivänä vähemmän vieraannuttaviksi kuin ennen. Väitänkin, että spekulatiivisesta fiktiosta on tullut yksi erityisen tehokas työkalu monimutkaisen nykytodellisuuden jäsentämiseen. Sen tapa konkretisoida, kirjaimellistaa ja kärjistää abstrakteja ideoita omalakisten maailmojensa rakennusaineeksi (ks. McHale 2018, 327; Cameron 2015, 32) tekee kohdattaviksi sellaisia todellisuuden rakentumista koskevia kysymyksiä, joita olisi muulla keinoin vaikea käsitellä tai edes sanallistaa (ks. myös Kraatila 2019; 2021). Esimerkiksi juuri edellä mainitussa *Tarussa Sormusten herrasta* selkeiden aikakausien vaihtumisen myötä määrittäytyvä menneisyys tehdään konkreettiseksi osaksi Keski-Maan toimintalogiikkaa: fantasiamaailma tulee ymmärrettäväksi eräänlaisena kirjaimellistavana tulokintana (vrt. Chu 2010, 7; McHale 2018, 318) myyttisen ja historiallisen ajan suhteesta, jossa siirtymä ensimmäisestä jälkimmäiseen näkyy haltioiden ja velhojen lähtönä sekä magian hiipumisena. *The Buried Giant*

-romaanissaan Ishiguro konkretisoi samaan tapaan myyttisen aikakauden vaihtumista historialliseen esittämällä maailman, jossa legendaariset pyöreän pöydän ritarit ovat taantuneet dementoituneiksi vanhuksiksi ja viimeinen lohikäärme tekee kuolemaa.

Tällaisissa fantasian ajatusleikeissä maailman kertomuksista rakennettu luonne muuttuu käsinkosketeltavaksi: Ishiguron ja Tolkienin teoksissa myyttien ja historiankirjoituksen kautta määrittävä kuva todellisudesta esitetään sen määrittäjänä, miten kuvitteellinen maailma konkreettisesti toimii. Tällainen maailman rakentuminen kertomuksista on aihepiiri, jota nykyfantasia käsittelee paljonkin. Näissä teoksissa kerronnallisen käänteen myötä syntyynyttä näkökulmaa kertomuksiin ikään kuin viedään loogiseen äärimmäisyyteensä (vrt. Cameron 2015, 35): maailma esitetään aivan kirjaimellisesti siitä kerrottujen tarinoiden summana. Erityisen pitkälle vietyinä esimerkkinä tällaisesta kärjistyksestä mainittakoon jälleen Pratchettin Kiekkomaailma, joka on kirjaimellisesti olemassa siitä kerrottujen tarinoiden kautta. Tässä maailmassa todellisuus siis muokkautuu konkreettisesti sellaiseksi, jollaisena se tarinoissa esitetään, ja erityisen voimakkaita todellisuuden muokkaajia ovat yhteisöjen ja kulttuurien jakamat ja tosiksi mieltämät tarinat, siis suuret kertomukset. Esimerkiksi Kiekkomaailman jumalat syntyvät, koska ihmiset uskovat niihin. Samaan tapaan Ishiguron varhaiskeskiaikaisessa Englannissa nummilla vaeltavat jättiläiset mainitaan tuossa maassa yhä asustaviksi olennoiksi (*HJ*, 9), koska myyttisten tarinoiden määrittämässä versiossa Englannin menneisyydestä näillä olennoilla on vielä paikka, toisin kuin siinä historiankirjoituksen versiossa, johon kyseinen fantasiamaailma on siirtymässä. Romaani luo näin spekulatiivisen metanarratiivin keinoitekoisesta keskiajasta, joka on siitä kerrottujen tarinoiden summa, ja käsittelee tätä kautta historiaa ja myyttejä kertomuksina, joista mennyt aika muodostuu.

Tällainen abstraktioiden – kielikuvallisten ilmaisu- ja kerronnan keinojen – kirjaimellistaminen tuottaa ajatusleikkejä nimenomaan siitä, miten kertomuksia voidaan käyttää maailman selittämiseen ja todellisuuden järjestämiseen (vrt. McHale 2018, 318). Kun nykyfantasia tekee tarinankerronnan maailmaa rakentavasta roolista kouriintuntuvan, se pystyy käsittelemään kerronnallisen käänteen jälkeisen todellisuuden

rakentumista erityisen konkreettisesti ja analyyttiselle tarkastelulle avoimessa muodossa. Fantasia on myös genreperinteensä myötä kehittynyt erityisen käyttökelpoiseksi välineeksi nimenomaan tarinoiden ja todellisuuden suhteen pohdintaan; fantasia on perinteisesti tavannut kertoa ”tarinoita tarinoista”, kuten Brian Attebery (2014, 3) esittää. Atteberyn mukaan fantasian kulttuurinen merkitys perustuu sen tapaan määrittää uudelleen myyttisen kertomuksen ja nykyihmisen suhdetta (mt., 4) ja tehdä näkyväksi sitä, miten myytit määrittävät todellisuutta (mt., 8). Edellä mainitut Keski-Maa ja Kiekkomaailma ovat vain kaksi selkeää esimerkkiä tästä kertomusten ja maailman suhteen tematiikasta.

Tässä mielessä Ishiguronkin teos on siis sangen tyyppillinen fantasia-romaani. Se ei kierrätä ainoastaan genren perinteestä tuttua kuvastoa, kuten pseudokeskiaikaista maailmaa velhoineen ja lohikäärmeineen, vaan myös fantasialle tyyppillisiä teemoja. Fantasialle ominaisista tarinoiden ja todellisuuden suhteen uudelleen määrittävistä ajatusleikeistä onkin postmodernismin ja kerronnallisen käänteen jälkeisessä ajassa tullut ennen kaikkea tapoja käsitellä sitä, mitä kertomuksista rakentuvassa maailmassa eläminen tarkoittaa.

Historian ja myytin rajoilla: Ishiguron spekulatiivinen menneisyys

The Buried Giant, kuten aiemmin totesin, osallistuu kiinteästi pseudokeskiaikaisen fantasian traditioon. Romanin maailma on fantasia-versio noin 500-luvun Britanniaasta, josta roomalaisvalloittajat ovat jo lähteneet mutta jossa anglosaksien kuningaskunnat eivät ole vielä syrjäyttäneet kelttiläistä kantaväestöä. Tähän ajanjaksoon viitataan yleisesti pimeänä keskiaikana, koska siitä on olemassa vain hyvin vähän luotettavaa historiallista aineistoa, ja se on luultavasti osittain tästä syystä Britannian historiassa eräänlainen myyttinen aikakausi, johon muun muassa tarinat kuningas Arthurista ja hänen pyöreän pöydän ritareistaan sijoittuvat. Populaarit mielikuvat tästä ajasta perustuvat alun perin myöhäiskeskiajan ritarieromantiikkaan, kuten 1300-luvun lopulla kirjoitettuun *Sir Gawain and the Green Knight* -runoelmaan, jonka päähän-

kilö on yksi keskeisistä henkilöahhoista myös Ishiguron romaanissa. Myyttiset elementit ja tarujen hirviöt lohikäärmeistä manalan lauttureihin ovat osa tämän pseudokeskiaikaisen Britannian maisemaa. Jo romaanin alussa tehdään selväksi, että nummilla vaeltelevat jätit ovat tavanomainen näky:

Missään ei ollut niitä mutkittavia kujia ja hiljaisia ketoja, niitä joista Englanti myöhemmin tuli tunnetuksi. Niiden sijasta oli mailikaupalla karua, kesytöntä maastoa; siellä täällä kulki polku rosoisten kukkuloiden tai kolkon nummen yli. Suurin osa roomalaisien rakentamista teistä oli muuttunut kulkukelvottomiksi tai kasvanut umpeen, sulautunut takaisin luontoon. Jokien ja marskimaiden yllä leijui jäinen sumu, ja se sopi erinomaisen hyvin jättiläisille joita alueella vielä silloin asui. Seudun ihmiset – on kysyttävä, mikä oli saanut heidät asettumaan niin synkkään kolkkaan – saattoivat hyvinkin pelätä noita olentoja, joiden puuskuttava hengitys kuului kauan ennen kuin niiden epämuodostunut hahmo tuli sumusta näkyviin. (*HJ*, 9.)⁶

Romaanin kertoja esittää näennäisesti tarinansa olevan kuvaus Englannin historiasta aikana ennen Englantia. Kerronnassa korostuu tämän kaukaisen menneisyyden tunnistamattomuus suhteessa nykyhetkeen, tyypillisen englantilaisen maalaisidyllin vertailu yliluonnollisten olentojen kansoittamaan kartoittamattomaan erämaahan. Tarinan tapahtumapaikasta saakin vaikutelman piirteettömänä maisemana, jossa vähät maamerkit katoavat sumuun. Toisin kuin syvälle mielikuviin Englannista painuneet polut ja laitumet, tämä paikka on vain hyvin epämääräisesti kuviteltavissa. Vaikutelmaksi jää niin tässä aloituskappaleessa kuin myöhemminkin paikka, joka on koko lailla synkkä ja ahdistava juuri kaikessa määrittämättömydessään, vieras ja mahdoton ymmärtää. Kuten aiemmin mainitsin, tämä epämääräisyys saa Ishiguron romaanin maailman näyttäytymään ikään kuin kirjaimellistettuna versiona siitä menneisyyden tavoittamattomuudesta, jota postmoderni historiografia korostaa. Sen rakenteessa aukot ja tiedon puute ovat selkeästi näkyvissä. Tätä heikosti määrittyntä taustaa vasten nummia kansoittavat jätit muodostu-

vat keskeisemmäksi osaksi maisemaa kuin itse nummet: nämä hirviöt ilmestyvät esiin sumusta, johon niitä ympäröivä maailma katoaa.

Hirviömäisten taruolentojen esittäminen tässä näennäisen keskiaikaisessa Britanniassa vielä asuvina olentoina tuo kertojan historioitsijamaiseen äänensävyyn heti särön. Tässä puhutaan nyt sellaisesta menneen ajan Englannista, jossa jättiläisten olemassaolo ei ole ainoastaan mahdollista vaan jopa aivan arkipäiväinen osa maailmanjärjestystä:

Sellaisissa hirviöissä ei kuitenkaan ollut mitään ihmettelemistä. Ne eivät olleet ihmisille muuta kuin jokapäiväinen riesa, ja siihen aikaan oli monia muitakin huolenaiheita. Miten saada ravinto kovasta maasta; miten saada polttopuut riittämään; miten pysäyttää tauti joka saattoi tappaa kymmenen sikaa yhdessä päivässä ja aiheuttaa vihreää ihottumaa lasten poskiin. (*HJ*, 9.)⁷

Kertoja rinnastaa myyttiset hirviöt alkeellisen maatalousyhteiskunnan kohtaamiin jokapäiväisiin haasteisiin, kuten karuun maaperään ja kulutauteihin. Myyttinen kuvasto ja populaarihistorialliset mielikuvat keskiaikaisen elämän raadollisuudesta – raadannasta, nälästä ja korkeasta lapsikuolleisuudesta – yhdistyvät esitykseksi ajasta, joka määrittyy ennen kaikkea tarinoiden kautta. Teoksen maailmasta rakentuu pseudokeskiaikaiselle fantasialle tyypillinen simuloitu keskiaika, jossa myyteistä lainatut yliluonnolliset elementit ovat maailman sisäisessä ontologiassa samanarvoisessa asemassa kuin ei-fantastiset elementit. Jättiläiset ovat yhtä todellisia kuin ihmiset, siat ja polttopuut.

Romaanin fantasiamaailma muotoutuu mielekkääksi kokonaisuudeksi spekulatiivisen metanarratiivin myötä. Se merkityksellistyy ajatusleikkinä siitä, millaiseksi Britannian kaukainen menneisyys muodostuisi, jos se kirjaimellisesti koostuisi siitä kerrotuista legendoista sekä niistä vähistä faktoista, joita kyseisestä ajasta tiedetään. Kyseessä on osittain historiallisen, osittain myyttisen ajan esitys, sen ajankohdan kerronnallistaminen, jossa legendojen aika vaihtuu historiankirjoitukseen, samaan tapaan kuin *Tarussa Sormusten herrasta*, jossa myyttinen haltioiden aika vaihtuu ihmisten aikaan. Toisin kuin Tolkienin Keski-Maan ja Pratchettin Kiekkomaailman kaltaiset todellisuudesta täysin irralliset keksityt maail-

mat, Ishiguron romaanin tapahtumapaikka esitetään kuitenkin nimenomaan lukijalle tuttuna Englantina, ainoastaan niin kaukana menneisyydessä, että se on muuttunut lähes tunnistamattomaksi. Tämä korostuu entisestään kertojan tavassa tehdä banaaleja rinnastuksia tämän oudon maailman piirteiden ja todellisen maailman arkisten ilmiöiden välille. Esimerkiksi saksiheimon pitkätalon ruokailutilaa kertoja kuvailee toteamalla, että se muistuttaa lukijan itsensä monissa instituutioissa luultavasti näkemiä vastaavia tiloja: ”Tila poikkesi nykyaikaisesta ruokalasta ennen muuta siksi, että joka paikassa oli olkea” (*HJ*, 89).⁸

Tämän kaltaiset huomautukset pakottavat lukijan asemoimaan teoksen jättäjäisiä ja kirouksia sisältävän maailman todellisen Englannin historian aikajanalle. Tämän seurauksena kuvitteelliseen maailmaan ei voikaan suhtautua pelkästään omalakisena fantasiamaailmana, jonka sisäisessä logiikassa yliluonnolliset ja myyteistä lainatut elementit ovat lähtökohtaisesti otettavissa annettuina. Sen sijaan huomio kohdistuu tapaan, jolla kertomus rakentaa kuvaa nimenomaan todellisen maailman menneestä ajasta. Tästä näkökulmasta romaanin esittämä todellisuus näyttäytyy avoimesti sen kerronnan kautta rakennettuna, kirjaimellisesti menneisyydestä kerrottujen tarinoiden summana. Tätä todellisuutta siis määrittää spekulatiivinen metanarratiivi kertomusten keskiajasta, joka on nykyaikasta käsin rakennettu aikakausi: taruolennot ja saksien pitkätalot ovat tässä rakennetussa maailmassa olemassa, koska nykyihmisille tavoitettavissa olevat kertomukset määrittävät ne tuon ajan piirteiksi. Menneisyyden kerronnallistamisen kautta syntyy näin keinotekoinen maailma, joka on luotu ajatusleikkiä varten: miten tarinoita voidaan käyttää menneisyyden tavoitteluun ja merkityksellistämiseen?

Romaanin maailman rakentuminen siitä kerrottujen tarinoiden varaan korostuu entisestään, kun käy ilmi, että romaanin keskiaikaisimulaatiossa myös kuningas Arthur ja hänen pyöreän pöydän ritarinsa esiintyvät todellisina henkilöinä. Tämä on siis myös Arthur-legendojen kautta rakentuvaa kertomusten keskiaikaa. Näiden legendojen tapahtumista annetaan romaanissa kuva lähimenneisyytenä, sillä ainakin yksi näistä legendaarisista sankareista, Sir Gawain, on edelleen elossa ja läsnä tarinassa. Sir Gawain ei enää kuitenkaan ole aivan se elämää suurempi

hahmo, jona hänet yleensä tunnetaan. Eräs henkilöahmoista kuvailee häntä päähenkilöille Axlille ja Beatricelle näin:

Kävi niin, että muuan vanha ritari Arthurin ajoilta sai suurelta kuninkaalta vuosia sitten käskyn tappaa [lohikäärme] Querig. Saatatte törmätä ritariin, jos menette vuoristotietä. Hänet kyllä huomaa, hänellä on päällään ruosteinen rengaspaita, hän liikkuu vanhalla konilla ja julistaa aina innokkaasti pyhää tehtävänsä, mutta veikkaan, ettei se vanha hupsu ole koskaan yrittänyt tehdä mitään naaraslohikäärmeelle. Ehdimme korkeaan ikään odotellessamme päivää, jolloin hän täyttää tehtävänsä. (*HJ*, 78.)⁹

Axl ja Beatrice totisesti kohtaavat Sir Gawainin ja hänen ratsunsa Horacen pian tämän jälkeen ja päätyvät ritarin mukaan hänen lohikäärmeen surmaamiseen tähtäävälle sankarin matkalleen – juonirakenne, joka on yhtä ominainen piirre ritarir romantiikan tarinoissa rakennetulle myyttiselle keskiajalle kuin itse Sir Gawainkin. Legendaarinen ritari on kuitenkin Ishiguron romaanissa vanha ja heiveröinen mies. Hänen välkkyvä haarniskansa on vaihtunut ruosteiseen rengaspaitaan, ja asiasta toiseen harhailevan puhetapansa vuoksi hän vaikuttaa täysin seniililtä. Vanha Gawain vaeltelee hevosineen hämmentyneenä ympäri mantuja, välttelee hänelle tiettävästi määrätyn sankariteon suorittamista ja yrittää turhaan hahmottaa paikkaansa maailmassa, johon ei enää kuulu.

Yllä lainattu saksiheimon johtajan huomautus, että tämä ikääntynyt ritari on peräisin ”Arthurin ajoilta” – tai sanatarkasti suomennettuna ’jäänyt jäljelle Arthurin päivistä’ – on kuvaava: fyysiseen ja henkiseen alenustilaan vajonnut Gawain on reliikki legendojen ja kansanperinteen ajasta, joka on romaanin maailmassa jäämässä taakse ja korvautumassa uudella ajalla. Tämä uuden ajan alku taas rinnastuu Englannin historian aikajanalla saksien kuningaskuntien syntyyn ja sellaisen ajanjakson alkuun, jota määrittää kirjoitettu historia. Tässä uudessa, historiallisessa ajassa ei ole sijaa elämää suuremmille sankareille tai lohikäärmeille sen paremmin kuin jättiläisillekään. Nekin lakkaavat kuulumasta maisemaan, kun myyttien aikakausi antaa lopullisesti tietä historialle. Menneisyyttä määrittävä ja tavoitettavaksi tekevä narratiivi vaihtuu, ja sen

myötä kertomusten kautta syntyvä maailma muuttuu. Maailmaa selittävä spekulatiivinen metanarratiivi vetää näin lukijan huomiota leikkauskohtaan, jossa menneisyyttä tuottavan kertomuksen tyyppi vaihtuu, ja tätä kautta siihen, miten yhtäältä myytit, toisaalta historiankirjoitus rakentavat kuvaa menneisyydestä ja kytkevät sen nykyhetkeen erilaisin tavoin.

Kuka tämän todellisuuden luonnetta määrittävän kertomuksen sitten muuttaa ja miksi? Romaanin lopun lähestyessä Axlin ja Beatricen matkakumppani, saksisoturi Wistan, antaa tähän kysymykseen sen kaikkein tavanomaisimman vastauksen: menneisyyttä rakentavan tarinan kirjoittavat voittajat, siis ne, joilla on valta ja motivaatio järjestää menneisyys uudelleen omien etujensa mukaan (vrt. Bertlatsky 2011, 11). Hän ennustaa saksien käyvän pian sotaan kelttejä vastaan, kostona Arthurin heitä vastaan vuosikymmeniä sitten tekemästä kansanmurhasta:

Ja armeijamme kasvavat edetessään, ja niitä paisuttaa viha ja kostonhimo. Teille kelteille se on sama kuin tulipallo vierisi kohti. Te pakennette tai tuhoudutte. Ja tästä maasta tulee alue alueelta uusi valtakunta, saksien maa, eikä teidän väkenne ajasta jää jäljelle muuta kuin lammaslauma tai pari joka vaeltaa ilman paimenta näillä kukkuloilla. (*HJ*, 355.)¹⁰

Wistanin sanat palauttavat mieleen romaanin kertojan tavan esittää teoksen maailma paikkana, joka nykyisen Englannin alue oli, ennen kuin siitä tuli anglosaksinen Englanti – epämääräinen, saavuttamaton, lähes unohtunut, täysin mahdoton tunnistaa siksi mutkittelevien kujien ja hillaisten ketojen Englanniksi, jonka nykylukija oletettavasti tuntee. Tulevassa saksien maassa vanhoille kelttiheimoilta ei ole sijaa yhtään sen paremmin kuin myyttien sankareille tai hirviöillekään. Kun Englannista tehdään Englanti, nämä elementit lakkaavat määrittämästä sen menneisyyttä ja siten romaanin maailmassa lakkaavat kirjaimellisesti olemasta. Historian kirjoittaminen, vallanpitäjien tapa määrittää nykyhetki menneisyyden kautta, näyttäytyy tässä maailman kerronnallisista alkupeurää kirjaimellistavassa ajatusleikissä sananmukaisesti tapana muokata maailma uuteen uskoon. Tämä puolestaan nostaa esiin jatkokysymyksiä historiankirjoittamiseen sisältyvästä eettisestä vastuusta: kun tarinoilla

on valta hävittää maailmasta kokonaisia kansakuntia ja luoda uusia, on olennaista kysyä, millaisia tarinoita menneisyydestä päätetään kertoa (vrt. Meretoja & Davis 2018, 7). Tällainen tarinoihin sisältyvän vallan ja vastuun tematiikka on juuri sellaista postmodernismin jälkeisen ajan kertomuksista koostuvaan maailmaan sopeutumista, jolle nykyaikaisen fantasiafiktion voi katsoa näyttävän tietä.

Luomalla spekulatiivisen metanarratiivin kertomuksista rakentuvasta maailmasta Ishiguron fantasiaromaani rakentaa ajatusleikin siitä, millaisia seuraamuksia ja eettisiä merkityksiä tarinankerronnalla on kerroksellisen käänteiden jälkeisessä maailmassa. Tämä metanarratiivi on luettavissa selitysoimaisena maailman jäsentäjänä teoksen tuottaman ajatusleikin sisällä käsin, ja näin se toimii tätä ajatusleikkiä varten rakennetun maailman filosofisena lähtökohtana. Lukija voi näin ollen ottaa ajatusleikin yhteydessä annettuna ajatuksen siitä, että maailma rakentuu siitä kerrotuista tarinoista – ja antautua tästä lähtöoletuksesta käsin spekuloidaan romaanin tuottamalla jatkokysymyksillä siitä, millaista tällaisessa maailmassa olisi elää. Millainen eettinen vastuu sisältyy historiankirjoitukseen, tai tarinankerrontaan ylipäänsä, jos ne otetaan kirjaimellisesti tapoina tuottaa ja hävittää todellisuutta? Mitä tällaiselle maailmalle tapahtuu, kun tarinat kirjoitetaan uusiksi – tai kun ne otetaan kokonaan pois? Keskeinen osa tätä ajatusleikkiä on romaanin maailmaa riivaava kirous, ”sumu”, joka saa ihmiset unohtamaan läheisenkin menneisyytensä.

Unohduksen usva ja menneisyyden tavoittamattomuus

The Buried Giant -romaanin päähenkilöt, Axl ja Beatrice, ovat vanhuksia, joilla on vaikeuksia muistaa omaa menneisyyttään, yhteistä elämäänsä tai edes kauan sitten kadonnutta poikaansa. Muistojensa hävitessä he elävät jatkuvassa heikosti määrittyneessä nykyhetkessä, kyvyttöminä ymmärtämään, mistä ovat tulossa tai minne menossa. Tämä muistamattomuus selittyisi ei-fantastisessa tarinassa epäilemättä korkean iän mukanaan tuomana muistisairautena, traagisena mutta ei järin ihmeellisenä. Ishiguron romaanissa unohduksen usva ei kuitenkaan vaivaa

vain yhtä vanhaa pariskuntaa, vaan se on ottanut valtaansa koko maan ja kaikki sen asukkaat:

Nyt ehkä ihmetellään, miksi Axl ei kääntynyt naapureidensa puoleen saadakseen apua menneisyyden muistamiseen, mutta se ei ollut niin helppoa kuin voisi luulla. Yhteisössä ei nimittäin ollut tapana puhua vanhoista asioista. En tarkoita, että se olisi ollut tabu. Tarkoitan, että menneisyys oli tavallaan kadonnut sellaiseen sakeaan sumuun kuin usva marskimaiden yllä. Kyläläisten mieleen ei yksinkertaisesti juolahtanut ajatella menneitä – ei edes lähimenneisyyttä. (*HJ*, 13–14.)¹¹

Kyvyyttömyys tavoittaa menneisyyttä ei siis rajoita ainoastaan päähenkilöpariskunnan tajunnantilaa ja keskinäistä suhdetta, vaan se näytetään koko maailmaa riivaavana vaivana. Tämä riivaus paljastuu myöhemmin tarinassa maan ylle langetetuksi kiroukseksi. Legendaarinen velho Merlin on tuominnut maan unohdukseen, jotta kuningas Arthurin saksien kansanmurha ei saisi aikaan koston kierrettä. Niin saksit kuin keltitkin on siis taikuuden keinoin pakotettu unohtamaan tämä vanha trauma. Kirouksen välineenä toimii naaraslohikäärme Querigin hengitys – samaisen lohikäärmeen, joka Sir Gawainin on tietävästi määrää surmata, jotta maa vapautuisi kirouksesta. Käy kuitenkin ilmi, että edesmenneelle kuninkaalleen edelleen uskollinen vanha ritari on päinvastoin velvoitettu suojelemaan tätä olentoa ja siten säilyttämään unohduksen usva ja sen tuottama epävarma rauha. Lohikäärme tekee tosin kaikesta huolimatta jo kuolemaa; se on myyttinen peto, jonka aika on väijäämättä tulossa päätökseen.

Yllä lainatussa katkelmassa unohduksen kirous, jota päähenkilöt nimittävät sumuksi, rinnastuu romaanin pseudokeskiaikaisen Britannian soita ja nummia verhoavaan usvaan. Siinä missä tämän sumuisuuden tuottama piirteettömyys tekee lukijalle vaikeaksi hahmottaa kuvitteellista maailmaa tilana ja arvioida sen maamerkkien välisiä etäisyyksiä, unohduksen usva tekee maailman ajallisuudesta yhtä lailla epämääräistä. Seurauksena on tukahduttava vaikutelma heikosti määrittyneestä nykyhetkestä: sumu pienentää henkilöhahmojen ja tätä kautta lukijankin

koettavissa olevan maailman ahtaaksi ja vaikeasti merkityksellistettäväksi ajaksi ja paikaksi, joka ei ole selvässä yhteydessä mihinkään suurempaan kokonaisuuteen. Spekulaatiivisen metanarratiivin kannalta tämä irrallisuuden tuntu tarkoittaa, että maailma kokonaisuutena selittyy havaittavissa olevien piirteidensä ohella sen myötä, mitä siitä *ei* saada tietää. Menneisyyden katoaminen unohduksen sumuun on paitsi teoksen seikkailua motivoiva tekijä myös osa ajatusleikkiä siitä, miten kertomusten kautta tavoiteltu ja jälleenrakennettu mennyt maailma jää väistämättä epätodelliseksi ja pohjimmiltaan saavuttamattomaksi.

Ishiguron teoksessa nousee esiin myös postmodernismin ja kerronnallisen käänteän myötä normalisoitunut tapa nähdä tarinat ihmiselle luontaisina todellisuuden merkityksellistämisen välineinä. Romaanin kertomuksille rakentuvassa maailmassa sekä henkilöhahmoja että lukijaa vaivaava rikkonaisuuden, irrallisuuden ja merkityksettömyyden tunne konkretisoituu nimenomaan tarinoiden katoamiseksi. Henkilöhahmot ovat menettäneet paitsi henkilökohtaiset elämäntarinansa myös suhteensa laajempiin maailmaansa määrittäviin kertomuksiin. Niiden tilalla on pelkkää tyhjää, kuin kirjaimellistettuna muotona kertomukseen jätetyistä aukoista (vrt. McHale 2018, 319). Esimerkiksi Axlin vihjataan läpi tarinan olleen nuorempana pyöreän pöydän ritari ja osallistuneen Arthurin aikanaan sakseja vastaan käymään sotaan, mutta vanha mies itse muistaa näistä tarinoista vain satunnaisia ja hämmentäviä katkelmia. Kertomuksia tematisoidaan näin kerronnallisen käänteän fiktiolle ominaiseen tapaan identiteetin rakentamisen ja maailmassa olemisen välineinä (vrt. Meretoja 2014, 17).

Muistojen katoaminen ja siitä seuraava maailman tavoittamisen mahdollisuus esitetään suurena ahdistuksen aiheena romaanin henkilöhahmoille. Axlille ja Beatricelle heidän muistojensa katoaminen merkitsee minuuden hajoamista ja kyvyttömyyttä luoda mielekästä yhteyttä toisiinsa tai ympäröivään maailmaan. Henkilöhahmojen näkökulmasta heitä ympäröivä todellisuus vaikuttaa olevan yksinkertaisesti katoamassa, ikään kuin itse Jumala olisi unohtanut luomakuntansa, kuten eräs henkilöhahmoista sen kokee:

Muukalainen arveli, että itse Jumala on unohtanut suuren osan menneisyydestämme, kaukaiset tapahtumat ja senkin, mitä oli satunut samana päivänä. Ja jos jokin asia on kadonnut Jumalan mielestä, millainen mahdollisuus sillä on säilyä kuolevaisten muistissa? (*HJ*, 79.)¹²

Tämä julkilausuttu teoria siitä, että maailma olisi olemassa vain niin kauan kuin Jumala muistaa sen, on nähdäkseni teoksen henkilöahjohojen varhaiskristillisen maailmankuvan kautta sanallistettu huomio maailman kertomusten kautta syntyvästä luonteesta. Tässä kirjaimellistuu postmodernistiseen todellisuuskäsityksen kriisiin pohjautuva ajatus siitä, että maailma ei ole olemassa ilman sen muistavaa mieltä, ja koska tällainen kaukainen menneisyys on tavoitettavissa vain sitä rakentavien tarinoiden avulla, muistava mieli rinnastuu tätä pseudokeskiaikaista todellisuutta rakentaviin kertomuksiin, historiankirjoitukseen ja myytteihin. Kun nämä kertomukset otetaan pois, seurauksena on maailman pirstoutuminen. Teoksen luomassa ajatusleikissä tämä näkyy maailman kirjaimellisena katoamisena sumuun, niin tilallisesti kuin ajallisestikin. Samaan aikaan ajatus siitä, että todellisuuden hapertuminen johtuu nimenomaan kristinuskon Jumalan huomion herpaantumisesta, kytkeytyy postmodernismin myötä tapahtuneeseen vanhojen suurten kertomusten, kuten juuri kristillisen maailmankuvan, kyseenalaistumiseen. Ilman kaikkietävän kaikkivaltiaan näkökulmaa maailma merkityksellistyy vain ihmisten rajallisen tietoisuuden kautta, ja tuo tietoisuus pysyy vain kuvittelemaan epätäydellisiä versioita todellisuudesta, ei tavoitamaan mitään ikuisia ja pysyviä merkityksiä.

Yksittäisten henkilöahjohojen kokemusten tasolla sumu toimii siis metaforisena tapana käsitellä identiteetin hajoamista ja yhteyden katkeamista todellisuuteen, kun kertomukset viedään pois. Laajemmalla kuvitteellisen maailman ontologian tasolla se puolestaan toimii metaforana historiankirjoituksesta ja siihen liittyvästä menneisyyden kerronnallisesta rakentumisesta. Kuten edellä esitin, romaanin maailman tilallinen piirteettömyys ja ajallinen epämääräisyys luovat kuvaa menneisyyden ajasta ja paikasta, joka on hädin tuskin tavoitettavissa. Kyseessä on enimmäkseen näkymätön maailma, jota verhoavasta usvasta nousee silloin

tällöin esiin myyttisiä hirviöitä ja sankareita, roomalaisia raunioita, saksien kyliä ja varhaiskristillisiä luostareita – irrallisia kuvia, jotka toimivat kiintopisteinä unohduksen sumuun häviävässä maailmassa. Tämä maailman fragmentaarisuus kuvastaa konkreettisella tavalla historiallisen tiedon epämääräisyyttä ja menneisyyden tavoittamattomuutta. Pimeän keskiajan simulaatio rakentuu tarinoista, mutta näistä tarinoista ei muodostu yhtenäistä kokonaiskuvaa, ja tämä epäyhtenäisyys on osa maailman sisäistä toimintaa selittävää ja merkityksellistä metanarratiivia. Esittämällä kertomuksista rakentuvan keskiajan enimmäkseen hahmottomana, sumun peittämänä ja autiona maisemana Ishiguron romaani tekee siis näkyväksi paitsi tätä keskiaikasimulaatiota tuottavat kertomukset myös noiden kertomusten väliin jäävän tyhjän tilan.

Tätä tyhjyyttä ei kuitenkaan Ishiguron teoksen ajatusleikissä käsitellä pelkästään seurauksena ajan kulumisen myötä tapahtuvasta väistämättömästä tapahtumien vajoamisesta historian hämärään vaan myös tarkoituksena, jonka välineeksi kertomukset voidaan tietien tahtoen valjastaa. Teoksen spekulatiivisessa metanarratiivissa kertomukset ovat tapa tuottaa romaanissa esitettyä maailmaa, ja tätä kertomusten valtaa määrittää todellisuutta käytetään teoksessa myös aseena. Fantasiafiktio kuvastoon kuuluva kirous, jonka avulla velho Merlin on pyrkinyt hävittämään muistot vuosien takaisesta veriteosta, painottaa unohduksen sumun merkitystä nimenomaan tarinoiden tahallisen riistämisenä ihmisiltä: pohjimmiltaan väkivaltaisena tekona, johon Merlin on katsonut olevansa oikeutettu suuremman hyvän nimissä. Tämä fantasiamaailmaan eristetty, kirjaimellistettu ja liioiteltu ajatusleikki toimii temaattisella tasolla näkökulmana todellisten valtioiden yrityksiin haudata kollektiivisia traumoja – esimerkiksi toisen maailmansodan kauhujen peittämiseen voittoisan narratiivin alle Neuvostoliitossa tai Turkin valtion yritykseen vaieta kuoliaaksi vuoden 1915 armenialaisten kansanmurha.¹³ Tällainen menneisyyden pois pyyhkiminen vie yksilöiltä kyvyn ymmärtää itseään ja hahmottaa paikkaansa maailmassa, ja Ishiguron romaanin ajatusleikki näyttääkin tällaisen tarkoitushakuisen historiankirjoituksen eettisesti epäilyttävät seuraukset. Se nostaa esiin ajatuksen, että menneisyyden hirmutekojen pakotettu unohtaminen ei ole ainoastaan epäkunnioittavaa uhreja kohtaan vaan aiheuttaa kärsimystä kaikille niille, joiden elä-

mää ja yhteisöä merkityksellistävät tarinat tuhoutuvat historian uudelleenkirjoituksen yhteydessä.

Historiankirjoitus merkityksellistyy näin vallankäyttönä, todellisuuden manipulointina, ja romaani korostaa tällaisen manipulaation kauaskantoisia seurauksia ja eettistä oikeutusta. Henkilöhahmojen ahdistuksen ja irrallisuuden kokemusten kautta kuvattu yksilön näkökulma yhdistyy kuvitteellisen maailman ontologian näkökulmaan, josta käsin menneiden pahuuksien pakotettu unohtaminen kirjaimellisesti rikkoo maailman, tekee siitä käsittämättömän ja hahmottoman. Romanin kuvaamassa ajassa maailma on juuttunut tämän seurauksena myyttien ja historiallisen ajan väliseen välitilaan. Menneisyyden puutteessa se on ajasta irrallaan, kyvytön siirtymään eteenpäin. Yksilötasolla tämä konkretisoi tuu kyvyttömyydeksi toipua traumasta, jonka käsittely on tehty mahdottomaksi; maailman kokonaisuuden tasolla taas hahmottomaksi todellisuudeksi, jota sen paremmin myyttisen maailman jäänteet kuin historiasta poimitut elementitkään eivät pysty yhdistämään ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Näin ollen menneisyyden kerronnallistamiseen – ja kerronnallistamatta jättämiseen – liittyvän eettisen vastuun kysymykset linkittyvät paitsi kysymyksiin siitä, mitä vaikutuksia tällä on asianomaisille ihmisille, myös kysymyksiin siitä, mitä vaikutuksia sillä on todellisuuden rakentumiselle. Kenellä tällaisessa tilanteessa on esimerkiksi oikeus päättää, millaisia tarinoita maailmasta kerrotaan ja millä perusteella? Voiko menneisyydestä kertominen olla jotakin muutakin kuin väkivaltaa? Romaani ei tarjoa valmiita vastauksia näihin kysymyksiin vaan asettaa ne lukijan pohdittavaksi ajatusleikin keinoin. Lukukokemuksen myötä syntyvä spekulatio suokin lukijalle lähtökohdan uusien näkökulmien omaksumiseen myös tämän ajatusleikin ulkopuolella.

Nämä eettiset pohdinnat esitetään siis Ishiguron teoksen kaltaisissa fantasiakertomuksissa nimenomaan ajatusleikkien muodossa. Niillä on tunnistettavaa kuvitteellisen maailman ulkopuolista relevanssia – esimerkiksi Ishiguron skenaario unohduksen valtaan pakotetusta maailmasta on helppo rinnastaa yllä mainittuihin todellisiin yrityksiin haudata kansallisia traumoja – mutta niiden käsittely tapahtuu tiukasti tarkoitukseen rakennetun keinoitekoisen maailman sisällä. Tällainen tarkoitukseen pyhitetty maailma on spekulatiivisen metanarratiivin luoma

rakennelma. Se rakentuu suurelle kertomukselle, joka kuvitteellisen maailman sisällä on kyseenalaistamattoman tosi ja tarjoaa näin reunaehdot kyseisessä maailmassa toimitettavalle ajatusleikille. Spekulaatiivinen metanarratiivi mahdollistaa täten sellaisten kysymysten pohdiskelun, joiden kohdalla fantasiamaailman ulkopuolella vallitseva, postmodernismin perinnökseen jättämä epäusko maailmaa selittäviin suuriin kertomuksiin tulisi sekä näiden kysymysten kysymisen että niihin vastaamisen tielle. Aikana, jona mikä tahansa todellisuuden luonnetta koskeva totuusväittäjä näyttäytyisi naiivina, tarkoitushakuisena tai naurettavana, spekulatio kerronnan rekisterinä tarjoaa mahdollisuuden suurten, universaalien totuuksien pohtimiseen – totuuksien, jotka auttavat ainakin merkityksellistämään maailmaa elleivät selittämään sitä.

Lopuksi: suuren kertomuksen paluu?

Rakentamalla spekulatiivisia metanarratiiveja ja niille perustuvia keinoitekoisia maailmoja fantasiakertomukset pystyvät ylittämään postmodernismille keskeisen dilemman todellisuuden esittämisen mahdollisuudesta. Nämä metanarratiivit ovat eräänlaisia jälleenrakennettuja suuria kertomuksia, jotka näyttäytyvät tosina omassa, varta vasten ajatusleikin tarpeisiin rakennetussa asiayhteydessään – universaaleja totuuksia, jotka pystyvät selviytymään näissä kontrolloiduissa olosuhteissa. Tämän kuvitteellisen ympäristön ulkopuolella niiden totuusarvo törmää postmodernismin jälkeensä jättämään relativismiin ja raukeaa. Spekulaatiiviset metanarratiivit eivät nimittäin, toisin kuin postmodernismin aikanaan hylkäämät suuret kertomukset, edes esitä väittävänsä mitään todellisuudesta. Sen sijaan ne ovat ideoiden pohtimisen välineitä, leikkilisiä tapoja testailta, millaisilla tavoilla maailman kummallisuutta voitaisiin sanallistaa ja ymmärtää. Ne kommunikoivat ajatusta, että tällainenkin maailma voisi olla ja näinkin sen voisi nähdä, mutta eivät kehota lukijaa hyväksymään esittämiään skenaarioita todenkaltaisiksi, uskottaviksi tai edes mahdollisiksi. Näin ne voivat totuusarvon puutteessakin yhä toimia selitysvoimaisina työkaluina todellisuuden jäsentämiseen.

Postmodernismi vieroksui kaikkea, mikä muistutti yritystä kerronnallistaa maailma eheäksi kokonaisuudeksi, ja fantasialle ominainen lopullisista totuuksista unelmoiminen nähtiin vain selän kääntämisenä liian ahdistavaksi käyneelle selittämättömälle todellisuudelle. Nykyään spekulatiivisia kertomuksia on sen sijaan kaikkialla, ja Ishiguron uusi genrekokeilu on sinällään esimerkki fantasiakerronnan valtavirtaistumisesta. Kerronnallisen käänteän jälkeisessä maailmassa fantasian rakentamat keinotekoiset ja ehdolliset totuudet eivät näyttäyty enää merkitysköyhänä eskapismina vaan nimenomaan lukijan käytettäväksi kehitettyinä tapoina merkityksellistää todellisuutta. Tämän voi nähdä eräänlaisena suurten kertomusten paluuna, jälleen heränneenä uskona siihen, että kertomusten avulla voidaan kommunikoida maailmasta jotakin selitysvoimaista, vaikkei mikään yhteinen, tulkinnan ulkopuolinen todellisuus niiden tavoitettavissa olisikaan. Ishiguron romaanin metanarratiivi, jossa todellisuus rakentuu kertomuksista, on erinomainen esimerkki tällaisesta maailmanselityksestä, joka pystyy toimimaan pohjana suurten universaalien ideoiden ja tärkeiden eettisten kysymysten vilpittömälle pohdinnalle huolimatta omasta ilmiselvästä rakennettuudestaan. Se toimii ajattelun välineenä suuren kertomuksen tapaan, mutta sen selitysvoima kumpuaa enemmän sen käyttökelpoisuudesta kuin sen totuusarvosta.

Jos suurten kertomusten voikin katsoa olevan eräänlaisen jälleenrakennustyön kohteena, niitä ei siis suinkaan rakenneta samanlaisiksi kuin ennen tai edes palvelemaan samaa tarkoitusta. Näyttäisi pikemminkin siltä, että suurten kertomusten paluun takana ei olekaan postmodernistisen epäluulon heikkeneminen, sillä kuten totesin aiemmin, kerran menetettyä uskoa on vaikea saada takaisin. Sen sijaan nämä kertomukset ovat palanneet, koska kerronnallisen käänteän jälkeisessä, tarinoiden todellisuutta rakentavaa roolia alati korostavassa ajassa niiden hyödyllisyys näyttäytyy aivan ilmeisenä. Siksi suuria kertomuksia täytyy taas rakentaa, muokata nykymaailmaan soveltuviksi työkaluiksi ja valjastaa käyttöön. Nykymaailmassa, jossa tarinoiden ja todellisuuden suhteen kysymykset ovat yhä keskeisempiä ja yhä useammin toistuvia keskustelun ja huolenkin aiheita, erityisesti Ishiguron romaanin kaltainen aiheita kirjaimellistava ja käsiteltäväksi tekevä spekulatio pystyy tuot-

tamaan huomattavan hyödyllisiä ajattelun välineitä. Pohjimmiltaan se suuntaa huomiota yhteen tämän ajan polttavimmista eettisistä kysymyksistä: kun tiedostamme kertomusten vallan tuottaa jakamaamme todellisuutta, millaisia tarinoita valitsemme kertoa?

Viitteet

- 1 Vaikka fantasia on Ishigurolle uusi genre, hän on aikaisemmin testannut sen sisargenren, tieteisfiktion, ilmaisumahdollisuuksia romaaniinsa *Never Let Me Go* (2005, suom. *Ole luonani aina*, 2005). Genreillä viitataan tässä yhteydessä sellaisiin tarinankerronnan lajiperinteisiin, jotka modernismin ja postmodernismin aikaan tavattiin sulkea korkeakirjallisuuden ulkopuolelle.
- 2 *Taru Sormusten herrasta*, joka julkaistiin alun perin 1950-luvulla, ilmestyi 1960-luvulla Yhdysvalloissa halpana pokkariversiona ja osoittautui siellä huikeaksi kaupalliseksi menestykseksi (Wolfe 2011, 34). Tämän menestyksen inspiroimana eepistä, niin kutsuttua miekka ja magia -fantasiaa alettiin seuraavina vuosina julkaista valtavia määriä. Joukossa oli paljon helposti unohdettavia Tolkienin teoksen imitaatioita, mutta vähitellen mielikuva genrestä alkoi muotoutua oman kaanoninsa ympärille 1970- ja 1980-lukujen aikana. Tähän kaanoniin sisältyvät genrefantasian varhaiset klassikot, kuten Ursula K. Le Guinin *Maameri*-trilogia (1968–1972), Terry Brooks'n *Shannara*-sarja (1977–) sekä Margaret Weissin ja Tracy Hickmanin *Dragonlance*-kirjat (1984–2009).
- 3 Tällainen kuoleman personointi on erityisen tuttu kuolemantanssimotiivista, joka yleistyi keskiaikaisessa taiteessa mustan surman aikaan 1300-luvulla. Maailman lepääminen suuren kilpikonnan selässä puolestaan on lainattu hindulaisesta mytologiasta sellaisena kuin John Locke sitä mukailee teoksessaan *An Essay Concerning Human Understanding* (1689).
- 4 Tämä pseudokeskiaikaisen kuvaston kierrättäminen on sittemmin inspiroinut myös genren sisäisen vastaliikkeen, joka tavoittelee realistisemmän tuntuista keskiajan kuvausta. Esimerkiksi George R. R. Martinin *Tulen ja jään laulu* -romaanisarja (1996–), johon *Game of Thrones* pohjautuu, pyrkii pseudokeskiaikaisen maailmansa esittämisessä historiallisesti tarkempaan ajankuvaan. Tällaiset fantasiat ovat tyypillisesti perinteistä eepistä fantasiaa synkempiä, raaempia ja moraalisesti arveluttavampia, ja ne pyrkivät rikkomaan fantasiagenren yhdistettyjä mielikuvia menneisyyden nostalgisoinnista ja mustavalkoisesta hyvän ja pahan kamppailusta (esim. Polack 2015, 82). On kuitenkin kyseenalaista, onko esimerkiksi Martinin teoksen esittämä maailma yhteiskuntajärjestyksineen todellisuudessa lähempänä realistista keskiajan esittämistä kuin esimerkiksi Tolkienin Keski-Maa vai perustuuko se vain toisenlaiseen mutta yhtä lailla mielikuvitukselliseen tapaan kerronnallistaa keskiaikaa.
- 5 Tolkien on itse kuvannut työtään pyrkimykseksi luoda eräänlainen myyttinen esihistoria, jonka hän voisi omistaa kotimaalleen Englannille, jolta tällainen *Kalevalan* kaltainen kansallinen tarusto puuttui (Tolkien 2013, xi–xii).

- 6 Englanninkielinen alkuteksti: "You would have searched a long time for the sort of winding lane or tranquil meadow for which England later became celebrated. There were instead miles of desolate, uncultivated land; here and there rough-hewn paths over craggy hills or bleak moorland. Most of the roads left by the Romans would by then have become broken or overgrown, often fading into wilderness. Icy fogs hung over rivers and marshes, serving all too well the ogres that were then still native to this land. The people who lived nearby – one wonders what desperation led them to settle in such gloomy spots – might well have feared these creatures, whose panting breaths could be heard long before their deformed figures emerged from the mist." (BG, 3.)
- 7 Englanninkielinen alkuteksti: "But such monsters were not cause for astonishment. People then would have regarded them as everyday hazards, and in those days there was so much else to worry about. How to get food out of the hard ground; how not to run out of firewood; how to stop the sickness that could kill a dozen pigs in a single day and produce green rashes on the cheeks of children." (BG, 3.)
- 8 Englanninkielinen alkuteksti: "Its main difference from a modern facility would have been the dominating presence of hay" (BG, 80).
- 9 Englanninkielinen alkuteksti: "It happens there's an aged knight left from Arthur's days, charged by that great king many years ago to slay [the dragon] Querig. You may come across him should you take the mountain road. He's not easily missed, dressed in rusted chainmail and mounted on a weary steed, always eager to proclaim his sacred mission, though I'd guess the old fool has never given that she-dragon a single moment of anxiety. We'll reach a great age waiting for the day he fulfils his duty." (BG, 69.)
- 10 Englanninkielinen alkuteksti: "And even as they move on, our armies will grow larger, swollen by anger and thirst for vengeance. For you Britons, it'll be as a ball of fire rolls towards you. You'll flee or perish. And country by country, this will become a new land, a Saxon land, with no more trace of your people's time here than a flock or two of sheep wandering the hills untended." (BG, 324.)
- 11 Englanninkielinen alkuteksti: "You may wonder why Axl did not turn to his fellow villagers for assistance in recalling the past, but this was not as easy as you might suppose. For in this community, the past was rarely discussed. I do not mean that it was a taboo. I mean that it had somehow faded into a mist as dense as that which hung over the marshes. It simply did not occur to these villagers to think about the past – even the recent one." (BG, 7.)
- 12 Englanninkielinen alkuteksti: "The stranger thought it might be God himself had forgotten much from our past, events far distant, events of the same day. And if a thing is not in God's mind, then what chance of it remaining in those of mortal men?" (BG, 70.)
- 13 Ishiguro on itse kertonut muun muassa *New York Timesille* antamassaan haastattelussa (Alter 2015), että tällaisen kollektiivisen unohtamisen käsittely ilman juuttumista minkään tietyn historiallisen esimerkin yksityiskohtiin on keskeinen syy sille, että hän valitsi sijoittaa tarinansa fantasiamaailmaan.

Lähteet

KOHDETEOKSET

BG = Ishiguro, Kazuo. 2015. *The Buried Giant*. Lontoo: Faber & Faber.

HJ = Ishiguro, Kazuo. 2016. *Haudattu jättiläinen*. Suomentanut Helene Bützow. Helsinki: Tammi.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

- Akker, Robin van den & Timotheus Vermeulen. 2017. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. Teoksessa: Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen (toim.) *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* Lontoo: Rowman & Littlefield International, 1–19.
- Alber, Jan, Marco Caracciolo & Irina Marchesini. 2018. Mimesis. The Unnatural between Situation Models and Interpretive Strategies. *Poetics Today* 39:3, 447–471. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-7032690>
- Alter, Alexandra. 2015. For Kazuo Ishiguro, *The Buried Giant* Is a Departure. *The New York Times* [verkoaineisto]. www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html. Viitattu 1.11.2021.
- Attebery, Brian. 2014. *Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*. New York: Oxford University Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Kääntänyt Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. Ranskankielinen alkuteos 1981.
- Berlatsky, Eric L. 2011. *The Real, the True, and the Told. Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Cameron, Ross P. 2015. Improve Your Thought Experiments Overnight with Speculative Fiction! *Midwest Studies in Philosophy XXXIX*, 29–45. DOI: <https://doi.org/10.1111/misp.12033>.
- Campbell, Joseph. 1990. *Sankarin tuhannet kasvot*. Suomentanut Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava. Englanninkielinen alkuteos 1949.
- Chu, Seo-Young. 2010. *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dawson, Paul. 2017. How Many 'Turns' Does It Take to Change a Discipline? Narratology and the Interdisciplinary Rhetoric of the Narrative Turn. Teoksessa: Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin & Wolf Schmidt (toim.) *Emerging Vectors of Narratology*. Amsterdam: De Gruyter, 405–433. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110555158-020>.
- Eco, Umberto. 1986. *Travels in Hyperreality*. Kääntänyt William Weaver. Orlando: Harcourt Brace & Company. Italiankielinen alkuteos 1973.
- Ekman, Stefan. 2013. *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Funk, Wolfgang. 2011. The Quest for Authenticity. Dave Eggers's *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* between Fiction and Reality. Teoksessa: Werner Wolf, Katharina Bantleon & Jeff Thoss (toim.) *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Leiden: Rodopi, 125–144.

- Gill, R. B. 2013. The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction. *Mosaic* 46:2, 71–85. DOI: <https://doi.org/10.1353/mos.2013.0021>.
- Huber, Irmtraud. 2014. *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Huber, Irmtraud & Wolfgang Funk. 2017. Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility. Teoksessa: Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen (toim.) *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. Lontoo: Rowman & Littlefield International, 151–165.
- Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Lontoo: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1988. *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Hyvärinen, Matti. 2010. Revisiting the Narrative Turns. *Life Writing* 7:1, 69–82. DOI: <https://doi.org/10.1080/14484520903342957>.
- Ishiguro, Kazuo. 2005. *Never Let Me Go*. Lontoo: Faber and Faber.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy. The Literature of Subversion*. Lontoo: Methuen.
- James, Edward. 2012. Tolkien, Lewis, and the Explosion of Genre Fantasy. Teoksessa: Edward James & Farah Mendlesohn (toim.) *Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 62–78. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521429597.007>.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kraatila, Elise. 2019. Conspicuous Fabrications: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-Truth Discourse. *Narrative Inquiry* 29:2, 418–433. DOI: <https://doi.org/10.1075/ni.19016.kra>.
- Kraatila, Elise. 2021. *The Crisis of Representation and Speculative Mimesis: Rethinking Relations between Fiction and Reality with 21st-century Fantasy Storytelling*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kukkonen, Karin. 2008. Popular Cultural Memory. Comics, Communities and Context Knowledge. *Nordicom Review* 29:2, 261–273. DOI: <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0190>.
- Kukkonen, Karin. 2011. Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. Teoksessa: Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in Popular Culture*. Berliini: De Gruyter, 1–21. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110252804.1>.
- Kukkonen, Karin. 2013. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lanzendörfer, Tim. 2016. Introduction: The Generic Turn? Toward a Poetics of Genre in the Contemporary Novel. Teoksessa: Tim Lanzendörfer (toim.) *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*. Lontoo: Lexington Books, 1–14.
- Locke, John. 1689. *An Essay Concerning Human Understanding*. Lontoo: Thomas Basset.
- Liotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Kääntäneet Geoffrey Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ransankielinen alkuteos 1979.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.

- McHale, Brian. 2018. Speculative Fiction, or, Literal Narratology. Teoksessa: Zara Dinnen & Robyn Warhol (toim.) *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 317–331.
- Meretoja, Hanna. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Palgrave Studies in Modern European Literature. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Meretoja, Hanna & Colin Davis. 2018. Introduction: Intersections of Storytelling and Ethics. Teoksessa: Hanna Meretoja & Colin Davis (toim.) *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts, and the Power of Narrative*. Lontoo: Routledge, 1–20. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315265018-1>.
- Polack, Gillian. 2015. Grim and Grimdark. Teoksessa: Young, Helen Victoria (toim.) *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: from Isaac Asimov to Game of Thrones*. Amherst, NY: Cambria Press, 77–96.
- Pratchett, Terry. 1983–2015. *Discworld* [kirjasarja]. Lontoo: Transworld Publishers; New York: Doubleday; New York: Random House.
- Preston, Alex. 2015. The Buried Giant by Kazuo Ishiguro – review. "Game of Thrones with a conscience." *The Guardian* [verkkoaineisto]. www.theguardian.com/books/2015/mar/01/the-buried-giant-kazuo-ishiguro-review-game-of-thrones-conscience. Viitattu 1.11.2021.
- Richardson, Brian. 2016. Unnatural Narrative Theory. *Style* 50:4, 385–405. DOI: <https://doi.org/10.1353/sty.2016.0023>.
- Roine, Hanna-Riikka. 2016. *Imaginative, Immersive and Interactive Engagements: The Rhetoric of Worldbuilding in Contemporary Speculative Fiction*. Vaitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Roine, Hanna-Riikka. 2020. On Speculation as a Strategy. *Fafnir* 7:2, 8–15.
- Roussin, Philippe. 2017. What Is Your Narrative? Lessons from the Narrative Turn. Teoksessa: Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin & Wolf Schmidt (toim.) *Emerging Vectors of Narratology*. Berliini: De Gruyter, 383–404. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110555158-019>.
- Scholes, Robert. 1975. *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Suvin, Darko. 2016. Considering the Sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction." An Effusion. Teoksessa: Gerry Canavan (toim.) *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang, 381–444.
- Timmer, Noline. 2010. *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Leiden: Rodopi.
- Tolkien, J. R. R. 1954–1955. *The Lord of the Rings*. Lontoo: Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R. 2002. Saduista. Teoksessa: Sisättö, Vesa (toim.) *Puu ja lehti*. Suomentanut Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY, 103–108. Englanninkielinen alkuteos 1947.
- Tolkien, J. R. R. 2013. From a Letter by J. R. R. Tolkien to Milton Waldman, 1951. Teoksessa: Tolkien, Christopher (toim.) *Silmarillion*. Lontoo: Harper Collins, xii–xxxi.
- Vermeulen, Timotheus & Robin van den Akker. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture* 2:1, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v1i0.5677>.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Routledge.

- Wolf, Mark J. P. 2012. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*.
Lontoo: Routledge.
- Wolfe, Gary K. 2011. Evaporating Genres. Teoksessa: Gary K. Wolfe *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 18–53.
- Wood, James. 2015. The Uses of Oblivion. Kazuo Ishiguro's "The Buried Giant." *The New Yorker* [verkkoaineisto]. www.newyorker.com/magazine/2015/03/23/the-uses-of-oblivion. Viitattu 1.11.2021.

Kuka kertoo, mitä *Game of Thrones* tarkoittaa? Post-postmodernismi ja paratekstuaalinen tarinankerronta

Markus Laukkanen

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5777-5374>

Spekulatiivinen fiktio, erityisesti fantasiafiktio, on noussut jatkuvasti tärkeämpään rooliin digitaalisen murroksen ja internetin luomassa kulttuurisessa ympäristössä (ks. Wolfe 2011). Fantasian asema erityisesti uusissa mediumeissa, kuten verkkopeleissä, on hallitseva, ja samalla suurin osa nykyfantasiakertomuksista lävistää jollakin tavoin useita erilaisia mediaympäristöjä: esimerkiksi suosittujen romaanien ympärille rakentuu säännönmukaisesti oheistekstejä, televisiosovituksia, internet-palstoja, fanifiktiota ja muuta monimediaista toimintaa.

Käsittelen tässä artikkelissa huippusuositun, HBO:n tuottaman fantasia-televisiosarja *Game of Thronesin* (2011–2019) ympärillä ensisijaisesti internetissä tapahtuvaa fanitoimintaa. Kahdeksan tuotantokautta kestänyt *Game of Thrones* perustuu George R. R. Martinin romaanisarjaan *A Song of Ice and Fire* (1996–, suom. *Tulen ja jään laulu*, 2003–). Lähestyn fanitoimintaa paratekstuaalisena¹ tarinankerrontana, mikä ei nimes-tään huolimatta aina tarkoita varsinaista tarinan kertomista, vaan yleisesti sellaista puhetta ja kirjoitusta, joka pyrkii käyttämään kohdeteok-sensa kommunikatiivista potentiaalia vaikuttamisen välineenä esimer-

kiksi yhteiskunnallisessa keskustelussa ja kannanotoissa (ks. Castleberry 2015). *Game of Thronesin* paratekstuaalisessa tarinankerronnassa sarjasta kerrotaan tarinaa ilmiönä, joka tukee tai horjuttaa kulttuurisia kertomuksia (ks. Phelan 2005) esimerkiksi ilmastonmuutoksesta ja sukupuoli-rooleista.

Internetiin on syntynyt erityisesti spekulatiivisiin genreihin (esim. fantasia, tieteisfiktio ja kauhu) lukeutuvien teosten ympärille faniyhteisöjä (*fandomeita*) (ks. Hills 2002; Jenkins 2013). Faniyhteisöt järjestäytyvät internetin keskustelupalstoilla, ja niiden käyttäjämäärät ovat huomattavan suuria. Esimerkiksi suosittu *Reddit*-verkkosivuston *Game of Thrones* -aiheisella keskustelupalstalla on yli 2,8 miljoonaa rekisteröitynyttä käyttäjää, jotka osallistuvat aktiivisesti keskusteluun. Nämä sivustot ovatkin keskeinen osa sitä infrastruktuuria, joka muodostaa fiktiivisten teosten paratekstuaalisen, kohdteosta tukevan, yhteisöllisen mediasisällön. Useimmat *Game of Thrones*- ja *A Song of Ice and Fire* -fanisivustoilla julkaistuihin viesteistä edustavat joko taiteellista toimintaa, kuten fanitaidetta ja fanifiktiota, tai faniteorioita. Faniteoriat ovat yhteisöllisiä luentoja, jotka purkavat kohdetekstejä yksityiskohtaisesti ja rakentavat usein monimutkaisia teorioita siitä, mitä teoksissa todella tapahtuu. Suositut faniteoriat ovat yksityiskohtaisesti rakennettuja, ja niissä on tarkat lähdeviitteet. Teorioissa ei yritetä ennustaa, mitä kohdteoksissa tapahtuu myöhemmin sarjan edetessä, vaan niissä on kyse paratekstuaalisesta tarinankerronnasta: ne pyrkivät muovaamaan teoksen tulkintoja ja faniyhteisön mielipiteitä. Nykyfantasian käyttämät genresidonnaiset interaktiivisen tarinankerronnan keinot ankkuroivat sen tiukasti internetin mukanaan tuomaan yhteisöllisen lukemisen ja kertomisen kulttuuriin. Internetkulttuurin vaikutus ei siis näy pelkästään siinä, miten teoksista puhutaan, vaan myös teoksissa itsessään ja niiden tavoissa reagoida paratekstuaaliseen keskusteluun. Tämä internetin mahdollistama interaktiivinen lukemisen tapa on nähdäkseni keskeinen ero postmodernistisen kulttuurin ja postmodernismin jälkeisen kulttuurin välillä.

Fanit

Game of Thrones -televisiosarjan hahmo Jon Snow kuolee viidennen tuotantokauden viimeisessä jaksossa ”Mother’s Mercy” (*Game of Thrones* 2015, kausi 5, jakso 10). Nuoren komentajan omat joukot surmaavat tämän petturina: pyrkimys rauhaan vanhojen vihollisten kanssa ei miellytä kaikkia. Tapahtuma ei sinänsä ole erityisen huomionarvoinen, sillä *Game of Thrones* on tunnettu siitä, että sen päähenkilöt ovat jatkuvassa vaarassa kuolla yhtäkkisesti. Tarkastelen kuitenkin tätä kuolemantapausta lähemmin sen saaman vastaanoton takia. Sarjan katsojakunta, ainakin internetissä aktiivisesti näkemyksiään esittävä osa sarjan katsojakunnasta, nimittäin epäili, ettei Jon Snow kuollutkaan. Katsojat eivät siis uskoneet hahmon tarinan päättyneen, vaikka useat aiemmatkin päähenkilöt olivat kuolleet ja poistuneet sarjasta ja vaikka sekä *Game of Thronesin* tekijät että Jon Snow’n näyttelijä antoivat ymmärtää, että myös Jonille on nyt käynyt näin.

Sarjan seuraajille oli selvää, ettei Jon kuitenkaan olisi pysyvästi poissa pelistä. Tuotantokaudella, jonka lopussa hän kuolee, vihjataan, että hän palaa sarjaan myös seuraavana vuonna. Tämän lisäksi kertomuksessa on metafiktiivisiä viittauksia keskustelupalstojen spekulatioihin siitä, miten sarjan juoni etenee. Jaksossa ”Hardhome” nähdään sananvaihto Jonin ystävän Samwell Tarlyn sekä orpolapsi Ollyn välillä. Samwell vakuuttelee Ollyä sanoen: ”Try not to worry Olly. I’ve been worrying about Jon for years. He always comes back” (*Game of Thrones* 2015, kausi 5, jakso 8, 28.40–28.55). *Game of Thrones* on adaptaatio George R. R. Martinin kirjoittamasta, yhä keskeneräisestä kirjasarjasta, jonka viimeisimmässä julkaistussa osassa (*A Dance With Dragons*, 2011) Jon Snow puukotetaan hengiltä. Samwell osoittaa puheensa lähes suoraan kameralle, ikään kuin sarjan yleisölle, joka oli jakson lähetysajankohtana spekuloinut Jonin kohtaoloa jo neljä vuotta. Tarinaan on piilotettu paljon mahdollisia vihjeitä siitä, miksi Jon murhattiin, ja siitä, miten tämä voisi herätä henkiin. Kerronnallinen koukku toimii: jakso onnistui luomaan valtavan määrän faniteorioita, jotka pyrkivät täydentämään sarjan esittämiä tapahtumia.

Internetin faniyhteisöt spekuloiivat *Game of Thronesin* viidennen ja kuudennen kauden väliset 10 kuukautta sillä, miten Jon Snow palaa

takaisin tarinaan. Spekulaatio oli erityisen voimakasta, koska toisin kuin sarjan aiempien mysteerien kohdalla, nyt televisioadaptaatio oli saanut kirjasarjan kiinni eikä vastausta kysymykseen siten voinutkaan tarkistaa alkuperäisistä romaaneista. Ehkä hahmon saamat vammat eivät olleetkaan tappavia? Ehkä Jon on siirtänyt olemuksensa tai kuudella lemmikkisuteensa, josta hän sitten voisi myöhemmin palata parannettuun kehoonsa. Ehkä Melisandre, mystinen papitar, joka sattui olemaan paikalla Jonin kuollessa, herättää tämän henkiin. Ehkä Jon Snow todella on muinaisen profetian lupaama pelastaja Azor Ahai, jonka kohtalo on palata kuolleista. Tai ehkä tarinan antagonistti, Night's King, herättää Jonin henkiin epäkuolleena palvelijanaan. Ehkä tämä epäkuollut Jon sitten soluttautuu vihollisen armeijaan ja lopulta pelastaa maailman? Yleisö kehitti jakson tapahtumien ympärille monimutkaisia uusia tarinoita. Samanlainen luova ja laajentava fanitoiminta jatkui läpi sarjan viimeisten tuotantokausien. Monissa tapauksissa nämä uudet tarinat olivat fandomin silmissä kiinnostavampia ja merkityksellisempiä kuin sarjan varsinaiset tapahtumat, ainakin sarjan kahden viimeisen tuotantokauden muuten melko nuivan vastaanoton (ks. Siciliano & Shardlow 2019) valossa.

Nostankin eritoten internetin olemassaolon ja sen laajan näkyvyyden määrittäväksi tekijäksi siinä, miten nykyfiktio eroaa aiemmasta. Vaikka mahdollisuus osallistua internetkeskusteluun onkin etuoikeus ja sen luonne kaiken lävistävänä monoliittina on ainakin osittain illuusiota (ks. van Dijk 2013, 31), on internet alustana kuitenkin nimenomaan näkyvä: se voimistaa käyttäjiensä lähettämiä viestejä. Erityisesti televisiosarjojen nykyaikainen interaktiivisuus etualaistaa sen osan katsojakuntaa, jonka on mahdollista ottaa osaa verkossa käytyyn keskusteluun. Edellä kuvattun kaltaista paratekstuaalista, faniyhteisöjen käymää keskustelua internetajan fiktioista voi pitää myös merkittävänä osana postmodernismin jälkeisyyttä. Käsitellessäni seuraavassa internetyhteisöjen harjoittaman paratekstuaalisen tarinankerronnan roolia fiktion valtarakenteiden muutoksessa suhteutankin samalla tätä muutosta postmodernismin ja postmodernin jälkeisyyden teoriaan.

Nykytutkimuksessa esiintyy usein näkemys, jonka mukaan niin yksilölliset kuin yhteisöllisetkin identiteetit rakentuvat kertomuksista (McA-

dams ja McLean 2013, 23). Tämän näkemyksen mukaan yhtä lailla yksilön identiteetti, urheiluseuran fanius ja valtiollinen yhteenkuuluvuudentunto siis rakentuvat samasta materiaalista, tarinoista. Huolimatta siitä, että monet tutkijat ovat kyseenalaistaneet tarinoiden vallan määrittää identiteettejä (ks. Strawson 2004), on nähdäkseni selvää, että *Game of Thrones* -fandomin kaltaiset yhteisöt, jotka muodostuvat tiettyjen fiktiivisten kertomusten ympärille, rakentuvat juuri näistä kertomuksista. Niiden syy olla olemassa on jokin tietty kertomus, jonka fandomiin osallistuvat yksilöt kokevat itselleen tärkeäksi. Tämä antaa näille keskeisiksi valituille kertomuksille ja niistä kerrotuille tarinoille merkittävän paljon valtaa määrittää, millainen yhteisö on kyseessä. Fandomit käyttävät kohdoteoksiaan keskustelun, ajattelun, itseilmaisun, poliittisen aktiivisuuden ja identiteetin rakentamisen välineinä (Gray, Sandvoss & Harrington 2017, 2). Samalla nuo teokset ja niiden väistämättömänä asiayhteytenä toimiva mediaympäristö puolestaan pyrkivät käyttämään fandomien toimintaa markkinoinnin ja yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä (Hassler-Forest 2016).

Olisi naiivia olettaa, että fandomit syntyvät täysin spontaanisti eli että merkityksellisiksi koetut fiktiot itse luovat ne ympärilleen. Monet korkean profiilin fandomit ovat tosiasiaassa tuotantoyhtiöiden markkinointikoneiston määrätietoisesti rakentamia. Esimerkiksi HBO:n televisiosarjaa *Westworld* (2016–) markkinoitiin suoraan *Game of Thronesin* faniyhteisölle tämän suosikkisarjan korvaavana fiktiona. HBO julkaisi verkkosivuillaan artikkelin ”Fan of Game of Thrones? 5 Reasons Why Westworld Is for You”. Ensimmäinen tekstin listaamista syistä on, että *Westworldin* sopii faniteorioiden kehittämiseen. HBO myös kehittää parhaillaan useita uusia sarjoja, jotka tapahtuvat *Game of Thronesin* maailmassa. Tuotantoyhtiö pyrkii pitämään kiinni suuresta ja uskollisesta asiakasryhmästään.

Syy tuotantoyhtiöiden pyrkimykseen luoda uusia fandomeita ja siirtää jo olemassa olevia fandomeita uusien tuotteiden pariin on yksinkertainen: aktiivinen fandom tuo tuotteelle suuren määrän näkyvyyttä verkossa. Mainosrahoitteiset verkkojulkaisut, kuten *Esquire* ja *Den of Geek*, kierrättävät klikkauksia kalastellessaan aktiivisten fandomien ajatuksia ja tätä kautta myös laajentavat fandomia, uskollista asiakaskuntaa. Kyse on

mainoksista, joita yleisöt luovat ja verkkojulkaisut levittävät ilmaiseksi. Fanitoiminta luo vaikutelman siitä, että tekstit, joiden ympärillä toiminta tapahtuu, ovat suosittuja ja trendikkäitä. Fandom on tavanomaista tehokkaampi mainos, koska se esittää ydintekstinsä olevan paitsi katsomisen arvoinen myös tiedollisesti tärkeä: *Game of Thrones* on nähtävä ja tunnettava, jotta voi liittyä sen yhteisöön. Paratekstuaalinen fandomtoiminta legitimoit HBO:n teoksen roolia sarjana, jota poliittisesti aktiivisten, tiedostavien ihmisten täytyy katsoa pysyäkseen mukana ajankohtaisissa keskusteluissa (Castleberry 2015, 127).

Internet muuttaa teoksen tekijän ja vastaanottajan välisiä valtasuhteita. Vastaanottajan tai käyttäjän rooli on paljon aikaisempaa aktiivisempi nykyaikaisessa fiktiossa, joka on rakennettu tietoisena internetin toimintatavoista. On jopa olemassa näyttöä siitä, että sosiaalinen media vaikuttaa suoraan televisio-ohjelmien sisältöön (ks. Jacobson 2013). Tällä kulttuurintuotannon kehityksellä on valtavan suuri markkinapotentiaali, joten tuotantoyhtiöt ja muut kaupalliset toimijat ovat tehneet parhaansa hyödyntääkseen sitä. Fandomeita, joiden keskuksessa on yksittäisen teoksen sijasta yritys tai brändi, kutsutaan myös brändiyhteisöiksi, ja niiden tarkoitushakuinen kultivointi nähdään usein kaiken markkinoinnin uutena pitkän tähtäimen tavoitteena (ks. Kaplan ja Haenlein 2010). Brändiyhteisöjen luomisen kannalta tuotantoyhtiöiden on tärkeää onnistua pitämään julkisuuskuvansa tiukassa kontrollissa.

Fandom pystyy aiheuttamaan ongelmia kulttuurintuotannolle (esim. Hassler-Forest 2016, 2–3). Aktiivinen fanitoiminta, kuten suosittujen faniteorioiden kehittäminen, saa paljon näkyvyyttä, ja kun muut mediat kierättävät fandomien näkemyksiä, saavat ne suuren painoarvon keskustelussa. Yleisöt eivät kuitenkaan käytä tätä uusien teknologioiden antamaa valtaa pelkästään mediayritysten toivomilla tavoilla. Fanitoiminta on pohjimmiltaan kaoottista ja lähes mahdotonta kontrolloida. Fandomin kahden olemassaolon tavan välillä on jännite: yhtäältä tarinankerronta fanitoimintana on immateriaalista työtä, jota tuotantoyhtiöt käyttävät hyödykseen, ja toisaalta se edustaa myös spontaania, transformatiivista ja jopa radikaalia nykyfiktiointeraktiivisten elementtien hyödyntämistä. Tekijä luovuttaa yleisölle vallan määrittellä teoksen merkityksiä, kun teksti tuodaan interaktiivisen internetkulttuurin vaikutuspiiriin. Tämänkaltainen

kamppailu tekstin merkityksestä ja arvosta onkin tyyppillinen osa postmodernismin jälkeisen fiktion kommunikatiivista dynamiikkaa.

Postmodernismi

Fiktio postmodernismin jälkeen, nimettiin tämä sitten metamodernismiksi (Vermeulen & van den Akker 2010; Dumitrescu 2014), uusvilpittömyydeksi (Kelly 2010), post-postmodernismiksi (ks. Hutcheon 2002; Nealon 2012) tai miksi tahansa muuksi, on väistämättä yhä jollakin tavoin kytköksissä postmodernismiin. Itse käytän nimitystä post-postmodernismi. Termi on suhteellisen neutraali, mutta se korostaa uuden kulttuurin yhteyttä aiempaan. Tämän luvun tarkoitus on kartoittaa yhtä tapaa, jolla post-postmodernistinen fiktio eroaa aiemmasta: internetajan mukanaan tuomaa uudenlaista vuorovaikutteisuutta ja sen vaikutuksia. Muutos näkyy fiktion tuotannossa, nykyteosten osallistumisessa yhteiskunnalliseen keskusteluun sekä fiktion liittyvän lukija- ja kuluttajakäyttäytymisen muutoksina. Samalla tavoin kuin modernismi kummittelee kaikissa postmodernismin teorioissa, kaikki teorit siitä, mitä tulee postmodernismin jälkeen, pitävät väistämättä sisällään jonkinlaisen kuvan postmodernismista. Uuden kulttuurin nimittäjiä kartoitettaessa vertailu vanhoihin nimittäjiin on väistämätöntä. Post-postmodernismi on osa historiallista jatkumoa, joka liikkuu jostakin kohti jotakin toista: mikäli post-postmodernismi on määriteltävissä, on se määriteltävä juuri suhteessa sitä edeltäneisiin suuntauksiin. On jopa väitetty, ettei post-postmodernismi ole uusi asia vaan yhä osa modernismin projektia, sen kehitystä ja mutaatiota, kuten postmodernismikin (Nealon 2012, ix). Tätä ajatusta tukee se, kuinka monet niistä nimistä, joita nykykulttuurille on annettu, mukaan lukien post-postmodernismi, on rakennettu tätä logiikkaa mukaillen.

Post-postmodernismia voi kuitenkin lähestyä monin tavoin myös historiallisen jatkumon näkökulmasta, koska näkemykset postmodernismin luonteesta ovat yhä moninaisia huolimatta siitä, että suuntaus on jo julkisesti ja usein julistettu kuolleeksi (ks. Hutcheon 2002; Gibbons 2017). Koska nykyisen kulttuurisen tilan määrittely kumpuaa aiemmista

määrittelyistä, on luonnollista, että uudet mallit pohjautuvat vakiintuneisiin postmodernismin teorioihin.

Omassa post-postmodernismin tarkastelussani tärkeäksi nousee Jean-François Lyotardin tunnettu teoria siitä, miten postmodernismin ydin on epäluulo suuria kertomuksia, todellisuutta määrittäviä ja kulttuurin identiteetin luovia metanarratiiveja kohtaan (Lyotard 1984, xxiv–xxv). Post-postmodernismi sitä vastoin tietoisesti päättää *ikään kuin uskoa* sellaisiin suuriin kertomuksiin, joita se tarkoituksenmukaisesti rakentaa tarinoiden luonteen tiedostaen (Salman 2009, 47). Tässä luvussa käsittelemäni ilmiö, paratekstuaalinen tarinankerronta, on siten helposti hahmotettavissa tavaksi, jolla internetin yhteisöt rakentavat ja muokkaavat tällaisia fabuloituja tai spekulatiivisia metanarratiiveja (ks. Salman 2009; Kraatila tässä teoksessa).

Lisäksi lähestyn post-postmodernismia erityisesti Fredric Jamesonin klassisen kartoituksen kautta. Jameson on epäluuloinen sellaisia väittämiä kohtaan, joiden mukaan postmodernismi olisi historiallisesti poikkeuksellinen, radikaalin uudenlainen kulttuurinen suuntaus. Hän argumentoi, että uuden kulttuurin syntyminen vaatii aina uutta sosiaalista järjestystä (Jameson 1991), ja koska myöhäinen kapitalismi määrittää inhimillistä todellisuutta 1990-luvulla siinä missä aiemminkin, ei täydellisen kulttuurisen murroksen edellytyksiä ole olemassa. Postmodernismi julistautuu historian lopuksi mutta todellisuudessa vain unohtaa historian, kritisoi Jameson, ja sitä kautta se pystyy naamioitumaan uudenaikaiseksi kulttuurin tilaksi. (Mt., xii.) Jameson myöntää, että hänen näkemyksensä postmodernismista historiattomana kulttuurina on hyvin samankaltainen kuin Lyotardin teoria hajoavista metanarratiiveista, mutta hän pitää omaa hahmotelmaansa tätä tarkempana (mt., xi).

Merkittäväksi todelliseksi muutokseksi maailman sosiaalisessa järjestyksessä Jameson tulkitsee globalisaation, tuotannon siirtymisen niin kutsuttuun kolmanteen maailmaan. Näin postmodernismin rooliksi tulee ajatusrakenteiden uudelleenjärjestely, modernismin kulttuurisen logiikan uudelleenkirjoittaminen postmodernismin uudelle kielelle. Tämä uudelleenkirjoittaminen mahdollistuu postmodernismin nimeämisen kautta: uusi kulttuuri syntyy, kun sen olemassaolo julistetaan, se nimetään, siitä kirjoitetaan kirjoja. Postmodernismi järjestää todel-

lisuuden tavalla, joka normalisoi uuden talousjärjestyksen, luo kulttuurin, jossa elävät ihmiset pystyvät selviytymään globaalin talouden mukanaan tuomassa uudessa sosioekonomisessa maailmassa. (Mt., 1991, xiv.)

Jameson kuvailee kirjassaan piirteitä, jotka ovat postmodernismille ominaisia tai korostuvat ajan kulttuurituotteissa, kuten kuvataiteessa, elokuvassa, arkkitehtuurissa ja kirjallisuudessa. Hän nimeää erityisesti kolme keskeistä piirrettä. Ensimmäinen näistä on hermeneuttisuuden puute. Toisin sanoen postmoderni taide ei representoi mitään suurempaa todellisuutta, vaan sen tärkein osa on pintataso. Jamesonin mukaan postmodernismi on poetiikkana perustavanlaatuisen litteää. Tämä syvyttömyys on läsnä kaikissa postmodernistisen kulttuurin tuotteissa ja näkyy jopa kirjaimellisena litteytenä esimerkiksi postmodernistisessä arkkitehtuurissa. Postmodernismi on innostunut vain uudennaisista pinnoista. (Mt., 7–8.) Toinen Jamesonin nimeämä postmodernismin piirre on affektin heikentyminen. Pinnat, joista postmodernismi on viehättynyt, menettävät mahdollisuutensa syvempään merkitykseen. Maailmasta jää jäljelle kokoelma kuvia, jotka eivät viittaa mihinkään. Affekti heikentyy, eikä postmodernistinen taide enää herätä tai edes pyri herättämään vastaanottajassaan tunteita. (Mt., 8–10.) Kolmas postmodernismin piirre on historiattomuus ja pastissisuus. Postmodernismi perustuu pastissille, jonka Jameson määrittää ”amputoiduksi parodiaksi”, toistoksi ilman merkitystä tai syvyyttä. Postmodernismin perimmäinen historiattomuus tekee todellisuuden fragmentoitumisesta ja merkitysten katoamisesta väistämätöntä, sillä asioita ei ole mahdollista verrata siihen, mitä tuli ennen tai mitä tulee tulevaisuudessa. (Mt., 16–19.)

Postmodernismista on kuitenkin väistämättä siirrytty eteenpäin sikäli, että toisin kuin postmodernismi oletti, historia on jatkanut kulkuaan. Postmodernismi on jäänyt taakse, ja nyt eletään jossakin muussa maailmassa, jota hallitsee jokin muu nimittäjä. Kuten tässäkin teoksessa toistuvasti esitetään, on uutta kulttuurista nimittäjää lähdetty määrittelemään suorastaan vimmalla (ks. Franklin 2015, xiii). Historian siirtyminen postmodernismin tälle puolen ei ole seurannut ennustuksia, joissa hahmoteltiin postmodernismin jälkeinen kulttuuri esimerkiksi Alan Kirbyn kehittämän pseudomodernismin kaltaisena kauhukuvana, jossa kulttuuri muuttuu interaktiiviseksi ja lopulta niin nautintahakui-

seksi, että jäljelle jää vain internetpornoa (ks. Kirby 2006). Jos globalisaatio työn ja tuotannon näkökulmasta uudelleenjärjesteli kapitalismin postmodernismin aikana, tällä kertaa muutoksen taustalla ovat olleet informaatioteknologia ja erityisesti internet (ks. Fuchs 2007, 4).

Internetin taloudelliset vaikutukset ovat mittavia, ja niitä on tutkittu Jamesonin jalanjäljissä kulkevassa tutkimuksessa paljon. Jamesonin mallilla on kuitenkin toinenkin merkittävä puoli, nimittäin kulttuuri. Maailma ei väistämättä ole muuttunut kokonaan uudeksi, tunnistamattomaksi, mutta yleisön tapa käyttää kulttuurisia artefakteja on silti erilainen kuin ennen. Kulttuurin uudenlainen, interaktiivinen muoto on tuonut mukanaan perustavanlaatuisen muutoksen, ja tällä kertaa on mahdollista, ettei kulttuurin uudelleenmäärittely palvele pelkästään kehittyvän kapitalismin luomaa maailmaa (ks. Hassler-Forest 2016). Internetin mahdollistama, määrältään, kattamaltaan ja nopeudeltaan ennennäkemätön kommunikaatio on peruuttamattomasti muuttanut kaikkia yhteiskunnan osa-alueita ja kaikkia kulttuurisia artefakteja, niiden tuotantoa ja vastaanottoa. Erittelen seuraavissa luvuissa niitä mekanismeja, joilla kulttuurin digitalisaatio ja sen mukanaan tuoma interaktiivisuus ovat muuttaneet fiktion vastaanoton dynamiikkaa ja avanneet väylän paratekstuaalisuudelle.

Toinen näyttö

Nykykulttuuri toimii uudenaikaisessa digitaalisessa ympäristössä, nopeasti muuttuvassa ja medioituvassa maailmassa. Tämän ympäristön toimintatapojen ja kulttuuristen vaikutusten tutkimus seuraa kehityksen perässä, sillä sen ilmiöt ovat syntyneet ja laajentuneet valtavirtaan edeltävän kahdenkymmenen vuoden aikana päätähuimaavan nopeasti. On kuitenkin selvää, että muutos on ollut perustavanlaatuinen: internet ja sen avaamat viestintämahdollisuudet ovat määritelleet maailmanjärjestyksen uudelleen monilla eri tahoilla. Väitän, että uudenlainen interaktiivisuus ja lukijan korostunut rooli teoksen merkityksiä määrittävänä tahona toimivat vastavoimana Jamesonin esittämälle, postmodernismia määrittävälle litteydelle ja täten ne ovat keskeinen osa siirtymää kohti post-postmodernismia.

Selkeä esimerkki fiktion uudesta vuorovaikutteisuudesta on niin sanottu toisen näytön (*the second screen*, Giuffre 2012) konsepti ja teknologiayritysten välinen kilpailu tämän toisen näytön roolin ottamisesta. Toisen näytön ajattelu perustuu markkinoinnin teorioihin, mutta siitä on hyötyä myös fiktion kerronnallisia ja merkityksellisiä rakenteita ja niiden toimintatapoja analysoitaessa. Yksinkertaisuudessaan toisen ruudun ajattelu tarkoittaa tapaa, jolla television katsojat tukevat omaa käyttäjäkokemustaan toisen ruudun, useimmiten toisen teknisen laitteen avulla. Selkeä esimerkki tästä on Twitterin tai muun sosiaalisen median selaaminen älypuhelimien ruudulta samalla, kun käyttäjä katsoo esimerkiksi urheilua (ks. mt.). Esimerkiksi Twitterin parhaita paloja saatetaan näyttää ruudulla jopa ohjelman aikana; yleisöä osallistetaan näin sisällöntuotantoon. Aktiivinen toisen näytön käyttö hyödyttää tuotantoyhtiöitä monin tavoin. Se muuttaa tekstin vastaanottajan aktiiviseksi, luovaksi osallistujaksi ja pitää tällä tavoin huolta siitä, että hän palaa tekstin pariin toistekin. Sosiaalisen median aktiivisuus jonkin tietyn televisio-ohjelman ympärillä luo vaikutelman kiinnostavasta ja tärkeästä asiasta. (Casella 2015, 2.) Samalla tämä aktiivisuus ohjaa algoritmeja syöttämään lisää uusia käyttäjiä ohjelman pariin.

Twitter-komenttien sisällyttäminen televisiolähetykseen liittyy useimmiten urheiluun, uutisiin tai muuhun todellista maailmaa käsittelevään ohjelmasisältöön. Tästä huolimatta toinen näyttö on kiistämätön osa myös nykyaikaista fiktiota. Toinen näyttö säilyttää käyttäjien välisen paratekstuaalisen keskustelun silloinkin, kun tuota keskustelua ei voida sisällyttää osaksi ohjelmaa itseään (Brojakowski 2015, 36), ja tämä koskettaa kaikkea sellaista nykyfiktiota, aina romaaneista internetsarjoihin, joka asettuu vuorovaikutteiseen suhteeseen yleisönsä kanssa. Esimerkiksi uusien *Game of Thronesin* jaksojen ensiesitysten aikaan internet täyttyi käyttäjistä, jotka jakoivat omia reaktioitaan ja näkemyksiään jakson tapahtumista samalla, kun ne tapahtuivat.

Kymmeniä tuhansia jakoja, tykkäyksiä ja uudelleentwiittauksia keränneet livetwiitit näyttäytyvät internetajan kommunikation kuriositeettina, mutta ne todistavat, että toinen näyttö voi olla vahvasti läsnä ainakin *Game of Thronesin* katsomiskokemuksessa jopa välittömällä tasolla. Samalla ilmiö myös muuttaa fiktion vastaanoton dynamiikkaa: Lukijan

vastaanotto on perinteisesti nähty hankalasti, jos lainkaan, saavutettava osana fiktion kommunikaatiota. Uusi julkinen, välitön ja yhteisöllinen vastaanotto kuitenkin muuttaa tilanteen. Internetin mahdollistamat kanavat tekevät lukemisesta ja fiktion vastaanotosta julkisen prosessin, jota sekä fiktion tekijät että sen muut vastaanottajat voivat seurata.

Fiktiivisiä televisiosarjoja tuottavat yhtiöt, kuten *Game of Thronesin* taustalla vaikuttava HBO, keskittyvät yleensä toisen näytön logiikkaa noudattelevaan paratekstuaaliseen sisältöön, joka on aktiivisimmillaan juuri ennen sarjan uutta jaksoa ja välittömästi sen jälkeen. Tällainen sisältö rakentaa verkon fandomia, uskollisinta mahdollista katsojakuntaa. HBO lähetti *Game of Thronesin* kuudennen kauden jokaisen jakson jälkeen noin puolen tunnin mittaisen jakson keskusteluohjelmaa *After the Thrones*, jossa Chris Ryan ja Andy Greenwald intoilivat vasta nähdystä *Game of Thronesin* jaksosta. Ryan ja Greenwald ovat molemmat toimittajia ja televisiotuottajia, Hollywoodin sisäpiiriä, mutta *After the Thronesia* markkinoitiin vahvasti ohjelmana, jossa fanit puhuvat faneille faniengielellä. Sarjaa mainostettiin mm. tunnuslauseella ”Fan the flames of your fandom!”, ja sen keskeinen teema oli yhteisöllisyys ja faniuden syventäminen. Sarjan ensimmäinen jakso alkaa seuraavalla sanailulla:

Ryan: This is *After the Thrones*. Every week, we’re going to be bringing you analysis, jokes, the whos, the whats, the whens, the wheres, the WTFs of this entire *Game of Thrones* season six.

Andy: This is the place for hopefully smart conversation, wild speculation, I pray, some Dornish wine recommendations.

Ryan: [nauraa]

Andy: Think of it this way: If *Game of Thrones*, the show, is Brienne of Tarth, we are Podrick.

Ryan: Yeah, following behind but woefully bad at hunting.

(*After the Thrones* 2016, kausi 1, jakso 1, 00.22–00.51.)

Aloituis korostaa sarjan luonnetta fanikulttuurin tuotteena. Se rakentaa selvän yhteyden erityisesti YouTube-alustalla suosittuihin amatöörien tuottamiin *recap*-videoihin, joissa käydään läpi sarjan viimeisimmän jakson tapahtumat humoristisesti selittäen ja vahvasti tulkinnalla höystettyinä. Ilmiö edustaa siis tulkitsevaa uudelleenkerrota, jossa tulkinna rooli on merkittävä: *recap*-videot näyttäytyvät neutraaleina, mutta ne kanonisoivat kohteidensa tiettyjä fanitulkintoja ja ovat täten osa paratekstuaalisen tarinankerronnan vyyhtiä. Nämä tulkinnat sisältävät aina käsityksen siitä, millä tavalla faniyhteisön kuuluu lähestyä käsillä olevaa teosta. Maininta villedistä spekulatioista yhdistää sarjan *Game of Thronesin* ja *A Song of Ice and Firen* ympärille muodostuneeseen vahvaan faniteorioiden kehittelyn ja jakamisen kulttuuriin. Maininta Tarthin Brienne ja Podrickin suhteesta taas on viittaus fandomin meemihuumoriin. Vitsistä menee osa ohi, mikäli katsoja ei tunne kyseisten hahmojen, erityisesti aseenkantaja Podrickin, statusta *Game of Thronesin* internetfandomin lempilapsena. Julistautuessaan oman elämänsä Podrickiksi julistautuu sarja vähäisemmäksi kuin kohdeteoksensa mutta samalla myös keskeisemmin osaksi internetin sisäpiiriä, osaksi verkon fanikulttuuria, jossa on lopulta kyse yhteisöstä enemmän kuin siitä teoksesta, jonka ympärille yhteisö on rakentunut.

After the Thrones pyrkiä alleviivaamaan, että se on fanien eikä ammattimaisten tuottajien tekele. On kuitenkin olennaista muistaa, ettei tämä pidä paikkaansa. Kyse on HBO:n rahoittamasta media-ammattilaisten tuottamasta faniuden performanssista, joka lähetettiin kanavalla harmitusti heti uusien *Game of Thronesin* jaksojen jälkeen. *After the Thrones* ylläpitää illuusiota siitä, että ohjelman juontajat olisivat nähneet jakson samaan aikaan tavallisen yleisön kanssa ja reagoisivat sen tapahtumiin aidosti ja spontaanisti. Ohjelma on kuitenkin ilmiselvästi etukäteen käsikirjoitettu, kuvattu ja ammattimaisesti tuotettu, minkä lisäksi siinä näytetään toistuvasti katkelmia juuri esitetystä pääsarjan jaksosta. Esittämällä toimittajien juontaman ohjelman tällä tavalla HBO laajentaa yleisönsä tietoisuutta fandomista sekä antaa sille mahdollisuuden ottaa tavallista katsojaa aktiivisemmin osaa *Game of Thronesin* tarinaan, julistaa oma faniutensa ja liittyy osaksi myötämielisten katsojien sisäpiiriä. Tosiasiassa *After the Thrones* kuitenkin edistää hyvin kritiikitöntä ja posi-

tiivista tulkintaa *Game of Thronesista* ja pyrkii täten vaikuttamaan fandomin keskustelun sävyyn. Garret Castleberry viittaakin Greenwaldin ja Ryanin kaltaisiin, kaupallisista syistä faniutta esittäviin toimittajiin pal-kattuina näennäisfaneina² (Castleberry 2015, 135).

Fandomin levittämisen tarkoituksena on niin kutsutun *Event TV:n* luominen (ks. Giuffre 2012). *Event TV* tarkoittaa ilmiötä, jossa sarjan merkitys laajenee tarinan ulkopuolelle niin, että sen tapahtumat muuttuvat pelkistä fiktiivisen tarinan käännteistä todellisen maailman tapahtumiksi, joilla on uutisarvoa (Casella 2015, 4). *Game of Thrones* on onnistunut luomaan itsestään tapahtuman: kun tärkeä henkilöhahmo kuo-lee, uutisoidaan siitä kansainvälisessä mediassa ja se muuttuu osaksi laajempaa yhteiskunnallista keskustelua, kulttuurin tekstuuria. Käsitteenä *Event TV* kumpuaa televisiosarjojen ja sosiaalisen median tutkimuksesta, mutta ilmiönä se ulottuu kaikkeen kulttuurituotantoon, myös kaunokirjallisuuteen. *Event TV* edustaa pohjimmiltaan markkinointia, mutta *Game of Thronesin* mainokset eivät ole vain mainoksia, ne ovat median sisältöä. Niinpä tarinan tapahtumien lisäksi jopa sarjan mainokset saavat uutisarvon. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* julkaisi 6.3.2019 kirjoituksen otsikolla ”*Game of Thronesin* viimeisen kauden traileri julkaistiin viimein, joten analysoimme kaikki neljä repliikkiä ja jokaisen kuvan” (Ahlroth 2019). Mainoksia voi vältellä, sisältöä ei niinkään.

Totuuden ja tarinankerronnan suhde toisiinsa on muuttunut (ks. Kraatila 2019). Tämän muutoksen vaikutukset näkyvät lähes kaikilla elämän osa-alueilla, aina viihteestä nykyajan levottomaan poliittiseen ympäristöön. Fiktio lukijan tilalle on syntynyt uusi, aktiivisesti osallistuva ja vaikeasti ennakoitava internetin polarisoiva yhteisöllisyys. Kirjallisuudessa tämä uudenlainen yleisö näkyy erityisesti spekulatiivisen fiktion lukijakunnassa, mutta ilmiö ulottuu paljon laajemmalle. Tämä yhteisöllisyys saa aikaan paljon hyvää: se mahdollistaa ylitsepääsemättömiltä vaikuttavien taloudellisten, maantieteellisten ja sosiaalisten kuilujen navigoinnin ja uusien empaattisten yhteyksien luomisen. Toisaalta polarisoiva verkko-yhteisöllisyys luo kulttuurisia tiloja, joissa myös myrkylliset ajatusmallit voivat kukoistaa. Hyviä esimerkkejä tästä ovat paljon huomiota herättäneet antifeministiset internetryhmät #GamerGate

ja Rabid Puppies, jotka toimivat interaktiivisina yhteisinä fantasiafiktionkin ympärillä.

Internetin muuttuminen osaksi ekosysteemiä on demokratisoinut kulttuurintuotantoa. Faniyhteisöjen mielipiteillä ja niiden herättämällä mediahuomiolla on merkittäviä taloudellisia vaikutuksia kulttuuriteollisuuteen. Internet ja sosiaalinen media uudelleenmäärittelee fiktion tuottajan ja vastaanottajan välistä valtasuhdetta (Cassella 2015, 2). On jopa esitetty, että henkilökohtaisen yhteyden muodostaminen yleisöön on tuotantoyhtiöille välttämätöntä, jotta ne selviävät internetajan mediaympäristössä (Vaynerchuk 2011).

Koska internet ei ole materiaallinen tila, on joillakin Jamesonia seuraavilla marxilaisilla tutkijoilla ollut taipumusta määrittää sen sisältö merkityksettömäksi ja sen tutkiminen sumuksi (*vapor theory*, ks. Franklin 2015, xxi). Kriitikki kohdistuu teknologian tutkimiseen ikään kuin se ei aineettomana ilmiönä konkreettisesti vaikuttaisi materiaaliseen todellisuuteen ja tuotantotalouteen (ks. Lunenfeld 2002, 174). Nähdäkseni internetissä levitetyn sisällön merkitys on kuitenkin nykykulttuurin ja -fiktion analyysin kannalta välttämätöntä huomioida. Sen taloudelliset vaikutukset ovat laajamittaisia, kauaskantoisia ja monin tavoin uudellaisia. Tietotekniikan ei-materiaalinen puoli on määrittänyt todellisuuden sosioekonomista kehitystä merkittävästi viimeisten vuosikymmenten aikana (ks. Franklin 2015, xxi).

Pyrkimykset laajentaa jamesonilaista analyysia postmodernismin tuolle puolen ovat useimmiten kohdanneet tästä syystä suuria vaikeuksia. Vaikka talouden muutoksia onkin analysoitu tutkimuksessa melko terävästi, ovat katsaukset kulttuuriin olleet usein perin vanhanaikaisia. Esimerkiksi Jeffrey Nealon nostaa post-postmodernistisen kulttuurin keskeisiksi esimerkkitapauksiksi Las Vegasin kadut, niiden värivalot ja mauttomat pastissit, sekä klassisen rockmusiikin uuden suosion, joka hänen mukaansa välittää vain tyhjää nostalgiaa (Nealon 2012). Kyse on perinteisestä postmodernistisesta kuvastosta: haluttomuus kohdata digitaalisia tiloja ja niiden sisällä tapahtuvia muutoksia vääristää tämänkaltaiset analyysit absurdeiksi. Nealon tutkii tahattomasti pelkkää postmodernismin ylijäämää. Kuten Brian McHale (1992) esittää, ei uusi kulttuurinen dominantti kumoa aiempia. Modernistisia romaaneja kirjoitet-

tiin vielä McHalen postmodernismin aikana, ja samalla tavalla Las Vegasin postmodernistinen pinta kimaltaa yhä tänäkin päivänä.

Miekka ja feminismi: paratekstuaaliset fanikertomukset vallan välineinä

Tarkastelen seuraavaksi *Game of Thrones* -faniyhteisön paratekstuaalista tarinankerrontaa esimerkkinä post-postmodernistisesta interaktiivisuudesta fiktiossa. Käsittelyni keskittyy niihin tapoihin, joilla fandom pyrkii käyttämään taloudellista ja poliittista valtaa hyödyntämällä kommunikointia sarjan kautta ja sen kanssa. En ota kantaa sarjan poliittisiin ulottuvuuksiin vaan käsittelen sitä, millaisia tarinoita faniyhteisöt niistä kertovat. Kiinnitän huomiota erityisesti fandomin piirissä käytyyn keskusteluun feminismitä.

Game of Thrones -fandomin suhde feminismiin on monimutkainen. Aihe on herättänyt internetissä polarisoitunutta keskustelua, johon osittain kysymysten ajankohtaisuudesta mutta myös niin kutsutun nörttikulttuurin³ sisällä tapahtuvista muutoksista. Tämän alakulttuurin eri osa-alueilla on 2010-luvulla käyty merkittävä määrä kiivasta keskustelua inklusiivisuudesta, representaatiosta ja sukupuolesta. Keskustelu on kiihtynyt nörttikulttuurin suosion noustessa ja sen siirtyessä laajemmän kulttuurin reunamilta jatkuvasti keskeisempään rooliin valtavirrassa. Tämä laajempi huomio on herättänyt paljon kysymyksiä ongelmakohdista. Näkyvyyden lisääntyessä valo on kohdistunut alakulttuurin syrjäisimpiinkin sopukoihin, ja ne, jotka viihtyvät siellä, eivät ole ottaneet huomiota vastaan riemulla. Nörttikulttuuri on erityisesti Yhdysvalloissa hahmotettu ainakin 1980-luvulta lähtien ensisijaisesti maskuliiniseksi kulttuuriseksi tilaksi, ja monet sen vanhat poikakerholaiset vaikuttavat nyt pelkäävän, että heidän omakseen kokemansa kulttuuri hylkää heidät, kun asenteet muuttuvat.

Nörttikulttuurin salonkikelpoistumisesta johtuva kitka on nähtävissä jonkinlaisena alakulttuurin kasvukipuna, mutta *Game of Thronesin* kohdalla on olemassa toinenkin syy sille, miksi feminismiin liittyvät kysymykset ovat herättäneet niin paljon erimielisyyksiä fanien keskuudessa.

Televisiosarja ei nimittäin teoksena käsittele näitä aiheita alkuunkaan johdonmukaisesti. Sen taustalla oleva *A Song of Ice and Fire* -kirjasarja hahmotetaan fandomissa feministiseksi teokseksi, ainakin paljon feministisemmäksi kuin *Game of Thrones*. Televisiosarjaa onkin kritisoitu paljon eritoten sellaisista seksuaalisuuden, sukupuolen ja väkivallan esityksistä, jotka eivät kirjasarjassa ole samalla tavalla ongelmia. *Game of Thrones*iin on esimerkiksi toistuvasti lisätty sellaisia raiskauskohtauksia, jotka eivät esiinny kirjoissa. Erityisen kuvaavaa on se, että monissa näistä tapauksista sarjan tekijät ovat jälkepäin sanoneet, ettei esitetyn kohtauksen ollut tarkoitus olla raiskaus. Tämä on johtanut jotkin feministisiä nörttikulttuureja ja fandeimeita käsittelevät alustat (esim. *themarysue.com*) tuomitsemaan sarjan ja lopettamaan sen käsittelemisen. Näistä ongelmista huolimatta *Game of Thrones*issa on erotettavissa myös alkuperäisen kirjasarjan feministinen asenne. Mitä moninaisimpia, keskenään ristiriitaisiakin näkökulmia siihen, miten *Game of Thrones* suhtautuu feminismiin, on siten helppoa perustella.

Lyotardin mukaan postmodernismi kääntää selkensä suurille maailmaa selittäville kertomuksille ja korvaa ne paikallisilla mikronarratiiveilla (Lyotard 1984, xxiv–xxv). Post-postmodernismi on sen sijaan hahmotettu suurten kertomusten näkökulmasta suuntauksena, jonka keskuksessa ovat niin kutsutut fabuloidut metanarratiivit. Post-postmodernismi tietoisesti päättää uskoa sellaisiin suuriin kertomuksiin, joita se tarkoituksemukaisesti konstruoi nimenomaan tätä tarkoitusta varten (Salman 2009, 47). Kyse on postmodernismin illuusioita hajottavan luonteen seurauksesta: maailma on outo ja kauhea paikka, jonka suuruudessa ja kaoottisuudessa pieni ihminen kelluu ulkopuolisten, ymmärtämättömien voimien heittelemänä. Kääntäessään selkensä suurille kertomuksille postmodernismi tuhoaa modernismin illuusiot siitä, millainen maailma on ja mikä ihmisen rooli siinä on, mutta ilman näitä illuusioita ihmisen asema maailmankaikkeudessa on sietämätön, joten vanhojen harhojen tilalle luodaan uusia, joskin tällä kertaa niiden luonne keino-tekoisina konstruktioina tiedostetaan (mt.). Tässä luvussa käsittelemäni ilmiö, paratekstuaalinen tarinankerronta, on helposti hahmotettavissa yhtenä tapana, jolla internetin yhteisöt rakentavat ja muokkaavat näitä fabuloituja metanarratiiveja.

Postmodernismin jälkeinen kulttuuri suhtautuu suuriin kertomuksiin totuuksina kuten postmodernismia edeltänytkin kulttuuri, mutta se pitää niitä suhteellisina totuuksina. Maailman pystyy samanaikaisesti ja yhtä totuudellisesti selittämään useiden, joskus keskenään ristiriitais-tenkin metanarratiivien avulla. Vaihtoehtoiset suuret kertomukset ovat metodeja, näkökulmia, joiden avulla maailmaa pyritään ymmärtämään. Paratekstuaalinen tarinankerronta *Game of Thrones* -fandomissa viittaa täten siihen, miten eri kirjoittajat suhteuttavat käsittelemänsä teoksen johonkin näistä vaihtoehtoisista metanarratiiveista. Paratekstuaalinen tarinankerronta on kerrontaa, jossa kohdeteos kirjoitetaan osaksi laajempaa kulttuurista keskustelua ja sen merkitys (sekä fiktion sisällön tul- kinnallinen merkitys että teoksen kulttuurinen merkitys) pyritään kano- nisoimaan kirjoittajan omia metanarratiiveja tukevaksi. Suositun tele- visiosarjan selittäminen tietyn metanarratiivin kautta on usein sidok- sissa jonkin poliittisen tai taloudellisen agendan edistämiseen. Yhteis- kunnallisille näkemyksille lainataan painoarvo fiktion kommunikatiivi- sesta potentiaalista.

On selvää, että *Game of Thronesin* kaltainen interaktiivisesti käytetty *Event TV* sisältää kommunikatiivista potentiaalia valtavan määrän. *Game of Thrones* tarkoittaa selvästi jotakin, mutta yleisön tehtäväksi jää määri- tellä, mitä se tarkalleen ottaen tarkoittaa. Tapa, jolla tätä määrittelyä konk- reetisesti tehdään, on *Game of Thrones* -tarinoiden kertominen jostakin tarkoitushakuisesta näkökulmasta käsin, osana jotakin tiettyä metanar- ratiivia. Olen kategorisoinut ne tavat, joilla fandom kertoo tarinoita, kol- meen alustavaan luokkaan. Kiinnitän tässä yhteydessä huomiota erityi- sesti *Game of Thrones* -fandomin kertomuksiin feminismistä.

Ensimmäinen näistä paratekstuaalisista tarinankerronnan katego- rioista ovat *ydintekstiä tukevat kertomukset*. Tarkoitan näillä niitä kerto- muksia, jotka esittävät sarjan feministisenä ongelmattomalla ja yksin- kertaisella tavalla. Nämä kertomukset etualaistavat sarjan progressiivisia näkemyksiä ja naisia voimaannuttavia tarinoita sekä keskittyvät positiivi- siin roolimalleihin. Tällainen hyväntuulinen *girlpower*-feminismi oli sel- keästi yleisin kerrottu tarina sarjasta sen ensimmäisten tuotantokausien aikana, eikä näiden positiivisten näkemysten suosio ole juurikaan vähen- tynyt huolimatta säröänten yleistymisestä.

Ydintekstiä tukevat kertomukset ovat erityisen suosittuja palkattujen näennäisfanien keskuudessa (Castleberry 2015, 135). Edellä käsittelemäni *After the Thrones* on jopa poikkeuksellisen selvä esimerkki tästä ilmiöstä, mutta palkattujen näennäisfanien vaikutus ulottuu myös pitkälle tuotantoyhtiön tuottaman materiaalin ulkopuolelle. Palkatut näennäisfanit ovat toimittajia, jotka tekevät töitä mainosrahoitteisille verkkojulkaisuille mutta myös erinäisille mediatalojen omistamille fandomisivustoille (kuten *winteriscoming.net*) sekä vakavammille julkaisuille kuten *The New York Times* tai *Helsingin sanomat*⁴. Näennäisfaneja yhdistää vahva kontakti kulttuuriteollisuuteen, ja sivustojen jutut toimivatkin usein ainakin osittain *Game of Thronesin* mainoksina. Castleberry esittää, että tämä osa paratekstuaalista fandomkeskustelua pehmentää fandomin terävät kulmat (*corporate softening*) ja samalla poistaa paljon sen mahdollisesta radikaalista potentiaalista (mt.). Tämänkaltaisten lähteiden hyväntuulinen feminismi pelkistyy useimmiten asiayhteydestä irrotettuihin listoihin miekkailevista naisista tai kohtauksiin, joissa poliittista valtaa käyttävä nainen päihittää mieshahmon.

Edustava esimerkki tällaisesta pinnallisesta *Game of Thronesin* feminismiin ylistämisestä on *HuffPostin* 27.8.2017 julkaisema artikkeli ”23 Incredible Feminist Moments In Game Of Thrones” (Lumpkin 2017). Artikkelissa käydään ilman sen syvempää analyysia läpi sellaisia kohtauksia kuin ”Arya tells her dad she doesn’t want to be a great lady in a big castle” ja ”Brienne’s entire existence”. Naissoturihahmo Tarthin Brienen pelkkä olemassaolo siis riittää sarjan feministisyyden perusteluksi.⁵

Ensimmäisen paratekstuaalisen tarinankerronnan kategorian, ydintekstiä tukevien kertomusten, tuottaminen on kuitenkin selvästi juuri sitä fanitoimintaa, johon fandomeita kultivoivat tuotantoyhtiöt faneja ensisijaisesti kannustavat. Tällainen fanitoiminta saadaan helposti kääntymään positiiviseksi klikkiotsikoiksi, jotka esittävät sarjan erittäin myönteisessä valossa. Ne tekevät *Game of Thronesista* osan laajempaa kulttuurista keskustelua ja voimistavat sarjan *Event TV* -asemaa tekemällä siitä vakavasti otettavan uutisaiheen. Kuten edellä esitin, sarja on lähestulkoon pakko tuntea, jotta voi osallistua täysipainoisesti tärkeään yhteiskunnalliseen keskusteluun feminismistä mediassa, mikä on luonnollisesti positiivinen asia HBO:lle. Tästä näkökulmasta onkin helppoa

nähdä, miksi ensimmäisen kategorian fanikertomukset ovat kaikessa yksinkertaisuudessaan se tapa, jolla palkatut näennäisfanit fanitoimintaa harjoittavat.

Toinen paratekstuaalisen yhteiskunnallisen tarinankerronnan kategoria on *fantagonistinen kriittinen kertomus* (ks. Johnson 2007). Tällaiset kertomukset kritisoivat *Game of Thronesin* tapoja performoida feminismiä. Kriittisiä kertomuksia esiintyy kahta pääalajia. Ensimmäisessä kritisoidaan sitä, ettei *Game of Thrones* ole riittävän feministinen vaan että se pyrkii vain kyynisesti vetoamaan yleisöönsä; se käsittelee feminismitaihetta ainoastaan pinnallisesti ja välttää ottamasta jyrkkää kantaa mihinkään tärkeisiin kysymyksiin. Esimerkkinä tällaisesta näkökulmasta on *IndieWiren* 7.9.2017 julkaisema artikkeli ”Game of Thrones Rarely Passes the Bechdel Test, and It Still Has a Rape Problem”, joka pyrkii todistamaan, että sarja on seksistinen, kokoamalla erinäisiä tilastoja siitä, kuinka paljon alastomia naisia sarjassa esitetään verrattuna alastomiin miehiin ja kuinka paljon seksuaalista väkivaltaa kullakin sarjan tuotantokaudella on (Nordine 2017). Nämä kertomukset esittävät HBO:n sarjan syvästi ongelmallisena teoksena ja, toisin kuin ensimmäisen kategorian kertomukset, ovat usein tietoisia siitä, että kyse on tuotteesta. *Game of Thrones* on hedelmällinen maaperä tällaisille kertomuksille, sillä siinä on aiemmin mainitsemiani sisäisiä ristiriitoja. Toinen kriittisten tarinoiden alalaji esittää, että *Game of Thrones* on liian progressiivinen, siis liian feministinen, ja että sen sukupuolen kuvaukset pyrkivät edistämään liberaalia agendaa. Esimerkiksi *Return of Kings* -sivuston 8.7.2014 julkaisema, nimimerkin ”Knight Rider” kirjoittama artikkeli ”How Feminism Is Ruining *Game of Thrones*” pyrkii esittämään, että tietyt televisioadaptaatioon tehdyt muutokset edistävät Hollywoodin salakavalaa feminististä agendaa (Rider 2014). Tällaiset kertomukset kumpuavat siitä taantumuksellisesta osasta fantasiafandomia, johon aiemmin viittasin.

Toisen paratekstuaalisen tarinankerronnan kategorian tarinat eivät kerro *Game of Thronesista* teoksena samassa määrin kuin ensimmäisen kategorian tarinat. Kyse on ennemminkin yrityksestä esittää teos kulttuurisesti merkittävänä. Nämä kertomukset esittävät, että HBO:n sarja heijastelee laajempaa yhteiskunnallista todellisuudesta ja että sen ongelmat ovat oireita yhteiskunnan ongelmakohdista. Derek Johnso-

nin (2007) käsite fantagonismi soveltuu ilmiön kuvaamiseen hyvin: erinäiset poliittisesti motivoituneet tahot pyrkivät kodifioimaan käsittelemänsä tekstin ja sitä ympäröivän diskurssin omien intressiensä mukaisesti (mt., 287). Fantagonistiset kriittiset kertomukset pyrkivät kanonisoi- maan tiettyä poliittisesti motivoitua tulkintaa *Game of Thronesin* merki- tyksestä kulttuurituotteena. Fandomin tarinankerronta legitimoit ne dis- kurssit, jotka nostavat sarjasta esiin eettisiä ja sosiokulttuurisia kysymyk- siä. (Castleberry 2015, 133.)

Kertomalla kriittisiä tarinoita *Game of Thronesista* fantagonistiset tahot pyrkivät kääntämään suositusta sarjasta käytyä keskustelua omien poliiti- tisten näkökulmiensa mukaisiin aiheisiin. Mikäli sarjan medianäkyvyyttä voi käyttää minkäänlaisena mittarina, voidaan turvallisesti sanoa, että *Game of Thrones* kiinnostaa valtavan suurta määrää ihmisiä, ja täten siitä käydyin keskustelun sisällön ohjaaminen tarkoituksenmukaiseen suun- taan antaa poliittisille näkemyksille merkittävästi painoarvoa ja yleisöä. Kuten edellä esitin, osallistumalla aktiivisesti fanikulttuurien ekosystee- miin tuotantoyhtiö luovuttaa fandomille vallan määritellä teoksen mer- kitys ja sisältö. Fantagonistiset tahot pyrkivät muuttamaan teosten mer- kityksiä ja jopa sisältöjä käyttämällä tätä valtaa tarkoitushakuisesti. Täl- laiset tahot esittävät itsensä sarjan uskollisimpina faneina, jotka ovat pet- tyneitä joihinkin siinä havaitsemiinsa piirteisiin. Painostus vaikuttaa toi- sinaan toimivan: esimerkiksi sekspositio (vrt. ekspositio; ks. Hann 2012), josta *Game of Thronesia* on kritisoitu paljon, katosi sarjasta lähestulkoon kokonaan sen viimeisillä tuotantokausilla.

Tuotantoyhtiöt siis kultivoivat fandomeita ja antavat näille merkittä- vän määrän valtaa määritellä teostensa merkityksiä. Samalla ne pyrki- vät myös laajentamaan sarjojensa suosion tuotantoyhtiöiden brändiin sitomalla nämä asiat toisiinsa peruuttamattomasti, kun olemassaole- vat faniyhteisöt muokataan brändiyhteisöiksi. Tämä johtaa siihen, että fantagonistinen fanitoiminta muokkaa koko tuotantoyhtiön brändäystä tavoilla, joita yhtiöiden on mahdotonta kontrolloida (ks. Castleberry 2015, 133). Fantagonistiset kriittiset kertomukset ovat itsessään neutraali ilmiö; niiden teho on luonnollinen seuraus kuvaamastani internetkulttuurin mukanaan tuomasta fiktion valtasuhteiden muutoksesta. Ensimmäinen kuvailemani paratekstuaalisen tarinankerronnan kategoria, ydintekstiä

tukeva tarinankerronta, on selvästi tuotantoyhtiöiden siunaama ilmiö, sen sisällöt tuotantoyhtiöiden vaikutuksen pehmentämiä. Kriittiset kertomukset puolestaan ovat esimerkki pehmentämättömästä fanitoiminnasta, jolla on potentiaalia demokratisoida kulttuurin valtarakenteita. Tämä on yksi keskeinen syy, miksi post-postmodernistisen internetaan kulttuurin voi ajatella olevan dramaattisesti erilaista kuin Jamesonin kuvaama postmodernismi.

Kolmas paratekstuaalisen yhteiskunnallisen tarinankerronnan kategoria on *appropriatiivinen tarinankerronta*. Appropriatiiviset tarinat eroavat fantagonisista kriittisistä kertomuksista siinä, miten niillä on taipumus vääristää ydintekstinsä tunnistamattomaan muotoon. Tätä koltamatta tarinankerronnan kategoriaa on kyseenalaista nimetä fanitoiminnaksi. Fandomin rooli pelkistyy naamioksi, joka peittää esitetyn poliittisen agendan ja jonka avulla kyseinen agenda pystytään salakuljettamaan valtavirtaan suositusta sarjasta keskustelemalla. Esimerkkinä tällaisesta lähestymistavasta *Game of Thronesiin* toimivat antifeministinen, uusmaskuliininen sivusto *Return of Kings* ja muut vastaavat sivustot. Antifeministiset tulkinnat *Game of Thronesista* vaihtelevat: joidenkin näkemysten välillä mukaan sarja on joko täyttä liberaalia propagandaa tai sitten kuvausta väkivaltaisemmasta, arvoiltaan kovemmasta ja hierarkkisemmasta maailmasta, jonka suosio on todistus siitä, että vihatut feministit alitajuisesti tahtovat tulla dominoiduiksi sanan kaikissa merkityksissä.

Mark Derian esittää *Return of Kings* -alustalla julkaistussa tekstissä:

The incessant stand-offs, boobs, and swords (which never not represent masculinity), would make us think the viewers are predominantly men. However, the most represented viewer demographic is single women located on the coasts (i.e., feminists). Except feminists, with their attachment disorder parading as independence, rebel against family values. Yet they need family values like they need Vitamin D. Game of Thrones bridges this gap of cognitive dissonance as a way for women to nourish themselves with something that's supposed to disgust them. It's a spoonful of sugar for the Huffington Post crowd.

(Derian 2016.)

Teksti on täynnä aggressiivista seksuaalista vihjailua ja hyökkäyksiä epämääräistä, tekaistua ihmisryhmää kohtaan. *Game of Thrones* on kirjoituksen näennäinen aihe, mutta sarjalla ei ole minkäänlaista roolia sen sisällössä. Tavat, joilla appropriatiivinen tarinankerronta vääristelee ja ohittaa kohdetekstejään, muodostavat selkeän yhteyden internetkulttuurin ja niin kutsun totuudenjälkeisyyden välille: totuudella ei ole merkitystä, vain siitä kerrotut tarinat ovat tärkeitä (ks. Hyvönen 2018, 3).⁶

Fandomiin rakentuvat yhteisöt ja niiden syvin olemus, niiden identiteetti, määrittyvät sen kautta, mitä niiden kohdetekstien nähdään tarkoittavan. Erinäiset fantagolistiset ja muut tahot pyrkivät muokkaamaan fandomien identiteettiä määrittelemällä tekstien merkityksiä suhteessa laajempaan kulttuuriin. Tämä määrittely on mahdollista, koska teosten tekijät (tuotantoyhtiöt) pyrkivät hyödyntämään internetin interaktiivista ja yhteisöllistä luonnetta uudenlaisessa kommunikaatiossa ja markkinoinnissa. Täten ne väistämättä luovuttavat suuren määrän tekijäauktoriteettiaan moninaisille yleisöilleen. Teosten merkityksiä muutetaan legitimoimalla niiden tarkoitushakuisia fandomluentoja: luennat leviävät, niitä kommentoidaan ja kierrätetään valtamediassa, ja täten niistä tulee osa sitä, mitä esimerkiksi *Game of Thrones* kulttuurissa tarkoittaa. Tämä puolestaan vaikuttaa siihen, millainen fandom teoksen ympärillä on ja millaista fanitoimintaa se harjoittaa. Fandomin identiteetti muuttuu.

Kuva post-postmodernismista

Lopuksi palaan uuden kulttuurin nimittäjiin. Post-postmodernismi fiktiossa, jos päätämme, että tällainen asia on olemassa, on internetajan kertomuskulttuurin määrittämää. Internetin vaikutukset nykykulttuurissa ovat mittavat aina politiikasta taiteeseen ja uusien teknologioiden mahdollistamiin uudenlaisiin tarinankerronnan mediuumeihin. Populaarifiktio ja enenevässä määrin myös muun fiktion sisältämä yleisön ja tekijän välinen suhde on internetin myötä perustavanlaatuisesti muuttunut.

Tämä perustavanlaatuisen muutos on luonteeltaan rakenteellinen. Jamesonin (1991) kuvaama postmodernismi järjestee uudelleen fiktion rakenteita, sen suhdetta todellisuuteen ja sen representaation tapoja. Post-postmodernismi on aiheuttanut vastaavan kaltaisen uudelleen järjestelyn, ja painotukset ovat muuttuneet. Kyse ei kuitenkaan ole täydestä murroksesta, siirtymästä mihinkään täysin uuteen todellisuuteen, vaan nimenomaan uuden teknologian mahdollistamista uudeltaisista ilmenemismuodoista, jotka ovat olleet olemassa jo paljon aiemmin. Fiktion tuotannon, levityksen ja vastaanoton dynamiikat ovat kuitenkin muuttuneet internetajan myötä niin merkittävästi, että tämän muutoksen jäljet näkyvät lähestulkoon kaikkialla postmodernismin jälkeisessä tarinankerronnassa.

Jamesonin kuvaaman postmodernismin litteys, pintakeskeinen merkityksellisyys, on nykyfiktiossakin diagnosoitavissa, joskin mahdollisesti vähemmässä määrin kuin ennen. Aktiivinen, kulttuurin tuotantoon osallistuva yleisö kuitenkin muuttaa tämän dynamiikan: kun yleisöllä on enemmän valtaa teoksen sisältöön, ei sen merkityksen tarvitse kummuta yksinomaan tekstistä itsestään. Faniyhteisöjen toiminta on, jos jotakin, autenttista ja affektiivista, korosteisesti merkityksellisyteen pyrkivää. Kulttuurin valtavirran suosimat teokset saattavat olla pintakeskeisiä – harva syyttäisi esimerkiksi *Marvelin* viihteellistä elokuvatuotantoa syvällisyydestä –, mutta aktiivinen lukijakunta antaa niille merkityksiä.

Kiiltävää pintaa syvemmälle kurkottavat elementit tuotetaan siis nykyfiktioon yleisön toimesta. Aktiivinen fanitoiminta ja paratekstuaalinen keskustelu ovat tämän merkityksenannon prosessin ytimessä. Fani fiktio, faniteoriat ja muut samankaltaiset luovat faniaktiiviteetit etsivät ja koettelevat kohdetektiensä kommunikatiivisen potentiaalinen rajoja. Olen tässä luvussa keskittynyt tällaisen spekulatiivisen merkitysten luomisen sijasta paratekstuaaliseen tarinankerrontaan. Kutsun tätä ilmiötä tarinankerronnaksi huolimatta siitä, että varsinainen tarinankerronta perinteisessä mielessä on paratekstuaalisessa keskustelussa harvinaista.⁷ Käsittelemäni ilmiön kerronnallisuus liittyy lyotardilaiseen käsitykseen metanarratiiveista ja niiden post-postmodernistiseen fabulointiin (Salman 2009; ks. myös Kraatila tässä teok-

nessä). Post-postmodernismissä suuret kertomukset ovat välineitä, joiden avulla teksteille annetaan sellaista syvyyttä, sellaisia merkityksiä, mitä niillä ei itsessään valmiina ole.

Post-postmodernismi on siis merkityksellistä, omalla tavallaan. Aina-kin nykyfiktiosta kirjoitetaan ikään kuin se olisi merkityksellistä, mikä jo itsessään antaa sille jonkinlaista painoarvoa ja syvyyttä. Internetkeskustelulla on kuitenkin taipumusta voimakkaaseen polarisaatioon, nyanssittomaan kirjaimellisuuteen sekä lyhyeen muistiin. Jamesonin postmodernismiin kaipaamat hermeneuttiset elementit sekä historiallisuus eivät siis vaikuta löytävän uutta elämää fanikulttuurissa samalla tavoin kuin affekti ja merkityksellisyys, jotka molemmat korostuvat internetkeskustelussa voimakkaasti.

Viitteet

- 1 Ilmiöön voisi olla Gérard Genetten termistön valossa tarkempaa viitata epitekstuaalisena tarinankerrontana (Genette 1997, 344–347), mutta internetkulttuurin tutkimuksessa teoksista käytyyn verkkokeskusteluun on useimmiten viitattu juuri paratekstuaalisena toimintana eikä kyseisen terminologisen valinnan haastaminen ole tässä yhteydessä nähdäkseen tarkoituksenmukaista.
- 2 En ota kantaa palkattujen näennäisfanien yksityiselämässään kokemaan faniuteen tai sen puutteeseen. Monet palkatuista näennäisfaneista osallistuvat fanitoimintaan myös ammattinsa ulkopuolella, milloin he ovat tavallisia faniyhdistyksen jäseniä. Palkattu näennäisfanisuus on markkinoinnin väline ja kommunikatiivinen rooli, johon kaupallinen asia-yhteys fanitoiminnan pakottaa.
- 3 Nörttikulttuurin on nähty muodostuvan spekulatiivisista genreistä (esim. fantasia, tietisfiktio, kauhu), videopeleistä, sarjakuvista ja muista vastaavista populaarikulttuurin ilmiöistä sekä erityisesti niiden faneista.
- 4 Molemmat lehdet ovat julkaisseet sarjasta lukuisia juttuja läpi vuosien. Monet jutuista ovat yksityiskohtaisia analyyseja sarjan jaksoista, trailereista ja markkinointimateriaaleista. Myös faniteorioiden ja huhujen listaaminen on ollut tyypillinen *Game of Thrones* -jutun formaatti. *Helsingin Sanomat* on lisäksi julkaissut kokoelmia parhaista sarjaan liittyvistä meemeistä.
- 5 Tällainen pinnallinen kehuminen ei toki ole pelkästään palkattujen näennäisfanien puhetapa, vaan myös perinteisen fandomtoiminnan ytimessä on usein kritiikitön fanitetun teoksen juhlistaminen.

- 6 Totuudenjälkeisyys on kuitenkin taas yksi lukuisista uuden kulttuurin nimittäjistä, joskin tällä kertaa termin lähteenä on journalismi ja politiikantutkimus eikä kulttuurintutkimus. Tässä yhteydessä tarkempi syventyminen tähän uuteen ja akateemiselta uskottavuudeltaan jokseenkin epävakaiseen termiin ei nähdäkseni ole tarpeen (ks. Hyvönen 2018, 1–2).
- 7 Esimerkiksi omakohtaiset kertomukset siitä, miten kirjoittaja on löytänyt teoksen, tai siitä, miten televisiosarja tai videopeli on vaikuttanut kertojan elämään, ovat selkeää perinteistä tarinankerrontaa.

Lähteet

KOHDETEOKSET:

After the Thrones, kausi 1, jakso 1. 2016. [HBO Nordic]. Ohjannut Cari Townsend. HBO.

Game of Thrones, kausi 5, jakso 8, Hardhome. 2015. [HBO Nordic]. Ohjannut Miguel Sapochnik. HBO.

Game of Thrones, kausi 5, jakso 10, Mother's Mercy. 2015. [HBO Nordic]. Ohjannut David Nutter. HBO.

Martin, George R. R. 1996. *A Game of Thrones*. New York: Bantam Books.

Martin, George R. R. 1999. *A Clash of Kings*. New York: Bantam Books.

Martin, George R. R. 2000. *A Storm of Swords*. New York: Bantam Books.

Martin, George R. R. 2005. *A Feast for Crows*. New York: Bantam Books.

Martin, George R. R. 2011. *A Dance with Dragons*. New York: Bantam Books.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

Ahloth, Jussi. 2019. Game of Thronesin viimeisen kauden traileri julkaistiin viimein, joten analysoimme kaikki neljä repliikkiä ja jokaisen kuvan *Helsingin Sanomat* [verkkoaineisto]. <https://www.hs.fi/nyt/got/art-2000006025797.html>. Viitattu 17.9.2021.

Brojakowski, Benjamin. 2015. Spoiler Alert. Understanding Television Enjoyment in the Social Media Era. Teoksessa: Alison F. Slade, Amber J. Narro & Dedria Givens-Carroll (toim.) *Television, Social Media and Fan Culture*. Lenham, Boulder, New York & Lontoo: Lexington Books, 23–41.

Casella, Ryan. 2015. The New Network. Teoksessa: Alison F. Slade, Amber J. Narro & Dedria Givens-Carroll (toim.) *Television, Social Media and Fan Culture*. Lenham, Boulder, New York & Lontoo: Lexington Books, 1–22.

Castleberry, Garret. 2015. Game(s) of Fandom – The Hyperlink Labyrinths That Paratextualize *Game of Thrones* fandom. Teoksessa: Alison F. Slade, Amber J. Narro & Dedria Givens-Carroll (toim.) *Television, Social Media and Fan Culture*. Lenham, Boulder, New York & Lontoo: Lexington Books, 127–145.

Derian, Mark. 2016. "Game of Thrones Is Successful Because It Reminds Us Of What We Lack" *Return of Kings* [verkkoaineisto]. <https://www.returnofkings.com/125844/game-of-thrones-is-successful-because-it-reminds-us-of-what-we-lack>. Viitattu 17.9.2021.

- Dumitrescu, Alexandra Elena. 2014. *Towards a Metamodern Literature*. Väitöskirja. Dunedin: University of Otago.
- Franklin, Seb. 2015. *Control: Digitality As Cultural Logic*. Cambridge: MIT Press
- Fuchs, Christian. 2007. *Internet and Society: Social Theory in the Information Age*. Lontoo & New York: Routledge.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. Ranskankielinen alkuteos 1987.
- Gibbons, Alison. 2017. "Postmodernism is dead. What comes next?" *The Times Literary Supplement* [verkkoaineisto]. <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/>. Viitattu 17.9.2021.
- Giuffre, Lizz. 2012. The Coming of the Second Screen. *Metro Magazine*, nro. 172, Winter 2012.
- Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington. 2017. Introduction: Why Study Fans? Teoksessa: Jonathan Grey, Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York & Lontoo: New York University Press, 1–16.
- Hann, Michael. 2012. How "sexposition" fleshes out the story. *The Guardian* [verkkoaineisto]. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/mar/11/sexposition-story-tv-drama>. Viitattu 17.9.2021.
- Hassler-Forest, Dan. 2016. *Science-Fiction, Fantasy and Politics – Transmedia World-Building beyond Capitalism*. Lontoo & New York: Rowman & Littlefield.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. Lontoo & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2002. Postmodern Afterthoughts. *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 37:1, 5–12.
- Hyvönen, Ari-Elmeri. 2018. Careless Speech: Conceptualizing Post-Truth Politics. *New Perspectives* 26:3, 1–25.
- Jacobson, Susan. 2013. Does Audience Participation on Facebook Influence the News Agenda? A Case Study of The Rachel Maddow Show. *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 57:3, 338–355.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jenkins, Henry. 2013. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press.
- Johnson, Derek. 2007. Fan-tagonism: Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom. Teoksessa: Jonathan Gray, Cornel Sandvoss & Lee Harrington (toim.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 285–300.
- Kaplan, Andreas M. & Michael Haenlein. 2010. Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media. *Business Horizons* 53:1, 59–68.
- Kelly, Adam. 2010. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa: David Hering (toim.) *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 131–146.

- Kirby, Alan. 2006. The Death of Postmodernism and Beyond. *Philosophy Now* [verkkoaineisto]. https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond. Viitattu 17.9.2021.
- Kraatila, Elise. 2019. Conspicuous fabrications: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-Truth Discourse. *Narrative Inquiry* 29:2, 418–433.
- Lumpkin, Jincey. 2017. 23 Incredible Feminist Moments In Game Of Thrones. *HuffPost* [verkkoaineisto]. https://www.huffpost.com/entry/23-incredible-feminist-moments-in-game-of-thrones_b_59a33cfee4b0doef9f1c151e. Viitattu 17.9.2021.
- Lunenfeld, Peter. 2001. *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lytard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Kääntänyt Geoffrey Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ranskankielinen alkuteos 1979.
- McAdams, Dan P. & McLean Kate C. 2013. Narrative identity. *Current Directions in Psychological Science* 22:3, 233–238.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo & New York: Routledge.
- Nealon, Jeffrey T. 2012. *Post-postmodernism or, The Cultural Logic of Just in Time Capitalism*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Nordine, Michael. 2017. "Game of Thrones" Rarely Passes the Bechdel Test, and It Still Has a Rape Problem. *IndieWire* [verkkoaineisto]. <https://www.indiewire.com/2017/09/game-of-thrones-nude-sex-bechdel-test-1201873916/>. Viitattu 17.9.2021.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rider, Knight. 2014. How Feminism is Ruining "Game of Thrones". *Return of Kings* [verkkoaineisto]. <https://www.returnofkings.com/38518/how-feminism-is-ruining-game-of-thrones>. Viitattu 17.9.2021.
- Salman, Volha. 2009. "Fabulation" of Metanarratives in Julian Barnes's novels *Metroland*, *Flaubert's Parrot*, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, and *England, England*. Väitöskirja. Ankara: Middle East Technical University.
- Siciliano, Leon & Ju Shardlow. 2019. 9 reasons "Game of Thrones" season 8 was a huge disappointment. *Business Insider Australia* [verkkoaineisto]. <https://www.insider.com/reasons-game-of-thrones-season-8-disappointment-character-development-anticlimax-2019-5>. Viitattu 17.9.2021.
- Strawson, Galen. 2004. Against Narrativity. *Ratio* 17:4, 365–491.
- van Dijk, Jan A. G. M. 2013. A Theory of the Digital Divide. Teoksessa: Massimo Ragnedda & Glenn W. Muschert (toim.) *The Digital Divide – The Internet and Social Inequality in International Perspective*. Lontoo: Routledge, 29–51.
- Vaynerchuk, Gary. 2011. *The Thank You Economy*. New York: HarperCollins.
- Vermeulen, Timotheus & Robin van den Akker. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 1–14.
- Wolfe, Gary K. 2011. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press.

”Ja mä tein sen ekana yönä. Mä olen cool.” Uusvilpittömyys ja purkautuva ironia tilannekomediassa *Broad City*

Matias Nurminen

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1242-6995>

Tarkastelen tässä luvussa, miten sekä kriitikoiden että katsojien arvostusta nauttiva tilannekomedia *Broad City* (2014–2019) käsittelee seksuaalisuuden monimuotoisuutta siihen vanhastaan liitettyä ironiaa samalla purkaen. Siinä missä huumori, ironia ja suoranainen pilkka ovat olleet fiktion ja länsimaisen televisiokulttuurin perinteisiä tapoja käsitellä seksuaalisuutta ja erityisesti sen heteronormatiivisuudesta poikkeavaa kirjoa, *Broad City* kyseenalaistaa näitä esittämistapoja: sarja keskustelee seksuaalisuudesta avoimesti ja tarkastelee ironisen suhtautumisen ongelmia leikittelemällä kohtauksilla, jotka tilannekomediassa kohdattaisiin tavanomaisesti huumorin keinoin. *Broad City*ssa seksuaalisuuteen suhtaudutaan kyynisyyden sijaan vilpittömällä kiinnostuksella ja innostuksella. Käsitelenkin tässä luvussa rinnakkain konventioita purkavaa *Broad City*ä ja postmodernin ironian tuolle puolen liikkuvaa uusvilpittömyyttä (*new sincerity*). Uusvilpittömyyttä on hahmoteltu yhdeksi vastausvaihtoehdoksi kysymykseen, mitä tulee postmodernismin jälkeen. Uusvilpittömyydessä postmodernille fiktiolle ominainen ironia limittykin vilpittömyyteen ja toimii sen kanssa yhteistyössä (Thorn 2006).

*Broad City*ssa tilannekomedian stereotyyppisten kohtausten ja asetelmien purkaminen kutsuu katsojaa pohtimaan omaa suhdettaan seksuaalisuuteen sekä tunnistamaan seksuaaliseen haluun liittyviä ennakkoluuloja ja usein tahatontakin ahdasmielisyyttä. *Broad City*n päätyttyä vuonna 2019 viiden tuotantokauden jälkeen on sopiva aika kysyä, edustaako sarja jonkinlaista uusvilpittömän tilannekomedian uutta aaltoa.

Ilana Glazerin ja Abbi Jacobsonin luoma ja tähdittämä *Broad City* kuvaa kahden nuoren feministinaisen elämää New Yorkissa. Sarjan päähenkilöt, jotka ovat esittäjiensä tapaan myös nimeltään Ilana ja Abbi, käsittelevät estottomasti ja genrekonventioita uhmaten parisuhde- ja seksuaalielämäänsä. Sarja leikittelee seksuaalisuuteen liittyvien tabujen ja stereotyyppien kanssa kyseenalaistaen ahtaita näkemyksiä ja kuvauksia. Hahmoista erityisesti Ilana kohtaa oman seksuaalisuutensa rehellisesti, vilpittömästi ja vailla häpeää. Pidättyväisempi Abbi taas tuntuu hakevan rohkaisua keskusteluista Ilanan kanssa uskaltaakseen heittäytyä ystävänsä tapaan.

*Broad City*n on kuvailtu yhdistävän taitavasti eri komiikan muotoja, kuten ”ironista seinfeldmaista ruuvin kääntöä, nopeaa puhetta täynnä loistavia kertakäyttöheittoja, klassista fyysistä pilailua ja älykkäästi kehiteltyjä sivuhenkilöitä, jotka ovat urbaanigoottilaisia gargoileja” (Blair 2014).¹ Alun perin sketsimuotoisena nettisarjana ilmestyneen *Broad City*n huumorin kulmakivi on seksuaalisuus, mutta sen sijaan että sarja toistaisi tilannekomedian seksihuumorin konventioita se murtaakin niitä. Sarjan toisen kauden päättävässä jaksossa ”St. Marks” (*Broad City* 2015) päähenkilöt viettävät Ilanan syntymäpäivää. Jakson alkaessa Abbi ja Ilana kävelevät kohti ravintolaa ja keskustelevat ikääntymisestä:

Ilana: I don’t know. 23 is such a nothing birthday, though, you know, like –

Abbi [puhuu päälle]: No, I don’t.

Ilana: 22, you graduate college. 21, you’re suddenly allowed to be an alcoholic. 20, you lose your virginity.

Abbi [toteaa välissä]: Right.

Ilana: 19's your last teen year. 18, you get to vote. 17, you get to drive. 16's your sweet 16, 15's your quinceañera. See?

Abbi: I guess. 23 was pretty great for me, I mean, it's the year I met you.

Ilana: Really?

(*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 10, 0.15–0.45.)²

Keskustelu päättyy, kun Abbi ja Ilana säikähtävät puujaloilla kävelevää katuesiintyjää, joka keskeyttää sympaattisen ja varsin vilpittömän tunnustuksen ystävyydestä. Katsojalle tuota törmäämistä hätkähdyttävämpi on kuitenkin päähahmojen tapa sivuuttaa tilannekomedioille tyypillinen neitsyyden menettämisen teema. Tilannekomedioiden perinteessä ensimmäisiä seksikokemuksia käsitellään viljalti (esim. Pugh 2018), ja osa sarjoista, kuten *How I Met Your Mother* (2005–2014), on jopa omistanut aiheelle kokonaisen jakson.³ *Broad City*ssä Ilana mainitsee kuitenkin vain ohimennen ja yleisempien ikää leimaavien rajapyykkien ohessa, että neitsyys menetetään 20 vuoden iässä. Abbi vahvistaa tämän huomion ja aihe jätetään sikseen. Tämä yleistys on kummallinen näinkin yksilöllisestä kokemuksesta, ja lisäksi Yhdysvalloissa ensimmäinen seksikokemus koetaan keskimäärin 17 vuoden iässä.⁴ Tilannekomedioissa erityisesti verrattain myöhäinen neitsyyden menettäminen tuottaa yleensä ihmetystä, huumoria ja jopa pilkkaa. *Broad City* käsittelee tätä konventiota sen tietoisesti sivuuttamalla, jolloin katsoja joutuu kohtaamaan omat odotuksensa ja tiedostamaan, että tilannekomediassa teemaa käsitellään usein ironisesti. Onko neitsyyden menettämisen ajankohta tärkeä? Tarvitseeko keskimääräistä myöhemmin alkavaa seksuaalista aktiivisuutta kommentoida? *Broad City*n suhtautuminen seksiin haastaa vastaantottajaa. Se tuntuu edustavan uusvilpittömyydelle tuttua ironian tunnistavaa vilpittömyyttä.

Neitsyyttä käsittelevä kohtaus on esimerkki tavoista, joilla *Broad City* purkaa tilannekomedioiden seksuaalisuutta. Sarjassa seksuaalivähem-

mistöt, fetissit tai päähenkilöiden joustava seksuaalisuus eivät ole väli-neellisiä huumorinlähteitä. Tässä luvussa väitänkin, että *Broad Cityn* tavat käsitellä seksuaalisuutta keskustelevat katsojan kanssa vilpittömyyden kysymyksistä. Toisaalta sarja nostaa esiin myös seksuaalisen erilaisuuden rajoja ja tabuja, kuten insestin, sekä sivuaa suorastaan häiritsevää ja rikollista seksuaalisuutta, kuten raiskauskulttuuria, pedofiliaa ja eläimiin sekaantumista. Aiheiden käsittely toimii tiedostettuna rajan-ylityksenä, mikä ei kuitenkaan poista niiden raadollisuutta vaan päinvastoin pakottaa katsojan kohtaamaan seksuaalisuuden pimeitäkin puolia.

Broad Cityn uusvilpittömyys tuntuu kietoutuvan seksiin ja sen yli-ironisoituun luonteeseen tilannekomediassa, mutta sarja kysyy myös, miten pitkälle ironiaa purkava katse saa yltää. Theresa Trimmel (2018) pitää *Broad Cityn* positiivista asennetta seksiin ja sen monimuotoisuuteen osana sarjaa lähettävän kaapelitelevisiokanava Comedy Centralin kaupallista strategiaa. Tämä kyyninen katsantokanta tuntuu ensikuulemalta uusvilpittömyyden antiteesiltä, mutta väite pitää luultavasti paikkansa. Televisiokanavan tuki on antanut sarjan luojille Glazerille ja Jacobsonille vapaat kädet toteuttaa visiotaan, jota voi sen genretietoisen ironiasuhteen tähden pitää uusvilpittömänä. Visioon kuitenkin kuuluvat myös seksuaalipoliittiset – ja ajoittain puhtaasti poliittiset – kannanotot, jotka tuntuvat kulkeneen kauas alkuperäisistä uusvilpittömyyden hahmotelmista.

Siirrynkään seuraavaksi tarkastelemaan uusvilpittömyyden teoretisointia ja *Broad Cityn* taustoja. Etenen tästä tutkimaan ensin heteronormatiivisen seksin ja sitten HLBTQ-vähemmistöjen seksuaalisuuden ironisointia tilannekomediassa ja osoitan, miten *Broad City* purkaa näitä konventioita niin jaksoissaan kuin niitä ympäröivissä yhteiskunnallisissa keskusteluissa ja jopa kampanjoissa: tulkitsen Jason Mittellin (2015) tavoin televisiosarjat staattisten luovien teosten sijaan ”eletyiksi kulttuurisiksi käytänteiksi”, joita analysoidakseen tutkijan on katsottava yksittäisten teosten yli niihin tapoihin, joilla ne luovat kulttuurista osallistumista (mt., 7). Luvun loppupuolella pohdin, mikä tarkoitus häiritsevän seksuaalisuuden käsittelyllä sarjassa on, ja kysyn, onko poliittisesti latautuneen sarjan mahdollista olla vilpittömän. Lopuksi väitänkin, ettei viime vuosien uusvilpittömiksi kutsutuilla televisiosarjoilla ole enää juurikaan tekemistä 1990-luvun alkupuolella alkaneen uusvilpittömyyden teoretisoinnin kanssa.

Elitistinen uusvilpittömyys ja kahden naisen *Broad City*

Uutta vilpittömyyttä on etsitty angloamerikkalaisessa kulttuurissa tiiviisti jo 1980-luvun puolivälistä lähtien. Erästä Yhdysvaltain Teksasissa tuolloin kehittynyttä vaihtoehtorockin suuntausta kutsuttiin uusvilpittömyydeksi (Shank 1994), ja 1990-luvun alussa kriitikko Jim Collins toi saman termin elokuvatutkimukseen tarkastellessaan geneerisyyden, ironian ja vilpittömyyden ongelmia ajan nykyelokuvassa (Collins 1993). Merkittävimmän lähtökohdan uusvilpittömyyden etsinnälle antoi kuitenkin kirjailija David Foster Wallacen esse ”E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993). Esseiden keskiössä ovat oman tutkimukseni kannalta kiinnostavasti televisio ja myös tilannekomediat. Wallace kuvaillee modernin tilannekomedian huumorin nojaavan ”narrimaisen, esitrendikkäiden ja tekopyhien arvojen puolestapuhujan raateluun purevan nokkelien kapinallisten kynsissä” (mt., 180). Wallace päättääkin esseensä ennustukseen, että ”seuraavat kirjalliset ’kapinalliset’” saattaisivat olla antikapinallisia, jotka uskaltaisivat perääntyä ironiasta, keskittyä ”epätrendikkäisiin huoliin ja tunteisiin” ihmisten elämässä ja välttää itsetietoisuutta. Wallace epäilee, että nämä antikapinalliset olisivat ”liian vilpittömiä” ja ”naiiveja”, mutta sanoo, että juuri tämä tekisi heistä kapinallisia: he uskaltaisivat kohdata vilpittömyyteensä kohdistetun kritiikin, silmien pyörittelyn ja vitsailun. (Wallace 1993, 192–193.)

Wallacen esseestä on sittemmin tullut uusvilpittömyystutkimuksen ensisijainen lähde, ja hänen ajatuksensa ovat periytyneet siihen, miten aihetta nykyään käsitellään. Keskustelu on kuitenkin kärsinyt yhtenäisten määritelmien puutteesta. Teoreettisen kehittelyn sijasta tutkimuksessa on usein vain listattu mahdollisesti uusvilpittömiä teoksia, ohjajia, muusikoita ja taiteilijoita (esim. Magill Jr. 2012, 201). Harva varsinaisia linjauksia tehnyt on Adam Kelly, eräs uusvilpittömyyden tämän hetken pääteoreetikoista. Kelly (2010) esittää uusvilpittömyyden eräänlaisena postmodernia seuraavana kulttuurisena olotilana, joka kuitenkin tiedostaa postmodernin fiktion keinot (mt., 132–134). Uusvilpittömyys vaikuttaisikin olevan siis postmodernin fiktion seuraava askel. Se ei irtisanoudu postmodernismin ironiasta vaan ottaa sen omakseen ja leikittelee sillä.

Olen aiemmin (ks. Nurminen 2018) käsitellyt uusvilpittömyyttä suhteessa nykyaikaisten viettelykertomusten muutoksiin ja ehdottanut aiempaa teoreettista keskustelua syntetisoiden uusvilpittömille teoksille muutamia tunnusmerkkejä. Ensinnäkin uusvilpittömät teokset suosivat avoimeksi jääviä loppuja, jotka kutsuvat esimerkiksi fiktion rajoja hämärtävän metalepsiksen avulla vastaanottajia keskusteluun teoksen tulkinnasta ja arvioimaan henkilöhahmojen vilpittömyyttä (mt.). Adam Kellyn tavoin pidän tätä kutsua vastaanottajien aktivointina, jossa vilpittön epävarmuus synnyttää heissä tunnereaktion (ks. Kelly 2016, 205–206). Teoksen loppujen päättämättömyys on *Broad Cityn* kaltaisen tilannekomedian kohdalla luonnollisesti erilainen kuin esimerkiksi romaanien tai elokuvien kohdalla: *Broad Cityn* jaksojen välillä ei yleensä ole selkeää juonellista yhteyttä, vaan ne ovat enemmän tai vähemmän erillisiä kantaen mukanaan ainoastaan kahden naisen ystävyyden teemaa. Tilannekomedioilla ei usein olekaan romaanien tai elokuvien kaltaista selkeää loppua, ja erityisesti suoratoistopalvelujen aikakaudella sarjan jaksojen välillä on päätännön sijasta aina odotus seuraavan jakson alkamisesta. (VanArendonk 2019, 67, 78; ks. myös Mittell 2015, 296.) Vaikka jaksojen alun ja lopun rajat yksikköinä pysyvät siis näkyvissä, näen, että sarjoissa loppujen merkitys on vähäisempi (vrt. VanArendonk 2019, 77–78).

Toinen uusvilpittömien teosten tunnusmerkki on tasapainoilu aiemalle postmodernille fiktiolle tyypillisenä pidetyn ironian ja sitä purkavan katseen välillä (ks. Nurminen 2018). Samankaltaista ironian mutta myös monen muun tekijän liikehdintää eli ”oskillaatiota” ovat esittäneet Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker (2010) määritellässään postmodernismin jälkeisyyden metamodernismiksi (ks. myös Leinonen tässä teoksessa). Irmtraud Huber pitää postmodernista irtautumisen kiihkeää teoretisointia paradoksaalisena, sillä käsitykset postmodernismista ovat monin tavoin keskeneräisiä (Huber 2014, 2). Valitsen silti omankin tarkasteluni keskiöön juuri tuon postmodernille fiktiolle useimmin teoretisoidun piirteen eli ironian. Ironia arvottaa vastaanottajiaan jakamalla heitä niihin, jotka ymmärtävät, ja niihin, jotka eivät ymmärrä, ja ironiassa onkin siksi lopulta kyse politiikasta eikä vain yhdestä troopista (Hutcheon 1994, 2). *Broad Cityn* ironia – ja usein sen

merkityksellisen tuntuinen ironian puute – kielii jonkinlaisesta uudenslaisesta, mahdollisesti uusvilpittömästä tilannekomediasta.

Broad Cityn suhde vilpittömyyteen on paikoin häilyvä, mutta niin toki on koko keskustelu siitä, mihin länsimainen kulttuuri on matkalla. Voisi sanoa, että uusvilpittömät teokset tasapainoilevat aiemman kulttuurisen olotilan ja jonkin uuden välillä. Lisäksi kulttuurikeskustelussa uusvilpittömyys on vain yksi lukuisista kilpailevista käsityksistä ja sen kytkökset vaihtelevat. Tällä hetkellä se liittyy metamodernismiin. Mielestäni on syytä pohtia myös sitä, ovatko 2010-luvun kulttuuriset tuotokset edes enää osa sitä samaa uusvilpittömyyttä, jota teoreetikot ovat yrittäneet käsitteellistää David Foster Wallacen 1990-luvun alun kirjoituksista.

Uusvilpittömyyden teoretisointi onkin saanut viime vuosina kriittisiä sävyjä, jotka ovat nostaneet esiin uusvilpittöminä pidettyjen teosten ilmeisiä puutteita. Iain Williams on todennut, että koko uusvilpittömyyden käsite on konservatiivinen, elitistinen ja individualistinen (2015). Toisaalla David Foster Wallacea tutkineet Edward Jackson ja Joel Nicholson-Roberts (2017) ovat osoittaneet Wallacen uusvilpittöminä luettujen tekstien sisältävän sekä rasistisia että seksistisiä elementtejä. Jacksonin ja Nicholson-Robertsin artikkeli suhtautuu skeptisesti etenkin uusvilpittömyydestä eniten kirjoittaneen Adam Kellyn tulkintoihin Wallacen romaanista *Infinite Jest*. Heidän mukaansa *Infinite Jestin* vilpittömyys ”ei vain priorisoi valkoisuutta ja maskuliinisuutta vaan jopa tekee sen tavoilla, jotka vähättelevät teoksen nais- ja mustien hahmojen kokemuksia”. (Mt., 2–3.) Jacksonin ja Nicholson-Robertsin artikkeli vahvistaa käsitystäni, että ajassamme syntyviä uusvilpittömiksi nimettyjä teoksia ei tulisi johtaa ainoastaan Wallacen teksteihin, jotka ovat saaneet suhteettoman suuren roolin keskustelussa ja jotka yksipuolistavat ironian väistymisen käsittelyä.⁵ Käsittelyä voisi nähdäkseni monipuolistaa esimerkiksi Huber (2014), jonka mukaan uusvilpittömyys ja sen kanssa kilpailevat käsitykset lupaavat jonkinlaista ”paluuta todelliseen” sekä asennonvaihtoa, joka haluaa siirtyä eteenpäin postmodernismin ”yrityksistä häiritä, vieraannuttaa ja horjuttaa”. Kyse on siis pikemminkin luonnollisesta liikkeestä kohti jälleenrakennusta postmodernismin harjoittaman dekonstruktion jälkeen (mt., 6–7). Ajattelen, että myös postmodernismiin tiiviisti yhdistettävä ironia ja suhteemme ironiaan kuuluvat nimenomaan tämän jälleenrakennuksen piiriin.

Uusvilpittömyyden ja ylipäättään postmodernin jälkeen tulevan kulttuurisen olotilan etsintä on synnyttänyt varsin hajanaisen kuvan omista piirteistään ja ilmenemismuodoistaan. Jollakin tapaa kuvaavampaa uusvilpittömyyskeskustelun – ja keskustelemattomuuden – kannalta onkin esimerkiksi se, miten Adam Kelly (2017) laati Jacksonille ja Nicholson-Robertsille laajan, yli 30-sivuisen vastineen. Vastineessaan Kelly pui henkilökohtaisena hyökkäyksenä pitämäänsä artikkelia muttei lupailuistaan huolimatta onnistunut vieläkään selkeyttämään omaa kantaansa. *Broad Cityn* kaltaisten sarjojen ja teosten luojat ovat astuneet sivuun tällaisista mihinkään johtamattomista väittelyistä ja joko tehneet uusvilpittömyydestä kokonaan omat tulkintansa tai muutoin päätyneet käsittelemään ironian ja vilpittömyyden kysymyksiä taiteessaan.

Nähdäkseni kriittisiä ääniä uusvilpittömyyttä vastaan on vaikea kiistää, mutta kahden feministinaisen luoman ja tähdittämän *Broad Cityn* uusvilpittömyys ilman muuta uhmaa Jacksonin ja Nicholson-Robertsin väitteitä uusvilpittömyyden seksistisyydestä, konservatiivisuudesta ja valkoisen miehen auktoriteetista. *Broad City* alkoi ilmestyä alun perin vuonna 2009 nettisarjana YouTube-videopalvelussa. Tuolloin esitysmuotona olivat sketsit, joiden teemat ja käsikirjoitukset muistuttavat – ja ovat myös päätyneet osaksi – vuonna 2014 alkanutta televisiosarjaa. Jacobson ja Glazer ovat kertoneet haastatteluissa tavanneensa New Yorkissa komediakurssilla ja esiintyneensä improvisaatioryhmissä mutta alkaneensa tavoitella määrätietoisesti komediauraa nettisarjan avulla. He pyysivät nettisarjansa vieraaksi *Parks and Recreation*- ja *Saturday Night Live*-ohjelmista tutun näyttelijä-koomikko Amy Poehlerin, ja onnistuneen vierailun jälkeen Poehler päätyi heidän televisiosarjansa tuottajaksi. (Berkowitz 2014.) *Broad City* vaikuttaakin tekijöidensä näköiseltä ja näiden ehdoilla rakennetulta. Sarjan on nähty tarjoavan ”ärhäkän ja rodullisesti monipuolisen näkymän nyky- New Yorkiin” (Woods 2015, 49). Jacobsonin ja Glazerin sekä heidän hahmojensa identiteettipoliittikka on ”hyväntahtoista mutta hädin tuskin tiedostavaa neljännen aallon queerihköä, raiskausta vastustavaa, pornoa puolustavaa feminismiä”, jonka tekijät ottavat ”niin osaksi sarjan filosofiaa kuin myös sen satiirin kohteeksi” (Nussbaum 2016). *Broad City* siis ikään kuin tasapainoilee vilpittömän ja pilkan välimaastossa, minkä voi nähdä merkkinä moniäänisyydestä

mutta myös vaikeudesta muodostaa suhde vilpittömyyteen. Uusvilpittömyyden teoria silti puoltaa *Broad Cityn* tasapainoilua: aikamme vilpitiön ei käänne selkäänsä postmodernismin kyyniselle maailmankuvalle vaan hyväksyy sen osaksi itseään.

Seksi on eräs komedian kulmakivistä kautta aikain, ehtymätön huumorin lähde, jota on eri aikoina ja eri kulttuureissa kohdeltu vaihtelevalla häveliäisyydellä. Niinpä myös tilannekomedia on ollut läpi historiansa kiinnostunut seksistä ja seksuaalisuudesta, mutta pyrkiessään tarjoamaan televisiolle ensisijaisesti kaupallisia ja perheystävällisiä tuotteita se ennemmin vihjailee aiheista kuin kuvaa niitä suoraan (Dhaenens & Van Bauwel 2018, 300). Seksuaalisuutta käsitellään kuitenkin *Broad Cityssa* poikkeuksellisen avoimesti, usein ja moninaisista näkökulmista. Sarjassa esimerkiksi eräs Abbin pitkäaikainen ihastus paljastuu entiseksi aikuisviihde-esiintyjäksi ja biseksuaalinen Ilana ryhtyy seksisuhteeseen kaksoisolentonsa kanssa. Eräessä jaksossa vieraillaan bilelaivalla, jossa jokainen suojainen seksinharrastuspaikka on jo varattu toisten vieraiden toimesta. Kohtauksessa, jossa ystävykset yrittävät palauttaa löytämänsä takkia, he törmäävät orgioihin, jotka juuri parisuhteestaan eronnut nainen kertoo järjestäneensä vapautuakseen seksuaalisesti. Koko sarja jopa alkaa kohtauksella, jossa Abbi tarkastelee hieromasauvaa ja saa Ilanalta videopuhelun, jonka tämä on päättänyt soittaa samalla, kun harrastaa seksiä: jos televisiosarjan alku asettaa katsojalle odotuksen tulevasta näytteen tälle, mistä sarjan kertomuksessa on kyse ja miksi kuluttajan pitäisi sitä kuluttaa (ks. Mittell 2015, 55), *Broad City* julistaa heti ensi sekunneista käsittelevänsä seksiä naisten silmin.

Broad Cityssa seksin ympärille rakentuvaa huumoria yhdistää vilpittömyyden kuvasto, jonka myötä oletus tapahtumien hauskuudesta tai kiusallisuudesta kyseenalaistuu. Esimerkiksi orgioista kertovan naisen kohdatessaan Abbi ja Ilana vaikuttavat enemmänkin ymmärtäviltä kuin hämmentyneiltä tai kiusaantuneilta. Tällöin katsojakin tiedostaa tilannekomedian konventiot ja kulttuuriset odotukset ylipäätään ja joutuu kohtaamaan myös omat käsityksensä seksuaalisuudesta. Theresa Trimelin (2018) mukaan *Broad Cityn* mahdollisuudet alastomuuden ja seksin avoimeen näyttämiseen ovat varsin rajatut, sillä se on kaapelitelevisiossa esitettävä tilannekomedia, mutta silti sarja onnistuu kuvaamaan

”seksuaalisia mieltymyksiä usein sosiaalisten konventioiden vastaisesti”. Nähdäkseni tässä tavassa kuvata ja murtaa odotuksia onkin *Broad Cityn* vilpittömyyden ydin. Kaikki eivät toki ole olleet vakuuttuneita tästä vilpittömyydestä. Esimerkiksi Nick Marx (2016) on Comedy Centralin nykyaikaisia komediasarjoja, myös *Broad Citya*, tutkiessaan pohtinut, että vaikka *Broad City* näyttääkin seksuaalisuuden representaatioillaan vastustavan seksismiä, tahattomasti se myös toistaa oletuksia valkoisen miehen heteronormatiivisuudesta ja heille suunnatusta komediasta. Toistaako siis edistykselliseltä vaikuttava *Broad City* ainoastaan Jacksonin ja Nicholson-Robertsin (2017) esittämiä uusvilpittömyyden negatiivisia piirteitä? Onko uusvilpittömyys siis auttamatta jotakin tällaista elitististä näennäsvilpittömyyttä, vai löytyykö *Broad Citysta* myös jonkinlaista aitoa, tilannekomedialle uutta vilpittömyyttä?

Seksuaalista kanssakäymistä ilman ironiaa

Broad City edustaa yhdysvaltalaisen televisiosarjojen perinnettä, jossa pääosien esittäjät ovat ammattinäyttelijöiden sijaan koomikoita. Näissä sarjoissa, kuten *Seinfeld*, *30 Rock*, *Louie* ja *Broad City*, ”koomikot usein esittävät fiktionaalisia, koomisia versioita itsestään ja luovat uudelleen omaan elämäänsä pohjautuvia kokemuksia” tarjoten ”omaelämäkerrallista kiusoittelua ja todellisuuden ja fiktion rajan hämärtämistä” (Trimmel 2018). Tämä metaleptinen, eri kerronnan tasoja hämärtävä, liike nähdäkseni tukee katsojan tuomista lähemmäs tekijöiden tasoa, mikä on eräs uusvilpittömyyden pyrkimys. Kuitenkin selvemmin uusvilpittömältä vaikuttaa *Broad Cityn* tapa käsitellä seksuaalisuutta ja tehdä läpinäkyväksi ironia, jolla tilannekomedia siihen yleensä suhtautuu.

Toisen kauden neljännessä jaksossa ”Knockoffs” (*Broad City* 2015) Abbi aloittaa seksisuhteen naapurissaan asuvan Jeremyn kanssa. Abbi on ollut ihastunut Jeremyn koko sarjan ajan, mutta parin seksuaalinen kanssakäyminen saa väärinkäsityksen takia yllättävän käänteen. Abbin ehdottaessa hieman epäselvästi asennon vaihtoa Jeremy ymmärtää hänen tarkoittavan roolinvaihtoa. Jeremy hakee vyödildon, jonka hän esittelee ylpeästi mittatilaustyönä teettämäkseen Shinjo-merkkidil-

doksi, ja käy nelinkontin rohkaisten Abbia sanoin ”suoraan pyllyyn”. Kun Jeremy tajuaa erehdyksensä, hän pyytelee vuolaasti anteeksi ja sanoo, ettei Abbin tarvitse penetroida häntä. Selvästi hämmentynyt Abbi vastaa haluavansa olla hetken yksin ja vetäytyy kylpyhuoneeseen. Jeremy jää sängylle sättimään itseään typeräksi. (*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 4, 6.35–7.32.)

Kylpyhuoneeseen päästyään Abbi soittaa sieltä ystävälleen Ilanalle, joka on parhailtaan kaupungilla ostamassa äitinsä kanssa merkkilaukkujen väärennöksiä viemäriin piilotetusta puodista. Ilanan vanhemmat ovat tulleet New Yorkiin viettämään *shivaa*, juutalaisten suruviikkoa, Ilanan kuolleen isoäidin muistoksi, mutta Ilanan äiti on luvannut ostaa samalla käynnillä laukkuja kaikille kotipuolen tuttavilleen. Abbi kertoo Ilanalle tilanteestaan, ja tämä innostuu kuulemastaan niin, että muun muassa riehaantuu seisomaan käsillään. Abbi kertoo olevansa epävarma siitä, aikooko hän harrastaa Jeremyn kanssa seksiä tällä tavoin, mihin Ilana toteaa tuskastuneena itse nukkuneensa läpi collegen vyödildon kanssa odottaen juuri tällaista tilaisuutta. Abbin vieläkin epäröidessä Ilana kannustaa häntä ronskisti mutta vilpittömyyteen usuttaen: ”Haluatko sä mennä hautaan unelmoiden Jeremyn karvaisesta, herttaisesta pienestä pyllyreistä? Vai haluatko sä kuolla tietäen, että sä toit hänelle mielihyvää kyntäen sitä kuin kuningatar?” (*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 4, 9.00–9.08.)

Abbin ja Ilanan keskustelu päättyy Abbin päätökseen harrastaa anaaliseksiä Jeremyn kanssa vyödildon avustuksella. Itse aktia ei kuvata ohjelmassa lainkaan, mutta mitään ei myöskään jätetä arvailun tai vihjailun varaan. Kohtauksessa käsitelläänkin tilannekomediaksi varsin suorasukaisesti tätä perinteisen heteronormatiivisen seksuaalisuuden ulkopuolista seksiaktia, jota kutsutaan termillä *pegging*. Tavanomaisessa tilannekomediassa seksin rinnalla häilyisivät alati ironia ja pilkka. Esimerkiksi klassikkoasemaa nauttivassa *Friends*-sarjassa (1994–2004) seksuaalisten fantasioiden tavoittelu kuvataan aina naurunalaisena ja tuomittuna epäonnistumaan tai muutoin kiusallisena (Dhaenens & Van Bauwel 2018, 300). *Broad Cityn* kohtauksessakin piilee aluksi epäonnistumisen ja nolostumisen pelko, ja kun Abbi vetäytyy kylpyhuoneeseen, katsoja ehkä odottaa konventionaalista tilannekomedian reaktiota,

kuten pakoa ikkunan kautta, tai muuten uskoo seksin päättyvän kiusaliseen lopputulokseen. Kuitenkin Ilanan kannustuspuhe, joka kehottaa tarttumaan tilaisuuteen, saa Abbin rohkaistumaan, ja yllättäen kohtaus ei päätykään nauruun. *Pegging* kohdataankin rohkealla uteliaisuudella.

Radiotoimittaja Jesse Thorn kutsuu uusvilpittömyyttä ennustavassa manifestissaan meidät kaikki osallistumaan tähän ”seuraavaan suureen asiaan”. Hän tiivistää uusvilpittömyyden seuraavalla tavalla:

Tervehdyksemme: Tuplapeukat pystyyn. Mottomme: ”Ole Enemmän Mahtava.” Elämäntyylimme: ”Maksimimäärä Hauskaa.” Heitä varovaisuus tuuleen, ystäväni, ja elä Uusvilpittömyyttä. (Thorn 2006.)

Thornille uusvilpittömyys on heittäytymistä ja hauskuuden tavoittelua, jossa ei ole sijaa arkailulle tai epäroinnille. *Broad Cityn* Abbi ja Ilana tuntuvatkin tavoittelevan kumpikin omalla tavallaan tuota hauskuutta, joka usein ilmenee myös seksuaalisena seikkailunhaluna. Vaikka Jeremyn mieltymys *peggingiin* yllättää Abbin, mieltymys itsessään ei ole naurun kohde vaan johtaa sarjassa hahmojen väliseen komiikkaan ja nautintoon – jollekulle nauraminen muuttuu siis yhdessä nauramiseksi. Uusvilpittömyys purkaa tilannekomedian konventionaalisen ironisen jännitteen. Nainen, vyödildo ja alistuva mies ei ole pilkan kohde vaan mahdollisuus seikkailuun.

Jeremyn hahmo toistaa trooppia ”satunnainen *kink*”, jossa hahmo on satunnaisesti kiinnostunut esimerkiksi BDSM-seksuaalifetisisteistä (ks. *TV Tropes* 2019). Usein päähenkilöt eivät tee hahmon seksuaalisesta erilaisuudesta numeroa, mutta se tarjoaa ”hyvän tekosyyin leikitellä sukupuolirooleilla ja valtdynamiikoilla” tai esimerkiksi ”asettaa hahmo odottamattomaan tilanteeseen tai antaa keskustelulle odottamaton käänne” (mt.). On huomattavaa, ettei Jeremyn fetissiä arveteta tilanteessa millään tavoin, vaikka Abbi pohtiikin tilanteessa omaa käsitystään seksistä. Theresa Trimmel (2018) tulkitseekin mielestäni liian hätäisesti, että jakson ”Knockoffs” koominen elementti olisi vastakohta Jeremyn seksuaalisen alistumisen ja hänen ”ylitsevuotavan maskuliinisen, itsevarman ulkomuotonsa” välillä. Koominen elementti ei nimittäin ole Jeremyn ja Abbin

seksisuhde vaan Jeremyn turhamaisuus, joka tulee ilmi myöhemmässä kohtaauksessa: Seksikokemukseen tyytyväinen Abbi päättää pestä Jeremyn mittatilausdildon tiskikoneessa, mutta se menee pesussa pilalle, joten hän ostaa sen tilalle uuden, erimerkkisen dildon. Jeremy on ylitsevuotavan pettynyt tähän korvaavaan seksileluun ja kutsuu sitä väärennökseksi. Abbi pitää Jeremyn mieltymystä mittatilausdildoihin erikoi-suudentavoitteluna ja sanoo, että Jeremyn suunnitellussa, siivotussa ja stailatussa asunnossa ollessaan hän tuntee ”kuin olisi aikakauslehdessä” mutta ”hyvällä tavalla” (*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 4 17.40–18.00). Kommentti suututtaa Jeremyn, joka syyttää Abbia tuomitsemisesta:

Jeremy: En kai vain tajunnut sun arvioivan mua tavaroideni perusteella.

Abbi: En mä arvioi sua, tarkoitan, mähän peggasin sua viime yönä tuomitsematta yhtään.

Jeremy: Miksi sä tuomitsisit sen?

Abbi: En mä tuominnut. Ja mä tein sen ekana yönä. Mä olen cool.

(*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 4, 18.00–18.12.)

Abbi näkee Jeremyn elämäntyylin erityisyyttä arvostavana hipsteriytenä, ja hän yrittää itsekin vakuutella olevansa ”cool” samalla tavalla kuin ihasuksensa. Kuitenkin Abbin kommenteissa paljastuu myös hipsterikulttuuriin latautunut keskustelu vilpittömyydestä, kun hän rinnastaa Jeremyn kodin kuvauslavasteeseen. Esimerkiksi R. Jay Magill Jr. on luonnehtinut, että hipsterikulttuurissa ekonominen kilpailu on vaihtunut ”kilpajuoksuun viileydestä” ja että siinä tavoitellaan vilpittömyyden ja autenttisuuden ideaaleja. Magill Jr. yhdistää hipsterikulttuuriin myös uusvilpittömyyden. (Magill Jr. 2012, 198–202.) Kiinnostavalla tavalla Jeremyn ja Abbin riita on kiistelyä juuri vilpittömyydestä ja sen rajoista.

Abbi yrittää vedota seksuaaliseen ennakkoluulottomuutensa mutta tulee samalla paljastaneeksi varautuneisuutensa. Hän vakuuttaa katkelmassa, että *pegging* teki hänestä ”viileän”, mutta Jeremy vastaa tähän syyt-

täen Abbia lapselliseksi. Abbi vastaa syytökseen vihaisesti, että epäkonventionaalinen akti päinvastoin osoittaa hänen aikuismaisuutensa. Siten Jeremyn pikkumaisuus ja ehdottomuus ajavat Abbin ja koko *Broad Cityn* uusvilpittömyyden ristiriitaan, jossa Abbi kokee tarvitsevansa tunnustuksen siitä, että harrasti seksiä vilpittömästi. Tunnustuksen vaatiminen osoittaa vilpittömyyden haurauden ja toisaalta ironisoi sitä. Tilannekomedian konventioiden kannalta onkin lopulta ironista, että suhteen kariuduttua Abbi pohtii jatkossa hyppäävänsä ikkunasta ulos välttyäkseen näkemästä Jeremyä käytävällä. Klassinen nolostunut pako ikkunasta kiusallisen ja epäonnistumiseen tuomitun seksin tähden muuntuu triviaalimmaksi paoksi ihmisten turhamaisuudelta.

Yhtä lailla jakson nimi ”Knockoffs”, ’vääreännökset’, ja Ilanan ja tämän äidin piraattilaukkujen metsästys puhuvat vilpittömyyden herkästä rajasta. Piraattilaukut ovat vilpillisiä esittäessään valheellisesti alkuperäisiä merkkilaukkuja, mutta Ilanan äiti ostaa niitä tuttavilleen niiden tarjoaman vilpittömän ilon takia. Jeremy taas on käsityöläisyyttä ja autenttisuutta arvostava hipsteri, jonka aitouuskäsitystä vastaan esinevääreännökset sotivat. *Broad City* kysyykin, kuka lopulta voi arvottaa toisen vilpittöntä halua, oli se seksuaalista tai materiaalista. Kuvaava on kohtaaus, jossa Ilanan äiti sattuu löytämään Abbin laukusta saman dildon, jonka tämä osti Jeremyn hajonneen mittatilaus-Shinjon tilalle. Kuva leikkaa keskusteluun *peggingistä*, jota Abbi, Ilana, Ilanan vanhemmat ja tämän isovelji Eliot käyvät sipsien ja dipin lomassa. Erityisesti Ilanan vanhemmat kyselevät tarkentavia kysymyksiä ja jakavat jopa omia muistojaan parinvaihtojuhlista, joihin he olivat aikoinaan päätyneet. Kohtausta on tulkittu kiusallisena mutta opettavaisena seksiin liittyvien stereotyyppien kannalta (Trimmel 2018). Vaikka Abbi onkin selvästi kiusaantunut, tulkitseen Ilanan perheen keskustelevan aiheesta vilpittömästi: Ilanan isä tiedustelee homoseksuaalilta Eliotilta, onko *pegging* ”homojuttu”. Kun Eliot valistaa isäänsä, etteiväthän kaksi miestä tarvitse lannedildoja, isä kuuntelee ymmärtäväisenä ja uteliaana.

Ilanan perhe puhuu seksistä avoimesti, ja vaikka Abbi on aluksi kiusaantunut tästä vieläpä *shivan* aikana käytävästä keskustelusta, tilannekomedioiden seksiin liittämä ironia joutuu taipumaan vilpittömyyden edessä. Esimerkiksi Ilanan isän väärinymmärrys ei johda pilkkaan vaan

vilpittömään ymmärrykseen. Kyse on uusvilpittömyyden yrityksestä siirtyä ironian tuolle puolen eli, kuten Mika Hallila ilmaisee, siitä ”että asioista ja ilmiöistä – jopa merkityksistä ja totuudesta! – voi puhua muutenkin kuin ironisoiden” (Hallila 2019, 160; myös Doyle 2018; Wilkins 2018; Malmio 2019). Kiusallisuutta uhmaava seksikeskustelu juutalaisperheen suruviikolla onkin osoitus *Broad Cityn* tavasta rikkoa tilannekomedian konventioita ja niiden kautta seksiin liittyviä kulttuurisia myyttejä. *Broad Cityn* vilpittömyys on seksiposiitivista, ja uusvilpittömyydelle ominaisesti se hämärtää kerronnan tasoja siirtymällä myös todelliseen maailmaan: Sarja lanseerasi vuonna 2017 oman seksilelumallistonsa (ks. Toomer 2017; Trimmel 2018). Lisäksi sarjassa esiintyvä Ilanan veli Eliot on näyttelijä Ilana Glazerin oikea veli Eliot Glazer, joka on homoseksuaali myös todellisessa elämässä ja kykenee siis purkamaan hahmonsaa kulta stereotyyppisiä ja usein heteronormatiivisia käsityksiä.

Heteronormin ja kiusallisuuden purkamisen lisäksi *Broad Citya* on kehitetty siitä, miten se trivialisoi vapauttavasti yhdyntää, keskittyy naisen itsetyydytykseen sekä kuvaa queersuhteita tuoreesti ja voimaannuttavasti (Toomer 2017). Sarjassa on kuitenkin myös useita hahmoja, jotka edustavat tilannekomedian konventionaalista camp-homoseksuaalisuutta. Siinä käsitellään myös häiritsevää, jopa laitonsa seksuaalisuutta. Miten sarjan mahdollinen uusvilpittömyys näin ollen voi toteutua: missä kulkevat vilpittömyyden rajat?

Uusvilpittömyyden murtama kaappi ja seksiposiitivisuuden rajat

Broad Cityssa homoseksuaalisuus on kaiken aikaa esillä päähenkilöiden suhteessa. Pitkin sarjaa käy selväksi, että Ilana olisi valmis seksisuhteeseen ystävänsä Abbin kanssa, ja kummallakin päähenkilöistä on sarjan aikana suhteita niin miesten kuin naisten kanssa. Muun muassa jakson ”Knockoffs” lopussa Ilana sanoo hieman kierrellen, että kun Abbi ei voi käyttää vyödlöä enää Jeremyyn, tämä voisi käyttää sitä häneen.⁶ Nick Marx näkee sarjan rakentuvan eräänlaisena inversiona kahden miehen välisestä homososiaalisesta ja homoseksuaalisesta romanssista,

sillä naiskaksikko jopa kutsuu toisiaan jatkuvasti maskuliinisella sanalla ”dude” (Marx 2016, 280). Ilanan ja Abbin välinen ystävyys kiistatta muistuttaakin tilannekomedioissa yleisemmin kuvattavia miesten välisiä suhteita. Viitaten Eve Kosofsky Sedgwickin klassikkotutkimukseen homososiaalisuuden ja homoseksuaalisuuden jatkumosta Michael DeAngelis on todennut, että elokuvissa ja televisiossa nähtävät miesten väliset *bro-mance*-suhteet sekä flirttailevat tällä jatkumolla että turvautuvat samalla homofobiaan sen kiistämiseksi (DeAngelis 2016, 22; ks. myös Kosofsky Sedgwick 1985; Pugh 2018). Tilannekomedioiden suhde homoseksuaalisuuteen on ongelmallinen, mistä *Broad City* kuitenkin vaikuttaisi keskustelevan tietoisesti jo päähenkilöiden välisen dynamiikan keinoin.

Tähän nähden onkin hieman yllättävää, että *Broad City*ssa seikkailee myös useita sellaisia homoseksuaalisia hahmoja, jotka toteuttavat tilannekomedialle vanhastaan tyypillistä liioittelevaa camp-estetiikkaa. Erityisesti Ilanan pitkäaikainen kämppäkaveri Jaime sekä Abbin suulas työ-kaveri Kevin lainaavat tästä kuvastosta. Camp-kuvasto on ollut erityisesti valtavirtatelevision suosima tapa kuvata homoseksuaalisuutta, sillä se siirtää miesten välisen seksin käsittelyn pelkän vihjailun tasolle ja ”esittää gay-identiteetin ylettömänä feminiinisyytenä” (Arthurs 2004, 118). Tilannekomedian suosimat tavat kuvata miesten homoseksuaalisuutta ovat muuttuneet viime vuosina, eikä seksuaalinen suuntautuminen vaikuta olevan enää ensisijaisesti huumorinlähde. Toisaalta esimerkiksi suositun perhesitcomin *Modern Family* (2009–) on nähty tasapainoillevan liberaalin ja konservatiivisen kuvauksen välillä, välttelevän mies-pari Mitchin ja Camin välisiä fyysisiä hellyydenosoituksia ja käsittelevän homofobiaa lähinnä väärinkäsitysten kautta eikä koettuna (Pugh 2018, 176–180). Ovatko siis voimakkaasti camp-estetiikkaan nojaavat hahmot *Broad City*llekin eräänlainen konventionaalinen keino siirtää katse pois miesten välisestä seksistä?

Ensimmäisen kauden kahdeksannessa jaksossa ”Destination Wedding” (*Broad City* 2014) Ilana ja Abbi matkaavat yhteisen ystävän häihin sekalaisessa seurueessa, johon kuuluu vanhoja kavereita ja nykyisiä poikaystäviä. Jaksoa värittää korostetusti kaoottisuus, kun seurue yrittää päästä häihin ja lopulta epäonnistuu. Sattumusten seurauksena perille hääpaikkakunnalle ei päästä junalla vaan joudutaan turvautumaan lukui-

siin muihin kulkuneuvoihin, kuten vuokrattuun pakettiautoon. Pakettiautoon sijoitetut kohtaukset ovat tilannekomedian konventioiden näkökulmasta kiinnostavia. Ilanan ystävä ja satunnainen rakastaja Lincoln ja Abbin homoseksuaalinen työkaveri Kevin istuvat kahdestaan ohjaamossa muiden matkatessa pakettiauton tavaratilassa. Katsoja ohjataan tiedostamaan tilannekomedian konventioita, kun Lincoln yrittää luoda keskustelua homojen avioliitto-oikeuksista ja yhtäkkiä muuten välitön ja puhelessä Kevin ei vaikutakaan tajuavan, mitä hän tarkoittaa:

Lincoln: Mä en mene naimisiin ennen kuin kaikki saa mennä naimisiin.

[Lyhyt hiljaisuus.]

Kevin: Miksi sä katoit mua, kun sä sanoit ”kaikki”?

Lincoln: Mitä sä tarkoitat?

Kevin: Mitä sä tarkoitat?

[Jälleen lyhyt, empivä hiljaisuus.]

Lincoln: Sä oot homo, jäbä.

Kevin: Ai, joo, mä olen. Mä olen totaalisen homo. Mä tajuan nyt. Mä tajuan, mitä sä tarkoitat.

(*Broad City* 2014, kausi 1, jakso 8, 8.52–9.18.)

Katsoja yllätetään, kun Kevinin vastahakoisuus ja jopa hyökkäävyys Lincolnin kommentin jälkeen paljastuuikin kyvyttömyydeksi ymmärtää vihausta. Kohtaus viittaa trooppiin homoseksuaalisuuden muilta ja usein itseltäänkin kätkevästä henkilöahmosta, jonka seksuaalisuuden muut hahmot ja katsojat kuitenkin ainakin tunnistavat stereotyyppisten, usein camp-estetiikkaan kuuluvien piirteiden perusteella. *Broad City* hyödynää tätä tilannekomedian konventiota rakentaakseen ironisen jännitteen.

Kun Kevin kuitenkin toteaa auliisti olevansa homo, tuo jännite purkau-
tuukin. Odotus seksuaalisuuden kiusallisuudesta rikkoutuu jälleen ker-
ran.

Vaikka esimerkiksi Theresa Trimmel (2018) tulkitsee *Broad Cityn* ”myötähäpeäkomediaksi” (*cringe comedy*), sarjan tämänkaltaiset koh-
tauksot päivävastoin vapauttavat katsojan hahmojen puolesta häpeämi-
sestä. *Broad City* purkaa erityisesti seksuaalisuuteen liittyvää häpeää
niin, että katsoja saa tiedostaa myös omat odotuksensa. Hahmojen halut
ovat vilpittömiä. Tätä havainnollistaa seuraava kohtaus, jossa Kevinä ja
Lincolnia kuvataan: kamera leikkaa noin 20 sekuntia edellä esittämäni
keskustelun jälkeen takaisin pakettiauton ohjaamoon, jossa miehet nyt
nauravat hysteerisinä. Lincoln pysähtyy kuitenkin pohtimaan, ”mille he
nauravat”, mihin Kevin vastaa hetkeäkään empimättä: ”Minä en tiedä.”
(*Broad City* 2014, kausi 1, jakso 8, 9.36–9.48.) Selittämättömäksi jäävä
lyhyt kohtaus on kuin metaleptinen siirtymä katsojan tasolle. Edellinen
kohtaus onnistuu yllättämään katsojan rikkomalla tilannekomedian kon-
ventioita, jolloin tämä ymmärtää myös, mille odotti nauravansa: homo-
seksuaalille, joka kieltää identiteettinsä. Odotuksen rikkomisen kyseen-
alaistaa tuota konventiota ja kysyy katsojalta, onko tuollaisessa troopissa
oikeastaan edes mitään hauskaa. Nyt henkilöahmot nauravatkin ikään
kuin katsojan kanssa ja hänen puolestaan sille kiusallisuudelle, jolle kat-
soja odotti tirskuvansa. He nauravat metaleptisesti, tietämättä edes itse
miksi, katsojan oivallukselle tuon konvention typeryydestä. Kohtauksen
jälkeen katsoja ei ehkä itsekään Kevinin tavoin enää ymmärrä, miksi
olisi nauranut.

Broad Cityn tapa käsitellä seksuaalisuutta vaikuttaa edistykselliseltä
ja poikkeuksellisen avoimelta. Toki tilannekomediat ovat olleet aiem-
minkin kiinnostuneita seksuaalisuuden kysymyksistä sinänsä ja esimer-
kiksi klassikkosarja *Friendsin* on tulkittu ajoittain purkavan heteronor-
mia (Dhaenens & Van Bauwel 2018), mutta *Broad City* tekee sen toisin:
se rikkoo konventioita ja tekee itsetietoisia liikkeitä. Mutta – miten se
sen tekee? Tulisiko sen keinoja pohtia uusvilpittömyytenä tai ylipäätään
jonakin uutena, vai olisiko syytä tarkastella niitä esimerkiksi postmoder-
nistisen fiktion kontekstissa? Kynnisestä näkökulmasta koko sarjan voi
ajatella vain kerjäävän huomiota ja kasvattavan kanavansa brändiarvoa

”epätyypillisellä sisällöllään”, joka ”omii ja tuotteistaa HLBTQ-yhteisön ja epätyypilliset seksimieltymykset” (Trimmel 2018). Itse ajattelen, että sarjan peruseetos vaikuttaisi sotivan kyynisyyttä ja ironiaa vastaan. Vaikka *Broad City*ssa hahmot saattavat usein ”epäonnistua eepisesti”, sarja on leimallisesti optimistinen ja esteet ovat lähinnä uusia mahdollisuuksia, joiden pinnalta kimmota eteenpäin (Nussbaum 2016). Abbin, Ilanan ja heidän ystäviensä elämä on onnen ja nautinnon tavoittelua, eivätkä he lannistu epäonnistumisista vaan luottavat vilpittömyyteen: vilpittömään optimismiin ja haluun toteuttaa itseään. *Broad City* hylkää kyynisyyden ja yrittää aina uskoa vilpittömyyteen.

Seksiposiitiivinen *Broad City* ei siten teekään esimerkiksi Kevinin camp-piirteistä suojamuuria miesten välisen seksin eteen, vaan Kevin puhuu haluistaan avoimesti. Kevinin vilpittömyys kyseenalaistaa ja rikkoo odotuksia ja ennakkoluuloja. Samassa ”Destination Wedding” -jaksossa käsitellään myös Abbin seksuaalisia kokeiluja naisen kanssa. Niistä kuuleminen saa Ilanan tolaltaan, mutta ei homofobisen järkytyksen takia vaan siksi, ettei hän itse päässyt Abbin kokeilukumppaniksi. Homoseksuaalisuus otetaan *Broad City*ssa mukisematta osaksi seksuaalisuuden tilannekomediakonventioita. Kun Lincoln tiedustelee, miksi Kevin syö automatkalla seksuaalisia estoja poistavia ja anaalisiksi fyysisesti helpottavia *poppers*-seksistimulantteja, Kevin katsoo tätä kuin mies olisi idiootti ja vastaa: ”Koska me ollaan menossa häihin. Haloo?” (*Broad City* 2014, kausi 1, jakso 8, 10.14–10.26).

Kevin pitää seksistimulanttien nauttimista ennen häitä itsestäänselvyytenä, ja hän kertoo aiheesta suorasukaisesti, vailla minkäänlaista häveliäisyyttä. Häät mielletään, etenkin yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa, otollisena tilaisuutena etsiä seksiseuraa, eikä Kevin ole poikkeus. Toisaalta Lincolnin kysymyksissä paljastuu vilpitiön kiinnostus ja kummastus, ei varautuneisuus tai homofobia. *Broad City* esittää tämän heteronormatiivisuudesta poikkeavan seksuaalisuuden kursailematta eikä jää vellomaan heterohahmojen kiusaantuneisuuteen.

Onkin kiinnostavaa, että kohtausten keskustelu siirtyi seuraavaksi inestistä vihjailuun:

Ilana: Abbi, näin käy sulle jatkuvasti. Sä olet kuin magneetti nor-sukulleille.

Morgan: Luoja, tiedätkö, kenellä on tosi iso muna? Mun veljellä Mitchellillä.

[Hiljaisuus, jonka aikana Abbi ja Ilana vaihtavat hämmästyneen katseen.]

Abbi: Oota, Morgan, sanoitko sä jotain sun veljen munasta?

Morgan: Mun ei ollut tarkoitus sanoa sitä. Unohtakaa se. Deletoi, deletoi, deletoi, deletoi, deletoi.

(*Broad City* 2014, kausi 1, jakso 8, 10.27–10.45.)

Abbi on todennut aiemmin olevansa tyytyväinen, kun hänen tapailemansa mies on päättänyt jättää tulematta häihin, sillä tämän penis on todella suuri. Keskustelu purkaa kulttuurisia, erityisesti miehisä, oletuksia ja myyttejä kookkaasta sukupuolielimestä.⁷ Osallistuakseen keskusteluun Morgan, joka on aiemminkin puhunut ihailien veljestään, mainitsee, että tällä on suuri penis. Pelkkä mahdollisuus, että Morgan tietäisi veljestään jotakin näin intiimiä, herättää Abbissa ja Ilanassa suut auki loksauttavaa oudoksuntaa. Sarja esittää näin, että pelkkä vihjauskin inestistä on poikkeuksellisen outoa verrattuna muuhun seksipositiivisuuteen. Jakson lopulla inestin mahdollisuutta käytetään jopa pilkkamiseen, kun Abbi käskää Morgania riidan päätteeksi menemään ”paneemaan veljeään” (*Broad City* 2014, kausi 1, jakso 8, 17.05–17.10). Pian tämän jälkeen näytetäänkin kohtaus, jossa Morgan on kylpyammeessa intiimin tunnelmallisesti viinilasin kanssa seuranaan mies, joka paljastuu hänen veljekseen. Ironisesti Morgan toteuttaakin omasta tahdostaan juuri sitä, millä Abbi yrittää häntä pilkata.

Broad Cityn vilpittömyydellä on rajansa, ja inesti on yksi niistä. Vaikka Morganin ja hänen veljensä inestikohtausta ei sarjassa arvoteta, sarjan Twitter-tillillä otettiin siihen voimakkaasti kantaa: ”Vain selventääksemme: me EMME hyväksy inestiä #BroadCity”.⁸ *Broad City* tun-

tuukin tekevän yleisen seksipositiivisuutensa rinnalla jonkinlaista seksuaalisuuden äärirajojen käyntiä. Vaikka sarja purkaa erilaisia konventioita ja kulttuurisia odotuksia erityisesti naisten ja HLBTQ-vähemmistöjen seksuaalisuudesta, se vaikuttaa etsivän seksin outoutta. Esimerkiksi jaksossa ”House-Sitting” (*Broad City* 2017, kausi 4, jakso 8) Abbi päätyy sänkyyn entisen opettajansa kanssa. Kiinnostus kuitenkin lopahtaa, kun opettaja haluaa roolileikkiä Abbin olevan teini-ikäinen ja yrittää jopa kiristää käsillään tämän kasvoista ikäjuonteet pois. Monet sarjan hahmot tuomitsevat tämän opettajan pedofiilistä fantasiointia lähentelevän käytöksen, mutta hän itse vetoaa häpeämättömästi roolileikkiin.

Toinen rajoja ylittävä tapaus on jaksossa ”Game Over” (*Broad City* 2016, kausi 3, jakso 3). Ilana saa jaksossa potkut pitkäaikaisesta työpaikastaan, jossa hän on noussut vastaamaan sosiaalisesta mediasta. Ilana twiittaa työpaikkansa Twitter-tililtä eläimeensekaantumisvideon, jossa mies on anaalyihdynnässä hevosen kanssa vastaanottavana osapuolena. Ilana tekee näin mainostaakseen peräruiskeita eikä ymmärrä, miksi hänen kollegansa oksentavat nähdessään videon ja hänen pomonsa on raivoissaan. Hän inttää videon olevan hyväksyttävä, koska siinä hevon astuu miehen eikä toisin päin.⁹ Joseph Fischel (2017) näkeekin, että *Broad City* ”esittää kovakouraisesti kysymyksiä asiaankuulumattomuudesta, riittämättömyydestä ja liikkumatilasta suostumuksen, seksin ja seksuaalisen väkivallan alueilla” (mt., 34; poistettu kursivoiteja). Herää kuitenkin kysymys, etsiikö *Broad City* tietoisesti seksipositiivisuutensa rinnalle myös jonkinlaista seksuaalisuuden pimeää puolta. Ovatko pedofiilialla ja eläimiinsekaantumisella leikkittely enää mitään muuta kuin shokkiarvojen rakentamista tuotantoyhtiön näkyvyyden lisäämiseksi?

Näen Joseph Fischelin tapaan, että ensisijaisesti *Broad City* esittää kysymyksiä mutta ajoittain nämä kysymykset ovat jopa häiritseviä ja luultavasti karkottavat yhtä paljon katsojia osoittelevalla tyylillään kuin houkuttelevat. *Broad City* tarttuu ongelmallisen seksuaalisuuden kysymyksiin myös poliittisella tavalla. Esimerkiksi jaksossa ”In Heat” (*Broad City* 2015, kausi 2, jakso 1) käsitellään Yhdysvaltojen raiskauksen liian lievästi tuomitsevaa kulttuuria. Jaksossa Abbin treffikumppani pyörtyy helteallan aiheuttamasta kuumuudesta kesken aktin mutta Abbi ei lopeta seksuaalista kanssakäymistä heti, vaikka mies on tiedoton. Abbi syy-

listyy siis treffikumppaninsa raiskaamiseen. Ilana ja Abbi keskustele-
vat jaksossa raiskauskulttuurista ja suostumuksen rajoista, jotka Abbi
itsekin ymmärtää ylittäneensä, vaikka tajuissaan ollessaan mies olikin
ollut halukas harrastamaan seksiä hänen kanssaan. Vaikka treffikump-
pania kutsutaan jaksossa osoittelevasti naiseen viittaavalla nimellä ”Mies-
Stacy”, kohtaaus kääntää raiskauksen sukupuolirooleja ja pakottaa kat-
sojan kohtaamaan raiskauskulttuurin ongelmallisen, vähättelevän ilma-
piirin. Jaksossa esimerkiksi Ilana aluksi osoittaa Abbin teon kauheuden
mutta myöhemmin naureskelee sille. Teko jätetään myös tyystin ran-
kaisematta. Ystävykset vain päättävät etsiä Abbille ilmastointilaitteen ja
myöhemmin päätyvät esimerkiksi pakottamaan joukon opiskelijapoikia
polttamaan kanssaan pilveä. Tässä sukupuolirooleilla leikittelevässä koh-
tauksessa Abbi suutelee poikaa, joka paljastuu alaikäiseksi, mutta jälleen
teon suurin seuraus on vain Abbin moraalinen häpeä.

Kathryn VanArendonk esittää erilaisten juoniasetelmien ”antavan
yleisön viettää enemmän aikaa tuttujen, huomionarvoisten yksilöiden
kanssa” (2019, 69). Tulkitsen kuitenkin, että *Broad City* asettaa sar-
jan hahmot loputtomiin seksuaalisuutta käsitteleviin juoniasetelmiin
ennemminkin siksi, että näin se voi pakottaa yleisön, uusvilpittömille
teoksille ominaisesti, arvioimaan näiden tutuiksi tulleiden hahmojen vil-
pittömyyttä. *Broad City*n uusvilpittömyys onkin, Huberin muotoilua lai-
natakseni, ”strategista naiiviutta”, eräänlaista tiedostettua tahtoa uskoa ja
olla haavoittuva (Huber 2014, 33, 43–44; myös Malmio 2019). Kun sarja
keskustelee hahmojensa kautta niin toiveikkaasta seksipositiivisuudesta
kuin kulttuurisista seksuaalisuuden ongelmistakin, se tiedostaa keskus-
telun monimutkaisuuden mutta päätyy silti aina optimismiin. Sarja tasa-
painoilee ironian ja vilpittömyyden välillä ja rohkaisee omien halujen
toteuttamiseen, mutta tämä kaikki asetetaan samalla tarkastelevan kat-
seen alle. Sarjan kysymykset esimerkiksi raiskauskulttuurista ja suos-
tumuksesta ovat säälimättömiä ja pakottavat katsojan pohtimaan niin
aiheisiin liittyviä kulttuurisia käsityksiä kuin omiakin käsityksiään. Sar-
jan vilpittömyys ehdottaa purkamiensa tilannekomedian konventioiden
tilalle uusia, tätä päivää paremmin kuvaavia seksuaalisuuden rajapyyk-
kejä. Jos *Broad City* edustaakin uusvilpittömyyttä, on tuo kulttuurinen
olotila yllättävän poliittinen: *Broad City* kysyy, kyseenalaistaa, rikkoo ja

esittää vaihtoehtoja. Se antaa lopulta vasta vähän vastauksia mutta pakottaa sitäkin kiivaammin katsojansa ajattelemaan itse.

Lopuksi: uusvilpityn vaiko vain uusi?

Broad City on seksuaalisuuden läpäisemä sarja, eikä tämän artikkelin mitta riitä koko sarjassa esitetyn seksuaalisuuden kirjon käsittelyyn. Yleiskuvaksi kuitenkin jää, että sarja käsittelee seksuaalisuutta ensisijaisesti vilpittömyyden näkökulmasta. Miksi seksuaalisuuden tai seksuaalisen erilaisuuden pitäisi olla ironisoitua, kiusallista tai jopa pilkan kohde? Sarja pakottaa katsojan kohtaamaan myös seksipositiivisuuden rajoja ja sivuaa raadollista ja rikollista halua, kuten eläimiin sekaantumista ja pedofiliaa. *Broad Cityn* mahdollinen uusvilpittömyys onkin poliittisesti latautunutta ja katsojaa alati haastavaa: se puhuu kulttuurisista odotuksista, homofobiasta, haitallisista stereotyyppioista, heteronormatiivisuudesta ja raikauskulttuurista. *Broad City* haluaa keskustella katsojiensa kanssa ja rikkoa seksuaalisuuden ironisoitunutta luonnetta tilannekomedioissa ja yhteiskunnassa, mutta se tekee sen omilla ehdoillaan ja ikään kuin rakentaakseen uudelleen hyväksyttävän seksuaalisuuden rajat.

Mutta eikö kaikenlainen poliittinen tahto, myös seksuaalipoliittinen, ole yhteensopimaton pari vilpittömyydelle? Välttämättä ei: Kuvaava on jakson ”2016” (*Broad City* 2016, kausi 3, jakso 5) loppu, jossa Ilana on työskennellyt päivän Hillary Clintonin presidentinvaalikampanjan rahankerääjänä. Ilana on innoissaan saadessaan toteuttaa intohimoaan ja tukea Hillarya, mutta kuullessaan työn olevan vapaaehtoista eikä palkkatyö hän kääntyy katsomaan suoraan kameraan ja tuijottaa katsojia suu auki (*Broad City* 2016, kausi 3, jakso 5, 18.00–18.15). Tämä metaleptisesti fiktion rajoja murtava katse ilmentää vilpittömyyden herkkyyttä, sillä rahaa vaativan arjen realismin edessä Ilanan idealistinen into työhön loppuu. Hän päättää lopettaa vapaaehtoistyön vielä samana päivänä, vaikka pian jo esitteleekin Abbille ylpeänä entistä työpaikkaansa. Yllättäen kuitenkin oikea Hillary Clinton saapuu vaalitoimistolle ja tervehtii Abbia ja Ilanaa, jotka menevät sekaisin innostuksesta. Abbi alkaa jopa kertoa ylpeänä, selvästi häkeltyneenä päästessään keskustelemaan Hilla-

ryn kanssa, kuinka hän ”on kokeillut *peggingiä*” (*Broad City* 2016, kausi 3, jakso 5, 19.55–20.05). Hahmojen innostus on luonnollisesti myös tekijöiden innostusta, ja he ovatkin antaneet sarjansa jakson mainokseksi Hillaryn vaalityölle. Tekijöiden vilpitön innostus Hillaryn tapaamisesta tuntuu valuvan osaksi jaksoa, ja poliittisuus toimii vilpittömyyden rinnalla. Niinpä Abbi-hahmon kertoessa *peggingistä* Hillarylle sarjan tekijät kertovat samalla *Broad Cityn* poliittisesta työstä ja seksuaalisuuskäsitteisiin vaikuttamisesta.

Historiasta tiedämme, että Abbin ja Ilanan toiveet ja Hillary Clintonin presidentinvaalikampanja päättyivät tappioon Donald Trumpille. Tämä onkin toki kolaus vilpittömille toiveille, mutta *Broad Cityn* vastaus on silti yhdistelmä optimismia ja vastarintaa – jälleen seksin saralla: *Broad City* ottaa kantaa Trumpin voittoon jaksossa ”Witches” (*Broad City* 2017, kausi 4, jakso 6), jossa Ilana hakeutuu seksiterapeutille, koska ei ole voinut saada orgasmia vaalituloksen selviämisen jälkeen. Ilana opettelee saamaan orgasmin Trumpista huolimatta ajattelemalla vahvoja naisia, ei vain vihaansa naisvihamielisiä kommentteja laukonutta presidenttiä kohtaan. Jaksoa onkin kutsuttu jopa ”feministiseksi manifestiksi”, ja sarjan nimissä julkaistiin samaan aikaan myös ”Trump-No-More” -nettisuodatin, joka sensuroi Trumpin nimen – kuten jaksossakin on tehty – kaikesta selaimella luetusta (Strause 2017). Yleisön osallistuminen ja osallistaminen televisiosarjan seuraamiseen on usein tuottajien taloudellisesti motivoimaa eikä ”valistuneen demokraattista” (Andersen & Linkis 2019, 88). *Broad Cityn* kohdalla kyse on kuitenkin poliittisesta motivaatiosta; osallistumisen demokraattisuus on Yhdysvaltain demokraattisen puolueen linjaa ajavaa. Sarjan ensisilmäyksellä vilpitön seksiposiitivisuus on siis myös poliittista. Voiko sen samaan aikaan katsoa edustavan uusvilpittömyyttä?

Hayden Royster toteaa kolumnissaan ”The Sincerity Revolution Will Be Televised” (2017), että vilpittömyyden vallankumous televisiossa on jo alkanut. Hän näkee merkkejä uusvilpittömyydestä kirjojen ja elokuvien lisäksi erityisesti 2010-luvun televisiosarjoissa, kuten *Breaking Bad*, *Stranger Things*, *Parks and Recreation*, *Community*, *Atlanta* ja *Master of None*. Vaikka uusvilpittömyyttä on ajoittain syytely valkoisen miehen etuoikeutta pönkittäväksi kulttuuriseksi olotilaksi, mitä Roysterin myötä-

mielinen tulkinta etuoikeutettujen valkoisten miesten huumedraama *Breaking Badista*¹⁰ ei ainakaan kumoa, kaksi viimeistä sarjaa hänen luetelossaan, *Atlanta* ja *Master of None*, ovat etnisiin vähemmistöihin kuuluvien henkilöiden luomia ja tähdittämiä.¹¹ Toisaalta, kuten artikkelini osoittaa, tähän joukkoon voi lisätä myös kahden naisen luoman *Broad Cityn*. Edesmennyt kirjailija ja esseisti David Foster Wallace uskoi vuosikymmeniä sitten, että vilpittömyyden uusi nousu tulee tapahtumaan televisiossa, ja *Broad City* vaikuttaisi tarjoavan vilpittömällä ja katsojaa haastavalla seksipositiivisuudellaan tähän oman panoksensa. Abbin ja Ilanan maailmassa seksuaalinen halu on vilpittöntä eikä ansaitse pilkkaa, ainakaan niin kauan kuin se ei satuta ketään. Sen vilpittömyydellä on kuitenkin myös pimeä puolensa, joka pakottaa katsojan kohtaamaan häiritsevää seksuaalisuutta. Jenny Kutner (2015) huomauttaakin, ettei *Broad City* tarjoa meille ”sitä, mitä haluamme tai mitä olemme tottuneet saamaan katsojina, vaan se antaa meille sitä, mikä on aitoa ja mitä usein koemme oikeina ihmisinä”.

Käsitellessään Jesse Thornin uusvilpittömyyden manifestia R. Jay Magill Jr. toteaa vilpittömyyteen nojaavan kulttuurisen olotilan ”yrittäneen keksiä uutta, hehkuvaa tunnetta, joka sisällyttäisi sekä ironian uskottavuuden että syyskuun 11. päivän tapahtumien totisen kauhun” (Magill Jr. 2012, 200). Purkaessaan aiemman tilannekomedian konventioita ja seksuaalisuuden kuvauksia *Broad City* ei hylkääkään ironiaa tai katso maailmaa vaaleanpunaisin lasein, vaan se vain hylkää tyhjän pilkan. Nähdäkseni *Broad City* tai 2010-luvun uusvilpittömiksi kutsuttuja teoksia ei kuitenkaan pitäisi yrittää ymmärtää David Foster Wallacen 1990-luvun alussa kuvaileman vilpittömyyden kautta vaan oman aikansa tuotteina. Ne eivät nimittäin olekaan Wallacen ounastelemalla tavalla liian naiiveja tai vilpittömiä, vaan niistä tulikin poliittisia: sarjat, kuten *Broad City*, *Atlanta* ja *Master of None*, keskustelevat kanssamme sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodullistamisen kysymyksistä ja, kiinnostavaa kyllä, ovat ehkä vihdoin ajassamme hylkäämässä tuota elitististä valkoisen miehen ensisijaisuutta, josta uusvilpittömyyttä on syytetty. Aikamme uusvilpittömyys onkin siis jotakin aivan uutta – konventioita rikkovaa, poliittista ja haavoittuvaa, silti loputtoman optimistista.

Viitteet

- 1 Kaikki luvussa käytettävät suomennokset ovat omiani, ellei toisin mainita.
- 2 Jätän ensimmäisen dialogikatkelman alkukielelle havainnollistaakseni *Broad Cityn* nopeatempoisen vuoropuhelun poljentoa. Muut *Broad Cityn* katkelmat olen suomentanut.
- 3 Tilannekomedian *How I Met Your Mother* jaksossa ”First Time in New York” (2007, kausi 2, jaksot 12) päähenkilöt käyvät läpi omia neitsyydenmenetystarinoitaan. Sarjan naistenmiehenä tunnettu Barney kertoo omansa tarinanaan useiden tunnettujen elokuvien juonia, ennen kuin paljastaa, että todellisuudessa hänen ensimmäinen seksikokemuksensa tapahtui 23-vuotiaana hänen äitinsä tuttavien kanssa. Barney häpeää tarinaansa, ja hänen ystävänsä ovatkin valmiita leikkimään, että hänen toinen, elokuvaa *Dirty Dancing* mukailut tarinansa oli tosi, ja haluavat kuulla sen uudestaan. Jakso edustaa tilannekomedialle tyypillistä tapaa kuvata stereotyyppisiä neitsyyden menettämisen ympärillä.
- 4 Yhdysvaltalaisen teinien seksuaalikäyttäytymistä on tarkasteltu esimerkiksi Guttmacher-instituutin tutkimuksissa ja raporteissa (ks. Guttmacher Institute 2014).
- 5 Tässä kokoomateoksessa Janica Oke käsittelee Wallace-tutkimuksen jokseenkin pakonomaista yritystä lukea David Foster Wallacen romaaneja hänen hahmottelemansa vilpittömyyden kautta. Jacksonin ja Nicholson-Robertsin (2017) tavoin Oke purkaa Adam Kellyn Wallacen romaaneista tekemiä tulkintoja, jotka tuntuvat hylkäävän tieteellisen argumentoinnin ja sortuvan pelkkään kirjailijan fanittamiseen.
- 6 Eräs Abbin ja Ilanan ystävyiden vaikeimmista hetkistä nähdään sarjan viimeisellä kaudella, kun Abbi on löytänyt itselleen tyttöystävän, mikä selvästi harmittaa Ilanaa, jolla on ollut ystävänsä kohtaan seksuaalisia ja kenties romanttisiakin ajatuksia.
- 7 Tätä myyttiä puretaan lisää jaksossa ”B&B-NYC” (*Broad City* 2016, kausi 3, jaksot 7), jossa Ilana päätyy sänkyyn NBA-koripalloilija Blake Griffinin kanssa. Pari toteaa Blaken luonnolliset avut liian mittaviksi Ilanalle, joten he viettävät illan alasti venytellen, tanssien ja juoden kahvia.
- 8 Sarjan Twitter-tilillä @broadcity 12.3.2014 julkaistun twiitin voi löytää osoitteesta <https://twitter.com/broadcity/status/443940250096648192>.
- 9 Ilanan jakama video saa yhden uuden, häiritsevän tason todenperäisyydestään. Jaksossa viitataan hänen twiitannensa netissä aikoinaan levinneen pahamaisen *Mr. Hands*-videon. Videossa esiintynyt mies kuoli myöhemmin saamiinsa sisäisiin vammoihin. Ilana kehuu pomolleen *Mr. Handsin* olleen ensimmäisiä netin viraalivideoita.
- 10 Itse tulkitsen televisiosarjan *Breaking Bad* (2008–2013) käsittelevän vilpittömyyden kysymyksiä vasta aivan viimeisessä jaksossaan: siinä päähenkilö Walter White, huumeita valmistava ja myyvä keskiluokkainen perheenisä, lopulta myöntää tehneensä rikoksen itsensä eikä perheensä taloudellisen turvan takia, kuten hän itsepintaisesti sarjan aikana väitti.
- 11 *Atlanta* (2016–) on Donald Gloverin luoma ja tähdittämä draamakomediasarja, ja Glover on tähdittänyt myös Hayden Roysterin kolumnissaan uusvilpittömäksi esittämää

komediasarjaa *Community* (2009–2015). Roysterin kolumnin keskiössä on Aziz Ansarin ja Alan Youngin *Master of None* (2015–), jonka pääosaa näyttelevä Ansari on Donald Gloverin tapaan luonut aiemmin uraa toisessa uusvilpittömäksi kutsutussa televisiosarjassa, *Parks and Recreationissa* (2009–2015). Sekä *Atlanta* että *Master of None* nostavat etualalle Yhdysvaltain etnisiä vähemmistöjä rodullistavan yhteiskunnan ongelmakohtia. Kiinnostavaa on myös, että *Parks and Recreationin* päätähti, koomikkonäyttelijä Amy Poehler, on *Broad Cityn* tuottaja ja vierailee sarjassa.

Lähteet

KOHDETEOKSET

Broad City, kausi 1, jakso 8, Destination Wedding. 2014. [DVD]. Ohjannut Nicholas Jasenovec. Comedy Central.

Broad City, kausi 2, jakso 1, In Heat. 2015. [DVD]. Ohjannut Lucia Aniello. Comedy Central.

Broad City, kausi 2, jakso 4, Knockoffs. 2015. [DVD]. Ohjannut Lucia Aniello. Comedy Central.

Broad City, kausi 2, jakso 10, St. Marks. 2015. [DVD]. Ohjannut Nicholas Jasenovec. Comedy Central.

Broad City, kausi 3, jakso 3, Game Over. 2016. [DVD]. Ohjannut Lucia Aniello. Comedy Central.

Broad City, kausi 3, jakso 5, 2016. 2016. [DVD]. Ohjannut Todd Biermann. Comedy Central.

Broad City, kausi 3, jakso 7, B&B-NYC. 2016. [DVD]. Ohjannut Lucia Aniello. Comedy Central.

Broad City, kausi 4, jakso 6, Witches. 2017. [DVD]. Ohjannut Abbi Jacobson. Comedy Central.

Broad City, kausi 4, jakso 8, House-Sitting. 2017. [DVD]. Ohjannut Abbi Jacobson. Comedy Central.

How I Met Your Mother, kausi 2, jakso 12, First Time in New York. 2007. [DVD]. Ohjannut Pamela Fryman. 20th Century Fox Television.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

Andersen, Tore Rye & Tanderup Linkis, Sara. 2019. As We Speak: Concurrent Narration and Participation in the Serial Narratives "@I_Bombadil" and *Skam*. *Narrative* 27:1, 83–106.

Arthurs, Jane. 2004. *Television and Sexuality. Regulation and the Politics of Taste*. Maidenhead: Open University Press.

Berkowitz, Joe. 2014. How the Creators of "Broad City" Turned Their Web Series into a TV Show. *Fast Company* [verkkoaineisto]. <https://www.fastcompany.com/3025672/how-the-creators-of-broad-city-turned-their-web-series-into-a-tv-show>. Viitattu 15.9.2021.

Blair, Elaine. 2014. "Broad City," TV's Best Comedy, Is a Post-Feminist Barrage of Bathroom Humor and Romantic Flubs. *The New Republic* [verkkoaineisto]. <https://newrepublic.com/article/117702/broad-citys-post-feminist-sensibility-tvs-best-comedy>. Viitattu 15.9.2021.

- Collins, Jim. 1993. Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity. Teoksessa: Jim Collins, Hilary Radner, Hilary & Ava Preacher Collins (toim.) *Film theory goes to the movies*. Lontoo: Routledge, 242–263.
- DeAngelis, Michael (toim.). 2016. *Reading the Bromance. Homosocial Relationships in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- Dhaenens, Frederik & Sofie Van Bauwel. 2017. Sex in Sitcoms: Unravelling the Discourses on Sex in Friends. Teoksessa: Clarissa Smith, Feona Attwood & Brian McNair (toim.) *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. Abingdon, UK: Routledge, 300–308.
- Doyle, Jon. 2018. The changing face of post-postmodern fiction: Irony, sincerity, and populism. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59:3, 259–270.
- Fischel, Joseph J. 2017. Horse F#\$@ing and the Limits of Consent: What *Broad City* Teaches Us About Sexual Violence. *Studies in Gender and Sexuality* 18:1, 31–34.
- Guttmacher Institute. 2014. American Teens' Sexual and Reproductive Health: Fact Sheet [verkkoaineisto] <https://www.guttmacher.org/sites/default/files/pdfs/pubs/FB-ATSRH.pdf>. Viitattu 15.9.2021.
- Hallila, Mika. 2019. Lannistumattoman ihmisyyden aika. Asko Sahlbergin *Yö nielee päivät ja metamodernismin etiikka*. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 153–176.
- Huber, Irmtraud. 2014. *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. Lontoo: Routledge.
- Jackson, Edward & Joel Nicholson-Roberts. 2017. White Guys: Questioning *Infinite Jest's* New Sincerity. – *Orbit: A Journal of American Literature* 5:1, 1–28.
- Kelly, Adam. 2010. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa: Hering, David (toim.) *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 131–146.
- Kelly, Adam. 2016. The New Sincerity. Teoksessa: Jason Gladstone, Andrew Hoberek & Daniel Worden (toim.) *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 197–208.
- Kelly, Adam. 2017. David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts. *Orbit: A Journal of American Literature* 5:2, 1–32.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kutner, Jenny. 2015. "I have sex with people different from me": On "Broad City," Ilana's sexuality continues to defy neat labels. *Salon* [verkkoaineisto]. https://www.salon.com/2015/03/12/i_have_sex_with_people_different_from_me_on_broad_city_ilanas_sexuality_continues_to_defy_neat_labels/. Viitattu 15.9.2021.
- Magill Jr., R. Jay. 2012. *Sincerity: How a Moral Ideal Born Five Hundred Years Ago Inspired Religious Wars, Modern Art, Hipster Chic, and the Curious Notion That We All Have Something to Say (No Matter How Dull)*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.
- Malmio, Kristina. 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen "yli" kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 177–210.

- Marx, Nick. 2016. Expanding the Brand: Race, Gender, and the Post-politics of Representation on Comedy Central. *Television & New Media* 17:3, 272–287.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & Lontoo: New York University Press.
- Nurminen, Matias. 2018. "What the world wants today... is the real thing": *Mad Men*, uusvilpittömyys ja onnellisten loppujen viettelykertomus. *Kulttuurintutkimus* 3–4/2018, 63–75.
- Nussbaum, Emily. 2016. Laverne & Curly. The slapstick anarchists of "Broad City". *The New Yorker* [verkkoaineisto]. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/07/broad-city-slapstick-anarchists>. Viitattu 15.9.2021.
- Pugh, Tison. 2018. *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Royster, Hayden. 2017. The Sincerity Revolution Will Be Televised. *Odysey* [verkkoaineisto] <https://www.theodysseyonline.com/the-sincerity-revolution-will-be-televised>. Viitattu 15.9.2021.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Strause, Jackie. 2017. "Broad City": How Trump Fueled the Show's Feminist Manifesto. *The Hollywood Reporter* [verkkoaineisto]. <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/broad-city-trump-orgasm-episode-abbi-jacobson-election-frustrations-season-5-1051916>. Viitattu 15.9.2021.
- Thorn, Jesse. 2006. A Manifesto for the New Sincerity. *Maximum Fun* [verkkoaineisto]. <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html>. Viitattu 15.9.2021.
- Toomer, Jessica. 2017. "Broad City" Has Become TV's Most Sex-Positive, Conversation-Starting Feminist Comedy. *Uproxx* [verkkoaineisto]. <https://uproxx.com/tv/broad-city-sex/>. Viitattu 15.9.2021.
- Trimmel, Theresa. 2018. TV's New Sexual Narratives? Unconventional Sex and Intimacy in *Transparent* and *Broad City*. *MAI: Feminism & Visual Culture* [verkkoaineisto]. <https://maifeminism.com/tvs-new-sexual-narratives-unconventional-sex-and-intimacy-in-transparent-and-broad-city/>. Viitattu 15.9.2021.
- TV Tropes*. 2019. Casual Kink. [verkkoaineisto]. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CasualKink>. Viitattu 15.9.2021.
- VanArendonk, Kathryn. 2019. Theorizing the Television Episode. *Narrative*, 27:1 s. 65–82.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 1–14.
- Wallace, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction* 13:2, 151–194.
- Wilkins, Kim. 2018. Assembled Worlds: Intertextuality and Sincerity in the Films of Wes Anderson. *Texas Studies in Literature and Language* 60:2 s. 151–173.
- Williams, Iain 2015: (New) Sincerity in David Foster Wallace's "Octet". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56:3, 299–314.
- Woods, Faye 2015: *Girls Talk: Authorship and Authenticity in the Reception of Lena Dunham's Girls*. *Critical Studies in Television* 10:2, 37–54.

”Mutta se ei ole paikka sinulle.” Maailmanlopun eetos ja apokalyptinen retoriikka internetin selviytymissivustoilla

Mikko Mäntyniemi

📄 <https://orcid.org/0000-0001-9791-4164>

Survivalismi on valmistautumista. Valmistautumista ison luokan yllätyksiin ja kriiseihin kuten sotiin, luonnonkatastrofeihin, ääriolosuhteisiin ja suuronnettomuuksiin. – – Survivalisti ei ole mikään hullu puukoin ja kasvomaalein varustautunut Steven Siegal [sic] lähikaupan kassalla tuhannen tonnikalapurkin kanssa. Ehei, hän voi olla ihan tavallinen arkinen kaveri, joka elää tavallista elämää kuin kaikki muutkin. Survivalismi ei erota ihmisiä arkisissa tilanteissa. Erot tulevat esiin vasta kun jotakin oikeasti tapahtuu. (Survivalismi & preppaus 2017.)

Yllä oleva esimerkki korostaa nykyajalle keskeistä tulevaisuuden ennakoimista ja tuleviin tapahtumiin varautumista. Tulevaisuuden ennakoimista voidaan pitää yhtenä tärkeimmistä ihmisen biologisista mekanismeista. Se liittyy kykyyn erottaa menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus toisistaan sekä ymmärtää muinaisen historian ja kaukaisen tulevaisuuden käsitteitä. Ihmisen kyky järkeillä kaikelle olevalle niin alku- kuin loppupistekin on johtanut myös ymmärrykseen siitä, että nämä molemmat

ovat aina ihmisen saavuttamattomissa. Kuten Frank Kermode (2000, 8) toteaa, olemme syntyneet keskelle aikaa ja kerromme tarinoita aluista ja lopuista tehdäksemme elämistämme merkityksellisiä ja ymmärrettäviä. Tässä artikkelissa kuitenkin esitän, että inhimillinen suhde aikaan ja ennen kaikkea tulevaisuuteen on kuitenkin muuttunut merkittävästi viimeisten vuosikymmenien aikana. Esimerkkinä tästä muutoksesta käytän internetissä julkaistavia maailmanloppua odottavien valmistautujien (*preppers*) ja selviytyjien (*survivalists*) tekstejä. Nämä internetsivustot eivät pelkästään neuvo lukijoita siinä, miten ihmisten tulisi valmistautua tulevaisuuden katastrofeihin, vaan ne myös kommentoivat nykypäivän tapahtumia ja rakentavat apokalyptisiä kertomuksia ihmiskunnan historiasta.

Tässä artikkelissa tarkastelen näillä sivustoilla esiintyvää maailmanlopun retoriikkaa ja sitä, minkälaista kuvaa historiasta ja nykyajasta näillä sivustoilla rakennetaan. Maailmanlopun retoriikalla viitataan ennen kaikkea apokalyptisten kertomusten keskeiseen ideaan saada lukija tai kuulija uskomaan, että kerrottu uhkakuva voi todella toteutua lukijan maailmassa (ks. O’Leary 1998, 4–11). Apokalyptiset kertomukset pyrkivät aktiivisesti vaikuttamaan lukijoiden ja kuulijoiden maailmankatsomukseen, eli ne ovat aina poliittisesti ja ideologisesti latautuneita. Olen rajannut tutkimusalueekseni suomalaisen selviytymiseetokseen keskittyvän sivuston www.selviydy.com (tästä eteenpäin *Selviydy*) ja tuolla sivustolla julkaistuja kirjoituksia. Vertailen sivuston sisältöä myös yhdysvaltalaisiin selviytymissivustoihin ja niillä esiintyviin retorisiin rakenteisiin. Vertailu on perusteltua, koska selviytymiseetos on hyvin yhdysvaltalainen ilmiö ja esimerkiksi *Selviydy*-sivusto lainaa hyvin selkeästi yhdysvaltalaisen sivustojen retoriikkaa ja kertomuskeinoja. Olen valinnut kolme yhdysvaltalaista blogikirjoitusta tätä vertailua varten: C. E. Ostranderin ”Understanding Preparedness: Preparing for the Unknown” (2017) sekä M. D. Creekmoren kirjoitukset ”Are You a Modern Survivalist” (2017) ja ”Prepper News and Notes For Wednesday – February 14, 2018” (2018). Näiden blogikirjoitusten lisäksi tarkastelen Alec Deaconin ja Charles Greenin (2010) *Darkest Days: How to Survive an EMP Attack to the Grid*-kirjan muun muassa *Blackoutusa*-sivustolla julkaistua mainosvideota (*Blackout USA 2011*), koska video konkretisoi apokalyptisten retoriikan lisäksi ker-

tomusten visuaalisen ilmeen. Vaikka *Darkest Days* -teoksessa mainitaan sekä Deacon että Green teoksen kirjoittajina, käy mainosvideosta ilmi, että Alec Deacon on pitkään preppausta harrastanut survivalisti, joka on vain haastatellut Charles Greenia teokseensa sähkömagneettisen pulsin varalta varautumisesta. Esimerkiksi *Blackout USA* -videolla kertojääni esittäytyy Alec Deaconina (*Blackout USA* 2011, 2.04–2.25) ja hän kertoo, kuinka hän tapasi ”yhden oudon professorin” (mt., 1.52), joka osoittautuu myöhemmin Charles Greeniksi (mt., 17.40). Tästä kirjan esitelyvideosta on olemassa myös varhaisempi versio, joka löytyy YouTube-sivustolta käyttäjän ”robert gabriel musatin” [sic] (Musat 2015) lataamana. Video on sisällöltään täysin samanlainen kuin myöhempi video, mutta siitä puuttuvat kaikki erikoistehosteet. Käsittelen näiden videoiden eroja myöhemmin tässä luvussa.

Selviytymissivustoilla julkaistu materiaali toimii hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka tiedon julkaiseminen on muuttunut. Se muistuttaa esimerkiksi Jacques Derridan (1996; myös Currie 2006) ajatusta arkistointivimmasta (*archive fever*) ja Jean Baudrillardin (1994b, 6) teoriaa historian katoamisesta uutislähetysten tekniseen täydellisyyteen. Derridalle arkistointivimma on ennen kaikkea tapahtumien tallentamista sähköisessä muodossa, jolloin tallentamishetkeä ohjaa tallenteen tulevan katsomisen odotus (Derrida 1996, 17). Derrida viittaa kirjoituksessaan erityisesti sähköpostiin mutta toteaa, että nykypäivänä arkistointiprosessi tuottaa todellisuutta samalla, kun se arkistoi sitä, ja tämä on nähtävissä muun muassa ”niin kutsutussa uutismediassa” (mt.). Mark Currie (2006, 11) on esittänyt tämän tyyppisen tulevan menneisyyden odottamisen (*anticipation of retrospection*) olevan postmodernille ajalle tyypillinen aikamuoto. On kuitenkin huomioitava, että näiden teorioiden implisiittisesti keskeisenä ajatuksena ovat keskitetyt uutislähetykset, joissa tavalliset ihmiset toimivat uutisten kuluttajina ja elävät keskellä baudrillardilaista simulaatiota. Tässä luvussa esitän, että nopeasti kehittynyt viestintäteknologia on muuttanut tätä asetelmaa viimeisten kahden vuosikymmenen aikana ja tuonut materiaalin ja tiedon julkaisemiseen uuden tason. Lähestyn tätä ilmiötä *remix*-kulttuurina, jossa käyttäjät hyödyntävät jo julkaistua materiaalia ja muokkaavat sitä omiin tarpeisiinsa sopivaksi (Gunkel 2016, xvii–xx). Konkreettisena esimerkkinä

tästä käytän *Blackout USA* -videota, mutta kaikki selviytymissivustot ovat tämän uuden julkaisulogiikan läpäisemiä.

Selviytymissivustot myös tuovat korostetusti esille nykypäivän ristiriitaisen suhtautumisen teknologiaan ja yhteiskunnalliseen kehitykseen. Teknologinen kehitys on tuonut nykyajan ihmisille länsimaissa ennennäkemättömän materiaalisen vaurauden sekä kommunikaation vapauden, jota selviytyjätkin hyödyntävät rakentaessaan samanmielisten ihmisten virtuaalisia yhteisöjä. Kuitenkin yksi keskeisimmistä teemoista selviytymissivustoilla on teknologian yhtäkkinen pettäminen. Esimerkiksi alussa lainattu ”Survivalismi & preppaus” -blogikirjoitus vuodelta 2017 listaa neljätoista todellisen selviytyjän tunnusmerkkiä, joista kohta 3 on: ”Tietää miten eletään kestäväällä tavalla: passiiviset energiajärjestelmät, puutarhanhoito, eläminen ilman sähköä tai öljyä jne.” Kohta 6 puolestaan on: ”Ei ole riippuvainen teknologioista tai teknisistä järjestelmistä.” Tämä ristiriitainen suhtautuminen teknologiaan on sekä osa monimutkaisempaa ihmisen suhdetta teknologian läpäisemään nyky-yhteiskuntaan että osa apokalyptisten kertomusten peruslogiikkaa. Pelko ja ennustus teknologiattomasta maailmasta yhdistyy apokalyptisten kertomusten yleisempään kaipuuseen kohti yksinkertaisempaa elämää ja maailmaa, jossa kaikki paha maailmassa on selitetty ja voitettu lopullisessa taistelussa (O’Leary 1998, 41–42). Teknologia näyttäytyy tällöin ihmisiä eristävänä ja alentavana kehityksenä eikä suinkaan vapauttavana ja auttavana. Teknologian pettämisen tai katoamisen pelko on myös yksi keskeisistä kerronnallisista elementeistä selviytymissivustojen esittämässä maailmanlopun kertomuksessa, jolla on nykypäivänä vahva sidos yhteiskunnan tietokoneistumiseen sekä erilaisten tietokonemallinnusten kasvavaan merkitykseen yhteiskunnassa.

Tuntemattomaan valmistautuminen

Erilaiset maailmanlopun uhkakuvat ja kertomukset katastrofeista ovat aina olleet keskeinen osa länsimaista kulttuuria alkaen muinaisista juutalaisista Vanhan testamentin profetioista ja saavuttaen yhdenlaisen kulminaatiopisteen *Raamatun* Ilmestyskirjassa (Zamora 1989, 3–4). Maa-

ilmanlopun kertomusten keskeisenä piirteenä on tuoda vainotulle kansanryhmälle uskoa ja toivoa tulevaisuuteen suuntautuvana lupauksena paremmasta maailmasta. Apokalyptiset kertomukset voivatkin toimia kuvauksena uskonnollisesta ja yhteiskunnallisesta vastarinnasta (Martin 2012, 343), joka lupaa paluuta menetettyyn myyttiseen aikaan, joka voidaan saavuttaa uudelleen tulevaisuudessa. Tällöin kertomuksen esittäjä¹ tai kertoja pyrkii aktiivisesti rakentamaan apokalyptisen ajallisuuden, jolloin ihmiskunnan tai jonkin tietyn yhteisön pelastus esitetään historiallisena käännepisteenä.

Toisena puolena apokalyptisissä kertomuksissa voidaan nähdä maailman aktiivinen tulkinta apokalyptisestä näkökulmasta. Uskonnolliset kertomukset maailmanlopusta ja näiden kertomusten erilaiset tulkinnot eri aikoina ovat muovanneet niin eurooppalaista kuin pohjoisamerikkalaistakin kulttuuria viimeisten kahden vuosituhannen aikana. Varhaiskristittyjen keskuudessa eli pitkään ajatus, että Kristuksen toinen tuleminen tapahtuisi heidän elinaikanaan (Martin 2012, 342). Myöhemmin esimerkiksi Augustinus esitti Ilmestyskirjalle allegorista luentaa, jossa kirjan kuvaamat tapahtumat kuvastivat ihmisen sielun pelastusta. Toisaalta useat kristinuskon kirkkoisät sekä ennen Augustinusta että hänen jälkeensä ovat edistäneet luentaa, jossa Ilmestyskirjan tapahtumat luetaan todellisina historiallisina tapahtumina, jotka joko ovat jo tapahtuneet tai tulevat tapahtumaan tulevaisuudessa. (Cohn 1970, 9–10; Huber 2007, 5–7.) Molemmat Ilmestyskirjan lukemisen tavat, allegorinen ja historiallinen, esittävät joka tapauksessa kristinuskolle keskeisen ajatuksen historiasta etenevänä linjana, jonka lopussa odottaa Jumalan suunnitelman täyttymys.

Käsitys historiasta kehityskertomuksena ei ilmene pelkästään uskonnoissa. Nykypäivänä on tyypillistä, että melkein jokaisesta yhteiskunnan osasta puhutaan tietokonemallien ja -laskelmien kautta (Golumbia 2009, 8–9). Yhteiskunnan selkeä tietokoneistuminen ja erilaisten mallinnuksien yleistyminen on johtanut myös siihen, että nykypäivän yhteiskunta nojaa entistä vahvemmin erilaisiin ennusteisiin ja tulevaisuudenspekulaatioihin (Currie 2013, 55). Tapahtumien ja historian laskeminen ennalta voidaan ymmärtää myös jatkona aikaisemmalle länsimaisen tieteen filosofialle, jossa todellisuus nähdään mekaanisena ja

siten loogisesti ymmärrettävänä kokonaisuutena. 1700-luvulta lähtien valistusajan filosofit ja myöhemmin 1800-luvun positivistiset filosofiat esittivät maailman ja todellisuuden olevan loogisesti selitettävissä olevia kokonaisuuksia, ja historian kehittyvän koko ajan parempaan suuntaan tiedon lisääntyessä. Ajatus ihmisestä historiassa kehittyvänä toimijana löytyy sekä Georg Wilhelm Friedrich Hegeliltä että joistakin Karl Marxin teorioista (Firchow 2007, 69–71). Hyvin usein historiallinen kehitys on yhdistynyt myös teknologian kehitykseen, jossa uudet keksinnöt ovat vapauttaneet ihmiskunnan tai ainakin länsimaiden varakkaimmat asukkaat työnteosta ja parantaneet samalla ihmisten elinoloja. Edes ensimmäinen maailmansota ei kumonnut täysin uskoa ihmiskunnan universaaliin kehitykseen; sen piti olla sota, joka päättää kaikki sodat.² Tässä suhteessa toinen maailmansota teknologisen kehityksen mahdollistamine kauheuksineen näyttäytyy todellisena historiallisena murroskohtana, jonka jälkeen ajatus historiasta positiivisena kehityksenä kyseenalaistuu.

Toista maailmansotaa voidaan pitää keskeisenä historiallisena jako-kohtana useammastakin syystä, mutta tämän artikkelin kontekstissa kaksi näkökulmaa erottuu ylitse muiden: Yhtäältä se osoitti vääräksi positivistisen uskon ihmisen universaaliin moraaliseen kehitykseen. Toisaalta se oli viimeinen sota ennen atomipommia sekä ensimmäinen, toistaiseksi ainoa sota, jossa pommia on käytetty osana sota-toimia. Atomipommi on radikaali siirtyminen yhdestä teknologiasta ja maailmanajasta toiseen. Siirtymässä pommin tuhovoima edelsi laajempaa lupausta ydinvoimateollisuudesta ja loputtomasta, lähes ilmaisesta energialähteestä. Toisen maailmansodan jälkeinen talouskehitys muovasi länsimaista taloutta entistä enemmän kohti kulutustaloutta, jossa erilaisista teknologisista laitteista itsestään tuli kulutustarvikkeita sekä keino markkinoida näitä tarvikkeita. Tämä näkyy erityisesti tieto- ja viestintäteknologiassa, joiden kehitys 1900-luvun loppupuolella on muuttanut länsimaista kulttuuria peruuttamattomasti. Ydinenergia ja nopeutuva viestintä- ja mediateknologia toivat tulevaisuuden teknologian jokaisen käyttäjän saataville.

Kuten useat postmodernismin keskeiset teoreetikot ovat esittäneet, teknologisella murroksella ei kuitenkaan ollut yksinomaan positiivi-

sia vaikutuksia yhteiskuntiin. Esimerkiksi Jean-François Lyotardin tunnettu esitys suurten kertomusten katoamisesta liittyy valistusajalta peräsiin olevaan ajatukseen tiedon oikeutuksesta sekä siihen, että postmodernissa yhteiskunnassa ei enää pystytä legitimoimaan tietoa suuriin kertomuksiin vetoamalla. Lyotardin (1984, 4) mukaan tiedon luonne ei voi pysyä muuttumattomana teknologisen kehityksen takia, ja ennen kaikkea kysymys siitä, kuka omistaa tietokoneiden avulla saadun tiedon ja pystyy käyttämään sitä, muodostaa Lyotardin kirjoituksen ytimen. Lyotard ei kuitenkaan nähnyt teknologista kehitystä pelkästään haitallisenä ilmiönä. Hän päättää *The Postmodern Condition* -teoksensa visioon, jossa erilaiset muisti- ja tietopankit avataan kaikille käyttäjille (mt., 67).

Optimistinen suhtautuminen tietotekniikan kehitykseen näkyy myös Francis Fukuyaman myöhemmin esittämässä julistuksessa historian lopusta. Fukuyama esitti alun perin vuonna 1989 julkaisemassaan artikkelissa ”The End of History”, että historia päättyi Neuvostoliiton romahtaessa ja että uusliberaali demokratia on osoittautunut parhaaksi ja ainoaksi mahdolliseksi poliittiseksi talousjärjestelmäksi (Fukuyama 1992, xi).³ Yhtenä tärkeimmistä edellytyksistä tällaisen järjestelmän saavuttamiseksi Fukuyama pitää luonnontieteitä ja kehittyvää teknologiaa, jotka hänen mukaansa tarjoavat yhtenäisen tuotantotalouden ja loputtoman varallisuuden lisääntymisen (mt., xiv). Fukuyaman teoria edustaa optimistista näkemystä teknologian roolista postmodernissa yhteiskunnassa, jossa kehittyvät teknologiat tarjoavat kaikille tasapuolisen kehityksen, vaikka tämä kehitys ei välttämättä olisi kaikille samanai-kaista. Optimistisessa historiakäsityksessä teknologia on ei-ideologinen hyödyke, joka lähtökohtaisesti parantaa ihmisten elämää helpottamalla heidän työntekoaan.

Teknologia ja sen kehityksen optimistiset visiot ovat kuitenkin useimmiten jääneet postmodernissa teoriassa pessimistisempien teorioiden varjoon. Esimerkiksi David Harvey (1989) on esittänyt hyvin eriyvän näkemyksen länsimaisen talousjärjestelmän kehityksestä ja sen vaikutuksesta postmoderniin kulttuuriseen tilaan. Teoksessaan *The Condition of Postmodernity* Harvey (1989, 211–225, 284–308) nostaa esiin yksityisten ja sosiaalisten tilojen muutokset suhteessa talousjärjestelmiin sekä esittää, että postmodernismille on tyypillistä ajallisuuden ja paikal-

lisuuden tiivistyminen. Globalisaation myötä tapahtunut tiivistyminen ei kuitenkaan ole johtanut tasaiseen kehitykseen, vaan kehittyneet tietojärjestelmät ovat pikemminkin johtaneet eriäviin talousjärjestelmiin. Harvey (mt., 356–357) nostaa teoksensa johtopäätöksissä esiin 1980-luvun pirstoutuneen talousjärjestelmän, jossa New Yorkin Wall Streetillä tapahtunut pörssiromahdus ei vaikuttanut enää muuhun Amerikkaan, koska se eli omassa eriytyneessä maailmassaan. Virtuaalitodellisuudessa valonnopeudella tehtyjen pörssikauppojen voi ajatella saavutaneen Jean Baudrillardin (1994b, 2–3) visioiman pakonopeuden, jonka myötä tapahtumat karkaavat ihmisten todellisen elämän piiristä.

Vaikka teknologinen kehitys voi tarjota paremman elämänlaadun osalle ihmisiä, siitä ei enää ole pelastamaan koko ihmiskuntaa kollektiivisesti. Siinä missä tietokoneet tarjoavat pitkälle vietyjä laskenta-algoritmien tuottamia ennusteita sekä kehittyneitä tuotantomahdollisuuksia eri teollisuudenaloille, ne myös vieraannuttavat tavalliset ihmiset talouden nopeista suhdannevaihteluista. Samat algoritmit myös asettavat rajoitteita ihmisten toiminnalle virtuaalitodellisuudessa. Vaikka internetin ja sosiaalisen median kehitys lupaa käyttäjille ennennäkemättömiä vapauksia ja tiedon demokratisointia, ne myös pakottavat ihmiset toimimaan alustojen ja sovellusten taustalla olevien koodien mukaan (Golumbia 2009, 9–11; Andersen & Linkis 2019, 85). Tämä ihmisten vieraantumisen yhteiskunnan keskeisten osien hallinnasta kulminoitui konkreettisesti vuosituhannen vaihteen Y2K-kriisissä, jossa maailmanlaajuisena huolena oli tietokonejärjestelmien kaatuminen ohjelmointiominaisuuden takia. Vaikka mitään totaalista yhteiskuntajärjestelmien romahtamista ei tuolloin tapahtunutkaan, skenaario elää edelleen länsimaissa kollektiivisena pelkona.

Tämä pelko konkretisoituu selviytymissivustojen kirjoituksissa. Esimerkiksi C. E. Ostrander kirjoittaa blogikirjoituksessaan ”Understanding Preparedness” juuri Y2K-kriisin herättäneen monet. Hän yhdistää selviytymiseetoksen nykyisen suosion laajemminkin vuosituhannen vaihteen pelkoihin. (Ostrander 2017.) Y2K-kriisi vahvistaa länsimaisen kulttuurin siirtymisen uuteen kulttuuriseen tilaan, joka alkoi vuosikymmen aikaisemmin Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Siinä missä esimerkiksi Francis Fukuyama näki Neuvostoliiton hajoamisen merkitsevän

uusliberaalin politiikan voittoa, sen voi nähdä myös viimeisenä hajonneena suurena kertomuksena. Aiemmin suurin yksittäinen apokalyptinen uhkakuva lännelle oli ydinsota Neuvostoliittoa vastaan. Se kärjistyi Kuuban ohjuskriisissä lokakuussa 1962 ja jatkui 1990-luvulle asti. Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen tuo uhkakuva pirstaloitui eikä maailmanlopun uhkan takana ollut enää yhtä yksittäistä valtiollista toimijaa. Tämä näkyy erityisen selvästi Alec Deaconin *Blackout USA* -kirjan mainosvideon alussa: ”Kanssapatriootit, älkää kuvitelko, että kolmas maailmansota sodittaisiin valtioiden välillä kuten kaksi aikaisempaa. Ainakaan se ei ole Yhdysvaltojen ja Venäjän sota. – – Sen sijaan pieni, hyvin koulutettu ja fanaattinen eliittiryhmä voi olla tarpeeksi hullu aloittaakseen seuraavan maailmansodan. ISIS on jo saavuttanut jalansijan Amerikan maaperällä.”⁴ (*Blackout USA* 2011, 0.02–0.15.) Videon aloitus on mielenkiintoinen monestakin syystä. Ensinnäkin se vahvistaa katsojille maailmanlopun uhkakuviin pirstaloitumista. Toisaalta se yhtä aikaa sekä vahvistaa aikaisempia kollektiivisia pelkoja että kumoaa aikaisempia kertomuksia. Ajatus terroristisoluista Yhdysvaltojen maaperällä on osa 2000-lukua hallinnutta kertomusta Yhdysvaltojen johtamasta sodasta terrorismia vastaan. Videon kerronta hyödyntää myös kylmän sodan aikaista kommunistisoluttautujien pelkoa, samalla kun pyrkii vakuuttamaan katsojansa valtiollisten toimijoiden haluttomuudesta sotaan. *Blackout USA* -video tuo esille selviytymiseetoksen muutoksen, joka näkyy myös muilla selviytymissivustoilla. Maailmanloppu ei ole enää totaalinen ydinkatastrofi, joka johtaa *Mad Max* -elokuva-sarjan tapaiseen jälkiapokalyptiseen maailmaan, vaan katastrofin jälkeinen maailma on kaoottisuudestaan huolimatta hallittavissa oleva uusi maailma, jossa ihminen voi selvitä ja menestyäkin, jos hänellä vain on tarvittavat tiedot ja taidot.

Oletko sinä moderni selviytyjä?

Survivalismin ideologiassa⁵ selviytyminen on itseisarvoista toimintaa. Henkilö ”harjoittaa selviytymistä ja on erityisesti valmistautunut selviämään odotetun yhteiskuntajärjestyksen romahdusta seuraavassa anarkiassa” (Merriam-Webster 2021, s.v. *survivalist*). Selviytymisen yksi kes-

keisimmistä ajatuksista on omavaraisuus: ihmisten ei pitäisi turvautua hallituksen apuun edes hätätilanteissa. ”Kuulit huhuja ihmisistä, jotka lähetettiin FEMA:n leireille.⁶ Mutta se ei ole paikka sinulle. Koko perheesi ruokajonossa? Tähänkö on tultu?” (*Blackout USA* 2011, 13.43.) Omavaraisuus ja keskushallintoon kohdistuva epäluottamus ovat olleet näkyvä piirre yhdysvaltalaisessa kulttuurissa vuosisatojen ajan. Erityisesti 1800-luvun alkupuolella kehittynyt transsendentalismi painotti itsenäisyyttä ja omavaraisuutta (Myerson 2000, xxxi). Henry David Thoreau ja Ralph Waldo Emersonin kirjoitukset painottivat yksilön hyvyyttä ja yhteiskuntarakenteiden korruptoivaa vaikutusta. Teollistuminen ja kasvava talous mahdollistivat laajemman sosiaalisen liikkuvuuden, jolloin ihmisen kohtalo, varakkuus ja asema yhteiskunnassa olivat enemmän kuin aiemmin hänen omissa käsissään. (Mt.)

Selviytymiseetos voidaankin nähdä vastareaktiona postmodernille maailmalle, jos postmodernismin ymmärtää vaikkapa Fredric Jamesonin (1991) tavoin modernisaation loppuunsaattamisena, joka johtaa luonnon referentiaalisuuden katoamiseen sekä kuvien, tekstien ja muiden kultusyhteiskunnan kulttuuristen artefaktien valtakauten (mt., ix–x). Postmoderni maailma esitetään selviytymissivustoilla ihmisten rakentamana simulaationa tai hologrammina, joka vain peittää edelleen taustalla olevan todellisen luonnon. Tässä suhteessa selviytymissivustojen esittämä maailmanlopun kertomus on varsin perinteinen lankeemuskertomus, jossa maailma ja yhteiskunta ovat olleet oikealla polulla mutta hairahuneet silti oikeaoppisten tieltä. Erityisesti yhdysvaltalaisilla selviytymissivustoilla mytologisoidaankin hyvin vahvasti 1800-luvun rajaseutuai-kaa, jolloin uudisraivaajat saattoivat vielä rakentaa vauraan elämän luonnosta tai luonnon keskellä. Rajaseutumyytin keskiössä on jako maanviljelijän ja metsästäjän sekä sotilaan välillä (Slotkin 1973, 612–613). Myyttinen rajaseudun metsästäjä pystyi elättämään itsensä luonnon antimilla, mutta hän myös ”suojeli ja pelasti valkoisia naisia villeiltä” (mt., 613). Tämä kuva itsenäisestä, omavaraisesta ja moraalisesti ylevästä rajaseutumetsästäjämiehestä on edelleen survivalismin ihanne, mutta yhtä lailla itse rajaseutu on myyttinen aika ja paikka, jonne survivalismin ideologiassa kaivataan takaisin. Esimerkiksi sellaiset kirjoitukset kuin *Ask a Prepper* -sivuston kirjoitus ”30 Lost Ways of Survival from 1880 We Should

All Learn”(Davis 2015) ja *SurvivalBlog*-sivuston kirjoitus ”The Frontier Diet: The Proven High Speed, Low Drag Travel Foods” (Rawles 2010) rakentavat eksplisiittisesti yhteyden rajaseutuajan elämäntyylin ja nyky-päivän selviytyjän välille. Muilla sivustoilla yhteyttä ei välttämättä kirjoiteta yhtä selkeästi auki, mutta niilläkin rakennetaan menneen maailman nostalgiaa.

Suomalaisella *Selviydy*-sivustolla ei viitata myyttiseen pohjoisamerikkalaiseen rajaseutuun, mutta siltäkin keskeiseksi kertomustroopiksi on nostettu luonnossa selviäminen ja eläminen teknologiattomassa maailmassa. Sivustolta löytyy kuusi eri yläkategoriaa: Perusteet, Luonnossa selviytyminen, Ruoka, Varusteet, Talous ja Tuotteet. Eniten sisältöä löytyy Perusteet-osiosta, jossa on kirjoituksia kuten ”Miten suojautua tulvalta”, ”Selviydy tulitaistelusta – mitä tehdä ammuskelun keskellä” sekä ”3 kohtaa terrori-iskusta selviytymiseen”. Vaikka sivuston kirjoitus ”Survivalismi & preppaus” (2017, ks. tämän luvun johdanto) alkaa toteamuksella, että selviytyjä ei ole puukkohullu toimintasankari, lähestulkoon kaikki sivuston kirjoituksen rakentavat kuvaa aggressiivisesta yksinäisestä selviytyjästä, jolla on jotakin salaista maailmantietoa. Perusteet-osion kirjoituksessa ”Miten pitää uuden vuoden lupaukset” (2015) ylläpitäjät ohjeistavat lukijoita siitä, miten nämä voivat pitää tekemiään lupauksia. Paljon kertova kohta seuraa ”Kerro muille mitä lupasit” -alotsikon jälkeen: ”Sosiaalinen paine on kaksiteräinen miekka: toisaalta se auttaa sinua pysymään lupauksissasi... mutta toisaalta on suhteellisen v*uttavaa jakaa omia syvimpiä tahtojaan perheen ja kavereiden kanssa.” (Mt.) Katkelmasta on luettavissa sarkastinen sävy, joka leimaa useita sivuston kirjoituksia, muuttaen tekstiä humoristisemmaksi. Samanlainen kirjoitustyyli löytyy sivuston kirjoituksesta ”Intin maiharit netistä” (ei julkaisuaikaa):

Jokaisen miehen unelma: ihka aidot Suomen armeijan maiharit. Nyt unelmistasi voi tulla totta – nimittäin intin maihinnousukentä saa nykyään edullisesti netistä. Näillä varsikengillä marssit sujuvat kuin tanssi, pienet loskat eivät haittaa työmatkaa ja kauppareisulla olet kaikkien miesten ja lasten ihannoinnin kohteena (kaikki naiset eivät näitä osaa arvostaa...). – – Moni mies ostaa SA-varsi-

kengät, koska ne ovat legendaariset. (Intin maiharit netistä, korostus alkuperäinen.)

Humoristinen sävy voi pyrkiä peittämään kirjoitusten misogyyneisyyttä. Sivustoilla laajemminkin rakennettu kertomus tukee tulkintaa selviytyjistä perinteisten sukupuoliroolien ja konservatiivisten arvomaailmojen kannattajina, jotka kaipaavat tai ihannoivat aikaisempia, mieskeskeisempiä yhteiskuntamalleja.

Selviydy-sivustolla tämä ihannointi tulee esiin enemmänkin sen kautta, mitä sivustolta *ei* löydy, kuin sen kautta, mitä on julkaistu. Sivustolla ei ole esimerkiksi ainoatakaan kirjoitusta, joka käsittelee pienyhteisöjen selviytymistä kriisitilanteissa, vaan vastaus kaikkiin mahdollisiin tilanteisiin on miesyksilön tai korkeintaan isän johtaman perheen selviytyminen. Konkreettisesti tämä puute tulee esiin kirjoituksessa ”7 tapaa pilata preppaus – näistä operaatioturvallisuus kärsii” (2015). Kirjoituksen seitsemästä kohdasta jopa viisi käsittelee tiedon jakamista muille ihmisille, joko naapurille tai suurelle yleisölle blogin tai televisio-ohjelmassa esiintymisen kautta. Ohjeet kehottavat säännöstelemään tietoa. Kirjoituksessa jopa varoitetaan kertomasta liikaa omille lapsille tai kumppanille, koska ”lapset puhuvat” ja ”[r]akkaus ei aina kuitenkaan jatku ikuisesti” (7 tapaa pilata preppaus 2015). Sivustolla rakentuva selviytyjätyyppi toisintaa hyvin perinteistä kuvaa yksin luonnon keskellä selviytyvästä miehestä.

Yksi eri selviytymissivustoja yhdistävistä teemoista sekä kerronnallisista rakenteista on jonkin pakottama paluu luonnonvaraiseen maailmaan. Niin suomalainen *Selviydy*-sivusto kuin pohjoisamerikkalaisetkin sivustot rakentavat paljon kertomuksia esimerkiksi sähkömagneettisen pulssin (EMP, *electromagnetic pulse*) varaan. Esimerkiksi *Selviydy*-sivustolla ilmiötä kuvataan näin:

Sähkömagneettinen pulssi on ilmakehässä tapahtuva ilmiö, joka voi olla pommin, ydinaseen tai muun seurausta. Pulssiaalto voi helposti kattaa kokonaisen mantereen ja tuhota tietokoneiden, moottoreiden, voimalaitosten ja aurinkopaneelien kaltaisten laitteiden elektroniset komponentit. Vaikka vastaavaa ei ole aiemmin tapahtunut suuressa mittakaavassa, seurauksista on eriäviä mielipiteitä.

Yksi asia on kuitenkin varmaa: se elämä, jonka nyt tunnemme, olisi mennyttä hetkessä. (Näin rakennat Faradayn häkin – katso ohjeet 2019.)

Samoin *Blackout USA* -videolla Yhdysvaltojen nykyisen yhteiskuntarakenteen romahduttaa juuri sähkömagneettinen pulssi, joka ”voi tuhota silmänräpäyksessä nykyaikaisen elämän Amerikassa tuhoamalla sähköverkon. Mitkään laitteet, joissa on elektronia osia, eivät toimi enää koskaan. Autot eivät käynnisty, televisiot, puhelimet ja internet ovat kaikki pimeänä.” (*Blackout USA* 2011, 1.30.)

Elektromagneettinen pulssi on tehokas apokalyptinen uhkakuva useammastakin syystä. Ensinnäkin sen uhka kohdistuu suoraan nopeasti kehittyneeseen teknologiaan, joka kuvastaa laajempaa yhteiskunnallista muutosta länsimaissa viimeisten vuosikymmenten aikana. Sähkömagneettinen pulssi nolaa teknologisen kehityksen ja poistaa digitaalisen hologrammin ihmisen ja todellisen maailman väliltä. Näin ollen teknologia edustaa sekä maailmanlopun uhkaa ihmiskunnalle että verhoa, jonka toisella puolen on ihmisen oikea luonne ja olotila. Selviytymisjärjestöt hyödyntävätkin kertomuksissaan ”valheellista nostalgiaa” (*false nostalgia*, Niemeyer 2014, 9), jossa ihminen kaipaa takaisin aikaan, jossa hän ei ole koskaan edes elänyt.

Toinen syy, miksi sähkömagneettinen pulssi on hyvä maailmanlopun uhka, on sen esittämä selvärajainen muutoskohta ajassa. Toisin kuin monimutkaiset yhteiskunnalliset katastrofit tai luonnonilmiöt, kuten ilmastonmuutos, jotka muuttavat maailmaa jatkuvasti ja vähän kerrallaan pitkällä aikavälillä, sähkömagneettinen pulssi on historiallinen jakopiste. Muutos nyky-yhteiskunnassa on välitön ja totaalinen, ja sen seurauksena yhteiskunta palaa aikaisempaan historialliseen tilaan. Esimerkkinä tämän puhutavan voimasta voidaan pitää *Blackout USA* -videollakin (2011, 6.58–7.12) käytettyä harhaanjohtavaa lähdeviittaustekniikkaa. Videolla esitetään väite, että Yhdysvaltojen yllä räjäytetty risteilyohjus voi tuhota koko maan sähköinfrastruktuurin ja sen seurauksena 90 % kansalaisista kuolisi ensimmäisen vuoden aikana. Väite on löyhä viittaus Yhdysvaltojen kongressin EMP-komission raporttiin vuodelta 2008. Raporttiin on viitattu myös monilla selviytymisjärjestöillä samalla tavoin.

Komission raportti ei todellisuudessa esitä johtopäätöksensä, että 90 % amerikkalaisista kuolisi sähkömagneettisen pulssin takia. Tämä arvio on aikoinaan tullut esiin ainoastaan kongressiedustaja Roscoe Bartlettin ja komission asiantuntijatodistajana toimivan William Grahamin keskustelussa. Pöytäkirjaan on kirjattu seuraavasti:

[Bartlett] Minä luin ennakkoversion kirjasta nimeltä *One Second After* ennen sen julkaisua. Toivon, että se julkaistaan; luulen että amerikkalaisten tulisi lukea se. Se on tarina ballistisesta ohjusista maattamme vastaan ja sen aiheuttamasta sähkömagneettisesta pulssista. – – Tarina kertoo vuoden ajanjaksosta. Se sijoittuu Pohjois-Carolinan kukkuloille. Vuoden lopussa 90 prosenttia kansalaisistamme on kuollut; New York Cityssä on enää 25 000 ihmistä elossa. Ymmärtääkseni tämä on realistinen arvio siitä, mitä voimakas sähkömagneettinen pulssi voi tehdä maallemme.

[Graham] Tämä on nähdäksemme oikeansuuntainen arvio. Meillä ei ole kokemusta infrastruktuurin menettämisestä 300 miljoonan ihmisen valtiossa, jossa useimmat ihmiset eivät elä siten, että tuottaisivat oman ruokansa tai muut tarpeensa. Me voimme palata aikakaudelle, jolloin ihmiset elivät sillä tavalla. – – Kymmenen prosenttia olisi 30 miljoonaa ihmistä, ja se on luultavasti oikea arvio väestöstä, joka voisi selvitä viljely-yhteiskuntana.

(House Committee on Armed Services 2009, 8–9.)

Arvio 90 %:n kuolleisuudesta perustuu William R. Forstchenin tuolloin vielä julkaisemattomaan tieteisfiktiiviseen teokseen *One Second After* (2009).⁷ Kongressiedustaja Bartlettin kuvailema teos on siis romaani eikä tutkimusjulkaisu. Tämä seikka on kuitenkin vääristynyt myöhemmin, kun Bartlettin keskustelukumppani, komission asiantuntijatodistajana toiminut Graham on alkanut profiloitua hyvin vahvasti sähkömagneettisen pulssin muodostaman uhkan puolestapuhujaksi. Graham on esimerkiksi laatinut entisen Yhdysvaltain keskustiedustelupalvelun (CIA) työntekijän Peter Vincent Pryn kanssa useita verkkojulkaisuja, joissa he varoittavat sähkömagneettisen pulssin uhkasta Yhdysval-

tojen nyky-yhteiskunnalle. Lisäksi Pry on kirjoittanut vuonna 2017 mielihopekirjoituksen ”EMP threat needs to be taken seriously”, jossa hän pyrkii kumoamaan häntä ja Yhdysvaltain keskustiedustelupalvelun entistä johtajaa James Woolseytä vastaan esitettyä kritiikkiä: ”Gregory Kiley – väittää varoituksemme EMP-hyökkäyksen eksistentiaalisesta uhkasta ja jopa 90 %:n kuolleisuudesta Amerikassa olevan pelkkä huijaus, joka on johdettu romaanista *One Second After* (2009). Tämä on täysin valheellinen väite.” (Pry 2017.) Tämän jälkeen Pry viittaa tarkoitushakuisesti edellä esittämäni William Grahamin ja Roscoe Bartlettin keskustelun siihen repliikkiin, missä Graham toteaa kuolleisuusarvion olevan ”oikeansuuntainen”.

Pryn ja välillisesti Grahamin esittämää, alun perin fiktion perustuvaa väitettä 90 %:n tuhosta on toistettu myös valtavirtamediassa, vaikka esitettyä uhkakuvaä pidetäänkin ylimitoitettuna.⁸ Komission raportti on tahattomasti tarjonnut apokalyptiselle uhkakuvalle valtiollisen tahon uskottavuutta, jota selviytymissivustot voivat nyt hyödyntää omassa suuressa kertomuksessaan. Samalla selviytymissivustot ovat saaneet keinon hyökätä keskushallinnon tehottomuutta vastaan esittämällä, että hallitus ei tee mitään asian suhteen, vaikka tarpeeksi tietoa aiheesta kyllä on. Esimerkiksi *The Survivalist Blog*-sivuston kirjoitus ”Preparing for an electromagnetic pulse (EMP) attack” (2017) käy läpi edellä mainitut kohdat komission raportista, sen jälkeen väittää, että Yhdysvaltojen senaatti on leikannut rahoitusta sähköverkon suojaamiselta sähkömagneettista pulsia vastaan, minkä jälkeen tekstissä on varoitus: ”Olemme omillamme.” Vaikka tässä kuvailemani sähkömagneettinen pulssi on selviytymissivustoilla yleisimmin toistuva maailmanlopun uhkakuva, niillä rakennetaan myös muita vastaavanlaisia skenaarioita. Kaikissa tällaisissa kuvitelmissa nyky-yhteiskunnan rakenteet ovat murtuneet ja ihmiset päätyvät keskelle teknologiatonta mutta silti asuttavaa maailmaa, jossa heidän tulee selvitä omin avuin.

Selviytymissivustot rakentavat kertomuksensa hyvin vahvasti apokalyptisen retoriikan varaan. Stephen O’Leary (1998, 16, 22–26) on erottellut apokalyptisestä retoriikasta kolme keskeistä toposta: aika, pahuus ja auktoriteetti. O’Learyn mukaan nämä kolme pohjautuvat doksaan eli sosiaaliseen tietoon. Aika ja pahuus ovat kietoutuneet toisiinsa, koska

”kokemuksellisuus ajasta vääjäämättömänä tapahtumasarjana on kie-
toutunut sattumaan, muutokseen, kuolemaan ja lahoamiseen” (mt., 31).
Maailman tuleva tuhoutuminen limittyy ajatukseen ihmisen kuolevai-
suudesta (ks. Kermodé 2000; Weaver 2009), jolloin maailman romah-
dus yhdistyy vääjäämättömästi ihmisen henkilökohtaiseen kokemukseen
mutta on silti lopulta aina ihmisen ulkopuolinen ilmiö. Maailmanlop-
pua jollain tavalla kuvaavat kertomukset yhdistävätkin useimmiten apo-
kalypsin kaksi eri puolta: maailman tai yhteiskunnan tuhoutumisen sekä
totuuden paljastumisen. Apokalyptiset julistukset ja kertomukset hake-
vat auktoriteettinsa kyvystään paljastaa totuus yhteiskunnan ilmiöiden
ympäriältä.⁹ Toisaalta ne myös paljastavat julistuksessaan aina ideologi-
sen asenteensa. Apokalyptisissä kertomuksissa kertoja omaksuu kuva-
maansa ilmiöön etäännytetyn position ja esittää näkevänsä tuhoon joh-
tavat syyt ja osatekijät muita ihmisiä paremmin. Apokalyptisyys ei näin
ollen koskaan ole pelkästään retorinen tehokeino, vaan siihen liittyy aina
erottamattomasti myös tietynlainen katsomisen tapa, joka kohdistuu niin
maailmaan, historiaan kuin muihinkin tekstuaalisiin ilmiöihin. Apoka-
lyptisillä kertomuksilla on eksplisiittinen pyrkimys muuttaa maailmaa
muuttamalla ihmisten tapaa katsoa maailmaa, ja tämä prosessi tulee
näkyväksi erityisesti internetin selviytymissivustoilla.

Selviytymissivustot nykypäivän arkistona ja tulevaisuuden simulaationa

Stephen O’Learyn (1998, 29) mukaan apokalyptisten kertomusten kom-
munikatiivisena motivaationa on esittää kosmogonisten ja eskatologis-
ten pohdintojen kautta täydellistetyt menneisyys ja tulevaisuus. Näiden
pohdintojen avulla apokalyptiset kertomukset voivat esittää pyhän alku-
tai loppuhetken, jotka muodostavat inhimillisesti ymmärrettävät rajat
todellisuudelle ja historialle. Apokalyptinen kommunikaatio nojaa vah-
vasti sosiaalisesti jaettuun tietoon, jossa puhuja pyrkii vetoamaan yhteis-
sön jäsenten jakamiin yleisiin käsityksiin maailmasta (mt., 25). O’Learyn
esittämä tulkinta apokalyptisten kertomusten retorisisista keinoista pai-
nottaa myös kertomusten ja kerronnallisuuden merkitystä sekä apoka-

lyptisessä argumentaatioissa että puhujan auktoriteetin rakentamisessa uskonnollisissa liikkeissä. O’Learyn esitys rituaalisesti ja symbolisesti rakentuvasta auktoriteetista apokalyptisessä retoriikassa (mt., 51) muistuttaa Jean-François Lyotardin (1984, 21) kolminkertaista performatiivisuutta yhteisöllisen tiedon oikeutuksessa: taito elää (*savoir-vivre*), taito sanoa (*savoir-dire*) ja taito kuulla (*savoir-entendre*). Lyotardin mukaan kerronnallisen tiedon välittämisessä kuka tahansa voi omaksua kertojan position oltuaan ensin kuuntelijana jossakin toisessa kerrontatilanteessa.

Siinä missä Lyotardin esityksessä tulevan kertojan on ensin oltava kuuntelijan positiossa, apokalyptisessä kommunikaatioissa kertojan on täytynyt kokea näky tai saavuttaa tieto, joka paljastaa totuuden pyhistä kirjoituksista ja maailmasta (O’Leary 1998, 77–78). Jos Lyotard käytti kuulemista oleellisena osana tiedon ja kertojuuden saavuttamisessa, apokalyptisessä perinteessä näkeminen on hallitseva metafora. Ihmisen on saavutettava kyky nähdä, ja sen jälkeen hänen tulee välittää näky eteenpäin. Koko apokalyptisen ideologian voi nähdä rakentuvan tällaisen dualismin varaan, jossa valittu profeetta pystyy näkemään nykymaailmassa ja historiallisissa tapahtumissa sellaisia merkkejä, jotka viittaavat johonkin toiseen – usein taivaalliseen – todellisuuden tasoon (Martin 2012, 343). Uskonto ja uskonnollisuus näkyvät yhdysvaltalaisilla selviytymissivustoilla varsin selkeästi. Esimerkiksi *Blackout USA* -videolla kertoja esittäytyy Alec Deaconiksi, joka on monta vuotta harrastanut ja toteuttanut selviytymisoppeja mutta on ”ennen kaikkea rakastava aviomies, isä ja harras kristitty” (*Blackout USA* 2011, 2.49–2.55). Suomalaisilla selviytymissivustoilla kirjoittajien uskonnollisuutta ei tuoda juurikaan esille, mutta kuten jo aiemmin olen esittänyt, näilläkin sivustoilla edistetään perinteisiä ja jopa konservatiivisia arvoja.

Uskonnollisuus esiintyy selviytymissivustoilla oletuksena kirjoittajien arvomaailmasta, ja niiden ennustukset pohjautuvat enemmän maalliseen kuin taivaalliseen dualismiin. Nykypäivän valaistuneet tietäjät eivät enää välttämättä näe ja tulkitse merkkejä jumalallisen suunnitelman toteutumisesta toisella olemisen tasolla, vaan he näkevät arkitodellisuuden takana vaikuttavan salaliittojen todellisuuden. Juuri tähän liittyvät selviytymissivustoilla toistuvat kertomukset uhkaavasta sähkömagneettisesta hyökkäyksestä sekä FEMA-leirien valmistelusta. Näissä ker-

tomuksissa kaiken todellisuuden taustalla toimii monimutkainen vallan koneisto, joka pyrkii alistamaan tavalliset ihmiset, jotka ovat useimmiten hurskaita kristittyjä.¹⁰

Tässä mielessä nykyajan tavat katsoa maailmaa apokalyptisesti ja tehdä apokalyptisiä ennustuksia ja varoituksia eivät juurikaan eroa aiemmista. Esimerkiksi Vanhan testamentin apokalyptisiä profetioita voidaan pitää poliittisesti motivoituneina kertomuksina, jotka halusivat luoda uskoa juutalaiseen yhteisöön (Cohn 1970, 9). Samoin *Johanneksen ilmestys* voidaan lukea historiallisena tekstinä, jolloin se näyttäytyy poliittisena kertomuksena, joka hyödynsi aikaisempien apokalyptisten profetioiden kerontatyliä ja hyökkäsi tekstin kirjoitusajankohdan kristillistä kirkkoa ja ennen kaikkea Paavalin opetuksia vastaan (Martin 2012, 342–345). Apokalyptiseen maailmankatsomukseen on toisin sanoen aina liittynyt poliittisia näkemyksiä siitä, mitä nykymaailmassa on vialla ja millainen maailman tulisi tulevaisuudessa olla.

Nykyajan apokalyptiset kertomukset, kuten tässä artikkelissa analysoimani selviytymissivustojen kertomukset, myös poikkeavat selvästi aikaisemmasta perinteestä. Monet perinteen muutokset johtuvat siitä, että kertomuksia välittävä viestintäteknologia on edistynyt huomasti. Viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana kehittynyt tietoteknologia on muokannut länsimaista kulttuuria ja aikakäsityksiä. Ursula Heise (1997, 23–26) painottaa omassa postmodernia aikakäsitystä käsittelevässä teoksessaan samanaikaisuutta (*simultaneity*) ja välitöntä saatavuutta (*instant availability*) postmodernin yhteiskunnan keskeisimpinä aikakokemuksina. Tulkintani mukaan Heisen esittämä samanaikaisuuden kokemus on ongelmallisempi apukäsite, mutta välitön saatavuus määrittelee hyvin postmodernin käsityksen ajasta ja postmodernit aikaodotukset. Teoksessaan Heise painottaa myös television merkitystä uuden ymmärryksen luojana, sillä länsimaissa on jo totuttu ohjelmatarjontaan vuorokauden ympäri (mt., 25). Tämä välittömän saatavuuden odotus on vahvistunut entisestään viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana internetin ja suoratoistopalvelujen täyttäessä ihmisten tiedon ja viihteen tarpeen silloin, kun se käyttäjälle parhaiten sopii.

Samaan aikaan teknologinen kehitys on muovannut myös sisällön tarjoajan ja vastaanottajan suhdetta. Se on purkanut aikaisempia sisällön

julkaisemiseen liittyviä rajoituksia. Siinä missä televisio aiemmin näyt-
täytyi yhtenä ainoista viestinnän välineistä, joka saavutti samanaikaisesti
miljoonia ihmisiä, nykypäivän verkko- ja puhelinteknologia mahdollis-
taa sen, että kuka tahansa pystyy tallentamaan ja muokkaamaan digitaal-
ista materiaalia ja saavuttamaan maailmanlaajuisen, monimiljoonaisen
katsojakunnan. Tämä teknologisen kehityksen mahdollistama digitaalisen
materiaalin uudelleenmuokkaus on saanut jotkut kulttuuriteoreetikot
nimittämään nykyaikaa editoinnin tai *remixin* aikakaudeksi. Muun
muassa kyberpunkin kehittäjänä tunnettu kirjailija William Gibson
(2005) on todennut, että *remix* on digitaalisuuden keskeisin luonne. Gib-
son ja monet muut *remix*-kulttuurista kirjoittavat yhdistävät sen ennen
kaikkea musiikkiin mutta näkevät yhteyden myös muuhun kulttuuri-
tuotantoon, kuten kirjallisuuteen ja elokuvaan (mt.; Gunkel 2016, xvii–
xx). Yhteiskunnan digitalisaation myötä suurempi osa tuotetusta asia-,
viihde- ja kulttuurisällöstä on saatavilla digitaalisessa muodossa, mikä
puolestaan mahdollistaa tuotetun sisällön muokkaamisen kehittyneiden
tietokoneiden ja ohjelmistojen avulla. Sellaiset sivustot kuin YouTube
mahdollistavat sisällön lataamisen miljardien ihmisten nähtävälle, jol-
loin sisällön muokkaaminen on entistä helpompaa ja se voi saavuttaa
suuremman katsojakunnan kuin koskaan aiemmin. Nyky-yhteiskun-
nan digitalisaatio ei kuitenkaan ole puhtaasti julkaisuja demokratisoiva
prosessi, vaan digitaalisten palvelujen taustalla toimivat algoritmit myös
ohjaavat julkaisujen muotoja ja sisältöjä (ks. Andersen & Linkis 2019).
Käyttäjät eivät siis koskaan ole täysin vapaita muokkaamaan sisältöä tai
julkaisemaan sitä täysin vapaassa muodossa.

Digitaalisten palveluiden sisäisten algoritmien ja palvelujen taustalla
olevien yritysten intressien lisäksi *remix*-kulttuuria ohjaa hyvin vahvasti
tuotetun materiaalin katsomisen odotus. Mark Currien (2006, 11) ajatus
tulevan menneisyyden odotuksesta ja Jacques Derridan (1996, 16–18)
arkistointivimman käsite avaavat tallentamisen ideologisia puolia: tus-
kin minkään tapahtuman arkistointi tapahtuu irrallaan odotuksesta,
että joku joskus noutaa arkistoidun tiedon uudelleen. Näin arkistointi
itsessään muokkaa aktiivisesti todellisuutta, koska ihmiset rakentavat
nykyhetkeä ja tapahtumia tulevan muistamisen tai uudelleenesittämi-
sen odotuksen kautta. Taltioiminen sisäistää nykyhetken odotetut tule-

vaisuudet, joista käsin tämä hetki voidaan kokea uudelleen menneisyyden representaationa (Currie 2006, 41). Odotetut ja kuvitellut tulevaisuudet muokkaavat näin nykyhetkeä sen odotetun tulevaisuuden pohjaksi, ja samalla ne poistavat nykyhetken neutraaliuuden historiassa. Historia ja aika asettuvat näin jo ennalta nähdyksi kokonaisuudeksi, jonka ihminen pystyy visualisoimaan ja jonka tulemista hän odottaa ja edesauttaa. Selviytymiseetoksessa ei ole niinkään kyse siitä, *voiko* nyky-yhteiskunta kaikkine teknologisine kehityksineen romahtaa, vaan siitä, *milloin* romahdus tapahtuu ja milloin muu maailma huomaa tämän tapahtuneen.

Todellisuuden arkistointi ja tallentaminen – ja sitä myötä nykyisyyden muokkaaminen – näkyy selviytymissivustoilla konkreettisesti. Esimerkiksi *The Survivalist Blog*-sivustolla julkaistu kirjoitus ”Prepper News and Notes For Wednesday – February 14, 2018” (Creekmore 2018) sisältää seitsemän kohtaa, joista kolme ensimmäistä käsittelee velkojen kasvua Yhdysvalloissa ja kaksi viimeistä Yhdysvaltojen talouden romahtamista ja tätä romahdusta seuraavaa inflaatiota. Blogikirjoituksen rakenne on malliesimerkki siitä, miten selviytymissivustot uudelleenkontekstualisoivat uutisia ja tapahtumia. Ne sepittävät tapahtumille väistämättömät historialliset seuraamukset, joiden todenperäisyys perustellaan näennäisen yleisesti jaetulla tiedolla. Kirjoituksessa kuvataan, kuinka Yhdysvaltojen hallitus vuonna 2018 ensin leikkasi republikaanien johdolla veroja mutta suunnitteleeekin nyt polttoaineveron nostamista, mikä johtaa, ”kuten me kaikki tiedämme” (mt.) elinkustannusten yleiseen nousuun. Kirjoituksen seuraavana kohtana on kotitalouksien velkaantuminen, ja sitä seuraa valtion velkaantumista käsittelevä kohta. Esitetyt uutiset eivät ole ainoastaan tarkoitushakuisen yksinkertaistettuja, vaan ne ovat myös sillä tavoin valikoituja suuria uutisia, ettei niitä voi suoraan kieltää. Kertova on myös kuudennen kohdan aloitus: ”Jos Yhdysvaltojen talous romahtaa, et saa enää luottoa” (mt.). Aiemmin esitetyt uutiset sidotaan blogikirjoituksen lopussa esitettyihin mahdollisiin uhkakuviin, jotka tukevat sivuston yleistä tulevaisuuskuva: ”Pankit sulkeutuisivat. Ruoan, polttoaineen ja muiden välttämättömyyksien kysyntä ylittäisi tarjonnan. Jos romahdus vaikuttaisi paikallishallintoihin ja järjestelmiin, niin vettä tai sähköäkään ei olisi enää tarjolla.” (Mt.)

Maailmantapahtumien uutisointi ja arkistointi on blogikirjoituksissa selkeän politisoitua, mutta kirjoittajan ideologia, samoin kuin hänen omaksumansa kertojapositio, tulevat vielä selkeämmin esiin blogikirjoituksen neljännessä kohdassa ”Standing in the Bread Line”. Se alkaa viittauksella *CNN Money* -sivuston artikkeliin ”The real story of food stamps”, jossa uutisoidaan, että presidentti Trumpin hallinto aikoo leikata ruoka-avustusohjelmia 213 miljardilla dollarilla. *CNN Money* -sivustolle johtavan hyperlinkin jälkeen blogikirjoituksessa on kuitenkin sulkeisiin kirjoitettu vihjaileva lisäys:

Minusta on outoa, että on olemassa koko elämänsä sosiaaliturvan ja ruokakuponkien varassa olleita ihmisiä, joilla ei ole varaa ruokkia lapsiaan tai itseään ilman veronmaksajien apua, ja silti he hankkivat lisää lapsia...Voisiko olla, että he hankkivat lisää lapsia, koska he tietävät muiden ihmisten kustantavan heidän elämisensä... (Creekmore 2018.)

Tämän osion alla on otsikko ”Somebody need to pay for my 15 kids”, jonka alle on puolestaan upotettu video. Se on *YouTube*-sivustolle ladattu koostevideo, johon on yhdistelty osia kahdesta eri uutislähetyksestä, joissa haastatellaan Angel Adams -nimistä asunnotonta ja varatonta suurperheen yksinhuoltajaäitiä.¹¹ Käsittelemättä sen tarkemmin sivustolle upotetun videon sisältöä – tai köyhyyttä ja ruoka-avustusohjelmaa Yhdysvalloissa – voidaan blogikirjoituksen asettelusta tulkita, että sivusto pyrkii yksinkertaistamaan monimutkaisia poliittisia ja yhteiskunnallisia ongelmia liittämällä kirjoituksen yhteyteen editoidun uutislähetyskoosteen yksittäisestä tapauksesta.

Poliittisesti ja ideologisesti latautunut, yksinkertaistava esitystapa vahvistuu entisestään blogikirjoituksen viidennessä kohdassa ”The Golden Horde of Venezuela”, joka viittaa *Wall Street Journal* -lehden artikkeliin ”Venezuela’s Misery Fuels Migration on Epic Scale” (Forero 2018). Kirjoituksessa Venezuelan humanitaarinen kriisi rinnastetaan 1200-luvulla perustettuun mongolien valtakuntaan, joka perustettiin Tšingis-kaanin valloittamalle alueelle. Huomattavaa näiden uutisten käytössä tässä blogikirjoituksessa on nopeus, sillä sekä *CNN Money*n että *The Wall*

Street Journalin artikkelit on julkaistu alun perin 13. helmikuuta. Ne on siten uudelleenkontekstualisoitu selviytymissivustolla jo seuraavan vuorokauden aikana. Vaikka selviytymissivustojen uutisarkistointi ei vastaa suoraan Derridan ajatusta arkistointivimmasta, jossa arkitodellisuudessa tapahtunut kokemus säilötään digitaalisesti odottamaan uudelleenkatsumista, se edustaa silti samantapaista toimintaa, jossa sivusto itsessään toimii valikoivana uutisarkistona.

Derridan ja muiden postmodernismin teoreetikoiden tapaan myös muun muassa Jean Baudrillard (1990; 1994a; 1994b; 1995) on teoretisoinut digitaalisen median ja erityisesti television suhdetta inhimilliseen kokemukseen postmodernismin aikakaudella. Baudrillard jakaa jälkistrukturalistiselle teorialle ominaisen näkemyksen, että merkitykset eivät synny kielen ulkopuoliseen totuuteen tai tietoon viittaamisen kautta vaan kielessä ja merkijärjestelmissä itsessään. Baudrillard (1994a, 54; 1995) esittää, että tietyt tapahtumat, kuten Persianlahden sota, tapahtuivat todellisuudessa vain uutiskanavien lähetyksen kautta. Se ei ollut sota sanan perinteisessä merkityksessä vaan ”mainos, spekulatio, virtuaalitapahtuma” (Baudrillard 1995, 30), jonka tarkoitus oli varmistaa sodan olemassaolo käsitteenä nykymaailmassa (mt., 32). Persianlahden sota saavutti statuksensa sotana ainoastaan uutiskanavien lähetyksissä, joissa toistettiin samoja kuvia ja luotiin illuusio sodasta. Näin ollen Persianlahden tapahtumista tuli sota vasta digitaalisen median välitettyä sen katsojille tietyssä muodossa.

Tämä todellisuuden muovautuminen mediassa on yksi Baudrillardin kirjoitusten kantavista teemoista. Baudrillardin mukaan tällainen *hypertodellisuus* syntyy ”todellisuuden pikkutarkasta jäljentämisestä, mieluiten toisen uudelleentuottavan mediumin kautta, kuten mainosten tai valokuvauksen”. (Baudrillard 1993, 71.)¹² Jäljentäminen toisissa medioissa luo todellisuutta todellisemman todellisuuden (Baudrillard 1990), jonka myötä todellisuus menettää merkityksensä ja ainoaksi merkityksenantajaksi jäävät muihin kopioihin viittaavat kopiot eli hypertodellisuus. Esimerkkinä Baudrillard käyttää muun muassa pornografiaa, joka lisää seksiin ulottuvuuden, jonka myötä seksistä tulee spektaakkelimaisempaa ja todellisempaa kuin todellisuus (mt., 28). Tällainen spektaakkelimainen esitys vie huomion esimerkiksi musiikin kuuntelussa musiikillisesta

nautinnosta tekniseen täydellisyyteen (mt., 30). Teoksessaan *The Illusion of the End* Baudrillard (1994b) esittää, että historialliset tapahtumat katoavat speaktaakkelimaisissa uutislähetyksissä, joissa tapahtumat ja ilmiöt ovat ajallisesti liian lähellä niiden lähettämistä ja katsomista (mt., 4–5). Teknologinen täydellisyys ei tuo ilmiöitä tai tapahtumia lähemmäs katsojia, eikä se tarjoa mahdollisuutta todella nähdä samanaikaisesti tapahtuvia ilmiöitä samanaikaisesti. Sen sijaan se luo hypertodellisen samanaikaisuuden tunnun, jossa täydellistetty kuva korvaa varsinaiset asiat ja tapahtumat. Digitaalisen teknologian myötä kuvat tai merkit eivät viittaa enää mihinkään muuhun kuin itseensä, täydellisessä simulaatiossa, josta hypertodellisuus syntyy.¹³

Baudrillardin esittämä ajatus hypertodellisuudesta kuvaa Derridan arkistointivimman tapan prosessia, jossa välittävä teknologia muokkaa tallentamisen ja välittämisen kautta itse tapahtumaa ja lopulta tuottaa todellisuutta itsessään. Baudrillardin kirjoitukset eivät kuitenkaan tuo systemaattisesti esiin sitä, vallitseeko hypertodellisuuden rakentumisessa vastavuoroinen dynamiikka, joka on nähtävissä esimerkiksi *remix*-kulttuurissa. Mikä on tavallisen kuluttajan rooli hypertodellisuuden koneistossa? Hyvänä esimerkkinä vanhan sisällön muokkaamisesta voidaan pitää alati yleistyviä kuvankäsittely- ja video-ohjelmia, joita käyttäjät voivat nykyään ladata omiin matkapuhelimiinsa ja editoida näin sekä kuvia että videoita puhelimillaan melkein missä tahansa. Siinä missä vielä pari vuosikymmentä sitten tietokoneet sitoivat käyttäjiä tekemään tällaisia muokkauksia tietyissä tiloissa, nykypäivänä puhelimilla pystytään sekä kuvaamaan että editoimaan ja lataamaan sisältöä verkkoon ilman fyysisen tilan rajoitteita.¹⁴ Digitaalista kehitystä voidaan pitää toisaalta demokraattisena kehityksenä, jolloin useampi ihminen pääsee jakamaan ja vastaanottamaan tietoa, mutta toisaalta teknologia on aina jonkin valtarakennelman ylläpitämää ja jakamaa. Samoin ohjelmistojen taustalla olevat algoritmit asettavat käyttäjille toimintarajoitteita (Andersen & Linkis 2019, 84–85). Lisäksi yleistyvä teknologia on synnyttänyt loputtoman informaatiotulvan, joka on jo itsessään osoitus siitä, että Lyotardin (1984, 4–5) ennuste tiedon kaupallistamisesta on jo toteutunut. Sosiaalisen median mukanaan tuoma murros on ollut osatekijänä viimeisten vuosien niin sanotussa totuuden jälkeisyydessä, jossa

uutisointi, politiikka ja yhteiskunnalliset keskustelut ovat painottaneet entistä enemmän tunteikasta kerrontaa ja jossa perinteisiä tiedon insti-tuutioita on kyseenalaistettu.

Konkreettisenä esimerkkinä selviytymissivustoilla yleistyvistä tek-nologiasta voidaan pitää Alec Deaconin *Darkest Days* -teoksen (Deacon & Green 2010) kolmekymmentäviisi minuuttia pitkää mainosvideota *Blackout USA* (2011). Videosta on olemassa myös vanhempi versio, luul-tavasti vuodelta 2010, jonka käyttäjä robert gabriel musat on myöhem-min ladannut YouTube-sivustolle (Musat 2015). Kun vanhaa ja uutta videota tarkastelee rinnan, ero on selvä. Itse informaatio tai sen esitysjärjestys ei ole juurikaan muuttunut; molemmissa videoissa katsoja pyri-tään vakuuttamaan siitä, että kolmas maailmansota ei ala valtioiden väli-sestä konfliktista vaan sen aloittavat pienet, fanaattiset järjestöt, kuten ISIS. Silti vanhemmalla videolla tämä on tehty vähäisemmin visuaali-sin keinoin. Siinä ei ole minkäänlaista taustamusiikkia tai kuvitusta, vaan suurimman osan ajasta näkyy vain valkoiselle taustalle kirjoitettua tekstiä sekä kuuluu kertojääni. Paikoin video käyttää kuvakaappauksia muilta sivustoilta. Uudemmalle videolle sen sijaan on lisätty voimak-kaita taustakuvia ISIS-taistelijoista, sodasta ja kärsimyksestä sekä dra-maattinen musiikki, ja yhdessä ne luovat videolle apokalyptisen tunnel-man. Videon alkuun on esimerkiksi lisätty palava Yhdysvaltojen lippu, jonka päälle piirtyy liekehtivin kirjaimin ”WW3” – samalla kun kertoja vakuuttaa, etteivät kolmatta maailmansotaa aloita valtiot (*Blackout USA* 2011, 0.04). Videolle on lisätty kuvakaappauksia uutislähetyksistä, joissa kuvataan konflikteja Lähi-idässä, mutta myös kuvia, joista eräässä näkyy ydinräjähdystä seuraava sienipilvi kaupungin yllä (mt., 0.55) ja toisessa raunioitunut Yhdysvaltain kongressitalo (mt., 1.03). Uuteen videoon lisä-tyt maailmanlopun spekaakkelimaiset tehosteet kertovat yhtäältä siitä, että videota on ollut mahdollisuus kehittää ja sen ulkomuotoa muokata. Se on osoitus siitä, että tekijän mielestä videon sisältö tarvitsi retorista vahvistusta lisäkuvista ja musiikista. Uuden videon editoinnin laatu ei vastaa ammattimaisesti tehtyjä mainosvideoita, mutta se on esimerkki siitä, kuinka tavalliset käyttäjät voivat nykyään muokata kuvia ja videoita ennen julkaisua radikaalistikin tai julkaista toisen tekemästä videosta päivitetyn version.

Toisaalta videon muokkaaminen voidaan nähdä vastauksena sen yleisön toiveeseen saada sisällölle vielä speaktaakkelimaisempi muoto. Tätä ajatusta voidaan lähestyä apokalyptisten kertomusten vahvasta visuaalisuudesta käsin. Kertomukset maailmanlopusta ovat aina olleet hyvin visuaalisia kertomuksia, jotka hyödyntävät väkivallan, sodan, katastrofien ja pornografian estetiikkaa (Pippin 1999, 3–4). Tämä apokalypsin visuaalisuus juontuu yhtäältä siitä, että maailmanloppu on täysin tekstuaalinen ilmiö; se on ei-tapahtuma, jolla ei ole viittauskohdetta historiassa (Derrida 1984, 23)¹⁵ mutta josta ihmiset pyrkivät hakemaan oikeutusta ajatuksilleen, sanoilleen ja teoilleen. Toisaalta apokalyptisten kertomusten jatkuvasti lisääntyvä tuhon kuvaus juontuu siitä, että jokainen apokalyptinen kertomus on jatko-osa aikaisemmille apokalyptisille kertomuksille (Pippin 1999, 1–3). Ne sisällyttävät itseensä aikaisemmat kertomukset mutta joutuvat myös lisäämään kertomukseen jotain, koska aiemmat apokalyptiset kertomukset eivät ole tulleet todeksi. Tämä näkyy konkreettisesti *Blackout USA* -mainosvideon alussa, jossa kertoja tiedottaa aiemmat uskomukset kolmannesta maailmansodasta mutta osoittaa ne vääriksi esittämällä todellisen uhkan Yhdysvalloille (*Blackout USA* 2011, 0.01–0.15). Apokalyptisten kertomusten speaktaakkelimaisuuden lisääntyminen visuaalisessa kertomusmuodossa on nykypäivänä mahdollista, koska digitaaliset erikoistehosteet ovat kehittyneet viimeisten vuosikymmenten aikana. Näin tavallisetkin käyttäjät voivat lisätä erilaisia efektejä julkaisemaansa materiaaliin.

Apokalyptisillä kertomuksilla ei näin ollen ole mitään tosimaailmalista vastinetta, vaan ne ovat tavallaan itseensä kietoutuneita. Uudet kertomukset hakevat oikeutuksensa olemassaololleen siitä, että aikaisemmat ennustukset tulevasta maailmanlopusta ovat osoittautuneet vääriksi ja uusien kertomusten tekijät tietävät jotakin, mitä kukaan ei aiemmin ole tiennyt. Frank Kermode (2000, 17) on todennut, että vaikka esitetyt maailmanlopun skenaariot ja ennustukset osoittautuvat aina vääriksi, ei se aseta itse maailmanloppua ilmiönä kyseenalaiseksi. Peruuntuvat tai epäonnistuvat ennustukset luovat speaktaakkelimaisuutta lisäävän mediumin välityksellä apokalyptisiin uhkakuviin ja skenaarioihin todellisuuden tunnetta. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka useimmat selviytymissivustot rakentavat selviytymisohjeensa kertomuksen muotoon.

Ne esittävät maailmanlopun uhkakuvat simulaatioina, mahdollisina tulevaisuuksina, joissa lukija sysätään keskelle kaoottista maailmanlopun tilannetta ja jotka saavat lukijan pohtimaan esitetyn uhkakuvan toteutumista hänen omassa maailmassaan. Lisäämällä maailmanloppuun efektejä, muuttamalla sen täydelliseksi speaktaakkeliksi, selviytymissivustot ovat luoneet tilan, jossa maailmanloppua ei voi enää pysäyttää vaan jossa se jatkuu loputtomana, itseensä viittaavana ja itseään ruokkivana baudril-lardilaisena hypertodellisuutena. Maailmanlopun ennustaminen ei itsessään ole apokalyptisten kertomusten tarkoitus, vaan ne pyrkivät selittämään historiallisia tapahtumia kertomuksilla. Tästä syystä apokalypsi on tekstuaalinen ilmiö, jota voi tai täytyy toistaa ja editoida loputtomasti, koska eksessiivinen kuvasto maailmanlopun ympärillä ei koskaan tyhjennä tai täytä ilmiötä lopullisesti.

Seurauksena tästä jatkuvasta ja toistuvasta maailmanlopun uhkakuvien rakentumisesta on se, että selviytymissivustoille kirjoittavat ja niitä lukevat ihmiset haluavat itse tuottaa selviytymiseetosta ilmentävää materiaalia sekä kuvaa tästä eetoksesta syntyvästä maailmasta. Oli sitten kyseessä pommi tai talousjärjestelmän romahtaminen, selviytymissivustot esittävät, että samat toimintamallit auttavat ihmisiä selviytymään kaikista kriiseistä. Sivustojen logiikan mukaan kaikissa kriiseissä on lopulta kyse samoista asioista: nykyteknologian ja sosiaalisten sopimusten pettämisestä. Kriisin jälkeinen maailma palautuu takaisin aiempaan historialliseen tilaan, ja ne, jotka eivät tunne selviytyjien oppeja, taantuvat panikoiviksi laumoiksi. Vaikka teknologinen kehitys on auttanut luomaan internetissä yhteisöjä, joissa ajatuksia ja arvoja voi jakaa vapaammin (ks. tämän teoksen johdanto), sama teknologia mahdollistaa myös spekulatioiden leviämisen nopeammin ja laajemmin kuin koskaan aiemmin. Internet on muuttanut nykymaailman kommunikaatio-tapoja (ks. Laukkanen tässä teoksessa) ja talousjärjestelmiä perustavanlaatuisesti muun muassa lisäämällä informaation saatavuutta ja antamalla ihmisille mahdollisuuden muokata tietoa sopimaan heidän maailmankatsomukseensa. Viime vuosikymmenten teknologisen kehityksen myötä apokalyptiset kertomukset yhteiskunnan romahtamisesta voivat saavuttaa suuremman yleisön kuin koskaan aiemmin. Kehittynyt teknologia myös mahdollistaa visuaalisen speaktaakkelimaisuuden, sillä sal-

liessaan lisätä kirkkaampia värejä, korkeamman resoluution, musiikkia ja editointia se sallii tihentää ajallisuutta. Teknologian avulla tavalliset käyttäjät voivat osallistua selviytymissivustojen kautta syntyvän todellisuuden rakentamiseen ja päästä näin jo elämään siinä maailmassa, jonka tulemista he ennustavat.

Lopuksi

Olen tässä luvussa esitellyt internetin selviytymissivustoille tyypillisiä retorisia kerrontakeinoja maailmanlopun uhkakuvien rakentamisessa. Vaikka selviytymissivustot useimmiten varoittavat lukijoita tulevaisuudesta, jossa kaikki nyky-yhteiskunnan turvarakenteet ja teknologiset saavutukset katoavat, hyödyntävät sivustot ja yhteisöt itse varsin aktiivisesti viestintäteknologiaa. Selkeimmin tämä teknologian hyödyntäminen tulee esille sisällön muokkauksena ja uudelleenkontekstoimisenä. Eksplisiittisesti sivustot esittävät vain selviytymiseen tai valmistautumiseen liittyviä uutisia, mutta toisaalta ne pystyvät näin esittämään minkä tahansa uutisen osana omaa kertomustaan tulevasta yhteiskunnan romahduksesta. Tässä mielessä selviytymissivustot toteuttavat apokalyptisen retoriikan keskeisintä periaatetta, jonka mukaan mikä tahansa hetki tai tapahtumasarja historiassa voidaan lukea ennusmerkiksi tulevasta lopusta. Toisaalta selviytymissivustot myös muokkaavat aktiivisesti nyky-yhteiskuntaa juuri tällaisella arkistointitoiminnalla, jossa nykyhetki tallennetaan digitaalisesti myöhempää hetkeä varten. Näin ollen sivustot tavallaan luovat jo sen maailman, mistä ne ihmisiä varoittavat.

Apokalyptisillä kuvauksilla yhteiskunnan romahtamisesta ja sitä seuraavasta yhteisöllisen parantumisen aikakaudesta on toivoa herättävä voima, ja sen takia ne ovat toistuneet läpi historian. Uutta sen sijaan on uhkakuvien yhdistäminen salaliittoteoriamaisiin uudelleentulkintoihin uutisista ja historiallisista tapahtumista sekä uudenlaisen virtuaalisen tilan luominen internetissä näiden kautta. Verkko-yhteisöjen jäsenet myös rakentavat tietoisesti erilaista historiantulkintaa, eikä yksittäisten maailmanlopunennusteiden epäonnistuminen tarkoita koko historiäkäsityksen purkaantumista. Tässä kertomuksessa yhteiskuntajärjestys on

jo romahtanut ja ihmiskunta jaettu tuomittuihin sekä tosiuskovaisiin, jotka tulevat selviytymään apokalyptisestä koettelemuksesta. Apokalyptinen retoriikka ei ohjaa ihmisiä varautumaan pelkästään odottamattomiin tilanteisiin, kuten luonnonkatastrofeihin, vaan myös muihin ihmisiin. Selviytymissivustot luovat myös maailmanlopulle ominaisen kaksoisajallisuuden, jossa tulevaisuuden kärsimysten jälkeen maahan laskeutuu menneisyyden kulta-aikaa muistuttava ajanjakso. Internetin eri selviytymissivustot vahvistavat tuota kaksoisajallisuutta tallentaessaan ja muokatessaan nykyhetken kertomuksia tukemaan niiden tulkintoja tulevaisuudesta. Tässä mielessä apokalyptinen ajallisuus on käänteisessä suhteessa ajan intuitiiviseen ymmärrykseen: tulevaisuus on jo tiedossa, mutta menneisyyden voi kirjoittaa nykyisyydestä käsin uudelleen niin monta kertaa kuin on tarve.

Viitteet

- 1 Apokalyptisillä kertomuksilla on pitkä historia suullisena tarinankerrontana, ja esimerkiksi Ilmestyskirja on alun perin tarkoitettu luettavaksi ääneen seurakunnan edessä (Martin 2012, 344).
- 2 Lauseen alkuperästä ei ole varmuutta, mutta esimerkiksi H. G. Wells julkaisi vuonna 1914 esseekokoelman *The War That Will End War*, jossa hän kirjoittaa, että ensimmäisen maailmansodan tarkoitus ei ole vain lopettaa yhtä sotaa, vaan ajatus sodasta (Wells 1914, 98).
- 3 Fukuyaman julistukselle antaa poeettista vahvistusta kahdensadan vuoden aikakausi, joka alkoi Ranskan suuresta vallankumouksesta vuonna 1789, jolloin liberaalidemokratia nousi ensimmäistä kertaa hallitusmuodoksi Euroopassa, kun *Ancien Régime* kaatui vallankumouksen myötä (Firchow 2007, 69–70).
- 4 Kaikki suomennokset kirjoittajan, ellei toisin mainita.
- 5 Tässä artikkelissa olen päätenyt käyttämään termiä selviytymiseetos kuvaamaan käsittelemääni ideologiaa maailmanlopun odottamisesta ja siihen varautumisesta. Joissain tapauksissa tällaisista ihmisistä käytetään termiä *prepper* (verbistä *prepare*).
- 6 FEMA (Federal Emergency Management Agency) on Yhdysvaltojen hätätilavirasto. FEMA:n leirit ovat yleinen trooppi salaliittokertomuksissa, joissa Yhdysvaltain hallitus sulkee ihmiset hätätilan varjolla keskitysleirien kaltaisiin majoituksiin.
- 7 *One Second After* -teos on myöhemmin saavuttanut ei-fiktiivisen teoksen statuksen selviytymissivustoilla, joissa sitä pidetään faktuaalisena kuvauksena sähkömagneettisen pulssin seurauksista (ks. 15 Things I Learned From *One Second After* & My Survival Tips 2010).

- 8 Ks. Dorminey 2017; Hunt 2017; Kester 2017; Porter 2017.
- 9 Apokalypsi sanana juontaa kreikankielisestä sanasta *apokálypsis*, joka tarkoittaa 'paljastamista, verhon nostamista'.
- 10 Tällainen kertojan auktoriteetin rakentuminen saadulle kyvyllä lukea ja purkaa nyky-yhteiskunnan koodistoa toistuu myös laajemmin äärioikeiston ja miesliikkeiden retorikassa. Esimerkiksi niin kutsutussa *Red pill* -kertomuksessa *Matrix*-elokuuvan punainen pilleri on metafora heräämiselle nyky-yhteiskunnan valheesta ja oikean todellisuuden näkemiselle valheiden takaa (ks. Nurminen 2019).
- 11 Video on nimeltään "Woman Has 15 Children and 3 Baby Daddy's And Homeless2", ja nimimerkki Tanisha Green on ladannut sen YouTube-sivustolle (ks. Green 2014).
- 12 Baudrillard ei ole ainoa teoreetikko, joka on esittänyt hypertodellisuuden kuvastavan 1900-luvun jälkipuolen länsimaista kulttuuria. Esimerkiksi Umberto Eco (1986, 3–58) on kirjoittanut yhdysvaltalaisesta kulttuurista ja todellisuuden suhteesta absoluuttiseen jäljitelmään muun muassa Disneyland- ja Disney World -huvipuistojen kautta.
- 13 Baudrillard ei kuitenkaan esitä, että simulaatio olisi pelkästään nykyaikaisen teleteknologian synnyttämä ilmiö, vaan sillä on selkeä historiallinen jatkumo antiikin maailmasta renessanssin aikakaudelle ja teollisen vallankumouksen aikaan. Nykyisen teknologian synnyttämä simulaatio on "kolmannen tason simulakrumi" (Baudrillard 1993, 50)
- 14 Esimerkkeinä kehittyvästä kamerapuhelinteknologiasta voidaan pitää Steven Soderberghin elokuvaa *Unsane* (2017), joka on kuvattu Applen iPhone 7 -puhelimella, tai Sean Bakerin ohjaamaa elokuvaa *Tangerine* (2015), joka on kuvattu Applen iPhone 5 -puhelimilla. Huomioitavaa toki on, että molemmat elokuvat on jälkikäsitelty kuvausten jälkeen tietokoneella ja että kuvauksissa käytettiin puhelimeen liitettävää erillistä linssiä (Newton 2015), mutta elokuvat ovat esimerkki kehittyvästä teknologiasta, joka on yhä useamman ihmisen saatavilla.
- 15 Derrida puhuu artikkelissaan ydinsodasta ja sen mukanaan tuomasta täydellisestä tuhosta, mutta tämä kuvaus osuu mielestäni myös maailmanloppuun ydinsodan ulkopuolellakin.

Lähteet

KOHDETEOKSET

- 7 tapaa pilata preppaus – näistä operaatioturvallisuus kärsii. 2015. *Selviydy.com* [verkkoaineisto]. <http://www.selviydy.com/perusteet/ala-pilaa-operaatioturvallisuutta/>. Viitattu 15.9.2021.
- Blackout USA*. 2011. [verkkoaineisto]. <http://www.blackoutusa.org/vsl>, tekstiversio <http://www.blackoutusa.org/tsl>. Viitattu 15.9.2021.
- Creekmore, M. D. 2017. Are You a Modern Survivalist. *TheSurvivalistBlog* [verkkoaineisto]. Ei enää saatavissa. Viitattu 20.5.2018.
- Creekmore, M. D. 2018. Prepper News and Notes For Wednesday – February 14, 2018. *TheSurvivalistBlog* [verkkoaineisto]. Ei enää saatavissa. Viitattu 20.5.2018.

- Deacon, Alex & Charles Green. 2010. *Darkest Days: How to Survive an EMP Attack to the Grid*. Darkest Days.
- Intin maiharit netistä. Ei julkaisuaikaa. *Selviydy.com* [verkkoaineisto]. <http://www.selviydy.com/tuotteet/maiharit-sa-int/>. Viitattu 15.9.2021.
- Miten pitää uuden vuoden lupaukset. 2015. *Selviydy.com* [verkkoaineisto]. <http://www.selviydy.com/perusteet/pida-uuden-vuoden-lupaukset/>. Viitattu 15.9.2021.
- Musat, robert gabriel. 2015. *Blackoutusa by Alec Deacon remedies*. YouTube [verkkoaineisto]. https://www.youtube.com/watch?v=zS_xCR-V-cw. Viitattu 15.9.2021.
- Näin rakennat Faradayn häkin – katso ohjeet. 2019. *Selviydy.com* [verkkoaineisto]. <http://www.selviydy.com/varusteet/faraday-hakin-rakennus-ohjeet/>. Viitattu 15.9.2021.
- Preparing for an electromagnetic pulse (EMP) attack. 2017. *TheSurvivalistBlog* [verkkoaineisto]. Ei enää saatavissa. Viitattu 20.5.2018.
- Ostrander, C. E. 2017. Understanding Preparedness: Preparing for the Unknown. *TheSurvivalistBlog* [verkkoaineisto]. Ei enää saatavissa. Viitattu 20.5.2018.
- Survivalismi & preppaus: Mitä se tarkoittaa ja miten päästä alkuun. 2017. *Selviydy.com* [verkkoaineisto] <http://www.selviydy.com/perusteet/mita-tarkoittaa-survivalismi/>. Viitattu 15.9.2021.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

- 15 Things I Learned From *One Second After* & My Survival Tips. 2010. *The Survival Mom*. [verkkoaineisto]. <https://thesurvivalmom.com/one-second-after/>. Viitattu 15.9.2021.
- Andersen, Tore Rye & Sara Tanderup Linkis. 2019. As We Speak: Concurrent Narration and participation in the Serial Narratives "@I_Bombadil" and Skam. *Narrative*, 27(1), 83–106.
- Baudrillard, Jean. 1990. *Seduction*. Kääntänyt Brian Singer. Montreal: New World Perspectives. Ranskankielinen alkuteos 1980.
- Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Kääntänyt Iain Hamilton Grant. Lontoo: SAGE Publications. Ranskankielinen alkuteos 1976.
- Baudrillard, Jean. 1994a. *Simulacra and Simulation*. Kääntänyt Sheila Fraser Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. Ranskankielinen alkuteos 1981.
- Baudrillard, Jean. 1994b. *The Illusion of the End*. Kääntänyt Chris Turner. Cambridge: Polity Press. Ranskankielinen alkuteos 1992.
- Baudrillard, Jean. 1995. *The Gulf War did not take place*. Kääntänyt Paul Patton. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Ranskankielinen alkuteos 1991.
- Cohn, Norman. 1970. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. New York: Oxford University Press.
- Currie, Mark. 2006. *About Time: Narrative, Fiction, and the Philosophy of time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Currie, Mark. 2013. *The Unexpected: Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Davis, C. 2015. 30 Lost Ways of Survival from 1880 We Should All Learn. *Ask a Prepper* [verkkoaineisto]. <https://www.askaprepper.com/lost-ways-survival-1880/>. Viitattu 15.9.2021.
- Derrida, Jacques. 1984. No Apocalypse, Not Now (Full Ahead Speed, Seven Missiles, Seven Missives). Kääntäneet Catherine Porter & Philip Lewis. *Diacritics*, 14:2, 20–31.

- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever*. Kääntänyt Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press. Ranskankielinen alkuteos 1995.
- Dorminey, Bruce. 2017. North Korean EMP Attack Would Cause Mass U.S. Starvation, Says Congressional Report. *Forbes* [verkkoaineisto]. <https://www.forbes.com/sites/brucedorminey/2017/10/23/north-korea-emp-attack-would-cause-mass-u-s-starvation-says-congressional-report/#53874729740a>. Viitattu 15.9.2021.
- Firchow, Peter. 2007. *Modern Utopian Fictions: From H.G. Wells to Iris Murdoch*. Washington: The Catholic University of America Press.
- Forero, Juan. 2018. Venezuela's Misery Fuels Migration on Epic Scale. *Wall Street Journal* [verkkoaineisto]. <https://www.wsj.com/articles/venezuelas-misery-fuels-migration-on-epic-scale-1518517800>. Viitattu 15.9.2021.
- Forstchen, William R. 2009. *One Second After*. New York: Tor.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Gibson, William. 2005. God's Little Toys. *Wired* [verkkoaineisto]. <https://www.wired.com/2005/07/gibson-3/>. Viitattu 15.9.2021.
- Columbia, David. 2009. *The Cultural Logic of Computation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Green, Tanisha. 2014. Woman Has 15 Children and 3 Baby Daddy's And Homeless2. *YouTube* [verkkoaineisto]. <https://www.youtube.com/watch?v=RguOd3VTquM>. Viitattu 15.9.2021.
- Gunkel, David J. 2016. *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Cambridge: The MIT Press.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Heise, Ursula. 1997. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- House Committee on Armed Services. 2009. *Threat Posed by Electromagnetic Pulse (EMP) Attack*. 2009. House of Representatives, Committee on Armed Services: One Hundred Tenth Congress, Second Session. [verkkoaineisto] Washington: U.S. Government Printing Office. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/CHRG-110ohrg45133/pdf/CHRG-110ohrg45133.pdf>. Viitattu 15.9.2021.
- Huber, Lynn R. 2007. *Like a Bride Adorned: Reading Metaphor in John's Apocalypse*. Lontoo: T&T Clark International.
- Hunt, Darren. 2017. North Korea plotting to WIPE OUT 90 per cent of USA with DEADLY EMP bomb amid WW3 scare. *Express* [verkkoaineisto]. <https://www.express.co.uk/news/world/873452/North-Korea-World-War-3-Donald-Trump-Kim-Jong-un-US-war-news-electromagnetic-pulse-bomb>. Viitattu 15.9.2021.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kermode, Frank. 2000. *Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Kester, John. 2017. The Trump Administration Has No Plan for Dealing With a North Korean EMP Attack. *Foreign Policy* [verkkoaineisto]. <https://foreignpolicy.com/2017/10/16/>

- the-trump-administration-has-no-plan-for-dealing-with-a-north-korean-emp-attack/. Viitattu 15.9.2021.
- Luhby, Tami. 2018. The real story of food stamps. *CNN Money* [verkkoaineisto]. <https://money.cnn.com/2018/02/13/news/economy/food-stamps-what-to-know/index.html>. Viitattu 15.9.2021.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Kääntäneet Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ranskankielinen alkuteos 1979.
- Martin, Dale. 2012. *New Testament History and Literature*. The Open Yale Courses Series. New Haven: Yale University Press.
- Merriam-Webster*. Survivalist. [verkkoaineisto] <https://www.merriam-webster.com/dictionary/survivalist>. Viitattu 15.9.2021.
- Myerson, Joel. 2000. *Transcendentalism: A Reader*. New York: Oxford University Press.
- Newton, Casey. 2015. How One of the Best Films at Sundance Was Shot Using an iPhone 5S. *The Verge* [verkkoaineisto]. <https://www.theverge.com/2015/1/28/7925023/sundance-film-festival-2015-tangerine-iphone-5s>. Viitattu 15.9.2021.
- Niemeyer, Katharina. 2014. Introduction: Media and Nostalgia. Teoksessa: Katharina Niemeyer (toim.) *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–23.
- Nurminen, Matias. 2019. Narrative Warfare: The ‘Careless’ Reinterpretation of Literary Canon in Online Antifeminism. *Narrative Inquiry*, 29:2, 313–332.
- O’Leary, Stephen. 1998. *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*. New York: Oxford University Press.
- Pippin, Tina. 1999. *Apocalyptic Bodies: The Biblical End of the World in Text and Image*. Lontoo: Routledge.
- Porter, Tom. 2017. Could a North Korean EMP Attack on the U.S. Really Cause Mass Starvation and Societal Collapse? *Newsweek* [verkkoaineisto]. <https://www.newsweek.com/could-north-korean-emp-attack-could-cause-mass-starvation-and-societal-691736>. Viitattu 15.9.2021.
- Pry, Peter Vincent. 2017. EMP threat needs to be taken seriously. *Washington Examiner* [verkkoaineisto]. <https://www.washingtonexaminer.com/emp-threat-needs-to-be-taken-seriously>. Viitattu 15.9.2021.
- Rawles, James Wesley. 2010. The Frontier Diet: The Proven High Speed, Low Drag Travel Foods, by Hambone. *SurvivalBlog* [verkkoaineisto]. <https://survivalblog.com/2010/07/03/the-frontier-diet-the-proven-h/>. Viitattu 15.9.2021.
- Slotkin, Richard. 1973. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Weaver, Roslyn. 2009. ”The Shadow of the End” The Appeal of Apocalypse in Literary Science Fiction. Teoksessa: Kenneth G. C. Newport & John Walliss (toim.) *End All Around Us: The Apocalypse and Popular Culture*. Lontoo: Acumen, 173–197.
- Wells, H. G. 1914. *The War That Will End War*. New York: Duffield & Company.
- Zamora, Lois-Parkinson. 1989. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

II

Tekstit uusissa kehyksissä: lukutavat, tulkinta ja kirjallisuudentutkimus postmodernismin jälkeen

Romaani pakenevan elämän jäljillä: Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaenin* realismista

Samuli Björninen

📄 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

David Shields aloittaa manifestinsa *Reality Hunger* (2011) julistuksella: jokainen taideliike aikojen alusta tähän päivään on uusi yritys ujuttaa taideteokseen yhä enemmän sitä, mitä taiteilija kutsuu todellisuudeksi. Shieldsin väite on tietoinen kaiku 1800- ja 1900-lukujen kirjallisten suuntausten poetiikkaa ruotivista aikalaiskirjoituksista, joiden tekijöistä tunnetuimmat olivat itse kirjailijoita. Tässä luvussa tarkastelen tätä traditiota, jossa keskustelua ovat avanneet vuorollaan Émile Zolan, Virginia Woolfin, Alain Robbe-Grillet'n, John Barthin ja David Foster Wallacen kaltaiset kirjallisuushistorian taitekohtien kirjailijat. Myös postmodernismin kulta-aikaa seuraavan nykykirjallisuuden poetiikkaa – tähän aikakauteen Shieldsin oma väite sijoittuu – on luonnehdittu käänteenä kohti todellista maailmaa antirealististen ja relativististen taipumusten riivaaman postmodernismin jälkeen (ks. Holland 2013; Meretoja 2014). Tässä luvussa näytän, että kirjallisuuden uusiutumises-
sessa tietyt ajatukset ja logiikat toistuvat. Yksi niistä on todellisemman todellisuuden, todentuntuisemman toden tunnun tai realistisemman realismin tavoittelu. Kutsun sitä konservatismiksi, koska tässä ajatte-

lutavassa kaiken pitää uudistua, jotta kirjallisuuden tehtävä voi säilyä – kirjallisuuden muutokselle annetaan tehtäväksi suojella kirjallisuuden tehtävää.

Luon katsauksen kirjallisuustieteessä esiintyviin käsityksiin siitä, miten ja miksi kirjallisuuden poetiikka muuttuu. Tarkennan viime kädessä siihen, minkälaisin käsittein postmodernismin jälkeistä muutosta käsitellään, mutta se kulkee kohti tätä määränpäättä valottaen näiden käsitteiden historiaa. Käsitehistorioita seuraamalla paljastuvat perinteet, joille rakentuvat lopulta melko rajalliset kirjallisuustieteelliset tapamme ymmärtää muutosta. Käsittelem erityisesti yllä mainittua, konservatistisena pitämäni muutoksen hahmottamisen mekaniikkaa. Tämä ajattelun linja näyttäytyy voimakkaasti poetiikan muutosta ajavana, mutta se suhtautuu samalla kirjallisuuden tehtävään konservatiivisesti. Tämän tradition vahva moderni juonne alkaa realistisen romaanin syntyaikoina ja nousee esiin yhä uudelleen, esimerkiksi Shieldsin *Reality Hungerissa*.

Toinen tällainen mekanismi on revisionismi, jossa teos tai kirjailija, jonka on katsottu edustavan aiempaa tyylikautta, poetiikkaa tai dominanttia (ks. jäljempänä), näyttää uusin silmin katsottuna olleen aikaansa edellä ja ennakoineen seuraavaa tyylikautta. Fredric Jameson pitää realismin paradoksina sitä, että kunkin aikakauden realismin vakiintumisen kannalta tärkeimmät kirjailijat jotenkin kummasti aina myöhemmin osoittautuvat antirealisteiksi ja protomodernisteiksi – 1800-luvun realismin aikakaudelta Jameson nostaa tästä esimerkiksi Balzacin ja Flaubertin (Jameson 2012, 476). Samantyyppinen huomio toistuu, kun James Joyce -tutkijat löytävät modernismin huippukautta edustavan *Ulyssesin* (1922) viimeisistä luvuista monet postmodernistisen poetiikan rakennusaineista (ks. McHale 1992, 42–58). Siirroksessa postmodernismin tuolle puolen vastaavaa debattia on käyty erityisesti David Foster Wallacen kohdalla. Onko Wallace postmodernisti, vai edustaako hän jo postmodernin jälkeistä niin sanottua uusvilpittömyyttä (ks. Nurminen tässä teoksessa; Oke tässä teoksessa)?

Kolmatta näkemystä muutoksen mekaniikasta voisi kutsua konstruktivistiseksi. Tällöin muutos paikannetaan lukutapojen ja vastaanoton tasolle väittämällä, että tapamme lukea ovat historiallisesti ja kontekstuaalisesti määrittäneitä. Revisionistisesta käsityksestä tämän ajattelulu-

tavan erottaa se, että uuden poetiikan ei väitetä paljastuvan vanhassa, kun sitä luetaan entistä tarkemmin ja paremmin. Sitä vastoin väitettiin, että kirjailijaa, vaikkapa Joycea, jota on aiemmin luettu uraauurtavana modernistina, onkin uuden poetiikan saatua jalansijaa vaikeaa tai jopa mahdotonta nähdä yksinomaan näissä kehyksissä. Ajattelutavalla on yhteyksiä postmodernissa tiedon- ja tieteenfilosofiassa suosittuun käsitykseen ajattelun toisiaan seuraavista ja yhteismitattomista paradigmoista (Kuhn 2012; Hacking 2016). Kirjallisuustieteen kannalta kysymys, missä määrin poetiikan voi osoittaa muuttuvan teoksissa itsessään ja missä määrin on aina kyse lukutapojen ja vastaanoton kulttuurin muutoksesta, on kiinnostava. Tässä yhteydessä kysymys siis olisi, onko kirjallisuus siirtynyt postmodernismin tuolle puolen vaiko ainoastaan me, kirjallisuuden lukijat. Tähän kysymykseen ei välttämättä voi vastata kirjallisuustieteen rajoissa. Kysymys on ollut yhtä lailla pinnalla vuosisata sitten, kuten nähdään siitä, miten Virginia Woolf vuonna 1919 englantilaisen romaanin realismiin kyllästyneenä tivaa: ”Onko elämä tällaista? Onko romaanin oltava tällainen?” (Woolf 2013, 105.)

Keskityn siis seuraavassa erityisesti näistä mekanismeista ensimmäiseen, konservatistiseen. Esittelen tämän ajattelutavan perinnettä modernistien kirjoituksista tähän päivään. Luvun jälkipuoliskolla pyrin valaisemaan tätä muutoksen hahmottamisen tapaa analysoimalla Jaakko Yli-Juonikkaan romaanin *Neuromaani* (2012, tässä *N*) keinoja. *Neuromaani* herätti ilmestyessään huomiota erityisesti muotonsa takia. Tekstissä edetään epälineaaraisesti ja pelimäisesti valintoja tehden. Teoksessa on myös lääketieteellistä väitöskirjaa jäljittelevä otsikko- ja lukurakenne sekä ilmeisesti täysin summittaisella logiikalla toimiva lähdeviiteapparaatti. Rakenne heijastelee teoksen teemoja: neurologisia häiriöitä ja aivotutkimusta sekä laajemmin neurotieteellistä maailmankuvaa käsittelevä teos tekee lukemisesta erikoisella tavalla neuroottisesti oirehtivaa. Tony Tanner (1978) kirjoitti toisen maailmansodan loppupuolen psykosfääriä tuntelevasta Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaaresta* (*Gravity's Rainbow*, 1973), että sitä lukiessa ei aina tiedä, sijoittuvatko sen tapahtumat kaupunkien vai mielten raunioihin. *Neuromaani* saa aikaan saman efektin, joskin vielä edeltäjänsä näyttävämmiin se koettelee nimenomaan romaanin materiaalien keinojen rajoja.

Monet Yli-Juonikkaan romaanien piirteet voi liittää melko vaivattomasti postmodernistiseen poetiikkaan. Linda Hutcheon sovelsi Charles Jencksin postmodernissa arkkitehtuurissa tunnistamaa kaksoiskoodausperiaatetta postmodernistiseen romaaniin, joka tiedostaa parodisesti omat sääntönsä ja rajansa samalla kun pyrkii muovaamaan tästä tietoisuudesta uutta taidetta (Hutcheon 1988). *Neuromaaniin* epälineaarista rakennetta voi pitää kokeellisena ja (realistis-modernistisen) romaanin muotoa haastavana, mutta samalla sen pelillinen käyttöliittymä viittaa lapsille ja nuorille suunnattuihin ”valitse oma seikkailusi” -pelikirjoihin, joissa *Neuromaaniin* tapaan lukijalle tarjotaan vaihtoehtoisia tapoja edetä tekstissä. Teos tarkastelee kriittisesti mielen terveyden, lääketieteen, talouden ja politiikan kytkentöjä, mutta samalla kyseessä on tieteellistä ja kriittistä kirjoittamista monitasoisesti karnevalisoiva teos. Myös romaanin tekstuaalinen, geneerinen ja materiaallinen heterogeenisyys sinänsä voisi avautua tulkittavaksi postmodernismin kehyksissä.

Toisaalta tätä tulkintakehystä täytyy uskaltaa kyseenalaistaa, siitäkin huolimatta, että Yli-Juonikkaan romaani näyttää lainaavan monet keinoistaan suoraan postmoderneilta romaaneilta. Kyseenalaistaminen ei niinkään johdu siitä, että postmodernismin viimeinen käyttöpäivä olisi ylitetty; periodeissa ei ole kysymys jyrkkien aikarajojen vetämisestä. Pikemminkin Yli-Juonikkaan romaanien sijoittamista kirjallisuushistoriaan hankaloittaa Suomen periferinen tai semiperiferinen asema maailmakirjallisuudessa (ks. Moretti 2000). Itamar Even-Zoharin (1990) termiä käyttäkseni maamme kirjallinen kulttuuri on ”muista riippuvaista” (*dependent*): Suomen suomenkielisen kirjallisuuden muutoksiin siis vaikuttavat muiden kirjallisuuksien laji- ja periodivaihtelut, ilman että sen omassa piirissä viriävät liikkeet vaikuttaisivat esimerkiksi Ranskan tai Yhdysvaltojen kirjallisuuden muutoksiin. Tällöin kotikirjallisuutemme kehittyi kiinnostavasti (semi)periferian sisäisessä kirjallisuuskeskustelussa ja intertekstuaalisissa suhteissa mutta myös maailmankirjallisuuden ytimestä (*core*) vaihtelevalla viiveellä omaksuttavien vaikutteiden myötä (ks. Moretti 2000).¹ Siispä kun *Neuromaani* ilmestyy pienelle kirjallisuuskentälle samalla kun uusi poetiikka valtaa alaa maailmankirjallisuuden mahtimaissa, ei yhtälö ole aivan yksinkertainen. Jos luemme teosta nyt postmodernistisena romaanina, teemmekö sen väistämättä

post festum vai onko suomalaisen kirjallisuuden kenttä jonkinlaisessa erikoisasemassa (esim. Malmio, 2019)?²

Riippumatta siitä, pidämmekö sitä ensisijaisesti suomalaisena ja suomenkielisenä romaanina vaiko kansainvälisen postmodernismin perillisenä, *Neuromaasin* asemaa pitää tarkastella suhteessa johonkin kirjallisuuden uusiutumista koskevaan teoriaan. Alla esittelen muutamia keskeisiä kirjallisuustieteellisiä tapoja hahmottaa muutoksen muotoa. Sen jälkeen tarkennan erityisesti konservatistiseksi kutsumani ajattelutavan perinteeseen, jossa kirjallisuuden keinojen muutoksella on tehtävänä suojella kirjallisuuden tehtävää. Yli-Juonikkaan *Neuromaani* toimii luvun loppupuolella eräänlaisen spekulatiivisen luennan kohdetekstinä, minkä jälkeen palaan vielä muihin mahdollisiin tapoihin käsitellä kirjallisuuden muutosta – kenties jopa sen tehtävän säilymistä uhaten.

Muutoksen muotoja

Kirjallisuus ei ainoastaan muutu historiallisesti, vaan myös muutoksen itsensä käsittäminen muuttaa muotoaan. Muutos on siten historiallinen käsite, ja on kiinnostavaa tarkastella, miten muutoksesta puhuminen tapahtuu postmodernismin aikana ja sen jälkeen. Kuten Ansgar Nünning ja Kai Marcel Sicks (2012) huomauttavat, puhetta kulttuurin, ajattelun ja estetiikan eri käännteistä on paljon, käänteen käsitteestä itsestään paljon vähemmän. Tilanne on osittain parantunut muun muassa siksi, että nykytaiteeseen, -kulttuuriin ja -kirjallisuuteen näennäisen huoltomasti liittyvä aikalaisuuden tai nykyisyyden (*contemporary, cotemporaneity*) käsite on noussut kulttuuriteoreettisen ja filosofisen kritiikin kohteeksi (esim. Rancière 2013; Martin 2017; Ikonen 2020).

Toisin kuin jälkikäteen sementoituva kirjallisuushistoriallinen periodisaatio antaa ymmärtää, kirjallisuuden kentällä muutokset eivät näyttydy jyrkkinä siirroksina. Brian McHale (2007) kenties hieman liioittelee kirjoittaessaan, että periodisaatio tarkentuu ”paljon myöhemmin, kun tapahtumat ovat hiljenneet ja kirjallisuushistorioitsijat pääsevät paikalle laittamaan asiat heitä tyydyttävään järjestykseen”. Väite on kuitenkin tyyppillinen siinä, miten se erottaa kirjallisen luomisen kentän kirjallisuuden

teoriasta. Piilehän erottelussa toki totuuden siemen, mutta juuri kirjallisuushistoriallisten murroskausien aikana kirjallisuusinstituution sisäiset rajat näyttävät häilyvän. Tämä nähdään esimerkiksi sotienjälkeisessä pohjoisamerikkalaisessa kirjallisuudessa, johon palaan tuonnempana.

Robin van den Akker ja Timotheus Vermeulen (2017) kirjoittavat nykykulttuurin metamodernismia eritellessään, että käynnissä olevassa kulttuurisessa muutoksessa metamoderni tuntemisen rakenne (termi on alun perin Raymond Williamsin) on yksi monista. Samana aikakautena voimme siis kokea niin vanhempien kuin uudempienkin tunnerakenteiden vaikutuksen. (Mt., 8–10.) Yksi näistä on kuitenkin vuorollaan hallitseva, ja van den Akkerin ja Vermeulenin mukaan nyt on metamodernismin vuoro. Roman Jakobson ja venäläiset formalistit kuvasivat kirjallisuuden kehitystä juuri tähän tapaan dominantin käsitteen avulla. Jakobsonin mukaan kirjallisuuden systeemissä olennaista ei ole elementtien häviäminen ja ilmaantumisen vaan niiden vuorottainen etualaistuminen, johon viitataan dominantin vaihdoksena. (Jakobson 2001, 105.)

Dominantin käsite onkin ollut hyödyllinen myöhemmässä kirjallisuusteoriassa. McHale (1987; 1992) kuvaa siirrosta modernismista postmodernismiin juuri vaihtuvan dominantin avulla. Käsitteet postmodernismista kirjallisuuden dominanttina, jossa korostuvat ontologiset kysymykset (McHale 1987), historiatietoinen itsereflektiivisyys ja parodia (Hutcheon 1988) tai popkulttuurin ja korkeakulttuurisen avantgarden sekoittuminen (Amerika & Olsen 1995)³, on edelleen oleellinen vaikutin monen postmodernismin jälkeistä poetiikkaa tarkastelevan teorian taustalla. Uudet puheenvuorot muotoillaan usein vastaukseksi joihinkin edeltävän periodin hallitsevina näyttäytyviin piirteisiin (ks. tämän teoksen johdanto). Dominantin vaihdoksen havaitseminen siis vaatii jonkinlaisen ennakkokäsityksen siitä, mitkä piirteet ovat keskeisiä tai dominantteja edeltävässä poetiikassa.

Dominantin teoria haastaa yksinkertaiset historiallisten rajalinjojen tunnistamiseen perustuvat periodisointiyritykset, joskin kirjallisuustieteellä on niiden haastamiseen muitakin keinoja. Kirjallisuushistoriassa ja lajiteoriassa ajatellaan, että kirjallisuuden uusiutumisen voi usein nähdä unohdettujen muotojen ja lajien paluuna. Tällöin esimerkiksi postmodernistisen romaanin uutuus voidaan käsittää – ja kyseenalais-

taa – vanhojen lajien avulla, lukemalla sitä esimerkiksi menippolaisen satiirin tai pikareskin lajikehyksessä. Tätä strategiaa onkin suosittu esimerkiksi postmodernismin myöhäisessä vaiheessa 1980–1990-luvuilla (esim. Kharpertian 1990). Muotojen ja lajien kiertokulku ei tarkoita, ettei uuden periodin kirjallisuudessa olisi mitään uutta. Päinvastoin: juuri lajin kaltainen formalisoitava käsite selittää, miten kirjallisuutta voi samanaikaisesti määrittää tuttuus ja muutos, uutuus ja jatkuvuus (Martin 2017, 7; ks. myös Levine 2015). Toisaalta muotojen ikuinen paluu ei välttämättä tarkoita, että sisäistetyt käsitykset hyvän kirjallisuuden kriteereistä tai kirjallisuuden tehtävästä nousevat keskustelun kohteeksi tai muuttuvat.

Pakeneva realismi

Virginia Woolfin vuonna 1919 kirjoittamaa esseettä ”Moderni romaani” (Modern Fiction) voi pitää yhtenä viime vuosisadan keskeisistä esityksistä, joissa määritellään kirjallisuuden muutoksen tehtävä. Sanajärjestyksellä on suuri merkitys, sillä keskustelu kirjallisuuden tehtävästä – ja tuon tehtävän muutoksesta – oli pinnalla kirjallisen realismin ja porvarillisen romaanin vakiinnuttaessa paikkaansa 1700-luvulta 1800-luvun puoliväliin. Voimme jälkikäteen sanoa, että tämän keskustelun tuloksena syntyi konventionsa vakiinnuttanut moderni romaani. Kuten Erich Auerbach realistisen romaanin syntyä käsittelevissä esseissään huomauttaa, romaanilajin syntyyn kuuluu radikaali lajirajojen ylitys, kun aiemmin yksinomaan komedian aiheeksi sopinut arkipäiväisyys kohtaa traagiikan psykologisen syvyyden. Tällöin romaanin tehtäväksi muodostuu jäsentää yhteiskunnallista todellisuutta kohtaloon refleктоivan yksilön kautta. Sittemmin lajia ovat leimanneet nimenomaan tämänkaltaisen todellisuuden tavoittamisen muuttuvat vaateet. (Auerbach 1992, 525–529; 2014, 154–156.)

Juuri 1900-luku monine modernismeineen nostaa kirjallisuuskeskustelun keskeiseksi aiheeksi kaunokirjallisten keinojen muutoksen. Samalla poetiikan muutos saa tässä keskustelussa uudenlaisen käsitteellisen arvon, minkä näemme Woolfin lisäksi amerikkalaisten Henry

Jamesin ja Percy Lubbockin sekä venäläisten formalistien kirjoituksissa. Tämän mahdollistaa yhtäältä se, että käsitys romaanista on jokseenkin vakiintunut jo 1800-luvun loppupuoliskolla. Se on fiktiivinen proosataideteos, joka käsittelee yhteiskuntaa ja sosiaalisia suhteita yksilön kautta. Toisaalta keinojen painoarvoa kirjallisuuskeskustelussa selittää se, että muiden muassa yllä mainitut kirjoittajat pyrkivät liittämään romaanin osaksi modernismin autonomisten ja artefaktuaalisten taidemuotojen kenttää. Myös Woolfin esseessä kuvastuu nimenomaan modernistinen käsitys romaanista autonomisena ja oma-arvoisena taiteenlajina, jonka tehtäväksi lankeaa ei enempää eikä vähempää kuin välittää olennainen elämästä.

Woolfin esseissä kiteytyy 1900-luvun alkuvuosikymmenten aikalais-näkökulma kirjallisuuden poetiikan muutokseen. Kun Woolf puhuu Cambridgen yliopiston kuuluisan ”kerettiläisten seuran” edessä, hän väittää, että ”joskus vuoden 1910 joulukuussa ihmisluonne muuttui” (Woolf 1924, 4). Mieleenpainuvasti sanoitettu argumentti koskee kirjallisuuden poetiikan tarvetta uudistua. ”Moderni romaani” -esseessään Woolf esittää väitteen täsmällisemmin: kirjallisuuskentällä näyttää toimivan samanaikaisesti kaksi eri leiriä, Arnold Bennettin ja John Galsworthyn edvardiaaninen kirjailijapolvi sekä Yrjöjen aikakautta edustava sukupolvi, johon kuuluvat D. H. Lawrencen, T. S. Eliotin ja James Joycen kaltaiset kirjailijat. Siinä missä Bennett ei kyennyt näkemään yhdenkään 1900-luvun taitteen englanninkielisen nuoren kirjailijan tavoittavan kirjoittamisellaan olennaista, Woolf kokee asioiden olevan toisella tolalla (Woolf 2013, 38). Seuraa täyslaidallinen edeltäjien, erityisesti Bennettin, realismin rakenteisiin. Woolf kirjoittaa: ”Bennettin suurenmoinen elämää pyydystävä laitteisto on osunut ihan vain tuuman pari vinoon. Elämä pakenee; ja ehkä millään muulla ei ilman elämää ole väliä.” Bennettiläinen realismi rakentaa taloja – Woolfin mukaan niin tiiviitä, ettei mikään elävä suostu asumaan niissä. Edellisen vuosisadan realismi tarjoaa enää huonosti istuvia vaatteita todellisuudelle, joka on muuttanut muotoaan. (Mt., 104–105.)

Nykyään osaamme nimetä Woolfin tunnistamat sukupolvet kirjallisuushistoriallisin perioditermein. Bennett ja Galsworthy ovat realisteja, Lawrence, Eliot, Joyce sekä Woolf itse puolestaan modernisteja. Woolf

ei tällaisia käsitteitä käyttänyt, ja mitenpä olisi voinutkaan. Olemme oppineet hyväksymään, etteivät periodisaation kysymykset useinkaan ratkea aikalaisten käsissä. Woolf huomauttaa itsekin esseessään, että tästä syystä kirjallisuuskritiikkiä vaivaa väistämättä tietty epämääräisyys (mt., 105). Woolfin valloittavat metaforat kuvaavat Edvardin ja Yrjöjen aikaisten kirjailijoiden eroja aikalaisen silmin. Toisin kuin perioditermit jälkikäteen vakiinnuttava kirjallisuushistoriallinen tutkimus, ne ovat osa oman aikansa kirjallisuuskeskustelua.

Monin paikoin Woolfin kirjallisuuskäsitys ei kuitenkaan tee jyrkkää eroa edvardiaanisiin edeltäjiin. Etenkin mitä tulee kirjallisuuden tehtävään tai hyvän kirjallisuuden määritelmään, aikaisemman sukupolven ajatukset voi yhä allekirjoittaa. Esimerkiksi Bennett pitää kirjallisen teoksen arvon kannalta ratkaisevana henkilöhahmon rakentamisen taitoa – teoksen tulee asettaa tavoitteekseen henkilöhahmon tekeminen todelliseksi, sillä tästä riippuu teoksen mahdollisuus sanoa jotakin merkittävää (ks. Woolf 2013, 38). Woolfin kritiikki kohdistuukin nimenomaan bennetttiläisen realismin keinoihin, joiden hän katsoo epäonnistuvan juuri siinä, mitä Bennett pitää kirjallisuuden tärkeimpänä tehtävänä: ”elämän” tavoittamisessa.

Todellisuuden tai elämän tavoittelusta muodostuu iskulause romaanin poetiikkaa uudistavalle liikkeelle toisensa jälkeen. Tätä muutoksen mekaniikkaa voi kutsua konservatistiseksi, sillä muutos voi kohdistua kaikkeen paitsi kirjallisuuden perimmäiseen tehtävään, ja kirjallisuuden muutoksesta tulee tämän tehtävän säilymisen tae. Todellisuus saa viimeisen sanan myös myöhemmissä romaanimanifesteissa. Ranskalaisen uuden romaanin (*nouveau roman*) edustaja Alain Robbe-Grillet (1965) esittää poleemisesti, että jokainen kirjailija uskoo olevansa realisti ja jokainen kirjallinen vallankumous tehdään realismin nimissä (mt., 157–158). Robbe-Grillet’kin tosin lainaa ajatuksen lähes sellaisenaan kaksi vuosikymmentä ennen omaa syntymäänsä kuolleen Émile Zolan kirjoituksista.

Kun maailmansotien jälkeen lähestymme postmodernistisen romaanin valtakautta, ilmassa on uuden aikakauden merkkejä. Kuten 1900-luvun alun modernismia, 1950–1970-lukujen kirjallista kenttää määrittävät uusien kirjallisten sukupolvien yritykset määritellä itseään ja toi-

siaan. Yhdysvaltalaiskirjailija John Barth kertoo, että kun hän kirjoitti ensimmäiset kolme romaaniaan, hänet liitettiin kunkin romaanin jälkeen aina uuden poettisen uudiskategorian jäseneksi: ensin Barth oli ”provinsiaalinen amerikkalainen eksistentialisti”, sitten ”musta humoristi” ja sen jälkeen ”fabulisti” (Barth 1993, 36). Vielä postmodernismin ilmaannuttua kirjallisuuspuheeseen amerikkalaiset kirjailijat ja kirjallisuudentutkijat etsivät yhdistäviä ja erottavia nimittäjiä sotienjälkeisessä fiktiossa – ehkä aikalaisen herkistynein aistein, ehkä ”nimetäkseen valtakunnan, jonka hallitsijaksi julistautua” (mt., 34). Tunnetuimpia esimerkkejä lienevät Raymond Federmanın ylifiktio (*surfiction*, ks. Federman 1975) ja William H. Gassin metafiktio. Etenkin jälkimmäinen termi on edelleen ahkerassa käytössä, monelta osin suurin piirtein siten kuin Gass sen määritteli (Gass 1970; 1980).

Vuonna 1967 Barth itse kirjoittaa postmodernistisen proosan teorian klassikkoihin kuuluvan esseen ”The Literature of Exhaustion”, jossa hän uumoilee modernistisen keinovarannon kuihtuneen ja tuottavan kiinnostavaa kirjallisuutta enää itsetietoisessa käytössä (Barth 1984). Essee herättää aikalaisissa närkästyttä, sillä monet näkevät siinä antautumisen elkeit. Tarkoittaako tämä, että taidokas mutta ironinen fabulaatio ja metafiktio täyttävät modernismin jälkeen merkittävän kirjallisuuden paikan? Puolustuksessa todistamaan kutsutaan jälleen todellisuus. Barthin kaksitoista vuotta myöhäisempi täydentävä puheenvuoro ”The Literature of Replenishment” vetoaa Freudiin, Einsteiniin, maailmansotiin sekä bolševikki-, informaatio- ja seksuaalivallankumouksiin. ”Se kaikki tosiaan tapahtui”, Barth tähdentää: kirjalliset kokeilut tapahtuvat kuin tapahtuvatkin suhteessa ympäröivän todellisuuden ja maailmankuvan muutoksiin (Barth 1984, 202). Saman sodanjälkeisen myöhäismodernistisen tai protopostmodernistisen aikakauden kirjailijoita käsitellessään Robert Scholes (1979) ilmaisee asian suoremmin: nuoren polven kirjailijat liikahtelivat poetiikassaan samaan suuntaan, koska realismin perusta oli hapertunut, ja jos todellisuutta ylipäättään saattoi tavoitella, tämä vaati täysin uuden fiktionaalisen repertuaarin haltuunottoa (mt., 4).

Kuten tässäkin kokoelmassa annetaan ymmärtää, postmodernismin kriitikot ovat pitäneet sitä antirealististen, nihilististen ja ironisten taipumusten riivaamana kulttuurin kautena. Näitä taipumuksia ei

ole vaikea tunnistaa, mutta tarkemmin katsottuna asiat monimutkaisuutuvat. David Foster Wallacen essee ”E Unibus Pluram” vuodelta 1993 on eräs tunnetuimmista hyökkäyksistä postmodernismin ironiaa ja metafiktiivistä pelailua vastaan. Postmodernismin jälkeistä tilannetta ruotivien kirjoitusten joukossa siitä on tullut esikuvallinen (ks. Nurminen tässä teoksessa; Oke tässä teoksessa). Esseessään Wallace ei kuitenkaan moiti metafiktiota siitä, ettei sitä kiinnostaisi maailma tai todellisuus. Wallace pitää metafiktiota realismin muunnelmana, ei vastakohtana: jos realismi puhuu todellisuudesta siten kuin sen näkee, metafiktio puhuu sekin todellisuudesta mutta lisäksi siitä, miltä sen näkemisen katsominen näyttää (Wallace 1993, 161). Olemme tottuneet kuulemaan syytöksiä postmodernismin vieraantuneesta ja ironisesta todellisuuskäsityksestä, joten on hyvä muistaa, että myös postmodernismiksi määriteltyä kirjallisuutta on moneen kertaan soviteltu sille jatkumolle, jolla vaatimus realistisemmasta realismista esitetään yhä uudelleen – ja nimenomaan aikalaisten toimesta.

Realistista todenkaltaisuutta siis vaaditaan kirjallisuudelta aina uudelleen, koska edeltävän aikakauden realismi ei enää ole tehtävänsä tasalla. Tätä dynamiikkaa kirjallisuushistoriassa kuvaa esimerkiksi kirjallisuudentutkija ja narratologi Monika Fludernik, jonka mukaan 1900-luvun modernistiset tajunnankuvauksen keinot näyttäytyvät ehkä romaanin konventioita rikkovina mutta itse asiassa niissä huipentuu 1800-luvulla alkanut tajunnankuvausromaanin kehitys kohti havainnon ja kokemuksen realismia. Juuri Woolf edustaa Fludernikille tämän kehityskaaren huippua. (Fludernik 1996, 127.) Asian kääntöpuoli on tietysti se, ettei havainnon ja kokemuksen realismista tule koskaan valmista. Robbe-Grillet kirjoittaa vuonna 1965, että kunkin kirjaillijasukupolven huoli todellisuuden tavoittamisesta vaatii heitä nousemaan edeltäjiään vastaan, ja niistä jokaisen huoli on oikeutettua; aikakausien tai sukupolvien väliset eriävät näkemykset johtuvat siitä, että yhteistä todellisuutta ei ehkä lopultakaan ole (Robbe-Grillet 1965, 158).

Näyttää myös siltä, että kun kuvaamme realismia aikalaisina, otamme aina epäsuorasti kantaa siihen, minkälaiset ajattelutavat määrittävät aikaamme vahvimmin. Maria Mäkelä analysoi Mikko Rimmisen metafiktiivistä *Pölkky*-romaania (2007) ja Wallacen tavoin tunnistaa metafik-

tiivisissä keinoissa pyrkimyksen omanlaiseensa realismiin: Rimmisen kertojan jatkuva ja pakonomainen itsereflektio palvelee *Pölkkyssä* ruumiillis-kognitiivista todenkaltaisuutta, eräänlaista ”kognitiivista realismia” (Mäkelä 2015, 35). Tommi Melender taas ylistää tuoreeltaan *Neuromaania* ”neurologisen realismin” mestarityönä (Melender 2012). Yli-Juonikkaan *Jatkosota-extrasta* (2017) puolestaan kirjoittaa seuraavasti toimittaja Oskari Onninen: ”Se on realistinen romaani internetin erikoisoi-keistosta, läpisekopäisestä mediakulttuurista ja turvallisuuspoliittisesta foliohattuulusta. Koska tämä maailma on pirstoutunut, monimutkainen ja mahdoton, tekstinkin on oltava.” (Onninen 2017.) Romaanin realismin siis pitää jatkuvasti tulla uudeksi – kaavoittaa ja leikata uudet vaatteet muotoaan muuttavalle todellisuudelle.

Viime aikojen puhutuimpia avauksia todellisempaa todellisuutta kirjallisuuteen kaipaavan retoriikan saralla on ollut jo edellä mainittu David Shieldsin manifesti *Reality Hunger*. Zolan, Woolfin ja Robbe-Grillet’n jalanjäljissä Shieldsin manifesti korostaa, että taideliikkeet pyrkivät tuomaan taiteeseen aina vain enemmän sitä, mitä kunakin aikana pidetään todellisuutena. Shieldsin teos on kokoelma fragmentteja, joista monet ovat merkitsemättömiä lainoja edeltävien sukupolvien kirjallisuusajattelijoilta. Eräs hänen itse kirjoittamistaan katkelmista julistaa: ”tahdon kirjojen yltävän kokemuksen, muistin ja ajattelun kompleksisuuteen” (Shields 2011, 54). Tavoite on tuttu, mutta Shieldsin mukaan keinot osin uudet. Meidän aikanamme todellisuutta tavoitellaan erityisesti rikkomalla medioiden, muotojen ja rekisterien rajoja. Tätä ei siis välttämättä tehdä kokeellisuuden nimissä, vaan jotta mukaan saataisiin enemmän ”raakaa” todellisuutta. (Shields 2011, 3–5.) Tämä on tutkijoidenkin tunnistama ilmiö, ja kohosteista tietoisuutta kirjan mediumista ja sen materiaalisuudesta voikin pitää eräänä postmodernismin jälkeisen romaanin piirteenä (ks. Pignagnoli 2018, 187; Piippo 2020, 235–237).

Neuromaani: postmodernismia postmodernismin jälkeen?

Seuraavaksi teen eräänlaisen spekulatiivisen luennan Yli-Juonikkaan *Neuromaani*n keinoista. Luenta tarkentaa yllä konservatistiseksi kutsu-

maani tapaan hahmottaa kirjallisuuden muutosta ja ikään kuin olettaa tämän mekanismin selittävän, miten Yli-Juonikkaan postmodernistisilta vaikuttavat keinot tulisi ymmärtää nykykirjallisessa kontekstissa. Luennessa siis oletetaan Yli-Juonikkaan romaanien pyrkivän uudenaikaiseen realismiin uudenaikaisessa maailmassa. Kuten luvun alkupuolella annoin ymmärtää, tämä ei ole ainoa tapa käsitellä kirjallisuuden muutosta. Spekulatiivisia luentoja voisi siten tehdä useita, joissa toisessa (revisionistisesti) arvioitaisiin postmodernististen keinojen kykenevän nykykulttuurissa saavuttamaan jotakin sellaista, johon niiden ei aikaisemmassa postmodernissa kulttuurissa ajateltu pystyvän. Kolmas luenta taas oletaisi (konstruktivistisesti), että keinojen muutosta sinänsä on ehkä mahdollon tarkastella, ja pohtisi muuttuvaa tulkinnallista odotushorisonttia Yli-Juonikkaan romaanien merkityksiä määräävänä tekijänä. Palaan vaihtoehtoisiiin lukutapoihin luvun lopussa, sillä vaikka useammalle spekulatiiviselle analyysille ei ole tässä tilaa, voimme yrittää pohtia, millaista olisi lukea kirjallisuutta toisin ja mitä se voisi merkitä.

Neuromaaniin rihmastomainen rakenne mahdollistaa muun muassa sen, ettei kirjalla ole yhtä loppua vaan kukin lukukerta päättyy tehtyjen valintojen mukaisesti yhteen romaanin monista luvuista, jotka eivät enää johda uusiin lukuihin. Eräs romaanin vielä tavallista kummallisemmista loppuista on lukuparin muodostama kehä (luvut 192 & 175; *N*, 493–494, 538–539). Molempien lukujen nimi on ”Peilisolujen fysiologinen toimintamekanismi”, ja ne ovat rakenteeltaan toistensa peilikuvat: kummassakin on kaksi alalukua, joiden nimet ovat ”Kehäpäätelmä” sekä ”Ironia on vaikea laji”, mutta luvussa 192 niiden järjestys on käänteinen lukuun 175 nähden. Peilisolulukujen kehämäisyys tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että luvun 192 lopussa on ohje siirtyä lukuun 175, jonka lopussa on ohje siirtyä lukuun 192. Koska luvuista ei ohjeiden mukaan lukemalla pääse muihin lukuihin, tämä kehä käytännössä päättää yhden *Neuromaaniin* rakennetuista etenemispoluista. Huomionarvoista on myös, miten kehään päädytään. Siihen ohjaava luku 113 varoittaa lukijaa valitsemasta lukua 192: ”Jos kuitenkin haluat edelleen järempäisesti jatkaa äärettömyyskokemuksen tavoittelua yhden tai kahden peilin avulla, siirry lukuun 192. – – Siitä ei seuraa mitään hyvää eikä edes mielenkiintoista. Teet suuren virheen!” (*N*, 324.)

Peilisolukehän merkitystä tulkittaessa on vaikea ohittaa sen monikeroksista itsetietoisuutta omista keinoistaan. Peilineuroneita käsittelevällä lukuparilla on peilikvarakenne, ja luvuissa viitataan myös kahden peilin avulla aikaansaatavaan loputtomaan peilikuvien jonoon, mikä on pätevä metafora lukujen periaatteessa loputtomalle keskinäisviittausten sarjalle. Lukupariin luvusta 208 luvun 113 kautta johtava polku pohjustaa peilitematiikkaa, ja myös luvun 192 lopussa kertojan varoitus viittaa äärettömyyden tavoitteluun peilien avulla.

Konservativistinen selitysmalli ohjaisi tulkitsemaan tekstin vieraannuttavia ja outoja keinoja pyrkimyksenä sellaiseen todenkaltaisuuteen, jolle ei aiemmassa poetiikassa ole ollut tarvetta. Juuri näihin keinoihin Melender nähdäkseni tähtää kutsuessaan *Neuromaania* neurologisen realismin merkkiteokseksi. On kuitenkin kysyttävä, onko *Neuromaanin* peilisolulukujen keinoissa mitään sellaista uutuutta, jota ei voisi selittää varsin tehokkaasti postmodernistisen poetiikan kehyksissä.⁴ Itsetietoinen ja omaa toimintaansa monella tasolla peilaileva retoriikka olisi nimitäin helppo liittää nimenomaan postmodernistiseen poetiikkaan, samoin romaanin avoin ja ei-lineaarinen rakenne (ks. esim. McHale 1987; Hutcheon 1988). Neuromaanista kuitenkin tekee 2010-luvun romaanin tapa, jolla uuden vuosituhaten neurolääketieteellisen maailmankuvan kirja aivoina -metafora läpäisee teoksen toiminnan temaattisella, rakenteellisella ja materiaalisella tasolla. Erityisen selvästi tämän metaforan eri tasot korostuvat peilisolukehään johtavassa polussa, johon kuuluvat luku 208, ”Peiliin tuijottaminen meditaatiokeinona”, ja luku 113, ”Arvauskeskus”.

Romaania kuljettaa erikoinen kolmoiskerronta. Yhtäältä romaanissa on päähenkilö Silvo Näreen minäkerrontaa, jossa tämän päässä puhuvaan Gereg-ääneen viitataan kolmannessa persoonassa. Toisaalta Gereg-in puhe toimii välillä kertojaaänenä, joka puhuttelee Silvoa. Lisäksi romaanissa on runsaasti *Neuromaanin* lukijaa suoraan sinuttelevaa kerrontaa, joka muun muassa ohjaa tätä tekemään valintoja kirjassa etene misessään ja jota voi tilanteesta riippuen tulkita Silvon tai *Neuromaanin* maailman ulkopuolisen (heterodiegeettisen) kertojan tuottamaksi. Kerronta-apparaattia voi tulkita tematisovasti, eli sen voi katsoa toisintavan kertovan rakenteen tasolla jotakin tekstin teemaa. Ei vaadi suuria tulkinnallisia ponnistuksia yhdistää persoonasta toiseen poukkoileva kerronta

mielenhäiriöihin, sillä teos itse tarjoaa tätä lukuohjetta heti ensi luvuisaan (ks. *N*, 13–16). Tällaisella diagnostisella lukutavalla on tietysti pitkät perinteet, erityisesti mitä tulee modernistisiin epäluotettaviin kertoihin. Malliesimerkeiksi käyvät vaikkapa Charlotte Perkins Gilmanin ”Keltainen seinäpaperi” (*The Yellow Wallpaper*, 1892), Henry Jamesin ”Ruuvikierre” (*The Turn of the Screw*, 1898), William Faulknerin *Ääni ja vimma* (*The Sound and the Fury*, 1929) ja Vladimir Nabokovin *Lolita* (1955) tai *Kalvas liekki* (*The Pale Fire*, 1962). *Neuromaani* menee kuitenkin askelen pidemmälle, koska myös kirjan esineelliset ulottuvuudet on mahdollista nähdä tämän teeman valossa. Tällöin myös teoksen lukemiselleen asettama haaste siirtyy toiselle tasolle.

Neuromaani sinä-muotoinen puhuttelu käyttää hyväkseen tähän kerrottakeinoon sisältyvän mahdollisuuden diegeettisten tasojen ylitykseen (ks. McHale 1992, 93–95). Gérard Genette (1984) viittaa tällaiseen kerronnan keinoon termillä *metalepsis*, ja eräs sen tavallisimmista esiintymismuodoista on se, että fiktiivinen kertoja tuntuu puhuttelevan todellista lukijaa (mt., 234–236; ks. myös Oke tässä teoksessa). Peilisolukehässä ja siihen johtavissa luvuissa tämä lukijaa osallistava keino leviää teoksen neurotematiikan välityksellä kerronnan rakenteista kirjan materiaalisien käytön tasolle. Erityisen vavahduttava on siirtymä luvusta 208 lukuun 113. Luku 208, ”Peiliin tuijottaminen meditaatiokeinona”, päättyy häiritsevään kohtaukseen, jossa Silvo/Gereg yrittää peiliin tuijottamalla saada ”manatua esiin alkueläimensä” (*N*, 581). Jotain erikoista tapahtuikin:

Peilikuvan suu on auennut, vaikka Gereg puristaa huuliaan yhteen. Revontulimaiset värit leimuavat kasvojen ympärillä. Se karmii ”selkäpiitä”, mutta en suostu kääntämään katsetta. Peilikuvan hampaat kiiltävät vaaleanpunaisina, muuttuvat ruskeiksi. Paisuneet silmämunat puhkeavat ja sulautuvat poskiin kuin särkynyt keltuainen valkuaiseen. Kaiken tämän olen kokenut ennen. Kestän sen, en käännä katsettani. (Mt.)

Painajaismainen näky jatkuu, ja Silvo/Gereg näkee peilissä mustan hahmon kohoavan kuvajaisensa taakse. Lukija saa päättää, mitä seuraavaksi tapahtuu:

Takanani todella seisoo joku, ja nyt toivon kuulevani sinulta ystävän neuvon: Kannattaisiko lopettaa ajoissa? Jos toivot minun tempautuvan irti vaarallisesta valosta ja hätistävän ympäriltäni pahan kosmisen tietoisuuden, siirry lukuun 37. Jos taas haluat minun jatkavan alkueläimen metsästystä katkeraan loppuun saakka, siirry lukuun 113. (Mt., 582.)

Peilisolulukuuihin päätyy siis vain lukija, joka tässä kohtaa päättää jättää päähenkilön kammottavan näyn armoille ja siirtyä lukuun 113. Valinta vie *Neuromaanan* keskiaukeamalle lukuun ”Arvauskeskus”, joka alkaa merkittävästi päähenkilön pohdinnalla siitä, miten ihmiset voivatkaan muistaa toistensa silmien värin. Aukeamassa itsessään on kuitenkin jotakin epätavallista. Molemmilla aukeaman sivuilla on samalla korkeudella halkaisijaltaan 10 millimetrin ympyrä. Kun ympyröiden välinen etäisyys vieläpä on noin 10 senttimetriä, eli suuri piirtein sama kuin lukijan omien silmien välimatka, kirjan tuottamalta pareidolia⁵ on vaikea välttyä. Kuka nyt onkaan peilin edessä? Seuraavaksi kertoja paljastaa Geregín saavuttavan kahden peilin avulla muodostetun äärettömän jonon kautta hermostollisen reitin Silvo Näreen aivokurkiaisien: ”Tämä on aivojen keskiö, Pääarvausasema” (N, 323). Lukijan ja Silvon dissosiativisen persoonan vihjataan päätyneen yhdessä mielen ytimeen, peilausketjun pakopisteessä sijaitsevaan ”Arvauskeskukseen”. Näyttääkö kirja aivoina -metaforalla leikkitelevä *Neuromaani* vihdoin, miten tosissaan tämän leikin ottaa?⁶

Peilineuronit ovat eräs mielen mekanismi, jota on alettu ymmärtää kunnolla vasta 2000-luvulla. Peilineuronien uskotaan selittävän, miksi ymmärrämme silmänräpäyksessä, miltä toisista tuntuu, ja miksi kehomme reagoi samantapaisesti toisen ihmisen kipuun kuin omaamme: peilineuronit käyttäytyvät samalla tavoin nähdessämme jotakin tapahtuvan jollekulle toiselle kuin ne käyttäytyisivät saman tapahtuessa itsellemme (Winerman 2005). Tiedettä popularisoivissa kirjoituksissa (esim. Iacoboni 2008) peilineuroneille on usein annettu tehtäväksi tarjota neurobiologinen selitys empatialle. Aivotutkijoiden tulokset ovat levinneet myös laajempaan tietoisuuteen, joskus vääristyen; esimerkiksi kirjallisuustieteessä peilineuronien mekaniikka on usein otettu virheellisesti käyttöön metaforana mielen kyvystä esittää itselleen muiden koke-

muksia, mitä myös usein pidetään kirjallisuudelle ominaisena kognitiivisena hyötynä. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että mieli esittäisi tapahtuman itselleen, vaan siitä, että katsojan peilisoluissa tapahtuu täsmälleen sama neurologinen tapahtuma kuin kokijankin. (Ks. Walsh 2016, 384–385.)

Peilisolukehän toinen osa, luku 175, avaa peilineuronien toimintaa heterodiegeettisen kertojanäänän välityksellä. Vaikka Silvon dissosiativista persoonallisuutta ilmentävä kerronta kiinnittää herkästi huomion, suurta osaa *Neuromaani*sta kuljettaa tällainen henkilöahmon näkökulmasta irrotettu ja omien erikoisten tyylipiirteidensä leimaama kertoja. Merkittävä osa teokseen sisältyvästä neurotieteen maailmankuvaa avavasta materiaalista on tämänkaltaisen kerronnan välittämää:

Peilisolut aktivoituvat riippumatta siitä, kaivaako hlö itse esim. nenäänsä vai näkeekö hän jonkun toisen tekevän niin. Paitsi oppimisen myös empatiakyvyn ja yhteenkuuluvuuden tunteen arvelaan perustuvan peilisolujen toimintaan – niiden kannalta ”itsen” ja ”toisen” välillä ei ole eroa – –.

--

Vauvojen on todettu matkivan aikuisten ilmeitä jo 42 minuutin kuluttua syntymästä. Vastasyntynyt katselee, kun äiti/isä/kättilö näyttää kieltä. Hetken kuluttua vauvan oma kieli työntyy ulos hyvin hitaasti, arkaillen. (N, 494.)

Tällä tavoin *Neuromaani* avaa lukijalle yhtä neurotieteen vallankumouksellisista löydöksistä. Ajatus lähtee kuitenkin pian humoristiselle laukalle, ja nenänkaivaminen saa havainnollistaa peilin edessä meditoimissa piilevää metafysistä uhkaa:

[T]arina ei kerro, mitä peilisoluille tapahtuu ihmisen seisossa peilin edessä. Paraikaa Gereg sekä kaivaa nenäänsä että näkee nenää kaivavan peilikuvan. Voiko tässä tapahtua oikosulku? Entä jos peilejä on 2 kpl ja ne muodostavat loputtoman pitkän nenänkaivajien jonon [...] jatkumo [...] ääretön joukko [...] pelaamme vaarallista peliä [...]. (N, 494, ellipsis merkinnät kuten alkuperäisessä.)

Vaikka peilisolukehä on vain yksi monista romaanin päätepeisteistä, sitä voi pitää erityisen merkittävänä, koska polku kulkee kirja-aivojen keskikohtaan kautta ja koska keskiaukeamalle sijoitettu luku tiivistetysti näyttää, miten pitkälle aivometafora teoksessa viedään.

Neuromaasin teemojen ja rakenteiden yhteydet on huomattu sen kritiikissä ja vastaanotossa. Laura Piipon (2016) mukaan teoksen vastaanotossa toistuu tulkinta, että ”*Neuromaani* pakottaa lukijan kulkemaan läpi häiriintyneen assosiaation logiikalla järjestetyn tekstimassan ja eläytymään näin luennassaan hajoavan mielen liikkeisiin” (mt., 359). Samalla tätä keinoa on kuitenkin käsitelty jotenkin ulkokohtaisesti. Onhan kirjallisuus ennenkin saanut lukijat eläytymään epätavallisella tavalla toimiviin mieliin – esimerkkejä löytyy Don Quijotesta tässäkin tekstissä mainittuihin modernistisiin epäluotettaviin kertoihin. Kuten Piippo huomauttaa, *Neuromaasin* kohdalla tulisi huomata, että eläytymisen elementtejä ovat myös kirjan materiaaliseen toimintaan liittyvät tuntemukset, kuten huijatuksi tulemisen kokemus, eksyminen ja turhautuminen (mt., 363).

Tässä käsittelemäni *Neuromaasin* lukujen polku tavalla tai toisella johtaa lukijan teoksen erääseen loppuun. Keskusluku 113 antaa lukijalle kaksi etenemisvaihtoehtoa, joko palata lukuun 2, mikä käytännössä tarkoittaa uuden lukukerran aloittamista, tai jatkaa peilisolukehään, josta ei ole uloskäyntiä. Polkua loppuun asti seuraava lukija päättää lukukertansa perustavanluontoisten kirjallisuuskysymysten parissa: Pystyykö *Neuromaani* tuottamaan uudenlaista kirjallista kokemusta (hajoavan) mielen toiminnasta? Väittääkö se pystyvänsä? Mikä tämän mahdollistaa?

Itse väitän yllä kuvattujen keinojen yhdessä tuottavan vaikutelman, että kirjan toiminnassa on taso, joka pyrkii siirtämään neuroepätyypilliset teemat yksilöidyltä henkilöahmotasolta lukemisen ja taidekokemuksen tasolle. Lukijaa valintatilanteesta toiseen sysivä ja ristiriitaisin rekisterein puhutteleva teos ei niinkään herätä subjektiivista empatiakokemusta kuin sarjan eri suuntiin heittyviä ja vaillinaisiksi jääviä kokemuksia eräänlaisesta vastavuoroisuudesta ja mieltenvälisyydestä. Kerroksen persoonan vaihtelevuuden kaltainen lausetason keino asettuu tulkittavaksi lukemisen käyttöliittymän häirinnästä ja kirjan materiaalisuudesta syntyvien efektien valossa, joita puolestaan vahvistaa neurolo-

gisen tematiikan läpitukennevuus. Tätä voi nähdäkseni pitää eräänä *Neuromaanin* poetiikan omalaatuisimmista saavutuksista, ja jos teos ansaitsee tulla nostetuksi neurologisen realismin tai muun uudiskategorian edustajaksi, löytyy perustelu juuri näistä omintakeisesti teemoja, kertovia rakenteita ja kirjaesineen materiaalisia ulottuvuuksia yhdistävistä keinoista.

On asia erikseen, tulisiko tätä pitää merkkinä siitä, että teos ylittää postmodernistisen poetiikan rajat. Selvästikin monet seikat viittaavat suorastaan prototyypilliseen postmodernistisuuteen. Peilisolukehässäkin korostuvat kysymykset siitä, mikä maailma on kyseessä – olemmeko kaupungin vai mielen raunioissa –, toisin sanoen McHalen ”ontologiset” kysymykset (1987, 10). *Neuromaanilla* on myös kinkkinen suhde ironiaan: ”vaikea laji”, peilisolulukujen alaotsikotkin ironisen kuuloisesti muistuttavat. On hankala päättää, onko peilimotiiveista pala kerrallaan rakentuva polku psykoottisesta kohtauksesta neurologisen empatian äärelle pohdintaa kirjallisuuden mahdollisuuksista vai pitkä pohjustus lyhyeen nenänkaivamisvitsiin. Etsiikö *Neuromaanin* kohosteisessa ja itsetietoisessa tyylissään keinoa tutkia neurotieteen maailmanselityksen aidosti kiinnostavia puolia, vai riittääkö sille tämän maailmankuvan ironisten jännitteiden paljastaminen? Jos hyväksytään vastaukseksi, että teos saattaakin operoida tällaisten ääripäiden välillä, tulisiko se tulkita esimerkiksi osoituksena sen metamodernista eetoksesta (ks. Leinonen tässä teoksessa)?

Vaihtoehtoja kirjallisuuden tehtävän säilyttämiselle

Edellinen analyysi tulkitsee *Neuromaanin* omalaatuisia keinoja osana sen tapaa käsitellä kirjoittamisaikansa todellisuutta. Ilmaan jää kuitenkin lopulta joukko kysymyksiä. Nämä kysymykset ovat niitä, joihin vastaamalla teokset yleensä nivotaan osaksi aikakauden tai lajin poetiikkaa. Niihin on täysin mahdollista vastata tavalla, joka tukee ajatusta *Neuromaanin* neurologisesta realismista. Se uudistaa romaanikirjallisuuden keinovarantoa, jotta nämä uudet keinot voisivat vastata muuttuneen todellisuuden haasteisiin. Kuten analyysini pyrkii osoittamaan, pidän tällaista tul-

kintaa varsin oivana tapana avata teoksen rakenteellisten ja materiaalisten keinojen yhteyttä sen teemoihin. Tahdon kuitenkin lopuksi palata ajatukseen, että tällainen lukutapa on eräällä tapaa konservatiivinen, sillä se pitää yllä tiettyä käsitystä kirjallisuuden, erityisesti romaanin, tehtävästä.

Aluksi lyhyesti esittelemäni kaksi muuta tapaa hahmottaa kirjallisuuden muutosta eivät välttämättä eroa konservatistisesta kovinkaan jyrkästi. Kirjallisuuden revisionistinen lukeminen löytää edeltävän poetiikan piiriin kuuluneista teoksista nykykirjallisuudelta edellyttämiään hyveitä, joiden perusteella se päätelee näiden tekstien olleen edellä aikaansa. Sikäli kun nämä hyveet liittyvät todellisuuden tavoittamiseen, ei merkittävää eroa konservatistiseen käsitykseen pääse syntymään.

Konstruktivistisesta lukemisesta puolestaan voisi mainita kiinnostavana esimerkkinä Thomas Pynchonin *Against the Day* -romaanin (2006) käsittelevän kokoomateoksen *Against the Grain* (2010). Sascha Pöhlmannin (2010) esipuhe teokseen käynnistyy väitteellä, että meidän tulisi lakata kutsumasta Pynchonia postmodernistiksi (mt., 9). Kuten Pöhlmann hyvin tietää, väite on paitsi ristiriidassa aiemman käsityksen kanssa myös suorastaan epälooginen: Pynchonia on pidetty vuosikymmenten ajan määritelmällisesti postmodernistisena kirjailijana. Ei ole ainoastaan hankalaa ajatella Pynchonia ilman postmodernismia, vaan koko kirjallisen postmodernismin kuva on muotoutunut eittämättömän pynchonlaiseksi. Kokoelmassa väitettä perustelee Pynchonin uuden romaanin ilmestyminen, joka vaatii lukemaan tämän aikaisempia postmodernistisia romaaneita uudessa valossa (mt., 10). Ajatus tällaisesta uudelleenlukemisesta ei ole uusi. Esimerkiksi T. S. Eliotin essee ”Tradition and the Individual Talent” (alkuteos 1919) viittaa uudistavan lukemisen tarpeeseen, sillä ”uuden teoksen julkaisun myötä jotain tapahtuu kaikille vanhoille” (Eliot 2013, 470). Myös strukturalistinen käsitys intertekstuaalisuudesta koko tekstuaalisuuden aluetta määrittävänä ominaisuutena tukisi tällaista kirjallisuuskäsitystä, sillä intertekstuaalisessa kentässä tekstit muuttuvat suhteessa toisiinsa teksteihin. Kulttuurintutkimuksen piirissä on taasen muodostunut hyvin yleiseksi käytännöksi lukea kanonisoituja klassikoita uudelleen tai vastakarvaan. Pöhlmannin *Against the Grain* ei tietenkään vain leiki Pynchonin romaanin nimellä vaan viittaa tähän kriittiseen lukutapaan.

On kuitenkin epävarmaa, tarjoaako tälläkään tavalla muutosta hahmottava uuden kirjallisuuden lukeminen vaihtoehtoa. Sekä revisionistisen että konstruktivistisen lukutavan kohdalla vastaus kenties riippuu siitä, mikä uudistavan lukemisen tarpeen saa aikaan. Tämä tarve kenties kytee nyt syvemmillä kirjallisuuden olemassaolon ehdoissa. Juuri humanististen, ihmismieltä ymmärtämään pyrkivien, lukutapojen kriisiä jouduttaa planetaarisessa mittakaavassa tapahtuva elämänmuotojen tuho, joka mahdollisesti pian ulottuu meihin itseemme. Erilaiset yritykset päästä käsiksi humanismin tai ihmisen jälkeiseen ajatteluun ovat tämän takia pinnalla. Elämän pakenemisella on uusi mittakaava, ja meillä on jälleen syytä tivata Woolfia mukaillen, pitääkö romaanin olla – olla tällainen tai olla ylipäätään. Vaihtoehtoa kirjallisuuden tehtävän säilyttämiselle tuleekin kenties hakea proosan kentän reuna-alueilta, sieltä missä vakiintuneen romaanimuodon rauha ei herätä luottamusta. Toimittamassaan *Menetelmällisen kirjallisuuden antologiassa* Teemu Ikonen muistuttaa, että esimerkiksi konseptuaalisen kirjallisuuden lähtökohtana on korostaa ”tekoa teoksen sijaan ja teossa ’luovuudettomuutta’” (Ikonen 2018, 20). Luovuuden menetelmällisen rajoittamisen myötä kirjallisuus eräällä tavalla vapautuu yksilöön sidotusta todellisuuden luonteen pohtimisesta. Paolle on siten annettu alkusysäys, ja jos kirjallisuus yhä tavoittaa jotain elämän tai todellisuuden kannalta merkityksellistä, sen kykyä tehdä näin kenties voikin lähestyä vain hylkäämällä vuosisataiset käsitykset lukemisen hyödyistä ja sanataiteen tehtävistä.

Viitteet

- 1 Lisäksi tilanne on nyt verrattomasti erilainen kuin vaikkapa modernismin rantautuessa maahamme (vähintään kahdesti) 1900-luvulla, johtuen esimerkiksi kansainvälistymiskehityksen eri puolista ja internetin vaikutuksista kirjallisuuden saatavuuteen.
- 2 Epäilemättä se on jonkinlaisessa erikoisasemassa, mutta vertaamalla esimerkiksi Markku Eskelisen suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa *Raukoilla rajoilla* (2016) ja Yrjö Varpion, Liisi Huhtalan ja Lea Rojolan toimittamaa *Suomen Kirjallisuushistoriaa* (osat 1–3, 1999) voidaan todeta, että tämän erikoisaseman voi konstruoida hyvin eri tavoin.

- 3 Larry McCafferyn, Mark Amerikan ja Lance Olsenin ympärille syntynyt kirjallinen "Avant-Pop" määritteli itsensä postmodernismia seuraavaksi liikkeeksi, post-postmodernismiksi. Brian McHale (2016) osoittaa kuitenkin, että liikkeen selvin toimintamalli löytyy postmodernistisesta "kaksoiskoodauksesta".
- 4 *Neuromaanis*ä tätä kysymystä voisi tutkia hyvinkin perinpohjaisesti, samaan tapaan kuin tässä teoksessa Oke tekee David Foster Wallacen romaanin *The Pale King* kohdalla.
- 5 Pareidolia viittaa kognitiiviseen refleksiin, joka koostaa epämääräisistä tai satunnaisista havainnoista tuttuja kuvioita. Jonkinlaisessa kehyksessä lähekkäin asetettujen reikien, objektien, varjojen tai kuvioiden tulkitseminen silminä (ja muina kasvojen piirteinä) on ilmiön tyypillisin muoto (ks. Palmer & Clifford 2020).
- 6 Romaanin vastaanotossa on kiinnitetty huomiota erityisesti luvun ympyröiden toiseen tarkoitukseen: luku sisältää eräänlaisen askarteluohjeen, jonka eräs vaihe on kirjan läpi kulkevien, halkaisijaltaan 10-millimetrinen reikien poraaminen ympyröiden osoittamiin kohtiin. Ohjeen mukaan lukija voi näin askarrella Silvo Näreelle aivokurkiaisien. Tämä kirurginen toimenpide kuitenkin tekee kirjasta lukukelvottoman (N, 323; ks. Kursula 2013, 20–22).

Lähteet

KOHDETEOS

N = Yli-Juonikas, Jaakko. 2012. *Neuromaani*. Helsinki: Otava.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

- Akker, Robin van den & Timotheus Vermeulen. 2017. Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism. Teoksessa: Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen (toim.) *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Lontoo: Rowman & Littlefield, 1–19.
- Amerika, Mark ja Lance Olsen (toim.). 1995. *In Memoriam to Postmodernism: Essays on the Avant-Pop*. San Diego: San Diego State University Press.
- Auerbach, Erich. 1992. *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Auerbach, Erich. 2014. *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*. Princeton: Princeton University Press.
- Barth, John. 1984. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Barth, John. 1993. Postmodernism Revisited. Teoksessa: Heide Ziegler (toim.) *The End of Postmodernism: New Directions. Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, 04.08.-18.08.1991. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 31–46.
- Eliot, T. S. 2013. Tradition and the Individual Talent. Teoksessa: Mia Carter & Alan Warren Friedman (toim.) *Modernism and Literature: An Introduction and Reader*. Lontoo: Routledge, 469–471.

- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. Laws of Literary Interference. *Poetics Today* 11:1, 53–72.
- Federman, Raymond. 1975. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. Lontoo: Routledge.
- Gass, William H. 1970. *Fiction and the Figures of Life*. New York: A.A. Knopf.
- Gass, William H. 1980. Philosophy and the Future of Fiction. *Syracuse Scholar* (1979-1991) 1:2, artikkeli 3.
- Hacking, Ian. 2016. Paradigms, Teoksessa: Robert J. Richards & Lorraine Daston (toim.) *Kuhn's Structure of Scientific Revolutions at Fifty: Reflections on a Science Classic*. Chicago: The University of Chicago Press, 96–114.
- Holland, Mary K. 2013. *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Lontoo: Bloomsbury.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Iacoboni, Marco. 2008. *Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others*, 1st edition. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Ikonen, Teemu (toim.). 2018. *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*. Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.
- Ikonen, Teemu. 2020. *Kirjallisuuden aika. Sarjallinen tutkielma nykyisyyden ongelmasta*. Helsinki: Teos.
- Jakobson, Roman. 2001. Dominantti. Teoksessa: Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 102–108.
- Jameson, Fredric. 2012. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. *Modern Language Quarterly* 73:3, 475–485.
- Kharpertian, Theodore D. 1990. *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kuhn, Thomas. 2012. *The Structure of Scientific Revolutions: 50th Anniversary Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kursula, Sakari. 2013. Tekstikoneen aivotoiminta: ergodisuus ja sen mallintaminen Jaakko Yli-Juonikkaan romaanissa *Neuromaani*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- Malmio, Kristina. 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen 'yli' kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Matkalaukku ja muistikirja. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 177–210.
- Martin, Theodore., 2017. *Contemporary Drift: Genre, Historicism, and the Problem of the Present*. New York: Columbia University Press.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.

- McHale, Brian. 2007. What Was Postmodernism? *Electronic Book Review* [verkkoaineisto]. <https://electronicbookreview.com/essay/what-was-postmodernism/>. Viitattu 15.9.2021.
- McHale, Brian. 2016. High and Low, or Avant-Pop. Teoksessa: Len Platt & Brian McHale (toim.) *The Cambridge History of Postmodern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 308–323.
- Melender, Tommi. 2012. Neu-ro-maani. *Antiaikalainen* [verkkoaineisto]. <http://blogit.image.fi/antiaikalainen/neu-ro-maani/>. Viitattu 15.9.2021.
- Meretoja, Hanna. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moretti, Franco. 2000. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1/2000, 54–68.
- Mäkelä, Maria. 2015. Kognitiivinen realismi, kömpelö ruumis ja kielen todellisuus Mikko Rimminen Pölyyssä. *Avain* 1/2015, 29–49.
- Nünning, Ansgar & Kai Marcel Sicks. 2012. Turning Points as Metaphors and Mininarrations: Analysing Concepts of Change in Literature and Other Media. Teoksessa: Ansgar Nünning & Kai Marcel Sicks (toim.) *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*. Berliini: De Gruyter, 1–30.
- Onninen, Oskari. 2017. Pommimies. *Image* [verkkoaineisto]. <https://www.apu.fi/artikkelit/pommimies>. Viitattu 15.9.2021.
- Palmer, Colin J., and Colin W. G. Clifford. 2020. Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention. *Psychological Science* 31:8, 1001–1012. DOI: <https://doi.org/10.1177/0956797620924814>.
- Pignagnoli, Virginia. 2018. Narrative Theory and the Brief and Wondrous Life of Post-Postmodern Fiction. *Poetics Today* 39:1, 183–199.
- Piippo, Laura. 2016. ”650 sivua tiivistettyä hulluutta on liikaa”: Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) elämystalouden karstana ja polttoaineena. Teoksessa: Sanna Karkulehto, Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen (toim.) *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä: kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen*. Nykykulttuurin Tutkimuskeskuksen Julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 347–371.
- Piippo, Laura. 2020. *Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella: Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaaniin kokeellinen poetiikka*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pöhlmann, Sascha. 2010. Introduction: The Complex Text. Teoksessa: Sascha Pöhlmann (toim.) *Against the Grain: Reading Pynchon's Counternarratives*. Amsterdam: Rodopi.
- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Lontoo: Verso.
- Robbe-Grillet, Alain. 1965. *For a New Novel: Essays on Fiction*. New York: Grove Press.
- Scholes, Robert. 1979. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Shields, David. 2011. *Reality Hunger: A Manifesto*. Lontoo: Penguin Books.
- Tanner, Tony. 1978. V. and V-2. Teoksessa: Edward Mendelson (toim.) *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 16–55.
- Varpio, Yrjö, Liisi Huhtala & Lea Rojola (toim.). 1999. *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wallace, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction* 13:2, 151–194.
- Walsh, Richard. 2016. The Fictive Reflex: A Fresh Look at Reflexiveness and Narrative Representation. *Neohelicon* 43, 379–389.

- Winerman, Lea. 2005. The Mind's Mirror. *Monitor on Psychology* 36:9, 48.
- Woolf, Virginia. 1924. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Lontoo: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. 2013. *Kiitäjän kuolema ja muita esseitä*. Helsinki: Teos.

Metamoderni tulkinta: Shane Carruthin *Upstream Color* ja heiluva kriittinen luenta

Valtteri Leinonen

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5571-0307>

Metamodernismi on ehkä vahvimman jalansijan saanut nimitys postmodernismin jälkeiselle tilalle, mutta sen soveltuvuus akateemisten käytäntöjen tarkasteluun on jäänyt vähäiselle huomiolle. Metamodernismilla tarkoitetaan ensisijaisesti sellaista joukkoa viimeaikaista kulttuurituotteita, joita määrittää *heilunta modernististen ja postmodernististen arvojen välillä*. Tämä liike näyttäytyy tuotteiden keskeisenä ominaisuutena: se ohjaa niiden sisäistä rakentumista ja erottaa ne merkittävästi edeltävistä suuntauksista. Heiluminen määrittää metamodernismia myös laajempänä kulttuurisena ilmiönä. Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin mukaan metamodernismia on näkynyt 2000-luvun jälkeen esimerkiksi poliittisessa ja kaupallisessa ilmaisussa. Kak-sikon mukaan metamodernismia voitaisiin oikeastaan kohdella asenteena, jolla nykyinen sukupolvi lähestyy maailmaa ylipäättään. Se on valitsevaksi noussut ”tuntemisen rakenne” (*structure of feeling*), joka kattaa kulttuurituotteiden lisäksi kulttuurin tilan ja sen toimijat. (Vermeulen & van den Akker 2010.)

Tässä luvussa mallinnan, kuinka metamoderni heiluminen voisi ohjata kertomusten analyysia ja tulkintaa. Siinä missä Vermeulenille ja van den Akkerille metamoderni heilunta on lähes kaiken kulttuurin

läpäisevä rakenne, itse ehdotan, että siitä muokataan tietoisesti lähestymistapa kertomusten tulkintaan. Metamodernismista on yritetty jo kehittää metodia muun muassa sosiaalitieteisiin ja uskontotieteisiin (ks. Baciú, Bocos & Baciú-Urzica 2015; Clasquin-Johnson 2017). Taiteiden tutkimuksen saralla vastaavanlaisia sovelluksia ei ole tehty.

Heilunta toimii tässä metaforana liikkeelle narratologisen analyysin ja kriittisen luennan välillä. Kerronnan muotoihin keskittyvää narratologiaa on aiemmin pidetty yhteensopimattomana poliittisen ja historiallisesti kiinnittyneen kritiikin kanssa. Narratologian pyrkimys yleisiin malleihin ja tieteellisyyteen on vetänyt sitä pois päin yksittäisten tekstien tulkinnasta (Lehtimäki 2009, 29; Korthals Altes 2014, 91–92). Feministisen narratologian kaltaiset kriittiset narratologiat ovat tuoneet ristiriitaisia tutkimusintressejä yhteen (esim. Warhol 1989; Lanser 1992), mutta näissäkin tavoitteena on ollut ensisijaisesti narratologisten kategorioiden formulointi. Kriittinen analyysi, jossa argumentaatiossa vedotaan toistuvasti kerronnan muotoihin, on ollut vähäisempää (ks. Pettersson 2009).

Metamoderni heilurimalli asettaa lähestymistavat keskenään tiiviiseen suhteeseen mutta myös auttaa pitämään ne erillään. Narratologian ja kriittisen tulkinnan välistä vuorottelua kirjoitetaan heiluvassa analyysissä jatkuvasti auki. Heiluminen pitää tulkinnan molemmat päädyt avoimena uudelleenarvioinnille ja aiemmin esitetyn tarkentamiselle. Menetelmän tavoitteena on tuottaa kriittistä tulkintaa, joka tulee olennaisella tavalla perustelluksi kerronnan analyysin kautta. Kerronnan tasolle palataan analyysissä toistuvasti, jotta tehtyjä kriittisiä huomioita voidaan hioa entistä tarkemmiksi.

Esitän, että metamoderni tulkinta auttaa lähestymistapoja tuomaan esiin uusia vahvuuksia toisistaan. Narratologia tulee analyysissä vedetyksi konstruktivistisempaan ja kulttuurisesti avoimempaan suuntaan, ja sen kerronnan analyysi saa tulkinnassa tärkeän aseman heuristiikkana, jonka kautta kriittisiä tulkintoja argumentoidaan. Narratologiasta tulee näin itsessään tulkinnallisempaa, kuten jotkut narratologit ovat toivoneet (Lehtimäki 2009, 44–45; Mäkelä 2011, 35; ks. myös Pettersson 2009). Kriittinen analyysi puolestaan nivoutuu lähemmäs kerronnan perustavaa kokemista. Kriittisten luentojen risteymäkohdat tulevat paremmin esiin, kun kerronnan tasoa kohdellaan jaettuna. Analyysissä voidaan näin siir-

tyä kohti kertomusten intersektionaalisten kytkösten tarkastelua (Lanser 2015, 26–27; Rice, Harrison & Friedman 2019, 409).

Testaan tulkintatapaa analysoimalla Shane Carruthin vuonna 2013 ilmestynyttä *science fiction* -elokuvaa *Upstream Color*. Olen valinnut elokuvan ilmentämään heilurin lailla etenevää tulkintaa, sillä se pitää tulkinnan molemmat päät avoimina vaihtoehtoisille tulkinnoille. Lievät ylikuonnolliset elementit häiritsevät elokuvan kerrontaa ja tarjoavat katsojalle useita tapoja konstruoida kertomuksen tapahtumia. Eri tavat hahmottaa tapahtumia perustelevat useita keskenään risteäviä kriittisiä tulkintoja, joista nostan tässä luvussa esiin erityisesti luokkakriittiset, ekokriittiset ja feministiset luennat.¹

Luvun ensimmäisessä osiossa tarkennan metamodernismin määritelmää ja taustoitan termiä ympäröivää keskustelua. Esittelen myös, kuinka metamodernia heiluntaa voidaan kohdella kulttuurituotteista erillisenä filosofisena rakenteena. Keskeiseksi nousevat perustahakuisuuden ja perustavastaisuuden käsitteet. Toisessa osiossa selvitän, kuinka käsitteet ovat nähtävillä narratologiassa ja sen kriittisissä juonteissa. Argumentoin, että kriittiset narratologiat edustavat omanlaistansa yhdistelevää metamoderniutta suhteessa perustan kysymykseen.

Kolmannessa osiossa hahmotan, miltä yhteiskuntakriittinen tulkinta näyttäisi, mikäli narratologialle annettaisiin siinä ohjaava ja perusteleva asema. Näytän, että heilurimaisesti kulkeva tulkinta voisi lähestyä Bo Petterssonin monitieteistä hermeneutiikkaa (ks. Pettersson 2009). Neljännessä osiossa perustelen, miksi mielistä kiinnostunut kognitiivinen narratologia sopii heilunnan malliin paremmin kuin klassinen narratologia. Lopuksi siirryn analysoimaan Carruthin elokuvaa. Taustoitan ensin elokuvan valintaa analyysin kohteeksi ja siihen liittyviä esteettisiä perusteita. Tämän jälkeen siirryn itse analyysiin, joka keskittyy yhteen elokuvan keskeisistä ja narratologisesti kiinnostavimmista kohtauksista. Kohtauksesta käsin analyysi laajenee elokuvan lukuisiin kriittisiin tarttumapintoihin ja näiden välisiin suhteisiin. Heilahtelemalla edestakaisin ulottuvuuksien välillä tarkoitukseni on esittää monitahoinen ja monitieteinenkin luenta Carruthin kerronnallisesti haastavasta elokuvasta. Tavoitteena on selvittää, kuinka metamoderni heilurimalli voisi toimia käytännössä.

Metamodernismi, uusi tuntemisen rakenne

Metamodernismin juuret yltävät 1970-luvulle, mutta merkittävimmät puheenvuorot uudesta kulttuurisesta tilasta on esitetty 2010-luvulla.² Nykyinen käsitys metamodernismista pohjautuu pitkälti Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin artikkeliin ”Notes on Metamodernism” (2010), jossa kaksikko julistaa postmodernin aikakauden kuolleeksi. Vermeulen ja van den Akker määrittävät metamodernismin uudenlaiseksi tuntemisen rakenteeksi (*structure of feeling*), joka ottaa postmodernismin paikan hallitsevana kulttuurisena diskurssina. Kreikankielinen etuliite *meta-* kuvaa uuden diskurssin suhdetta niin postmodernismiin kuin modernismiin. Prepositio *meta* voi kontekstista riippuen tarkoittaa joko ’mukana’, ’välissä’ tai ’yli/tuonnempana’. Vermeulen ja van den Akker soveltavat kaikkia merkityksiä yhtä aikaa: metamodernismi on ikään kuin rakennettu mukaan modernismin ja postmodernismin dynamiikkaan, minkä heilunta paljastaa. Samalla se on myös ne ylittävä, seuraava kulttuurinen vaihe. (Vermeulen & van den Akker 2010.)

Vermeulen ja van den Akker selventävät metamodernismin suhdetta edeltäneisiin suuntauksiin heiluriliikkeen metaforalla (*oscillation*). Metamodernismi toteutuu liikkeessä modernismin ja postmodernismin välillä. Heilunta tapahtuu erilaisten arvojen – esimerkiksi toivon ja melankolian, innon ja ironian – välillä. Varsinaisia päätyjä on siis vain kaksi, modernismi ja postmodernismi. Päätyjä kuitenkin kohdellaan sisäisesti avoimina. Molempiin hahmotetaan lukuisia eri kiintopisteitä, joiden välillä heilunta tapahtuu. Tähän dynaamiseen ja monipisteeseen heiluvuuteen voidaan kiteyttää metamodernismin tuntemisen rakenne. (Mt.)

Heiluvuus määrittää Vermeulenin ja van den Akkerin mukaan tiettyjä kulttuurituotteita, jotka on julkaistu eri aloilla etenkin 2000-luvun alun jälkeen. Näihin kuuluvat muun muassa Michel Gondryn elokuvat, Kaye Donachien maalaukset ja David Thorpen kollaasit. (Mt.) Keskustelu metamodernismista onkin tähän asti keskittynyt taksonomioihin ja manifestinomaisiin määrittely-yrityksiin (esim. Turner 2011; Dumitrescu 2014, 19–21). Yleinen pyrkimys on ollut tunnistaa teoksia, jotka ilmentävät uutta metamodernistista asennetta, ja siten hioa termin mää-

ritelmää tarkemmaksi (esim. Eve 2012; Knudsen 2013; Yousef 2017; Hal-
lila 2019).

Vilkkaassa keskustelussa on jäänyt sivuun kysymys siitä, voisiko metamodernistinen eetos näkyä akateemisissa käytännöissä. Vermeulen ja van den Akkerkaan eivät edusta metamodernismia menetelmänsä tasolla, sillä kaksikon analyyseissä ei heiluntaa tapahdu. Toisin sanoen sitä tapahtuu vain tarkasteltavan teoksen elementtien välillä: David Lynchin elokuvista havaitaan heiluntaa ihastuttavan ja inhottavan välillä, kun esimerkiksi *Blue Velvetissä* (1986) siirrytään idyllisestä naapurustosta nurmikön kätkeisiin kuoriaisiin ja irti leikattuihin korviin, ja Armin Boehmin öljyvärimalaukset taas liikkuvat yksissä kehyksissä värikkään kaupunkielämän ja synkkämielisen syrjäytymisen välillä. (Mt.) Vermeulen ja van den Akker eivät kuitenkaan metodologisesti hakeudu erilaisiin teoreettisiin asentoihin. Analyysi edustaa ennemminkin kulttuurintutkimuksellisesta symboliikan tulkintaa, jossa teos määrää heilunnan tahdin.

Metamodernistista metodologiaa on aiemmin hahmoteltu sosiaalitieteissä ja uskontotieteissä. Näissä metamodernismia kuitenkin kohdellaan aiempien suuntausten synteinä, ilman heiluriliikkeen metaforaa. Analyyseissä ei myöskään problematisoida käsiteltävien termien taideteoreettisia ja filosofisia ulottuvuuksia riittävän selkeästi. Ciprian Baciú, Musata Bocos ja Corina Baciú-Urzica ehdottavat metamodernismista uutta ongelmanratkaisun otetta sosiaalitieteisiin. Esimerkkinään tutkijat käsittelevät tiedon varastoinnin ongelmaa internetissä. Sen sijaan että ongelmaa vain alleviivattaisiin postmodernistiseen tapaan kriittisesti, Baciú kollegoineen ehdottaa artikkelissaan sille käytännön ratkaisuja – esimerkiksi tiedon järjestämistä aihepiireittäin ja selkeästi rajattuihin rykelmiin. (Baciú, Bocos & Baciú-Urzica 2015, 34–36.) Tässä tapauksessa tutkijat ymmärtävät siis metamodernismin paluuna modernistiseen rationaaliseen tarkasteluun, jossa skeptisyys ja kriittisyys pyyhkiytyvät pois. Metamodernismille ominaista heiluvuutta ei tapahdu. Michel Clasquin-Johnson on esittänyt metamodernismista metodologiaa uskontotieteisiin. Hän hyödyn-
tää metodologiaa etenkin paradoksien tarkastelussa. Esimerkiksi hän nostaa muun muassa ehtoollisleivän epistemologisen aseman pelkkänä leipänä ja toisaalta Jeesuksen ruumiina. Modernistinen uskontotieteilijä

vaatisi paradoksiin selkeää ratkaisua, kun taas postmodernistinen tutkija päätyisi sen ironiseen purkamiseen. Clasquin-Johnson peräänkuuluttaa dialogisuutta lähestymistapojen välillä, mutta tulkinnat toimivat analyysissa pikemminkin yhtäaikaistena kuin keskustelevinä. (Clasquin-Johnson 2017.)

Käsitys metamodernismista synteessä on siis leviämässä (esim. Abramson 2015), mutta metodiset yrittelyt osoittavat, miksi nimenomaan heiluriliikkeen korostaminen erottaa Vermeulenin ja van den Akkerin teoretisoinnin muista. Kun heilahduksen päät pidetään tietoisesti erillään, saadaan aikaan dialogisuutta niiden välillä. Kun metamodernismia kohdellaan heiluvana, tutkimuksessa täytyy jatkuvasti kirjoittaa auki hahmotettujen päätyjen suhdetta. Tällä tavoin metamodernismi todella asettuu tuntemisen rakenteena yli/tuonnetuksi eikä vain variaatioksi edeltäneistä suuntauksista (Vermeulen & van den Akker 2010).

Edellä esitellyt metodiset yrittelyt myös sekoittavat taideoteoreettiset ja filosofiset lähtökohdat keskenään. Sekä Baciu kirjoittajavereineen että Clasquin-Johnson puhuvat vuoroin moderniuudesta ja modernismista, vuoroin postmoderniuudesta ja postmodernismista, tekemättä selkeää eroa termien välille. Molemmat artikkelit suosivat taidesuuntauksia kuvaavia -ismejä, vaikka aihepiirien kannalta luontevampaa olisi käyttää päätteettömiä filosofisia kategorioita.

Omassa lähestymistavassani ei ole ensisijaisesti kysymys taidesuuntauksista ja perioditermeistä. En yritä jatkaa Vermeulenin ja van den Akkerin kattavaa määrittelytyötä. En myöskään yritä täsmentää käsitystä metamodernismista vallitsevana kulttuurisena tilana. Tarkastelen käsitettä ensisijaisesti filosofisena ajattelutapana – metamoderniutena ja uudenlaisena tuntemisen rakenteena, kuten Vermeulen ja van den Akker (2010) sen esittävät. He eivät johda uutta tuntemisen rakennetta pelkästään viimeaikaisten kulttuurituotteiden ominaisuuksista vaan katsovat sen olevan yleinen ja vallitsevaksi noussut tapa lähestyä maailmaa. Modernin ja postmodernin välillä heilahtelu tuntemisen rakenteena, joka koetaan yhteiskunnan eri osa-alueilla, on syy, miksi Vermeulen ja van den Akker yltävät käsitteensä koskemaan koko kulttuurista tilaa.

Koska lähestyn metamoderniutta filosofisena ajattelutapana, kohtelen sen päätyjä vastaavanlaisesti. Myös Vermeulen ja van den Akker (2010)

hahmottavat modernille ja postmodernille päädyille estetiikasta erilliset funktiot. Artikkelinsa alussa he kiteyttävät, että metamodernia heiluntaa tapahtuu ”modernin sitoutumisen ja postmodernin irtaantumisen välillä” (mt.). Määritelmää auttaa ymmärtämään Tuija Pulkkinen luonnehdinta modernista ja postmodernista ajattelutavasta. Pulkkinen määrittelee modernin ajattelun yksinkertaisimmassa muodossaan *perustahakuiseksi*. Moderni ajattelu pyrki paljastamaan tarkasteltavan kohteen perustavat ominaisuudet pintarakenteen vaihtelun takaa. Postmoderni ajattelu puolestaan kieltäytyy perustan hakemisesta ja irtisanoutuu koko perusta–pinta-jaottelusta. (Pulkkinen 1998, 46.) Vermeulenin ja van den Akkerin luonnehdintaa lainaten moderni ajattelu siis ”sitoutuu” ajatukseen pysyvästä perustasta, kun taas postmoderni ajattelu ”irtaantuu” pysyvästä perustasta.

Perustahakuiset narratologiat

Perustahakuisuudesta ja perustavastaisuudesta on puhuttu myös kirjallisuustieteessä ja kertomusten tutkimuksessa. Stanley Fish on esittänyt, että akatemiassa ja tieteissä yleensä on olemassa kahdenlaista teoreettista diskurssia: perustauskoon pohjautuvaa (*foundationalist*) ja sen vastaista (*anti-foundationalist*) teoriaa (Fish 1989, 322, 345). Perustauskoiset teoriat pyrkivät hahmottamaan kiinteitä sääntöjä, jotka selittävät analysoidusta kohteesta eri aspekteja riippumatta kohteen tai tutkijan historiallisesta kytkeytymisestä. Esimerkkinään Fish käyttää Noam Chomskyn innoittamaa käännettä kielitieteissä. Chomskyn myötä kieliopin määrittämiseen alettiin suhtautua rationaalisenä toimintana. Lingvistin tehtävänä oli paljastaa kielelliset säännöt ja rajoitteet, jotka vaikuttavat kaiken kielenkäytön taustalla ja ylipäätään mahdollistavat sen. Kyseessä on siis formalistinen tarkastelu, jonka avulla analysoitavalle kohteelle määritetään yksittäisistä ilmentymistä ja ympäröivästä kulttuurista irralliset säännöt. (Mt., 316–318.) Kirjallisuustieteessä Fish pitää paradigmaattisena esimerkkinä narratologiaa, jossa kertomuksille pyritään muodostamaan vastaavanlainen kiinteä sääntöjoukko (mt., 316, alaviite 2).

Perustavastainen teoria ei Fishin (1989) mukaan itse asiassa ole teoriaa laisinkaan. Sen sijaan perustavastainen argumentti yrittää osoittaa, että perustauskoinen teoria ei voi onnistua tavoitteissaan. Chomskyn lingvistiikan kaltaiset teoriat pyrkivät ylittämään uskomuksen tason ja saavuttamaan yleisen pätevyyden. Perustavastainen kritiikki osoittaa, että tällainenkin teoria nousee poikkeuksesta kontekstisidonnaisista uskomuksista. Perustauskoiset väitteet palautuvat aina johonkin tiettyyn historialliseen hetkeen, konventioon tai vallitsevaan käytäntöön. Fish kuvaa-kin perustavastaisia analyyseja historistisina (*historicist*). (Mt., 321–322.) Näissä analyyseissä saatetaan käyttää yleisiä käsitteitä (esim. maailma, kieli, totuus) kuten teorioissakin, mutta käsitteet myös aina problematisoidaan niiden historiallis-sosiaalisen käyttöyhteyden kautta. Perustavastaisista kirjallisuustieteilijöistä Fish nimeää muun muassa Terry Eagletonin, Barbara Herrnstein Smithin ja muita kirjallisuuden yhteiskunta-kriittisiin kytköksiin paneutuneita tutkijoita. (Mt., 321, 345.)

Fishin jaottelua seuraten voisi väittää, että kertomuksentutkimuksen saralla on jo tehty tutkimusta, joka metodologialtaan ilmentää metamodernismia. Jälkiklassisen narratologian kriittiset juonteet – kuten esimerkiksi feministinen narratologia ja postkoloniaalinen narratologia (Alber ja Fludernik 2010, 7–8) – yhdistelevät analyysissaan usein perustauskoista sääntöjen hahmottamista ja toisaalta kontekstualisoivaa perustavastaisuutta. Kriittiset alasuuntauokset voitaisiin tässä mielessä todeta eräänlaisiksi metamoderneiksi synteeseiksi.

Niin sanotut kriittiset narratologiat (Hoesterey 1991, 213–216; Korthals Altes 2014, 92) toimivatkin tässä oikeastaan selkeyttävänä vertailukoh- tana omalle heiluvalla tulkinnalleni. Molempia määrittää pitkälti samo- jen teoreettisten ääripäiden suhteuttaminen. Lähestymistavat eroavat kuitenkin tavoitteissaan ja metodologiassaan. Jotta rinnastusta voidaan ymmärtää, täytyy ymmärtää narratologian tutkimuskenttää ja kriittisten suuntausten paikkaa siinä. Näitä taustoitaa seuraavaksi.

Narratologista keskustelua on viime vuosikymmeninä määrittänyt jako klassiseen ja jälkiklassiseen vaiheeseen: David Hermanin alun perin esittämä jako lukee klassiseen vaiheeseen Gérard Genetten, Roland Barthesin ja strukturalistien tutkimukset 1950- ja 1960-luvulla kuin myös myöhemmät systemaattiset kertomuksen poetiikan tutkimukset esimer-

kiksi Seymour Chatmanilta ja Shlomith Rimmon-Kenanilta (Herman 1997, 1049; Alber ja Fludernik 2010, 1–2). Näissä kertomuksia lähestytään ensisijaisesti niiden muodollisten piirteiden kautta. Tavoitteena on löytää yleisiä kerronnallisia rakenteita, jotka ovat havaittavissa kertovan tekstin muodossa itsessään. Näitä ovat esimerkiksi kertojan diegeettinen asema suhteessa henkilöhahmoihin, kerronnallisen näkökulman esittäminen ja kerronnan ääni. Nämä rakenteet mahdollistavat tekstin muun merkityksen. Klassinen narratologia priorisoi näin yleisten sääntöjen muodostamisen ohi yksittäisen tekstin tulkitsemisen. (Lehtimäki 2009, 29.) Fishin ymmärrys 1980-luvun lopulla pohjautui pitkälti tällaiseen käsitykseen, kun hän puhui narratologiasta paradigmaattisena perustauskoisena teoriana.

Juuri 1980-luvun loppupuolella alkoi kuitenkin nousta uusia narratologisia sovelluksia, joita Herman nimittää jälkiklassiseksi narratologiaksi (Herman 1997, 1048). Jälkiklassisen vaiheen rakentumisesta on esitetty useita eri näkemyksiä (esim. Nünning 2003; Shen 2005; Alber ja Fludernik 2010), mutta sen merkittävimmistä uudistuksista ollaan laajalti samaa mieltä. Jälkiklassisissa sovelluksissa kyseenalaistetaan ja täydennetään klassisen narratologian analyttistä välineistöä ottamalla paremmin huomioon niin lukemisen prosessit, kertomusten kontekstit kuin tieteidenvälisyyden kysymyksetkin. Narratologian yhdistäminen tällä tavalla eri tieteenaloihin ja eri kriittisiin diskursseihin onkin herättänyt puhetta ”narratologioista” (Lehtimäki 2009, 32). Feministinen, postkoloniaalinen ja queer-narratologia yhdistävät klassisiin perinteisiin aiemmin sivuosaan jääneitä kriittisiä ulottuvuuksia. Näissä suuntauksissa tarkastellaan kerronnan rakenteiden ideologista värityneisyyttä, esimerkiksi kertojan sukupuolittuneisuutta tai kerronnan heteronormatiivisia piirteitä. (Alber ja Fludernik 2010, 7–11.) Kognitiivinen narratologia hahmottaa kertomuksellisuutta tekstin muodon sijaan lukijan mielellisissä prosesseissa. Välineitä analyysiinsa se omaksuu niin neurotieteistä kuin mielenfilosofiastakin (Ryan 2010, 474–476). Näiden lisäksi on hahmotettu pienimuotoisempina ilmiöinä muun muassa psykoanalyttistä narratologiaa, retorista narratologiaa ja eri medioihin (esimerkiksi elokuvaan, teatteriin ja suulliseen kerrontaan) keskittyviä narratologioita (Nünning 2003, 249–251).

Kertovaa tekstiä ei toisin sanoen kohdella enää omana irrallisena objektinaan. Jälkiklassiset narratologiat tuovat tavalla tai toisella paremmin esiin sekä kertomusten että tekijöiden ja lukijoiden historiallis-sosiaalisia kiinnekohtia. Dan Shen onkin kuvannut siirtymää klassisesta jälkiklassiseen siirtymänä puhtaan formalistisesta tutkimuksesta kontekstuaaliseen (Shen 2005, 141–142).

Kontekstuaalisuuden määre voi kuitenkin olla hämäävä. Kognitiivinen narratologia kontekstualisoi kertomuksen lukuprosessiin ja mielen rakenteisiin, mutta sen nimissä harvemmin pohditaan kertomuksen historiallista suhdetta todelliseen maailmaan (ks. Caracciolo 2014, 7). Kognitiivinen analyysi muistuttaakin usein yleistävyydessään enemmän strukturalistista perustahakuisuutta kuin muita jälkiklassisia juonteita (Fludernik 1996, 34; Korthals Altes 2014, 94). Feministinen ja postkoloniaalinen narratologia saattavat puolestaan asettaa kertomuksen hyvinkin läheiseen suhteeseen julkaisujankohdan tai tietyn lukuyhteisön kanssa, jotta kerronnan toimintaa ymmärrettäisiin paremmin. Kertomusanalyysin kontekstualisointi näiden maailmaa ja yhteiskuntaa koskevien seikkojen kautta tekee jälkimmäisistä narratologioista tulkitsevia tavalla, johon kognitiivinen narratologia ei ole pystynyt (Mäkelä 2011, 35).

Puhunkin tässä mieluummin kriittisistä narratologioista, joihin luen nämä tulkitsevammat ja kertomuksia niiden yhteiskunnallisista lähtökohdista tarkastelevat suuntaukset (Hoesterey 1991, 213–216). Niissä klassisen narratologian muotoanalyysi tulee yhdistetyksi johonkin kirjallisuuskriittiseen tai kulttuuriteoreettiseen diskurssiin (Sommer 2012, 144), joka auttaa tutkijaa suhteuttamaan kertomuksen pysyvämpiä muotoja sen sosiaalisesti ja historiallisesti määräytyviin lukutapoihin.

Yhdistelevässä otteessa voidaan nähdä kriittisten narratologioiden metamoderni luonne. Klassisen narratologian perustauskoisuutta muokataan tuomalla analyysiin mukaan pysyvästä perustasta pois pyrkivää yhteiskuntakritiikkiä. Moderni perustauskoisuuden pää kohtaa postmodernin perustavastaisuuden (vrt. Pulkkinen 1998, 46). Markku Lehtimäki kuvaakin tällaista jälkiklassista lähestymistapaa ”dialogisena ja kontekstualisoivana synteessinä” (Lehtimäki 2009, 34).

Kriittisistä diskursseista narratologeja on eniten kiehtonut feministisen analyysin anti kertomustieteille (Nünning 2003, 249, 251).

Shen argumentoi, että feministinen narratologia pelasti formalistisen poetiikan todennäköiseltä kuolemalta amerikkalaisessa akatemiassa 1980-luvulla erityisesti urauurtavien Susan Lanserin ja Robyn Warholin työn ansiosta (Shen 2005, 146). Sekä Lanser että Warhol ovat analysoineet erilaisten kerrontamoodien ilmentymistä 1700- ja 1800-luvun naiskirjailijoiden teoksissa, Lanser kirjassaan *Fictions of Authority* (1992) ja Warhol kirjassaan *Gendered Interventions* (1989).

Lanser ja Warhol palauttavat hahmottamansa kertojuudet tekstin kiinteisiin muotoihin. Keskittyminen naiskirjailijoiden teoksiin ohjaa analyysia ja määrittää kerronnan kategorioiden toimintaa. Kategorioiden olemassaolo itsessään nojautuu kuitenkin tekstuaalisiin piirteisiin, kuten kerronnan käyttämään pronominiin tai puhuttelun muotoon. (Warhol 1989, 28–29; Lanser 1992, 15–22.) Sekä Lanserin että Warholin hahmotamat moodit ovat tässä mielessä yleisiä rakenteita, jotka voivat esiintyä kertomuksissa tekijän sukupuolesta riippumatta (Shen 2005, 149–152). Analyysissa on yhä läsnä klassisesta narratologiasta tuttu pysyvä perusta. Warholin ja Lanserin ansio on ollut tutkia ja haastaa kategorioita keskittymällä marginalisoituihin kirjailijoihin ja heidän olosuhteisiinsa (Warhol 1989, 12–15; Lanser 1992, 5–7). Tuloksena on parempi ymmärrys siitä, miten hahmotettu kerronnan keino on kehittynyt – sekä miksi ja mihin sitä on eri aikoina käytetty.

Voisi väittää, että tämänkaltaisessa kriittisessä narratologiassa on eräällä tavalla jo kyse metamodernista synteesisestä. Historistinen kriittikki naiskirjailijoiden institutionaalisesta asemasta sulautuu klassisen narratologian perustahakuisuuteen. Lopputulokseksi saadaan tutki-
musta kerronnan pysyvistä muodoista, jotka kuitenkin ovat olennaisesti määrittäneet suhteessa eri käyttöyhteyksiin.

Warholin ja Lanserin analyysit ovat osoittaneet viime vuosikymmen-
ten aikana huomattavaa pysyvyyttä (Shen 2005, 152). Kriittisen narrato-
logian metodit kenties edustavatkin valmiimpaa ja käytännöllisempää
metamoderniutta kuin mitä muissa tieteissä on saavutettu (vrt. Baciu,
Bocu & Baciu-Urzuca 2015, Clasquin-Johnson 2017). Historiallisesti
metodit edeltävät metamoderniuden projektia, mutta silti ne asettavat
perustauskon eri ääripäihin sijoittuvat lähestymistavat antoisaan suh-
teeseen keskenään.

Paljastavan luennan kautta kontekstuaaliseen

Liikettä metamodernin analyysin suuntaan on siis jo tapahtunut kertomustieteissä, mutta kysymys heiluvasta analyysistä on vielä avoin. Miltä näyttäisi analyysi, jossa moderni ja postmoderni pääty eivät sulaudu yhtenäiseksi ja lopultakaan melko kiinteäksi narratologiseksi löydökseksi? Metamodernin heiluvuuden ansio on erityisesti sen avoin ja dynaaminen luonne. Kuinka nämä piirteet pääsevät parhaimmalla tavalla esiin, kun metamoderniutta sovelletaan kertomusten analyysiin?

Heiluvuuden haasteeseen voidaan vastata erottelemalla, mitä analyysillä ensisijaisesti tavoitellaan: onko tarkoituksena tuottaa analyttisiä välineitä, joita voitaisiin teoriassa soveltaa kaikkiin kertomuksiin, vai onko tarkoituksena tuottaa historiallisesti kiinnittyvää ja kriittistä tulkintaa tekstistä tai joukosta tekstejä? Narratologia etenkin klassisessa muodossaan on historiallisesti pyrkinyt edeltävään (Lehtimäki 2009, 29; Ryan 2010, 475). Bo Petterssonin mukaan narratologian positivistiset juuret ovat pitäneet suuntausta erillään yksittäisten tekstien tulkittamisesta. Pysyvien ja havaittajasta riippumattomien tekstirakenteiden hahmottaminen on osaltaan strukturalistien perua, mutta vaikutteita on otettu myös 1900-luvun alkupuolen venäläisiltä formalisteilta ja Prahan koulukunnalta. (Pettersson 2009, 12.) Pohjois-Amerikan kirjallisuustieteessä on puolestaan pitkään painotettu tulkinnan ensisijaisuutta. Jonathan Culler johtaa asenteen 1930- ja 1940-luvun uuskritiikkiin, jotka rajasivat tekstit ulkomaailmalta ja keskittyivät hienosyiseen lähilukemiseen. Kriittiset diskurssit 1980-luvulla kyseenalaistivat tätä perintöä mutta päätyivät ennen pitkää myös palvelemaan tulkittavuuden tarkoituseriä. (Culler 1988, 275–278.)

Narratologinen analyysi on positivismista huolimatta todettu omanlaisekseen tulkinnalliseksi heuristiikaksi, joka olettaa muun muassa tajunnankuvauksen ja kerronnan kronologian ensisijaisuuden analyysissä (Pettersson 2009, 16). Etenkin deskriptiivisen poetiikan lähestymistavassa narratologiset välineet muokkautuvat tekstien tulkittamisen kautta (Mäkelä 2011, 22–23).

Vaikka narratologiaa kohdeltaisiin heuristiikkana, sen filosofisesta realismin perimästä on vaikea päästä täysin eroon. Narratologinen ana-

lyysi edellyttääkin niin sanottua paljastavaa lukutapaa, jonka mukaan tulkittavan kohteen ominaisuudet voidaan löytää kohteesta itsestään. Muiden muassa Peter Lamarquen erittelemä lukutapa kohtelee ominaisuuksia elimellisenä osana itse tutkittavaa kohdetta. (Lamarque 2002, 1–2.)

Tavoitteena niin klassisessa kuin kriittisessäkin narratologiassa on hahmottaa kerronnallisia ominaisuuksia, jotka ovat palautettavissa tekstin kiinteisiin muotoihin. Näiden havaintojen perusteella jalostetaan narratologisia kategorioita, joita voidaan soveltaa yleisesti kertoviin teksteihin. Kategorioita siis pidetään erillisinä niiden yksittäisistä ilmentymistä (Lehtimäki 2009, 29). Tämä kaikki on mahdollista vain, kun oletetaan, että hahmotetut ominaisuudet ovat paljastavan lukutavan mukaisesti läsnä kertovissa teksteissä itsessään.

Lamarque huomauttaa, että paljastetut ominaisuudet määräytyvät myös kulttuurisesti. Objekti tunnistetaan maalaukseksi, kun sovelletaan kulttuurista ymmärrystä värin käytöstä, sivellinvedoista ja maalausohjista. Tunnistamisen jälkeen voidaan todeta, että maalaus esittää ihmisiä pöydän ympärillä, mutta tämäkin vaatii tietämystä representaation käytännöistä. Lamarque esittää, että tällaiset kulttuuriset ominaisuudet ovat niin ilmeisiä, että niitä voidaan kohdella elimellisinä osina teosta. Ne määräytyvät kulttuurisessa havainnoinnissa, mutta määräytyminen mahdollistaa myöhemmän realistisen käsittelyn ja paljastavan analyysin. (Lamarque 2002, 5–6.)

Ilmeisten ominaisuuksien palautuminen kulttuuriin ei kuitenkaan tarkoita, että ne olisivat alttiita jatkuvalle kyseenalaistamiselle tai väittelylle (mt., 6). Narratologisista kategorioista voidaan väitellä: esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen ilmeneminen kerronnassa on ollut pitkään kiistanalaista (ks. Mäkelä 2011, 57–59). Useammin kategorioita kuitenkin kohdellaan kuin ne olisivat erottamattomasti osa tekstiä kuten myös Lanserin ja Warholin kontekstuaalisissa analyyseissa.

Narratologiaa heuristiikkana hyödyntävä tulkinta tekee samaa: Petterssonin kriittinen tulkinta Kate Chopinin teksteistä käyttää tulkinnan apuna narratologian välineitä, eritoten fokalisaation käsitettä. Petterssonin analyysi sijoittaa siirtymät fokalisaatioissa selkeästi rajattuihin tekstuaalisiin merkitsijöihin. Henkilöhahmon tasolta on esimerkiksi siirrytty pois, kun kertoja alkaa puhua ”miehistä ja naisista” yleisesti (Pettersson

2009, 23). Vaihtoehtoisille lukustrategioille jää vähemmän argumentaation varaa, kun siirtymät määritetään tähän tapaan tekstin elimellisiksi ominaisuuksiksi.

Petterssonin monitieteinen analyysi on toistaiseksi paras esimerkki metamodernista tulkinnasta, mutta lähestymistapa kaipaa tarkennusta. Pettersson sekoittaa tulkinnassaan niin klassista kuin jälkiklassistakin narratologiaa sekä kontekstualisoivaa ja Chopinin intentioita hahmottelevaa hermeneutiikkaa. Petterssonin tavoitteena on luoda täyteläistä ja kerronnan kautta perusteltua kriittistä luentaa. Historiallisesti kiinnittyvää luentaa on mahdollista myös kerryttää myöhemmällä tarkastelulla. (Mt., 21–22, 31.) Heilurimainen tulkinta pyrkii vastaavanlaiseen keskusteluun, mutta tavoitteena on myös artikuloida narratologisen ja kontekstuaalisen tulkinnan suhdetta analyysin edetessä. Pettersson pyrkii luomaan yhteyden näiden kahden välille (mt., 22), mutta metamoderni heilahtelu päädyistä päätyyn pitää tulkintasuuntaukset tietoisesti erillään. Siirtymät suuntausten välillä tuodaan analyysissä eksplisiittisesti esille. Näin saadaan parempi käsitys, kuinka suuntaukset vaikuttavat toistensa tulkinnallisiin mahdollisuuksiin ja kuinka tulkinta ylipäättään rakentuu.

Tulkintoja voidaan siten jatkuvasti arvioida ja tarkentaa. Heiluvassa analyysissä tulkintoja perustellaan vetoamalla vuoroin kerronnan muotoihin ja vuoroin yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin. Molemmat päädyt pysyvät avoimina vasta-argumenteille ja tulkinnan laajentamiselle. Analyysin ensisijainen tavoite on kriittisen ja historiallisesti kiinnittyvän tulkinnan tuottaminen yksittäisistä teksteistä. Tulkintaa perustellaan olennaisesti ”paljastavan” luentatavan kautta (Lamarque 2002, 1). Heiluva analyysi ei ole tässä mielessä narratologista. Se hyödyntää narratologisia välineitä, mutta se ei ensisijaisesti pyri luomaan uusia välineitä. Ero kriittisiin juonteisiin on vastaavanlainen: Kriittisten narratologioiden yhdistelevä ote pyrkii selvittämään pysyviä kerronnan muotoja, joiden käyttö määrittyy yhteiskunnallisen kontekstin kautta. Heiluva metamoderni tulkinta pyrkii yksittäisten tekstien kriittiseen tulkintaan, jota kerronnan analyysi tukee ja ohjaa.

Heiluvuus pitää myös avoimena kriittisten tulkintojen kerryttämisen (Pettersson 2009, 21). Samaa teosta voidaan myöhemmin palata arvioimaan uuden kontekstin valossa tai vanhaa luentaa voidaan kyseenalaistaa

ja täydentää. Kerryttämisen ja vanhaan palaamisen mahdollistaa juuri narratologisen analyysin paljastava luonne. Kun kerronnan muodot hyväksytään kiinteinä, kriittisten tulkintojen argumentointi tiivistyy myös.

Kerronnan kohtelemisen kiinteänä auttaa viemään analyysia intersektionaaliseen suuntaan. Intersektionaalisessa analyysissa pyritään ottamaan huomioon eri identiteettimäärittäjien – kuten sukupuolen, etnisyyden, seksuaalisen suuntautumisen, yhteiskuntaluokan, iän ja uskonnon – välillä tapahtuvia risteymäkohtia (Lanser 2015, 26–27). Metamoderni kerryttäminen tarkoittaa, että uusien tulkintojen perustelussa voidaan viitata aiempiin havaintoihin kerronnasta ja mahdollisesti haastaa niitä. Sama kerronnan piirre, joka on tukenut esimerkiksi postkoloniaalista luentaa, voikin tulla motivoituksi feministisen tai queer-kriittisen tulkinnan kautta. Luentojen välisiä suhteita voidaan arvioida sen perusteella, miten ne huomioivat tai eivät huomioi tiettyjä kerronnan aspekteja.

Avoim kokemuksellinen perusta

Klassisen narratologian ottaminen Petterssonin tavoin mukaan analyysiin olisi kuitenkin jokseenkin ongelmallista. Kuten todettu, narratologia on viime vuosikymmeninä käynyt läpi paradigmaattisen muutoksen klassisesta jälkiklassiseen. Kertovia tekstejä ei enää kohdella kontekstista irrallisina objekteina. (Ks. Currie 1998, 6; Shen 2005, 142.) Klassisen narratologian nimissä tehtyjä tulkintoja voitaisiin kyseenalaistaa niiden universalisoivien päätelmien takia. Metamoderni tulkinta tarvitsee modernin päädyn, joka ei ole tähän tapaan altis perustakriittisille argumenteille. Samalla päädyn täytyy kuitenkin ilmentää sitä, mitä Vermeulen ja van den Akker nimittävät moderniksi sitoumuksiksi (*commitment*) (Vermeulen & van den Akker 2010).

Klassisen narratologian sijaan moderniksi päädyksi soveltuu paremmin kognitiivinen narratologia. Kognitiivinen narratologia sopii heiluvaan tulkintaan erityisesti avoimen konstruktivistisen luonteensa takia. Painotus merkitysten muodostamisessa paikannetaan lukukokemukseen, mikä tekee analyysista avoimen myös muulle kontekstualisoinnille (Alber & Fludernik 2010, 12).

Kognitiivinen narratologia on kuitenkin yhä altis perustakritiikille, mikäli sen nimissä kohdellaan lukukokemusta yhtä yleistävästi kuin 2000-luvun alun sovelluksissa (esim. Herman 2002; Palmer 2004; Zunshine 2006). Etenkin Marco Caracciolo on kritisoinut varhaisten kognitivistien universalisoivaa otetta. Caracciolon mukaan analyysissa on keskitytty liikaa fiktiivisten mielten konstruointiin tietoisina prosesseina. Mielenteoreettisten ja kehystävien rakennelmien sijaan fiktiiviset mielet koetaan Caracciolon mukaan sanattomasti ja ruumiillisesti (*embodied*). Ruumiillisen kokemuksen tarkastelu puolestaan avaa ovet myös lukijoiden sosiaalisen ja kulttuurisen taustan huomioimiseen analyysissa. (Caracciolo 2012, 42–44; Caracciolo 2014, 7.)

Kulttuurisen kontekstin mukaan ottaminen kognitiiviseen analyysiin on tärkeä lisäys, mutta sekään ei ole täysin ongelmaton. Caracciolon lähestymistapa ei ole tuottanut yhtä selkeitä analyttisiä välineitä kuin Manfred Jahnin ja Lisa Zunshinen kaltaiset varhaiset kognitivistit (Pöllänen 2017, 63). Omissa analyysseissaankin Caracciolo joutuu turvautumaan Jahnin yleistäviin kognitiivisiin kehyksiin (*frame*) eli mielen malleihin, joita lukija käyttää keräämään kerronnasta pääteltyä tietoa (Caracciolo 2012, 51–52). Tieto on tyypillisesti muodossa ”kuka puhuu”, ”mitä tapahtuu” tai ”mikä on tilanne”. Kehykset pyrkivät motivoimaan mahdollisimman suuren määrän tietoa ja kilpailevat siten keskenään ensisijaisuudesta (*primacy*). (Jahn 1997, 441–442, 457.)

Jotta ruumiillisesta kokemuksesta voitaisiin puhua, vaikuttaisi, että se täytyy palauttaa yleisiin representationaalsiin rakennelmiin. Lukukokemuksen analysoinnissa tapahtuu siis jonkinasteista yleistämistä, joka ylittää kulttuuriset kokemisen rajat. Caracciolon mukaisesti kulttuurista kiinnittymistä on kuitenkin hyvä eritellä myös kognitiivisessa analyysissa. Tässä luvussa esittämäni tulkinnat ovatkin väistämättä muokkautuneet oman kulttuurisen asemani perusteella. Tulkintoja voidaan hyvin haastaa, etenkin kun tulkitsija jakaa samoja määrittäjiä ja siten samankaltaista kokemuksellista taustaa (Caracciolo 2014, 7). Koska kognitiivinen analyysi vaatii jonkin verran yleistämistä ja yleistäviä välineitä, tulkintaa voitaisiin mielekkäästi haastaa myös muista lähtökohdista.

Perustakriittisiä argumentteja ei voida siis aivan täysin välttää kognitiivisessa analyysissa. Tulkinnan heilunta ei kuitenkaan tarkoita, että kog-

niitiivisen tason merkitykset rakennettaisiin universaalisti samalla tavalla. Sen sijaan tietyt piirteet ja vihjeet ohjaavat rakentamaan hahmotellun kognitiivis-kokemuksellisen perustan, joka osaltaan ohjaa muuta tulkintaa (Caracciolo 2012, 43). Perustansisäisissä painotuksissa voi ilmetä hajontaa ja kulttuurista määräytyneisyyttä, ja tätä täytyy argumentoida analyysissa esiin. Perustaa pidetään konstruktivismiin nimissä avoimena kulttuuriselle variaatiolle ja poikkeavalle tulkinnalle. Pyrkimys on sitoutua jonkinasteiseen pysyvään merkitykseen, josta kuitenkin voidaan irtaantua ja jota voidaan tarpeen mukaan kyseenalaistaa.

Upstream Color ja moniohjautuva tulkinta

Shane Carruthin elokuvan *Upstream Color* kokemuksellinen perusta on poikkeuksellisen hajanainen ja avoin eri kehyksille. Ensimmäiseksi valittavalla kehyksellä on merkittävä vaikutus elokuvan muuhun tulkintaan. Monimutkaisesti rakennettu juoni kertoo nuoresta amerikkalaisesta naisesta nimeltä Kris (näyttelijä Amy Seimetz), joka siepataan ja huumataan ja jonka kehoon istutetaan parasiittitoukka. Krisin ollessa huumattuna hänen pankkitilinsä tyhjennetään. Kun hän toipuu sieppauksesta, hän huomaa menettäneensä myös työnsä ja osan muistoistaan. Traumaa lievittää Jeff (Shane Carruth)³, joka on käynyt läpi saman sieppauksen ja johon Kris rakastuu. Yhdessä he alkavat selvittää, mitä heille on oikein tapahtunut ja miksi he kokevat vahvaa, miltei telepaattista yhteyttä kaupungin laitamilla asuviin sikoihin. Elokuvan nimi viittaa lähijoessa kulkevaan eritteeseen, joka värjää jokea reunustavia kasveja sinisiksi ja houkuttelee parasiitteja. Eritteen kulkuun kiteytyy näin luonnon syklisyys, joka mahdollistaa sieppauksia. Yhteydellään parasiitteihin nimi henkii myös yliluonnollisuutta ja kytkeytyy science fiction -elokuvan perinteeseen.⁴

Upstream Colorin yliluonnollisuuden monitulkintaisuus on keskeinen syy, miksi olen valinnut elokuvan metamodernin analyysini kohteeksi. Hahmojen kokema telepatia haastaa tulkitsemaan, minkälaisella kehyksellä elokuvan kerrontaa koetaan. Telepaattinen yhteys käy ilmi hahmoille vasta elokuvan keskivaiheilla. Katsojalle vihjaillaan mielten-

välisisistä yhteyksistä jo ennen tätä. Hahmoille telepatian paljastava kohta-
taus on kuitenkin merkittävä myös katsojalle. Kohtaus pakottaa katsojan
kohtelemaan fiktiivisen maailman toimintaa erilaisena suhteessa todelli-
seen maailmaan. Fiktiivisessä maailmassa useiden mielten välinen jaettu
kokemus on mahdollinen. Kohtaus tarjoaa useita mahdollisia kehyksiä,
joiden avulla voidaan lähteä tulkitsemaan muuta elokuvaa. Ensisijai-
sen kehyksen valitseminen ohjaa, minkälaisia tulkintoja voidaan lähteä
perustellusti esittämään. Elokuvan kerronnallinen perusta siis järkkyy,
mikä järjestää uudelleen kriittisen tulkinnan mahdollisuuden.

Upstream Color voitaisiin sijoittaa modernismin ja postmodernismin
väliin myös tyylillisesti, ja sitä voi tässä mielessä luonnehtia metamoder-
nistiseksi teokseksi. Fiktiivisen maailman ontologisessa häirinnässä elo-
kuva mukautuu postmodernistiseen traditioon (McHale 1987, 10). Hah-
mojen yhteiskunnallisessa vieraantumisessa ja muistin häiriintymisessä
taas on nähtävillä modernismin perimä (Levenson 1991, xiii; McHale
1987, 19).

Metamoderni tulkinta ei kuitenkaan edellytä metamodernistista
teosta. Heiluva tulkinta on antoisinta, kun analyysin päät tulevat jollain
tapaa haastetuiksi. Tämän hahmottamisessa auttaa Vermeulenin ja van
den Akkerin alkuperäinen käsitys heiluvuudesta. Kaksikon mukaan sekä
moderni että postmoderni pääty ovat sisäisesti moninaisia. Modernissa
päässä on lukuisia kiinnekohtia, joita kohti ja joista pois päin metamo-
derni liike voi suuntautua, ja näin on myös postmodernissa päässä. (Ver-
meulen & van den Akker 2010.)

Metamoderni tulkinta palvelee parhaiten teosten analyysia, jossa päät
synnyttävät vaihtoehtoisia ja keskenään risteäviä tulkintoja. Teoksissa
voi esimerkiksi esiintyä ontologian ja kerronnan kokemuksellisen poh-
jan rikkomista, kuten juuri postmodernistisissa ja science fiction -kerto-
muksissa (McHale 1987, 36–37, 59–61). Näihin haasteisiin vastaa etenkin
kognitiivinen narratologia. Teoksissa voi myös esimerkiksi olla lukuisia
kriittisiä tarttumapintoja, varsinkin silloin kun ne on kerrottu margina-
lisoitujen tai alistettujen ihmisryhmien näkökulmista. Näitä merkityksiä
voidaan lähestyä yhteiskunnallisesti kontekstualisoivan luennan kautta.
Heiluva tulkinta mahdollistaa, että kriittisiä merkityksiä voidaan vertailla
ja arvioida uudelleen kerronnan yksityiskohdista käsin.

Kohti luokkakriittistä luentaa

Analyysissa lähdetään liikkeelle narratologisesta heilahduksen päästä. Keskiössä on aiemmin mainittu kohta, jossa hahmoille selviää heidän kokemansa telepaattinen yhteys. Kohtauksessa nimeämätön⁵ mies, joka on osa huumauskierrettä, aikoo tappaa joukon porsaita. Porsaat ovat syntyneet sioille, joihin Krisiin ja Jeffiin istutetut parasiittitoukat on väkivaltaisesti siirretty. Telepaattinen yhteys implikoidaan leikkaamalla nopeassa montaaissa kolmen eri paikan välillä: 1) Kris metallityöpajalla, 2) Jeff uudella työpaikallaan ja 3) siat aitauksessaan. Paikat ovat selkeästi erillään, mutta hahmot ja eläimet vaikuttavat silti reagoivan samoihin tapahtumiin. Kris ja Jeff molemmat hätääntyvät porsaiden puolesta: Kris lyö vihastuneena ikkunan rikki ja Jeff hyökkää työkaveriensa kimppuun.

Kohtauksen alkuvaiheessa niin hahmot kuin siatkin asetetaan samankaltaisiin kuviin. Juuri ennen kuin nimeämätön mies ottaa porsaat kiinni, etualalle asetetut Kris ja Jeff aistivat tuntemattoman uhan takanaan. Kuva tarkentuu etualaan ja jättää uhkaavan taustan sumeaksi (ks. kuvat 1–3).



Kuva 1. Porsaat juuri ennen kuin nimeämätön mies (taustalla) vie ne vanhemmiltaan (*Upstream Color*, 1.03.03).



Kuva 2. Jeff aistii uhan ja aloittaa tappelun työkaverinsa kanssa (*Upstream Color*, 1.03.41).



Kuva 3. Kris aistii, kuinka sikojen kimppuun on käyty (*Upstream Color*, 1.05.00).

Kuvat antavat ymmärtää, että hahmot pystyvät kokemaan, mitä sioille tapahtuu. Käsitystä kokemusten yhteydestä vahvistetaan koko kohtaauksen ajan, kun hahmojen reaktioita seurataan vuorottelevassa montaa-sissa.

Elokuvan nopeasti soljuva leikkaus piilottaa joitakin vihjeitä ylläonnollisuudesta jo ennen kohtausta: uteliaat pojat hankkivat toukista saatavaa huumausainetta ja pystyvät ilmeisesti pelkällä ajatuksen voimalla synkronoimaan liikkeensä. Nimeämätön mies lähestyy sikoja ja pystyy tarkkailemaan etäältä niiden vastinpari-ihmisiä, joihin on myös istutettu toukkia. Päähenkilöiden myös nähdään nopeasti makaavan siko-

jen aitauksessa, jonne he siirtyvät huomaamattaan makuuhuoneesta. Kohtaus, jossa sikojen kimppuun hyökätään, on kuitenkin painokkain merkki fyysisen maailman rajojen rikkoutumisesta. Kohtauksen toiminta tapahtuu päähenkilöille tavalla, jonka he yhdessä huomaavat. Kohtausta ei voida selittää vain yksittäisen hahmon mielensisäisenä projisointina tai nuorten leikkinä kuten aiempia vihjeitä. Katsojalla on kohtauksen jälkeen riittävästi syytä todeta, että yliluonnollinen mieltenvälisyys on fiktiivisen maailman kiinteä piirre.

Katsoja joutuu näin arvioimaan ensisijaisen kokemuksellisen kehyksensä muotoa. Ennen kohtausta kehys todennäköisesti kiinnittyy vuoroin kahteen päähenkilöön, sen mukaan kumman kokemuksia kulloinkin kuvataan. Kohtauksen jälkeen katsoja joutuu pitämään mahdollisena kehystä, jonka mukaisesti hahmot kokevat ja havaitsevat samanaikaisesti samaa asiaa. Tämä mahdollinen siirtymä yksinäkökulmaisesta kehyksestä moninäkökulmaiseen on elokuvan jyrkin narratologinen haaste.

Ensisijainen kehys voisi olla tässä muotoa ”Kris ja Jeff kokevat X”, jossa X vastaa senhetkistä toimintaa tai tunnetilaa. Kumpikin hahmo aistii porsaiden ahdingon. Elokuva antaa ymmärtää, että porsaasivat ovat parasitiittitoukkien kautta ikään kuin heidän välillistä jälkikasvuun. Porsaiden kuoleman jälkeen hahmot palaavat kotiinsa ja linnoittautuvat kylpyhuoneeseen odottaen jotakin vaaraa. He eivät tunnu olevan varmoja, mikä vaara on, mutta he kuitenkin ymmärtävät toisiaan kommunikoidematta suoraan. Tämä tulkintakehys painottaa hahmojen jaettuina pelkoja ja keskinäistä ymmärrystä.

Siirtyminen ensisijaisesti jaettuun kehykseen motivoi elokuvan aiempia tapahtumia eri tavalla. Yksilönäkökulman sijaan kertomuksessa painottuu hahmojen yhteen tuleminen ja rakastuminen. Hahmot löytävät toisistaan turvaa traumaattisen sieppauksen jälkeen. Menetettyään työnsä ja muistonsa he alkavat rakentaa uutta yhteistä elämää. Vanhat muistot menevät toisinaan päällekkäin, ja hahmot riitelevät siitä, kumman muistoista on kyse. Mielen päällekkäisyys ja telepaattinen yhteys voidaan näin konstruoida metaforana hahmojen kasvavasta läheisyydestä.

Kehys motivoi myös elokuvan loppua. Yhdessä Kris ja Jeff perustavat maatalousyhteisön, jossa kaikki sieppauksen uhrit pääsevät huoleh-

timaan sioista, joihin he kokevat yhteyttä. Hahmot eivät siis tue pelkästään toisiaan vaan myös tuntemattomia ja muita traumatisoituneita. Sieppauksen läpikokeminen yhdistää kokonaista joukkoa ihmisiä, jotka ovat Krisin ja Jeffin tavoin menettäneet entisen elämänsä. Elokuvan keskeinen konflikti – sieppauksista selviäminen – kehystyy tässä mielessä kertomukseksi yhteen tulemisesta ja laiminlyödyistä huolehtimisesta.

Tässä on jo lähdetty heilahtamaan kriittisen tulkinnan suuntaan. Sieppattujen joukko voidaan hahmottaa omanlaisenaan alistettuna ihmisryhmänä. Yhdistävä tekijä siepatuilla on väkivaltainen hyökkäys, jonka myötä he ovat menettäneet kaiken varallisuutensa. Sekä Kris että Jeff ovat menettäneet työnsä pitkän poissaolon takia, ja olettavasti sama pätee myös muihin uhreihin. Päähenkilöt löytävät sieppauksen jälkeen uusia töitä, jotka ovat kuitenkin huomattavasti alhaisemmin palkattuja.

Hahmojen kohtalon voidaan katsoa puhuttelevan vähätuloisten ja keskiluokkaisten arkea Yhdysvalloissa. Vahvan sosiaaliturvajärjestelmän puutteessa useat amerikkalaiset ovat hätätilanteen sattuessa alttiita vararikolle. Esimerkiksi yllättävä sairaus tai irtisanominen voi tarkoittaa talouden pitkäaikaista epätasapainoa ja elintason laskua. Sieppaus rinnastetaan sairauteen, kun Kris koettaa vedota kuumeeseen neuvotellessaan työnantajansa kanssa. Poissaolot kuitenkin johtavat irtisanomiseen. Myös Jeff valehtelee terveydestään samassa tilanteessa. Sieppauksen kokemus asettuu näin osaksi yleistä epävarmuutta, jota hahmot työmarkkinoilla kokevat.

Historiallisesti kertomus voidaan sijoittaa nimenomaan 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen taloustaantumien jälkeiseen epävarmuuteen. Miljoonat menettivät työnsä, kun Yhdysvaltojen asuntolainakriisi käänsi talouden laskuun. Sieppattujen hahmojen vaikeudet ovat huomattavasti vähäisempiä, mutta yksilötasolla kokemukset ovat rinnastettavissa. Sekä siepattuja että taantumien läpikäyneitä määrittävät äkillinen työn menettäminen, vähävaraisuus ja epävarma taloudellinen tulevaisuus. Elokuvan ehdottama vaihtoehto epävarmuudelle vaikuttaisi olevan lopun maatalousyhteisö, joka tarjoaa huolto- ja ylläpitotöitä kaikille sieppauskierteen uhreille. Hahmot siirtyvät kapitalistisesta kaupunkiympäristöstä kohti luonnonvaraisempaa elämää ja taloutta. Työ itsessään toimii terapiana sieppauksen traumaan, kun siepatut saavat hoitaa

sikoja, joihin he kokevat yhteyttä. Hahmot tulevat yhteen huolehtimaan toinen toisistaan. Yhteisö näyttäytyy ihanteellisena turvapaikkana, jossa hahmojen ei tarvitse murehtia yhdysvaltalaisen työskulttuurin kilpailua ja epävakautta.

Kierteistä pois ja paluu luontoon

Luokkakriittinen luenta kattaa merkittäviä osia elokuvasta, mutta se perustuu keskeisen kohtauksen tulkintaan jaettuna kokemuksena. Heilahdamme takaisin kerronnan analyysiin, kun myönnämme, ettei tämä tulkinta ole ainoa mahdollinen. Vuorottelevan montaasin voi tulkita myös kokemuksia erottelevasti. Hahmot voidaan vaihtoehtoisesti konstruoida yksilöinä: ”Kris kokee X” ja ”Jeff kokee X”. Ensisijaiseksi nousee tällöin Krisiin kiinnittyvä kehys. Kehys motivoi huomattavasti suuremman osan elokuvan kerronnasta, sillä se asettuu paikalleen jo alussa. Elokuvan ensimmäinen kolmannes kuvaa lähes yksinomaan Krisin kokemuksia, hänen sieppaustaan ja hänen sopeutumistaan takaisin yhteiskuntaan. Suhde Jeffin kanssa alkaa vasta myöhemmin.

Kris myös vastaa sieppausten lopettamisesta. Hän saa lopulta selville, mitä hänelle on tapahtunut, ja tappaa nimettömän miehen. Elokuvan viimeisissä kuvissa hän hoivaa jäljelle jääneitä porsaita ja kokee vihdoin rauhaa. Alusta loppuun elokuva siis painottaa Krisin kokemuksia ja selviytymistä traumasta. Kehys motivoi kertomuksesta yksilötarinan, jossa hahmo kohtaa alistajansa ja saavuttaa lopulta onnen.

Yksilökehys innoittaa heilahtamaan kohti toisenlaista kriittistä tulkintaa. Krisin keskeisiä kokemuksia määrittävät hänen suhteensa miehiin. Hän tulee miesten käsissä siepatuksi: nimeämätön mies hoitaa toukkien siirron sikoihin, toinen mies uhrien huumauksen ja pankkutilien tyhjentämisen. Hahmojen harjoittama väkivalta ja hyväksikäyttö on systemaattista. Toiminta kuvataan myös ei-persoonallisena; miehet eivät tunne toisiaan, eikä heitä nimitä elokuvan kuluessa. Kun Kris tulee tietoiseksi sieppausten luonteesta, hän vastaa ampumalla toisen miehistä ja purkamalla siten hyväksikäytön kierteen.



Kuva 4. Kris ja Jeff sikoihin kohdistuneen hyökkäyksen jälkeen (*Upstream Color*, 1.09.36).

Krisin tarinaan on luettavissa vapautumista patriarkaalisen hyväksikäytön järjestelmästä, mutta tuo luenta jää sisäisesti ristiriitaiseksi. Samalla kun Kris rakentaa uudelleen toimijuuttaan sieppauksen jälkeen, hän turvautuu toistuvasti uuteen kumppaniinsa. Keskeisen telepatia-kohtauksen kulminaatio koittaa, kun Kris ja Jeff linnoittautuvat kylpyhuoneeseensa odottaen jotakin vaaraa. Pelon hetkellä Kris hakee lohtua kumppaninsa sylistä (ks. kuva 4). Elokuvan kaupallisena julisteenakin toiminnutta kuvaa on vaikea motivoida osana vapautumisen kertomusta. Elokuva antaakin ymmärtää, että Krisin selviytyminen sieppauksen traumasta riippuu Jeffistä ja parisuhteen tuomasta turvasta.

Upstream Color myös antaa ymmärtää, että Krisin onni on kiinni hänen äidillisten vaistojensa täyttymisestä. Juuri ennen telepatian paljastavaa kohtausta Kris kokee olevansa raskaana. Samaan aikaan raskaana on myös sika, johon hän kokee yhteyttä. Sialle syntyvien porsaiden kuolema aiheuttaa Krisille pelkoa ja ahdistusta, koska hän kokee porsaat kuin omiksi lapsikseen. Lääkärikäynnin jälkeen kuitenkin todetaan, että Kris ei aiempien leikkausten takia voi saada lapsia; sieppaus ja huumaus ovat saaneet hänet unohtamaan tämän osan menneisyyttä. Osaksi Krisin traumaa siis muodostuu sen seikan uudelleen muistaminen, ettei hän voi saada lapsia. Muille sioille syntyneiden porsaiden hoivaaminen elokuvan lopussa tuntuu tuovan menetykseen jonkinasteista rauhaa.

Elokuva on hahmotettavissa feministisen luennan kautta melko konservatiiviseksi. Krisin telepaattinen kytkös muistuttaa hahmoa ensisijaisesti hänen traumoistaan, toisin kuin luokkakriittisessä luennassa, jossa kehys motivoi telepatian läheisyyden metaforaksi. Kris kohtaa patriarkaalisen alistajansa, mutta trauman ylittämiseensä hän asettuu osaksi heteronormatiivista ideaalia kumppanuudesta ja vanhemmuudesta. Siinä missä lopun maatalousyhteisö voidaan tulkita progressiiviseksi ja taloudellisesti tasavertaiseksi, samaan yhteisöön voidaan lukea vanhahtavia ajatuksia naisen roolista hoivaajana ja ensisijaisena huoltajana. Kehysten innoittamat luennat konstruoivat elokuvalla arvomaailman, joka puoltaa joidenkin alistavien järjestelmien purkamista mutta ei kaikkien.



Kuva 5. Krisin ja Jeffin vastinparisiat porsaiden menettämisen jälkeen (*Upstream Color*, 1.09.42).

Telepatiakohtaukselle voidaan konstruoida vielä kolmas mahdollinen kehys, kun heilahdetaan takaisin narratologiseen ja kognitiiviseen päätyyn. Kohtaus voidaan kokea muodossa, joka huomioi hahmojen lisäksi eläinten kokemuksen, eli ”Kris, Jeff ja siat kokevat X”. Hahmot aistivat porsaiden ahdingon sikojen kautta ja telepaattisen yhteyden avulla. Siat siis havaitsivat porsaidensa tappamisen suoraan ja kokevat ahdistusta siinä missä ihmishahmotkin. Kehystä motivoi etenkin kuva, joka seuraa heti Krisin ja Jeffin piiloutumista ammeeseen (ks. kuva 5). Siat ovat asettuneet yhtä lähekkäin kuin heidän vastinpari-ihmisensä. Leikkaus antaa ymmärtää, että siatkin ovat peloissaan tapahtuneesta.

Siat huomioon ottava kehys ei motivoi muuta elokuvaa yhtä kattavasti kuin aiemmat kehykset. Sikojen kokemusta kuvataan eniten telepatiakohtauksen aikana ja juuri sitä ennen, kun Kris epäilee olevansa raskaana.

Kehyksen luonne on muutenkin kyseenalainen. Voitaisiin argumentoida, että sen konstruoinnista ohjaa kertomustieteellinen pyrkimys tuottaa uudenlaisia luentatapoja. Kehys ei olisi välttämättä luonteva valinta monellekaan katsojalle. Kaikki konstruoidut kehykset menisivät itse asiassa epäluonnollisen narratologian (Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010, 1) piiriin, missä pyrkimyksenä on nimenomaan hahmottaa uusia spesifejä luku tapoja. Epäluonnollinen narratologia on vastine luonnolliselle narratologialle, kognitiivisen narratologian alahaaralle, joka paikantaa kerronnan kokemuksen arkisiin havaitsemisen parametreihin (Fludernik 1996, 19–20). Epäluonnollisen narratologian mukaan etenkin yliluonnolliset ja ei-mimeettiset kertomukset ylittävät nämä parametrit. Näitä lukiessa on siis pakko kehittää kokonaan uudenlaisia luku strategioita. Uudet luku strategiat ovat ominaisia kertomusten lukemiselle eivätkä liity arkielämän hahmottamiseen. (Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010, 1–3.) *Upstream Colorin* tapauksessa eläimen kokemuksen kerronnallistaminen on epäluonnollinen strategia, mutta niin on myös telepaattisen yhteyden konstruointi.

Tutkimustauhan lisäksi kehyksen konstruointiin voi vaikuttaa oma kulttuurinen taustani. Vauraaseen länsimaiseen kulttuuriin kuuluu eläinten oikeuksien puolustaminen tavalla, joka ei toteudu yhtäläisesti kaikkialla. Eläinten arvostus vaihtelee kulttuureittain. Vastaavanlaiset taustaoletukset voivat hyvinkin määrittää kehyksen relevanssia katsojalle.

Sikojä huomioiva kehys määräytyy siis kulttuurisemmin kuin muut kehykset, eikä se ole yhtä todennäköinen tapa kokea elokuvaa yleensä. Kehys on kuitenkin telepatiakohtauksen aikana perusteltu, ja sen kautta voidaan asettaa aiempia tulkintoja uuteen valoon. Kehys motivoi esimerkiksi hyväksikäytön kierrettä uudelleen. Ampumalla nimettömän miehen Kris ei vapauta vain itseään vaan myös hyväksikäytön tulevat uhrit. Tähän voidaan ihmisten lisäksi lukea myös siat, joihin parasiittitoukat istutetaan ja joiden täytyy kuolla kierteen säilymiseksi. Kuolleista sioista vapautuu erite, joka houkuttelee parasiitteja kukkiin. Kukista parasiitit

kerää toinen sieppaajista. Sieppaaja istuttaa toukat ihmisiin, ja kierre voi taas jatkua. Sikojen kokemuksen huomioiminen aktivoi näin elokuvan nimen tematiikkaa ja käsitystä siitä, että kierre on luonnonilmiö. Käsitys hyväksikäytön ihmiskeskeisyydestä voidaan laajentaa; siat ovat alistettuja siinä missä päähenkilöt ja muutkin siepatut. Analyysissa voidaan heilahtaa kohti ympäristökriittistä ulottuvuutta.

Telepaattinen yhteys muistuttaa siis hahmojen ja eläinten jaetusta kärsimyksestä. Yhteinen kokemus voidaan kuitenkin ylettää myös lopun turvaan. Maatalousyhteisö on turvapaikka myös sioille. Hahmot voivat maataloustyöllä hoitaa traumaansa, mutta samalla hoidetuiksi tulevat myös siat. Yhteisön perustaminen on tilaisuus vaalia sikojen kanssa koetua keskinäistä yhteyttä. Hahmoja ajaa maaseudulle alistavan palkkatyön kulttuuri ja Krisiä myös lapsettomuuden trauma, mutta kyseessä on myös asettuminen uudenlaiseen yhteyteen eläinten ja luonnon kanssa.

Luonnonvaraisemman elämäntyylin tulkintaa vahvistaa Henry David Thoreaun *Elämää metsässä* (1854), joka toimii avaimena Krisin havahdumiselle ja sieppausten muistamiselle. Kaikkia sieppauksen uhreja on pakotettu lukemaan klassikkokirjaa Thoreaun luontoonpaluusta ja oma-varaisuudesta. Lukeminen on ollut osa sieppaajien harjoittamaa manipulaatiota ja huumausta. Telepatiakohtauksen jälkeen Kris alkaa toisella osia kirjasta, mikä johtaa hänet lopulta nimeämättömän miehen luo. Yhdessä Jeffin kanssa he lähettävät kirjan muille uhreille. Kirja toimii kutsuna, joka saa uhrin kerääntymään maatilalle ja perustamaan yhteisön. Hahmojen yhteen tuleminen ei siis tapahdu pelkästään jaetun trauman ja taloudellisen ahdingon kautta. Trauman myötä hahmot ovat omaksuneet myös luonnonvaraisuuden ideaalin ja halun huolehtia kaltoin kohdelluista sioista.

Yhteenveto

Metamodernin heiluvuuden avulla voidaan esiteltyyn tapaan rakentaa kriittisiä tulkintoja, jotka risteävät keskenään ja tulevat rinnakkain perustelluiksi kerronnasta käsin. *Upstream Colorin* tapauksessa analyysiin johdatti elokuvan häirintä ja monitulkintaisuus kerronnallisella tasolla.

Muutos fiktiivisessä maailmassa saa kyseenalaistamaan kerrontaa selittäviä kokemuksellisia kehyksiä. Hahmojen kokemuksta ja sen kytkeytyneisyyttä on perusteltua kimputtaa eri tavoin, kun elokuva varmistaa telepaattisen yhteyden hahmojen ja sikojen välillä. Kolmen erilaisen kehyksen pohjalta elokuvaa lähdettiin tulkitsemaan kriittisesti ja kontekstualisoivasti.

Kehysten avulla voidaan jäsentää elokuvan kerronnan painotuksia ja hahmottaa sen tematiikkaa hyväksikäytön kierteistä ja trauman hoidosta. Vetoamalla erilaisiin kriittisiin ulottuvuuksiin elokuvalla pystyy konstruoimaan useita päällekkäisiä alistamisen järjestelmiä. Luokkakriittinen ja ekokriittinen luenta osoittavat hahmojen halun paeta yhdysvaltalaista kilpailuyhteiskuntaa ja asettua osaksi ihanteellista luonnonvaraisuutta. Niin hahmot kuin telepatian yhdistämät siatkin vapautuvat väkivallan kierteestä ja pääsevät osaksi turvallista maaseutuyhteisöä. Väkivallan sukupuolitettu kokemus tulee puretuksi feministisessä luennassa, mutta tulkinta osoittaa myös elokuvan lopun ongelmallisuuden. Päähenkilö Kris altistetaan yhteisössä rajoittaville odotuksille äitiydestä ja kumppanuudesta. Hahmon kokema uudenlainen yhteys läheisiinsä ja sikojen kautta myös luontoon tulee näin vahvasti heteronormatiivisuuden värjäämäksi. Elokuvan esittämä pyrkimys päästä eroon alistavista järjestelmistä jää vaillinaiseksi.

Metamodernin tulkinnan ansio on, että se asettaa eri tutkimustraditioita tiiviiseen dialogiin mutta pitää ne myös rakentavalla tavalla toisistaan erillään. Kognitiiviselta narratologialta omaksutut kehykset ohjaavat tulkintaa heuristisina välineinä. Perustauskoisuudesta ja paljastavasta lukutavasta irtaannutaan siinä määrin kuin kehyksiä pidetään avoimina kulttuuriselle määräytymiselle. Klassiseen narratologiaan tehdään selkeyttävä ero, kun merkityksenmuodostus sijoitetaan luku- ja katsomiskokemukseen. Merkitykset eivät ole kiinteä osa teoksen ominaisuuksia, mutta kerronnan rooli keinojen merkityksenmuodostuksessa silti korostuu. Näin metamoderni tulkinta pluralisoi tulkintahorisonttia ja vie narratologista analyysia konstruktivistisempaan suuntaan. Samalla se vie analyysia lähemmäs toivottua tulkitsevuutta (Lehtimäki 2009, 44–45; Mäkelä 2011, 35; ks. myös Pettersson 2009), ilman että havainnot kuitenkaan menettävät omaa kerronnan selittämisen arvoaan.

Kriittisen analyysin mukaisesti tulkintaa rakennetaan suhteuttamalla kertomus eri diskursseihin ja historialliseen kontekstiin. Historistista perustavastaisuutta lievitetään, kun tulkinta sidotaan tiiviimmin kiinni kerronnan kokemukseen. Kerronnan kokemuksellinen perusta pysyy avoimena, mutta kehysten konstruointi vaatii perustelua tekstin viiheistä käsin. Kriittiset tulkinnat itsessään saavat perusteluja ja tarkentuvat, mutta ne myös kyseenalaistuvat, kun analyysissa palataan toistuvasti arvioimaan kerrontaa. Samalla saadaan kartoitettua tulkintojen mahdollisia risteymäkohtia ja ristiriitoja. Metamoderni tulkinta auttaa näin rakentamaan kerronnasta käsin perusteltua intersektionaalista tulkintaa (Lanser 2015, 26–27; Rice, Harrison & Friedman 2019, 409), jota kuitenkin pidetään avoimena uusille tulkinnoille ja kysymyksille.

Heiluminen modernin ja postmodernin analyysin välillä voi tähän tapaan tuottaa tulkintoja, joita voidaan kyseenalaistaa ja hioa tarkemmiksi. Metamodernin heilumisen ei ole tarkoitus tuottaa uusia analyttisiä työvälineitä kuten kriittisen narratologian projekteissa. Heilahtelu analyysissa on itsessään uudenlainen metodologinen valinta, jolla on mahdollisuuksia monipuolistaa tulkitseviä luentoja, keskusteluttaa toisistaan voimakkaasti eriäviä teorioita ja laajentua monitieteiseen suuntaan.

Viitteet

- 1 Heinäkuussa 2020 ohjaaja Shane Carruthia syytettiin julkisesti entisen kumppaninsa Amy Seimetzin pahoinpitelystä. Seimetz, elokuvan *Upstream Color* päänäyttelijä ja Carruthin vastanäyttelijä, haki tuolloin myös lähestymiskiellon ohjaajaa vastaan. (Maddaus 2020.) Uutinen pahoinpitelystä tuli ilmi luvun viimeistelyvaiheessa, toisen vertaisarviointikierroksen aikana. Mikäli tieto pahoinpitelystä olisi tullut julkisuuteen aiemmin, olisi se vaikuttanut merkittävästi elokuvan tulkintaan, etenkin sen sukupuolittuneiden merkitysten luentaan. Varhaisempi uutisointi olisi hyvin todennäköisesti myös johtanut kokonaan toisen kohdetekoksen valintaan.
- 2 Ensimmäisenä metamodernismia teoretisoi Mas'ud Zavarzadeh, joka käyttää termiä kuvatakseen rajattua 1950-luvun jälkeistä amerikkalaisen kirjallisuuden joukkoa. Kirjoille on Zavarzadeh'n mukaan ominaista faktan ja fiktion, elämän ja taiteen rajojen taantumisen. (Zavarzadeh 1975, 75.) Tämä eroaa selvästi metamodernismin nykymäärittelmistä.

- 3 *Upstream Color* on pienellä budjetilla tuotettu independentelokuva. Carruth vastaa ohjauksen ja näyttelemisen lisäksi elokuvan leikkauksesta, käsikirjoittamisesta ja tuotannosta sekä musiikin säveltämisestä.
- 4 *Upstream Color* asettuu osaksi 2000-luvun alkupuolen joukkoa pienen budjetin science fiction -elokuvia, joita määrittää digitaalisten tehosteiden vähäinen käyttö. Todellisesta maailmasta poiketaan näissä elokuvissa leikkauksen ja lavasteiden keinoin. Pääasiassa yhdysvaltalaisiin tuotantoihin voidaan lukea esimerkiksi elokuvat *Moon* (2009), *Another Earth* (2011), *Coherence* (2013), *The One I Love* (2014) sekä Carruthin esikoisohjaus *Primer* (2004).
- 5 Elokuvan lopputeksteissä hahmoon viitataan kryptisesti nimellä ”Sampler”, mutta puhun tässä selkeyden vuoksi nimeämättömästä miehestä

Lähteet

KOHDETEOS

Upstream Color. [DVD]. 2013. Ohjannut Shane Carruth. ERBP.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

- Abramson, Seth. 2015. Ten Basic Principles of Metamodernism. *The Huffington Post* [verkkoaineisto]. https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html. Viitattu 20.9.2021.
- Alber, Jan & Monika Fludernik. 2010. Introduction. Teoksessa: Jan Alber & Monika Fludernik (toim.) *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 1–31.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson. 2013. Introduction. Teoksessa: Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (toim.) *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 1–15.
- Baciu, Ciprian, Musata Bocos & Corina Baciu-Urzica. 2015. Metamodernism – A Conceptual Foundation. *Science and Behavioral Sciences* 209, 33–38.
- Caracciolo, Marco 2012. Fictional Consciousnesses. A Reader's Manual. *Style* 46:1, 42–65.
- Caracciolo, Marco. 2014. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berliini: De Gruyter.
- Clasquin-Johnson, Michel. 2017. Toward a Metamodern Academic Study of Religion and a More Religiously Informed Metamodernism. *HTS Theologiese Studies/Theological Studies* 73:3, 1–11.
- Culler, Jonathan. 1988. Interpretation. Data or Goals? *Poetics Today* 9:2, 275–290.
- Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Macmillan.
- Dumitrescu, Alexandra. 2014. *Towards a Metamodern Literature*. Väitöskirja. Dunedin: University of Otago.
- Eve, Martin Paul. 2012. Thomas Pynchon, David Foster Wallace and the Problems of 'Metamodernism'. Post-Millennial Post-Postmodernism? *C21 Literature: Journal of 21st Century Writings* 1:1, 7–25.

- Fish, Stanley 1989. *Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham: Duke University Press.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.
- Hallila, Mika. 2019. Lannistumaton ihmisyden aika. Asko Sahlbergin Yö nielee päivät ja metamodernismin etiikka. Teoksessa: Elina Arminen & Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 153–176.
- Herman, David. 1997. Scripts, Sequences, and Stories. *Elements of a Postclassical Narratology*. *PMLA* 112:5, 1046–1059.
- Herman, David. 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hoesterey, Ingeborg. 1991. Critical Narratology. *Text and Performance Quarterly* 11, 207–216.
- Jahn, Manfred. 1997. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. *Towards a Cognitive Narratology*. *Poetics Today* 18:4, 441–468.
- Knudsen, Stephen. 2013. Beyond Postmodernism. Putting a Face on Metamodernism Without the Easy Clichés. *Artpulse Magazine* [verkkoaineisto]. <http://artpulsemagazine.com/beyond-postmodernism-putting-a-face-on-metamodernism-without-the-easy-cliches>. Viitattu 20.9.2021.
- Korthals Altes, Liesbeth. 2014. *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lamarque, Peter. 2002. On What is "In" and What is "Imputed to" Objects of Interpretation. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 25:1–2, 1–8.
- Lanser, Susan S. 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lanser, Susan S. 2015. Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology. Teoksessa: Robyn Warhol & Susan S. Lanser (toim.) *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press, 23–42.
- Lehtimäki, Markku. 2009. Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia. Teoksessa: Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 28–49.
- Lenson, Michael. 1991. *Modernism and the Fate of Individuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maddaus, Gene. 2020. "Upstream Color" Director Shane Carruth Accused of Abusing Ex-Girlfriend. *Variety* [verkkoaineisto]. <https://variety.com/2020/film/news/shane-carruth-accused-abusing-amy-seimetz-1234717339/>. Viitattu 20.9.2021.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Mäkelä, Maria. 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. Tampere: Tampere University Press.
- Nünning, Ansgar. 2003. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. Teoksessa: Tom Kindt & Hans-Harald Müller (toim.) *What is Narratology?* Berliini: De Gruyter, 239–275.

- Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pettersson, Bo. 2009. Narratology and Hermeneutics. Forging the Missing Link. Teoksessa: Sandra Heinen & Roy Sommer (toim.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berliini: De Gruyter, 11–34.
- Pulkkinen, Tuija. 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pöllänen, Iida. 2017. *Collective Poetics. Community in the Modern American Short Story Sequence*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, kirjallisuustieteen laitos.
- Rice, Carla, Elisabeth Harrison & May Friedman. 2019. Doing Justice to Intersectionality in Research. *Cultural Studies <-> Critical Methodologies* 19:6, 409–420.
- Ryan, Marie-Laure. 2010. Narratology and Cognitive Science. A Problematic Relation. *Style* 44:4, 469–495.
- Shen, Dan. 2005. Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other. *Journal of Narrative Theory* 35:2, 141–171.
- Sommer, Roy. 2012. The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory. *Diegesis* 1:1, 143–157.
- Turner, Luke. 2011. The Metamodernist Manifesto. [verkkoaineisto]. <http://www.metamodernism.org/>. Viitattu 20.9.2021.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 1–14.
- Warhol, Robyn R. 1989. *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Yousef, Tawiq. 2017. Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique. *International Journal of Language and Literature* 5:1, 33–43.
- Zavarzadeh, Mas'ud. 1975. The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies* 9:1, 69–83.
- Zunshine, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Postmodernismi on kuollut, kauan eläköön postmodernismi! Uusvilpittömyys David Foster Wallacen fiktiotuotannon tutkimuksessa

Janica Oke

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9465-9644>

Kirjallisuuden seuraavat todelliset ”kapinalliset” – – uskaltavat kääntää selkensä ironialle. He käsittelevät yhdysvaltalaisen elämän vanhoja, epätrendikkäitä ongelmia ja tunteita kunnioituksella ja vakaumuksella. [He] välttävät itsetietoisuutta ja muodikasta kyllästymistä. Nämä epäkapinalliset ovat tietysti aikaansa jäljessä ennen kuin edes aloittavat. Liian vilpittömiä. Selkeästi tukahdutettuja. Takapajuisia, kummallisia, naiiveja, anakronistisia. (Wallace 1993, 192–193.)¹

Yllä siteeraamassani katkelmassa kirjailija David Foster Wallace ennustaa vuonna 1993 ilmestyneessä esseessään ”E Unibus Pluram” uuden, vilpittömän kirjailijasukupolven synnyn. Postmodernin ironian sijasta Wallacen kapinalliset suhtautuvat inhimillisiin huoliin ja tunteisiin vakavasti ja kunnioittaen. He vaalivat itsetietoisuuden sijaan naiiviuttaan ja hylkäävät *ennuin*, loputtoman kyllästymisensä, löytääkseen jälleen kirjoittamisen innon ja sisällön omaperäisyyden. Wallacen essee toimii perustana *uusvilpittömyydeksi* (*new sincerity*², Kelly 2010a, 136) kutsutun kirjallisuu-

den määrittelylle.³ Postmodernismia esseistiikassaan suomineen Wallacen omaa fiktiotuotantoa voi paradoksaalisesti pitää esimerkillisen postmodernistisena. Kirjailijan proosapoetiikassa ja kerrontakeinoissa korostuvat monet sellaiset piirteet, joita Linda Hutcheonin (1988) ja Brian McHalen (1987) kaltaiset teoreetikot pitävät leimallisina juuri postmodernistiselle romaanille, kuten fragmentaarisuus, metafiktiivisyys, ironia ja ensyklopedisuus. Wallacen romaaneja luetaan kuitenkin niiden postmoderneista piirteistä huolimatta sitkeästi uusvilpittöminä. Mary K. Holland (2014, 57) huomauttaa, että Wallace kirjoitti paitsi fiktiota myös manifesteja fiktiosta, ja näin ollen hänen romaaneitaan on haastavaa arvioida muussa kuin hänen julistamansa uusvilpittömän agendan kontekstissa. Holland tulee kiteyttäneeksi yhden problemaattisimmista Wallace-tutkimuksen puolista: tutkijat ovat lukeneet kirjailijan fiktiotuotantoa uskollisesti hänen esseetuotantonsa kautta. ”E Unibus Pluramin” ja sen parina julkaistun haastattelun käyttäminen taustatekstinä on muodostunut Wallace-tutkimuksen standardiksi (Fest 2012, 284).

Tässä luvussa pohdin, miten David Foster Wallacen kirjailijakuva ja auktoriteetti, tutkimuksellinen ja kulttuurinen ilmapiiri sekä tutkijoiden motiivit ovat vaikuttaneet Wallacen fiktiotuotannon tulkintoihin. Pyrin osoittamaan, että Wallacen näkemykset sekä kirjallisuuden tilasta että hänen omista teoksistaan ovat vaikuttaneet Wallace-tutkimukseen olennaisesti. Lukemalla Wallacen romaaneja postmodernistisen poetiikan kehyksissä kyseenalaistan Wallacen fiktion tulkintoja hallitsevat uusvilpittömät lukutavat ja osoitan, että uusvilpittömyys toimii usein yksinkertaisesti tutkimuksen ennakko-oletuksena. Päälähteinäni käytän Wallace-tutkija Adam Kellyn julkaisujen (2010a; 2010b; 2016) lisäksi tutkimuksen sisäpiiriin konferenssiensiintymistensä ja julkaisujensa määrän puolesta laskemieni Marshall Boswellin (2014) ja Stephen J. Burnin (2012) analyyseja sekä Wallace-tutkimukselle omistettuja *Studies in the Novel* numeroita (Burn 2012; Fest 2012; Staes 2012). Lisäksi hyödynnän postmodernistisen poetiikan ja kerrontakeinojen tutkimuksen klassikoita, kun haastan uusvilpittömyyden asemaa Wallacen fiktiotekstien ensisijaisena tulkintakehyksenä.

Esittelen aluksi Wallace-tutkimuksen erityispiirteitä, minkä jälkeen tarkastelen, kuinka tutkijat selittävät postmodernistisina pitämiäni kei-

noja nimenomaan uusvilpittömyyden kehyksessä. Käytän tässä esimerkkinäni Wallace-tutkijoiden luentoja hänen *The Pale King* -romaaninsa (2011) metafiktiivisestä Wallace-minäkertojasta. Jotta saataisiin käsitys uusvilpittömyyden tutkimuksen suhteesta postmodernismiin ja sen tutkimukseen, jatkan analysoimalla samoja keinoja nyt postmodernistisen poetiikan teoreetikoiden käyttämissä narratologisissa käsitekehyksissä. Lopuksi liitän *The Pale Kingin* ja sen hallitsevat tulkinnat uusvilpittömyydenkin taustalla vaikuttaviin ilmiöihin eli eettiseen käänteeseen, lukemisen hyödyllisyyden korostamiseen ja kirjailijakuvan muutokseen. Tämä kontekstointini tarjoaa erään selityksen sille, miksi Wallace-tutkimus pyrkii postmodernismista eroon.

Postmodernismin jälkeistä tilaa on määritelty (esim. Kelly 2010a; Vermeulen & van den Akker 2010; Dumitrescu 2014) melkein yhtä kiihkeästi kuin postmodernismin kuolemaa on odotettu ja ennustettu (esim. Barth 1993; Hutcheon 2002, 165–166). Wallace itse näki pohjoisamerikkalaisen kirjallisuuden metafiktiivisyyden ja ironisuuden vaarallisena, solipsismiin johtavana ilmiönä (Wallace 1988; Wallace 1993, 183–184; McCaffery 1993). Postmodernismia on nimitelty tyhjäksi ironiaksi, muotoleikkelyksi ja pastissiksi, joka ei johda mihinkään (esim. Jameson 1991). Uusvilpittömyyden perustana on edellä kuvatun kaltainen oletus siitä, että kyyninen, tekodidaktinen⁴ ja itsensätiedostava postmodernismi ei voi tuottaa vaikuttavaa sisältöä vaan käpertyy itseensä. Postmodernismin ja metafictionin tutkijat ovat toisaalta esittäneet, että postmoderni ambiguiteetti ei tee tekstistä merkityksellisesti tyhjää vaan että muutokin luo merkitystä (esim. Waugh 1984; Dipple 1988; McHale 1992). Uusvilpittömäksi tituleeratun Wallacen fiktioituotannon kirjalliset keinot ovat esimerkiksi postmodernistisia, ja hän hyödyntää niitä jopa parodiaksi asti ironisoimalla ironiaa ja tiedostamalla itsensätiedostavuuden. Uusvilpittömyydessä ei näin ollen olekaan kyse sille ominaisten piirteiden paikantamisesta tekstin tasolla vaan pikemminkin asenteesta ja ideologisesta päämäärästä. Merkityksellisyyden, autenttisuuden ja vilpittömyyden vaatimusten taustalla vaikuttaa filosofian ja kirjallisuudentutkimuksen eettinen käänne. Postmodernismi on julistettu kuolleeksi jo monituisia kertoja, mutta millä motiiveilla? Ovatko Wallacen romaanit uusvilpittömiä vain, koska hän itse julisti niin? Kuka määrittelee uusvilpittömyyden, ja millaisin perustein?

Wallace-tutkimuksen erityispiirteistä

Vaikka Wallace nautti jo eläessään kulttimaineesta, ennenaikaisen poimenonsa myötä hänestä tehtiin sekä mediassa että tutkimuksessa kuolematon. Romanttinen ajatus kärsivästä kirjailijanerosta toistuu paitsi fanifoorumeilla ja julkisessa keskustelussa myös tieteellisissä julkaisuissa. Internetin osaa Wallace-tutkimuksessa selvitelty Matt Bucher (2009) toteaa, että sähköpostilistojen ja foorumien anonymiteetti pohjusti tietä amatööritutkijoille. Wallace-tutkimuksen vaiheita kartoittanut Adam Kelly huomauttaa niin ikään, että tutkimuksen ottaessa ensiaskeleitaan kirjailijan tuotantoa tarkastelivat akateemikoiden sijaan innokkaat lukijat tiedeyhteisön ulkopuolella. Fanifoorumeilta siirryttiin vähitellen konferenssisaleihin tutkijoiden joukkoon. Vaikka ensimmäisen aallon julkaisut käsittelevätkin teoslähtöisesti esimerkiksi tieteen, tiedon ja postmodernismin yhtymäkohtia, Wallacen omat näkemykset tuotannostaan alkoivat nopeasti vaikuttaa tutkimukseen ja ”E Unibus Pluram” nousi tärkeäksi lähteeksi akateemisissakin teksteissä. (Kelly 2010b.) Kellyn mukaan (2010a, 128) tätä nykyä ”fanien, tutkijoiden ja kriitikoiden kesken vallitsee yksimielisyys siitä, että David Foster Wallace vaali vilpittömyyttä olennaisena arvona elämässään ja työssään, ehkä jopa työnsä määrittävänä piirteenä”. Niin tutkimuksessa kuin akatemian ulkopuolellakin David Foster Wallacea pidetään uusvilpittömyyden ruumiillistumana, ja hänen auktoriteettinsa vaikuttaa yhä vahvasti hänen fiktiotuotantonsa tulkintoihin.

Vilpittömyyden ja autenttisuuden kysymykset johtavat myös intentioharhan kysymykseen (Kelly 2010a, 132). Varsinkin *The Pale Kingin* julkaisu postuumisti on nostanut tutkimusartikkeleissa esiin kysymyksiä tekijän intentiosta ja teoksen julkaisukuntoon saattaneen kustannustoimittajan Michael Pietschin työn laadusta (esim. Burn 2012, 372, 386). Tutkijoilla näyttää olevan loputon tarve viitata kirjailijan vuonna 2008 tekemään itsemurhaan, liittyi tutkimus sitten postuumisti julkaistuun *The Pale Kingiin* tai Wallacen eläessään julkaisemiin teoksiin (esim. *Studies in the Novelin* Wallace-erikoisnumerot 44:3 & 44:4, ks. Fest 2012; Staes 2012). Wallace-tutkimuksen uskottavuutta vie ja käytettävyyttä hankaloittaa se, että tutkimusartikkeleissa käytetään tulkintojen perusteluina bio-

grafisia tietoja. Esimerkiksi Staes (mt., 422–425) vertaa Wallacen työhistoriaa *The Pale Kingin* kertojan uraan ja Boswell (2014) pohtii Wallacen sairaushistorian merkitystä *Infinite Jestin* masennusmotiivin innoittajana. Lienee luonnollista, että paljon julkisuudessa olleen kirjailijan henkilöhistoria on tuttu myös tutkijoille, mutta johtaako Wallacen elämänvaiheiden analyysi muuhun kuin tekijän intentioiden tulkittamiseen?

Wallacen postmodernistiset novellikokoelmat *Girl with Curious Hair* (1989), *Brief Interviews with Hideous Men* (1999) ja *Oblivion: Stories* (2004) sekä romaanit *The Broom of the System* (1987), *Infinite Jest* (1996) ja *The Pale King* (2011) taivutetaan usein tutkimuksessa toteuttamaan Wallacen itsensä nykyfiktioille asettamia odotuksia. Wallace-tutkimuksen ongelmina koen yhtäältä kiinnostuksen pelkkään Wallacen henkilöhistoriaan, toisaalta sen, miten Wallacen teokset sovitetaan väkisin hänen esseissään ja haastatteluissaan antamaansa hyvän kirjallisuuden määritelmään. Väitän, että tukeutuessaan näin Wallacen auktoriteettiasemaan hänen omia tekstejään analysoitaessa Wallace-tutkimus tekee vääryyttä niin kirjailijan fiktiotuotannon tulkinnalle kuin uusvilpittömyyden määrittelyllekin.

Tutkijoiden keskinäinen keskustelu on turhankin yksimielistä. Wallacen omat mielipiteet on hyväksytty analyysin metodiksi, ja tutkimukset yrittävät kilvan mahduttaa Wallacen romaanit uusvilpittömyyden eetosseen.⁵ On totta, että Wallacen fiktiotuotannossa käsitellään myös esseetuotannosta tuttuja teemoja, kuten kirjallisuuden ja kulttuurin murros-tilaa. Totta on sekin, että Wallacen fiktiotekstit tiedostavat myös kirjallisuuden teorian muutoksen peräänkuuluttaessaan eettistä luentaa (Kelly 2010b). Nähdäkseni uusvilpittömänä tulkittua Wallacea kannattaa silti lukea (myös) postmodernismin poetiikan tutkimuksen metodein. Narratologisesti tarkan ja postmodernistisen poetiikan keinoja havainnoivan luennan vertaaminen Wallace-tutkimuksessa laajalti hyväksytyihin uusvilpittömiin luentoihin auttaa ymmärtämään sekä Wallacen fiktiota että itse uusvilpittömyyden määrittelyä uudelta kannalta. Havainnollistaakseni väitettäni esittelen ensin Wallace-tutkijoiden luentoja *The Pale Kingin* itsensä tiedostavasta metafiktiosta ja erityisesti sen Wallace-minäker-tojasta. Tämän jälkeen tarjoan oman, postmodernistisen poetiikan tutkimukseen perustuvan luentani samasta aiheesta.

Uusvilpityn metafiktio

Wallace julisti jalkistrukturalismin hengessä postmodernistiset keinot metafiktiota myöten tyhjiksi ja kylmiksi, sisällöttömiksi peleiksi (esim. McCaffery 1993; Wallace 1993). Wallacen vihamielinen asenne postmodernistisia keinoja kohtaan paistaa läpi myös Wallace-tutkimuksesta. Tutkimuskirjallisuudessa tiuhaan huomioidussa *The Pale Kingissä* erilaisia postmodernistisia keinoja hyödynnetään laajasti, ja Wallace-tutkijoille onkin tuottanut melkoisia ponnisteluja selittää muun muassa romaanissa runsaasti viljelty metafiktiivinen aines, joka ei sovi uusvilpityn eetokseen. Yhdysvaltalaisen veroviraston fiktiivistä hallintouudistusta taustoittava ja dokumentoituva teos avautuu fragmentaariseksi, ensyklopediseksi labyrintiksi, jossa voi törmätä yhtä hyvin verjargoniin kuin kummituksiinkin. Otettakoon esimerkiksi David Foster Wallace -nimisen minäkertojan kerronnasta muodostuva kehyskertomus, joka samanaikaisesti soveltaa, parodioi ja uudistaa metafiktiivisiä keinoja. Kertoja esittäytyy ensimmäistä kertaa lukijalle ”Tekijän esipuheeksi” nimetyssä luvussa 9, jossa hän julistautuu teoksen aktuaaliseksi tekijäksi:

TEKIJÄN ESIPUHE

Tekijä tässä. Tarkoittaen todellista tekijää, elävää ihmistä kynä kädessään, eikä mitään käsitteellistä kerronnallista hahmoa.⁶ (*The Pale King*, 66.)

Marshall Boswellin luenta David Foster Wallace -kertojasta ilmentää sekä uusvilpityn tutkijoiden asenteita postmodernismia kohtaan että sitä, miten vaikeaa heidän on selittää Wallacen postmodernistisia keinoja hyödyntävä tuotanto uusvilpitymäksi. Artikkelissaan ”Author Here: The Legal Fiction of David Foster Wallace’s *The Pale King*” Boswell (2014) kutsuu David Foster Wallace -minäkertojan katkelmia ”luotaantyyntäviksi” (mt., 25), ”väsyneiksi”, ”latteiksi” ja ”metafiktiivisiksi itsereflektiivisiksi tempuiksi” (mt., 26). Boswell siis suhtautuu metafiktioon inhoten kuten Wallacekin mutta on samalla tietoinen Wallacen fiktio tuotannon meta-

fiktiivisyyden määrästä (mt., 28). Boswellin kielteisestä asenteesta huolimatta yhdessä luennoistaan hän analysoi postmodernistisia keinoja ja myöntää, että metafiktiivisyyskin voi kantaa merkitystä: Boswell toteaa, että ”problematisoimalla fiktion ja toden eron – – David Foster Wallace -kertonta pyytää lukijoitaan punnitsemaan fiktiivisen totuuden arvoa referentiaalisuuteen nähden” (mt., 26). Boswell päätyy lopulta tulkintaan, jossa metafiktiivinen David Foster Wallace -kertoja nivoutuu osaksi teoksen informaation, sen tulkinnan ja totuuden kohtaamattomuuden teemaa.

Vaikka Boswell (2014) *The Pale Kingin* minäkertojaa analysoidessaan sivuaakin postmodernistista tulkintaa, hän ei ole halukas itse varsinaisesti liittämään Wallacen teosta osaksi postmodernismia. Hän ei liitä Wallacen referentiaalisuudella pelaamista ensyklopedisten ja historiografisten postmodernien romaanien, kuten Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaaren* (*Gravity's Rainbow*, 1973) tai Don DeLillon *Alamaailman* (*Underworld*, 1997) jatkumoon. Vaikka Boswell (2014) tunnistaa Philip Rothin romaanin *Operation Shylock* (1993, ei suomennettu) *The Pale Kingin* intertekstiksi ja luettelee teosten yhtäläisyyksiä sanatasolta juoneen asti, hän ei tulkitse oikeusjutuista huolestunutta David Foster Wallace -kertojaa Rothin kertojan tai esimerkiksi Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* (2005) Bret Easton Ellisiksi nimetyn päähenkilön kaltaiseksi hahmoksi, joka problematisoi autofiktiota tai kirjailijan eettistä vastuuta. Postmodernismin tutkimuksessa vakiintuneiden luentojen vastaisesti Boswell (2014) suhtautuu paikoin jopa vakavasti siihen mahdollisuuteen, että David Foster Wallace -minäkertoja olisi todellinen tekijä itse, ja tarkistaa fiktiossa faktoiksi esitettyjen väittämien paikkansapitävyyttä vertailemalla niitä Wallacen henkilöhistoriaan (mt., 36–37). Samanlaista faktantarkistusta on harrastanut myös Stephen J. Burn, joka luki vuonna 2012 ilmestyneessä artikkelissaan koko Wallacen fiktio tuotannon tämän henkilöhistorian läpi ja kiinnitti huomattavasti huomiota teosten analyysin kannalta toisarvoisiin seikkoihin, kuten Wallacen verotuksen yksityiskohtiin (mt., 373).

Wallace-tutkijoita selvästi kiehtoo Wallacen arkistojen ja elämäkertojen tutkiminen, mutta henkilöhistorian penkominen vie valitettavasti analyysia kohti yksinkertaistuksia ja ylitulkintoja: Burn (2012) lukee Wallacen henkilöhahmot kirjailijaksi itsekseen, ja Boswell (2014) puo-

lestaan tulkitsee faktuaalisiksi todistamiensa romaanin kohtien viittaavan Wallacen kirjailijanuran kriiseihin ja perustelee näin, että koko teos on omaelämäkerrallinen kertomus kirjailijana kehittymisestä (mt., 37). Boswell lukee metafiktiota kapeasti ja sillä oletuksella, että itsensätiedostavuus viittaa vain kirjoittamisen teemoihin, kirjailijuuteen tai lukijuuteen. Postmodernin poetiikan tutkimuksessa metafiktiivisyys käsitetään kuitenkin tätä ilmaisuvoimaisemmaksi ja monipuolisemmaksi keinoarannoksi (esim. Waugh 1984; Hutcheon 1988). Boswellin analyysissä moninkertaisen itsensätiedostavuuden monitulkintaisuus ohitetaan täysin, ja samalla Wallacen monitasoinen, kerronnallisesti ja keinoillisesti leikkilinen ja itsensätiedostava romaani pelkistyy omaelämäkerraksi. Boswellin motiivina metafiktion yksinkertaistamiselle saattaa toimia se, että monisyisempi tulkinta antaisi postmodernistiselle metafiktiolle liikaa ilmaisuvoimaa siihen nähden, mitä Wallace itse on keinosta lausunut. Boswellin luenta osoittaa, miten oleellinen osa metafiktion tulkinnalla on, kun käydään keskustelua uusvilpittömyyden ja postmodernismin välillä: uusvilpittömydessä metafiktio on lainsuojatoman asemassa, ja Wallace-tutkijat yrittävät selittää sen pois kohdeteksteistään.

Adam Kelly (2010a) painottaa teosanalyysissään⁷ Wallacen esseetuo-
tanta ja haastatteluita, ja metafiktion poisselittämisen ongelma on tullut hänelläkin väistämättä eteen. Hän joutuu toteamaan, että Wallacen sukupolvelle post-postmodernistina oleminen tarkoittaa sitä, ettei täysin tiedä, onko onnistunut pakenemaan narsismia, solipsismia, ironiaa ja vilpillisyyttä (Kelly 2010a, 145). Toisaalta, vaikka Kelly myöntää Wallacen olleen täysin tietoinen itsensätiedostavuuden historiasta ja sen laajasta suosioista postmodernismissa, hän ei ehdota (edes henkilöhistorian puitteissa), että Wallacen fiktion metafiktiivinen aines parodioisi tai kehittäisi postmodernistisena pidettyä keinoa (mt., 134–135). Sen sijaan hän tulkitsee Boswellin tapaan metafiktion suorastaan kyllästävät ja metafiktion paikoin kyllästyneetkin henkilöhahmot todellisen Wallacen kuviksi (mt., 143). Kellyn tulkinta, jonka mukaan Wallace käyttää metafiktiota pelkätään havainnollistaakseen vilpittömyyden mahdottomuutta ja problematisoidakseen autenttisuutta, sopii turhankin saumattomasti uusvilpittömyyden eetokseen ja Kellyn spekuloidaan tekijän intentioon.

Mullins puolestaan koettaa sitoa Wallacen metafiktio postmodernismin jälkeiseen vilpittömään ja humaaniin kirjallisuuden suuntaan ja määrittelee sen moraaliseksi metafiktioksi (*moral metafiction*, Mullins 2014, 230). Mullinsin mukaan ”Wallace kamppaili suuren osan *Infinite Jestin* jälkeisestä urastaan kehittääkseen vaihtoehdon tyhjälle formalismille” ja ”Wallacen fiktio yrittää esittää ja tutkia epätäydellisiä fiktiivisiä maailmoja – –, joiden täydentäminen edellyttää lukijoiden osallistumista” (mt., 230, 235). Metafiktio tehtävänä on siis Mullinsin mukaan ohjata lukijaa ja jättää maailmanrakennus tämän tehtäväksi. Lukijan osuus fiktiivisten maailmojen hahmottamisessa ja luomisessa ei kuitenkaan rajaudu Wallacen tuotantoon tai toisaalta ole postmodernismille tai sen tutkimukselle vierasta. Lukijan aktiivista osallistumista pidetään pikemminkin jopa oleellisena elementtinä fragmentaaristen ja monitulkinnaisten postmodernien tekstien rakentumisessa (esim. Richardson 2001; Ryan 2001; Hägg 2005). Brian McHalen mukaan modernismi keskittyi epistemologisiin ongelmiin, kun taas postmodernismin keskeisimmät kysymykset liittyvät ontologiaan (1987, 9–11). Tiedostamisen ja tietämisen sijasta postmoderni teos siis etualaistaa maailmojen luomisen sekä olemisen muotojen kysymykset (McHale 2013a, 358). McHalen kehittämä ontologinen dominantti on postmodernismin tutkimuksessa jo laajasti tunnettu ja sovellettu teoria, joten Mullins tavallaan keksii pyörän uudelleen koettaessaan löytää Wallacen metafiktiosta jotakin ”tyhjää formalismia” syvempää ja eettisesti hyväksyttävää. Sana ”moraalinen” on arvottava; sillä Mullins tekee selväksi, että tukee Wallacen postmodernin vastaisia mielipiteitä. Näin ollen moraalinen metafiktio terminä heijastelee sitä samaa postmodernismin tutkimuksesta erottautumista postmodernismin vastustamisen takia kuin muukin uusvilpittömyyden tutkimus.

Edellä esitettyjen esimerkkien mukaan *The Pale King* käsittelee Wallace-minäkertojan kautta uusvilpittömyydelle(kin) tärkeitä teemoja: vilpittömyyttä, autenttisuutta ja totuutta. Seuraavassa omassa postmodernistisen poetiikan teoriaan perustuvassa analyysissäni aion kuitenkin kysyä, käsittelee *The Pale Kingin* metafiktio yksinomaan uusvilpittömyyden agendan ja metodin ulottuvilla olevia aiheita. Väitän, että *The Pale Kingin* metafiktio on postmodernistista, ja jotta sen monimerkityk-

sellisyyden voisi tulkita, sitä pitäisi myös analysoida postmodernismina. *The Pale King* tiedostaa itsensä tiedostavuutensa, parodioi sitä ja tuottaa uusia merkityksiä pölyttämällä vanhoja metafiktiokäsityksiä. Holland (2014) on huomannut *Infinite Jestistä* samankaltaisen postmodernismin keinon, jota Wallace hyödyntää itsensä kommentoinnissa:

Infinite Jest ei sivuuta vaan aktiivisesti kamppailee kyynisen postmodernismin rakenteiden ja teemojen kanssa. *Jest* on täysin tietoinen rakentamaansa maailmaa määrittävästä tyhjästä ironiasta ja sen tuottamasta kärsimyksestä, mutta se ei tarjoa henkilöhahmoilleen sitä tapaa kääntyä ironiasta vilpittömyyteen, jota Wallace puolusti. (Holland 2014, 57.)

Kolme Davidiä

Metafiktiivisuus on postmodernismille tyypillinen piirre (Hutcheon 1980; 1988; Currie 1995, 15; Hallila 2006, 75; vrt. Waugh 1984). Metafiktio ei kuitenkaan ole synonyymi postmodernismille (ks. Eskelinen 2016, 527). Metafiktiiivisten keinojen avulla postmoderni romaani esittää lukijalleen tiedostavansa itsensä kaikilla osa-alueillaan: sekä tyylillisesti, tekstuaalisesti että tulkinnallisesti (vrt. Hutcheon 1980, 99). Metafiktio siis operoi teosyksilöstä riippuen monella eri tasolla käyttäen vaihtelevaa skaalaa erilaisia metafiktiiivisiä keinoja⁸. Postmodernismin tutkijan tuleekin osata riittävästi eritellä metafiction keinoja ja funktioita sekä niiden suhdetta muihin tarkasteltavassa teoksessa käytettyihin kirjallisiin keinoihin, jotta kohdeteoksen merkitystasot tulevat ymmärretyksi (Eskelinen 2016, 527). Satunnainen metafiktio rikkoo immersion vain hetkeksi. Postmodernia romaania lukiessa teoksen keinotekoisuus on jatkuvasti läsnä eikä fiktiivistä sopimusta synny. Postmoderni metafiktio eroaa muusta metafictionista tiedostamalla itsensä tiedostamisen (Alter 1975, xi).

Tähän tiedostavaan itsetietoisuuteen liittyy Alterin (mt.) esittämän kokonaisvaltaisuuden myötä myös metafiction parodiointi ja problematisointi. *The Pale King*, kuten muukin Wallacen fiktio tuotanto, on erinomaisen tietoinen kirjallisuudentutkimuksen käänteistä ja kirjallisuus-

historiasta, ja se problematisoi niin kulttuurin, filosofian kuin tutkimuksenkin ajankohtaisia aiheita. Runsaalla intertekstuaalisuudellaan se myös tunnistaa ja tunnustaa oman paikkansa postmodernistisen kirjallisuuden perinteessä. Postmodernismin monitulkintaisuus ja erityisesti muodon merkityksellistäminen vaativat analyysin avuksi metodin, joka pystyy selittämään itsetietoisien kerronnan. Hyödynnän seuraavassa luennassani Pekka Tammen kertovan tekstin mallia (1992, 23), jonka hän kehitti Wayne C. Boothin ja Seymour Chatmanin teoretisointien pohjalta kuvaamaan tekstin tekijän, kertojien, yleisön ja lukijan hierarkisia suhteita. Kerrontarakenteen eksplisiittisen erittelyn avulla pyrin paljastamaan *The Pale Kingin* kerrontatasojen horjunnan ja Wallace-minäkertojan epäluotettavuuden.

Tekijä tässä, hei

The Pale Kingin David Foster Wallaceksi esittäytynyt minäkertoja toteaa: ”Kaikki tämä on totta. Tämä kirja on todella totta”⁹ (mt., 67). Kertoja, joka väittää itseään todelliseksi tekijäksi ja fiktioteosta faktaksi, pyrkii liikkumaan kerrontarakenteessa kertojan paikalta korkeammalle, itse asiassa koko fiktiivisen maailman ulko- ja yläpuolelle, lukijan maailmaan. Pekka Tammen mukaan fiktiivisessä teoksessa kertoja, henkilöt ja teksti ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. Perinteisessä romaanissa kerronta tapahtuu vain yhdellä hierarkian tasolla: esimerkiksi kertomuksen maailmassa esitettävän sisäiskertomuksen kertoja puhuttelee samalle fiktion tasolle paikantuvaa sisäisyleisöä. Kerrontarakenteen lainalaisuudet tiedostavassa ja sitä parodioivassa postmodernissa tekstissä ei kuitenkaan ole tavatonta esimerkiksi se, että kertoja tiedostaa olevansa fiktiivinen puhuja jonkun toisen kirjoittamassa tekstissä. (Tammi 1992, 12, 26.) Tällaista kerrontatasolta toiselle tapahtuvaa liikettä Gerard Genette (1980) kutsuu metalepsikseksi (mt., 234–237). Metalepsiksessä fiktio valuu todellisuuteen, aiemmin erillisiksi oletetut maailmat yhdistyvät, sisempi kääntyy ulommaksi ja keskinäiset hierarkiat hajotetaan. Näiden tasojen, kehysten, laatikoiden ja maailmojen välissä metalepsis mahdollistaa vapaan liikkumisen itselle jatkuvasti liikkeessä ja keskinäisiä suh-

teita etsien. (McHale 1987, 113.) Esimerkiksi Miguel de Unamunon *Nieblassa* (1914) fiktiivisyydestään tietoinen päähenkilö ottaa yhteen fiktiivisen tekijän kanssa. Kerronnan tasot ja sitä myötä fiktiivinen maailma immersioineen järkkyvät henkilöhahmon murtautuessa tarinakehyksestä ja toisaalta tekijän esiintyessä fiktiivisenä hahmona kerronnassa. Nabokovin ”Naborissa” (1935) puolestaan fiktion ulkopuoliselta ja kaikkitietävältä vaikuttava kertoja muuttuu novellin myötä ensin fiktiiviseksi sisäistekijäksi ja lopulta kertomuksen maailmassa tunnistettavaksi henkilöhahmoksi (Tammi 2010, 86). Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* (2005) alkuosan taas muodostaa fiktiivinen elämäkerta. Ellisin omalla nimellä esiintyvä kertoja harmittelee fiktiivisen *Amerikan psykon* (1991) aiheuttamaa kohua painottaen kuitenkin parodisesti *Lunar Parkin* olevan täyttä totta:

Huolimatta siitä, miten kammottavilta tässä kuvaillut tapahtumat saattavat vaikuttaa, yksi asia teidän on pidettävä mielessänne, kun teillä on tämä kirja käsissänne: kaikki todellakin tapahtui, jokainen sana on totta (Ellis 2005, 54).

Jo alun fiktiivinen omaelämäkerta on liioitteluihminen ja huikentelevaisuuksineen vaikea ottaa tosissaan, mutta viimeistään *Lunar Parkin* loppuosan kauhu- ja dekkarielementit kehystävät epäluotettavuudessaan ja fantastisuudessaan tekstin täysin fiktiiviseksi. Kertoja-Ellisin vakuutellut ohjaavat lukijaa lukemaan teosta nimenomaan kertojan referentiaalisuusväitteiden vastaisesti. Wallacen tuotannossa tällainen omaelämäkerrallisuudella pelaava hahmo näyttäytyy ennen *The Pale Kingiä* vuonna 2004 julkaistussa novellissa ”Good Old Neon”, jossa kerrontarakenne murenee tekstin loppuvaiheilla. Viitteitä tarinatasojen liikkeestä saadaan jo aiemmin, kun kertojahahmona toimiva Neal saa novellin edessä ironisia piirteitä sisäistekijän ottaessa vähitellen vallan kerronnasta. Lopullinen moninkertainen metalepsis hajottaa kerrontarakenteen. Kertoja vaihtaa sinä-passiivista ja sisäisyleisölle kerronnasta suoraan lukijan puhutteluun samalla, kun minäkertoja häviää ja fokalisoinnin¹⁰ keskiöön asetetaan fiktiivinen tekijä, jonka nimi on David Wallace. Hetkellisesti kolmannessa persoonassa tapahtuva kerronta vaihtuu lopuksi

minäkerrontaan, ja puhuttelun voi lukea tapahtuvan sisäänpäin, kertojalle itselleen.

The Pale Kingin itsensä tiedostava ja itseään parodioiva metafiktiivisyys asettuu osaksi postmodernististen tekstien jatkumoa. Jo teoksen nimi *The Pale King* muistuttaa lukijaa Nabokovin romaanista *Pale Fire* (1962). Toisaalta samalla kun *The Pale King* viittaa edeltäjiinsä se myös nauraa niille ja itselleen. Wallace-minäkertoja väittää, että lukijan käsissä olevassa kirjassa kaikki paitsi kansilehden vastuuvapauslauseke on täyttä totta, ja ilmoittaa, että romaanissa esiintyvät fiktion tunnusmerkit ovat vain lakimiesten lepyttelyä varten:

[S]ellaiset ominaispiirteet kuten näkökulman vaihtelu, rakenteen pirstoutuminen, tahalliset epäjohdonmukaisuudet jne. käsitetään nykyään yksinkertaisesti analogioiksi sellaisista kirjallisista lausumista kuten ”Olipa kerran...” tai ”Elipä kerran kaukana täältä...” tai mistä tahansa muusta perinteisestä keinosta kertoa lukijalle, että kyseessä on fiktio – – Se mitä yritän tässä tekijänoikeussivun vastuuvapauslausekkeen suojissa tehdä, on ohittaa ääneenlausumattomat vihjeet ja olla 100-prosenttisen avoin ja suora tämänhetkisen sopimuksen ehdoista. *The Pale King* on perimmältään ei-fiktiivinen elämäkerta – – .¹¹ (*The Pale King*, 72–73.)

Omien sanojensa mukaan kirjailijan kertojakaima siis piiloutuu fiktiivisen sopimuksen taakse vältyäkseen oikeusjutuilta. Kertoja tuottaa (ja haastaa) metalepsiksen: tekijäksi tekeytyessään kertoja julistaa samalla olevansa todellinen henkilö, ei sisäistekijä, saati kertoja tai henkilöhahmo. Vaikka lukijalle tehdään muilla keinoin selväksi, että minäkertoja on tosiasiaassa fiktiivinen henkilö, kerrontarakenne särkyy hetkellisesti lukijan puntaroidessa saamaansa informaatiota. Edeltävä tekstinäyte osoittaa, miten teoksessa parodioidaan kirjallisuuden tutkimuksessa käytyä debattia fiktion ja referentiaalisuuden määrittelyistä. Kertojahahmon ahdingon kautta irvailaan myös todellisen kirjallisuuskentän ongelmalle, jossa aktuaaliset tekijät arvoineen sekoitetaan jälleen kerran kertojiin ja vaaditaan heitä vastuuseen fiktioidensa sisällön eettisyydestä. Näin päästään pohtimaan myös kirjailijan julkisuus-

kuvan ja julkisen henkilön kirjailijuuden kysymyksiä.¹² Sekä kertoja että kuvattu metalepsis ivaavat myös metafiktiota itseään. Toisaalta sekoittamalla totuttu suoraviivainen kerrontarakenne näin perinpohjaisesti romaanin luonne konstruktiona tehdään näkyväksi.

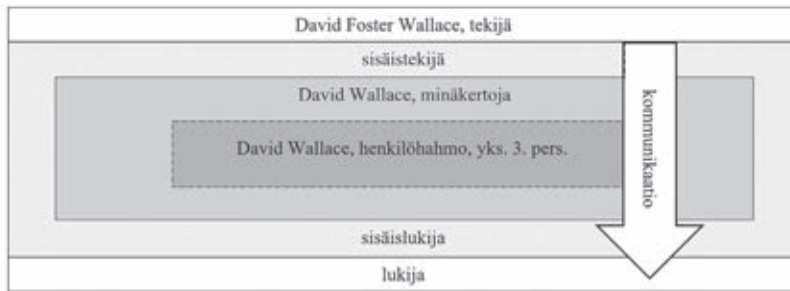
Epäluotettava David

The Pale Kingin Wallace-kertoja tutkineen Toon Staesin mukaan ”lukijoiden – on joko uskottava kertojaa tai etsittävä hänen väitteensä kumoavia vihjeitä tekstin *ulkopuolelta*” (Staes 2012, 422, kursiivi alkuperäinen). Staes siis punnitsee kertojan väitteiden referentiaalisuutta, mikä on sikäli ymmärrettävää, että Wallace-tutkijat tulkitsevat David Wallace -nimisen kertojan todelliseksi tekijäksi. Oma luentani taas tukeutuu paitsi *The Pale Kingin* minäkertojan fiktiivisyyden myös kertojan epäluotettavuuden osoittamiseen. Merkkinä epäluotettavuudesta voidaan pitää tekstin sisäisiä ristiriitoja, joita teoskokonaisuuden ja kertojan välittämän tiedon ja asenteiden välille muodostuu (ks. Nünning 2007, 495–497).

Kuten edellä lainattu Ellisin päähenkilön vakuuttelu, myös *The Pale Kingin* minäkertoja-Wallacen todistelut omasta referentiaalisuudestaan on helppo hylätä. Wallace-minäkertoja osoittautuu nopeasti epäluotettavaksi kertojaksi. Kertojan kuvaukset Yhdysvaltojen verohallinnon uudistuksesta on vaivatonta todeta fiktioksi, vaikka Wallace ei muutoin anna olettaa, että tämä sietäisi asiavirheitä ulosannissaan. Kertoja pitää totuudenmukaista kuvausta arvossa, kuten alaviitteistä ja itse kerronnasta käy selvästi ilmi: ”[M]itä hän sanoi, *ei ole enää muistissa*”¹³ (*The Pale King*, 294, kursiivi lisätty) tai ”Odotin pääaulassa hyvin pitkältä tuntuvan tovin ja *koin kaikenlaisia nopeita, hajanaisia vaikutelmia ja reaktioita*”¹⁴ (*The Pale King*, 301, kursiivi lisätty). Teoksessa minämuodossa kertoo myös toinen henkilöahhmo, Fogle, ja Wallacesta kerrotaan muutamassa kerrontajaksoissa kolmannessa persoonassa (esim. *The Pale King*, 334). Wallace-kertojan ilmaistua obsessionsa totuudenmukaisuuteen on vaikea uskoa, että hän pystyisi esiintymään täysin toisena henkilöahhmona. Lisäksi kertojan kerrontaesimerkkien valossa häntä ei voida pitää kovinkaan taitavana saati kirjallisia keinoja hyödyntävänä kirjoittajana, joten teoksessa esiin-

tyvien tyylin ja position vaihteluiden on tultava joltakin muulta tasolta. Romaanin nimeä kantavan fiktiivisen omaelämäkerran voi lukea upotetuksi muun tarina-aineksen joukkoon, mutta sitäkin säätelee Wallacea korkeampi kerrontataso. Kerrontarakenteen hahmottamista hankaloittaa entisestään toisenkin David Foster Wallace -nimisen hahmon ilmestyminen tarinamaailmaan. Mustasukkaisesti identiteetistään kiinni pitävän kertoja-Wallacen mukaan tulokas ei ole ”oikea”, eikä tämä saa omaa fokalisointia kerronnassa. Kerrontarakenteen kuvana kuvio on herkkulinen: uusin Wallace sekoitetaan henkilöstöhallinnon tietojärjestelmän ongelman takia ensimmäiseen Wallaceen, mistä seuraa luonnollisesti byrokraattinen painajainen ja mittava paperisota. Tulkinallisesti tämä kahden eri Wallacen sekoittuminen viittaa itse kerrontarakenteella leikitelyyn tulokseen, siis metalepsikseen, jonka kanssa lukija on jo joutunut ponnistelemaan ennen toisen Wallacen ilmaantumista. Jotta kerrontarakenne ei menisi liian yksinkertaiseksi, teoksen liepeillä on vielä kolmas David, sisäistekijä, joka ei ole paikalla tarinamaailmassa.

Kertoja-Wallacella on hetkellisesti ekstradiegeettisen kertojan tunnusmerkit ja työkalut käytössään, mutta tarinan edetessä hänen valtansa vähenee. Näin ollen väärän Wallacen ilmestyessä tarinaan henkilöhahmojen toiminta sijoittuu nähdäkseni samalle tarinan tasolle. Vaikka reaalia maailmaa ehdotetaan osaksi fiktiota kertojan julistautuessa tekijäksi, kertoja-Wallacen maailman ulkopuolella toimii sisäistekijä. Kertojan kieltäessä teoksen fiktiivisyytensä teos viestii käänteisesti tiedostavansa sekä itsetietoisuutensa että metafiction teoriakehyksen. Kerrontarakenteen hämärtämisen funktiona on muistuttaa todellisenkin tekijän olemassaolosta ja toisaalta kieltää parodian kautta hänen merkityksensä. Alkuperäisestäkin Wallace-minäkertojasta aletaan puhua kolmannessa persoonassa, ja hän katoaa vähitellen väärän Wallacen ottaessa hänen identiteetinsä henkilötietokantoihin liittyvän virheen takia. Tämä sitoo Wallacen hahmon jälleen kerran postmodernismin perinteeseen, sillä se muistuttaa *Painovoiman sateenkaaren* Tyrone Slothropin kerronnan ja lopulta koko henkilöhahmon hajoamista fiktion maailmaan (McHale 2013b, 208). Kuvassa 6 olen havainnollistanut kerrontatasojen eri Davidja asettamalla ne Tammen (1992) kertovan tekstin malliin.¹⁵



Kuva 6. *The Pale Kingin* kolme Davidia Tammen (1992) kertovan tekstin mallin mukaan.

Kuvassa 6 kommunikaatio etenee sisäistekijältä, romaanin merkityksistä vastaavalta ei-personifioitavalta taholta, kerrontatasojen läpi sisäislukijalle ja (epätäydellisenä) aktuaaliselle lukijalle. Minäkertojan paljastuminen epäluotettavaksi ja ironian tulkinnat perustuvat sisäistekijän, yksinkertaistettuna romaanin kokonaisuuden, antamiin vihjeisiin, joita minäkertoja ei havaitse. Minäkertojan julistautuessa tekijäksi teoksen kerrontarakenne merkityksellistyy ja horjuu mutta ei hajoa. Kolmannessa persoonassa kertovaa, eri henkilöhahmoihin ajoittain fokalisoivaa tahoja ei nimetä, mutta kerrontatyylissä riippuen se edustaa paikoin kaikkitietävyydessään jopa sisäistekijää, toisaalta ironisessa valossa esiintyessään Wallace-minäkertojaa. Minäkertojan ja henkilöhahmon, oikean ja väärän Wallacen, sekoittuminen juonessa enteilee heidän sekoittumistaan myös kerrontarakenteen tasolla. Minäkertojasta aletaan puhua kolmannessa persoonassa, ja lopulta ei voi aina olla edes täysin varma, kumpi Wallace-henkilöhahmoista tekstissä on kyseessä. Näiden kaikkien kolmen ja aktuaalisen tekijän sekaannus voidaan myös lukea kommentina siihen, miten fiktion henkilöhahmot, kertojat ja sisäistekijät mieliteineen samastetaan usein todellisiin lukijan maailmassa vaikuttaviin henkilöihin. Epäsuorasti kerrontarakenteen hämärtäminen siis kritisoi myös Wallace-tutkijoiden uusvilpitöntä luentaa Wallace-minäkertojasta aktuaalisena David Foster Wallacena.

Edellä olen esittänyt, miten *The Pale King* toimii postmodernismille ominaisin keinoin ja, edelleen, kuinka erinomaisesti postmodernismin

poetiikan tutkimuksen työkalut soveltuvat sen erittelyyn. Seuraavaksi jatkan analyysiani teoksen teemoihin. *The Pale Kingin* tematiikka kytkeytyy elimellisesti uusvilpittömyyden taustalla vaikuttaviin ilmiöihin, kuten eettiseen käänteeseen ja lukemiseen itseapuna. Postmodernismin perinteen läpi luettuna *The Pale King* näyttäytyy kuitenkin monimerkityksellisenä ja eettisesti ambivalenttina verrattuna Wallace-tutkijoiden uusvilpittömiin tulkintoihin.

The Pale King ja uusvilpittömyyden tematiikka

David Foster Wallace julisti fiktion tehtäväksi ”kuvata, millaista on olla ***** ihminen” (McCaffery 1993). Wallacen fiktio tuotanto käsitteleeekin laaja-alaisesti ihmiselon kurjaa puolta, kuten masennusta, riippuvuutta ja lamauttavaa tylsyyttä. Jon Baskin näkee Wallacen tuotannon terapeutisena kirjallisuutena, jolle on asetettu päämääräksi auttaa lukijaansa. Ajatuksen taustalla vaikuttaa vahvasti Wallacen itsensä ilmaisema halu paljastaa fiktion keinoin ajankohtaisia ihmisyyteen liittyviä kipupisteitä ja pelastaa lukija postmodernin maailman kurimukselta. (Baskin 2009.) Myös lukukokemuksen tunnepitoisuus ja eettinen vuoropuhelu tekstin kanssa mainitaan olennaisiksi osiksi uusvilpittömyyttä (Kelly 2016, 205). Wallace-tutkimuksessa näyttäisi siis resonoivan humanismissa ja taiteissa meneillään oleva eettinen käänne (ks. tämän teoksen johdanto) ja lukemisen hyötynäkökulmien korostaminen. Kiinnostavaa, joskin itsensä ja ympäristönsä tiedostavan romaanin tapauksessa vähemmän yllätyksellistä on, että *The Pale King* ottaa suoraan kantaa niin itseaputrendiin kuin vilpittömyyden kysymykseenkin.

Yleisön ei odoteta enää ainoastaan nauttivan taiteen kokemisesta, vaan kaunokirjallisuuden lukeminen valjastetaan myös identiteetin rakentamisen ja itsen kehittämisen välineeksi. Kaunokirjallisuuden sanotaan lisäävän empaattisuutta (Tommola 2015), kohentavan sosiaalisia kykyjä (Belluck 2013) ja jopa estävän masennusta ja Alzheimerin tautia (Schocker 2013). Viimeaikaisten väitteiden taustalla on kognitiotieteiden popularisointi ja eritoten David Comer Kiddin ja Emanuele Castanonin artikkeli ”Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind” (2013),

jonka ilmestymisestä lähtien media on herkutellut lukemisen eduilla. Hyvinvointiväitteiden avulla lukeminen on voitu selittää ”hyödylliseksi toiminnaksi, jolla on katetta ja myönteisiä vaikutuksia; lukemisen on nähty johtavan johonkin konkreettiseen tulokseen” (Tanskanen 2016). Hanna Meretojan (2016, 67) mukaan ”[j]ulkisuudessa esitetään yhä useammin lukeminen eräänlaisena mielen treenaamisena”. Toisin sanoen lukemiselta edellytetään sekä yksilöllisiä että yhteiskunnallisia hyötyjä. Siitä on tehty ihmisenä kasvamisen väline.

Wallacen magnum opuksen, *Infinite Jestin*, kantavia teemoja ovat addiktio ja masennus. *The Pale King* puolestaan paneutuu tylsyyden olemukseen eksplisiittisesti ja implisiittisesti: tylsyyttä pohditaan tekstin tasolla käsitteellisesti ja filosofisesti, mutta teoksen henkilöhahmot myös laitetaan tuijottamaan saippuasarjoja tai seiniä ja toisaalta tekemään rutiininomaisia työtehtäviä tylsistymiseen asti – ja hiipiipä tylsyyks myös lukukokemukseen loputtomien alaviitteiden, verojargonin ja jaarittelun kautta. *Ennui* on lähtemätön osa *The Pale Kingiä* kaikilla sen kerontatasoilla. Tylsyyden ja sen sietämisen tematisointi voi viitata yleisön odotuksiin nykykirjallisuudesta ja noiden odotusten tietoiseen pettämiseen, *The Pale King* kun ei ole vauhdikas viihderomaani. Wallace-minäkertojan teoksen edetessä murtuva valta ja tyhjiksi mietelauseiksi tyypistyvä filosofointi puolestaan irvailevat itseapukirjallisuuden diskurssille.

Toisaalta itseaputrendi tuodaan teoksessa esiin myös tapahtumien tasolla, kun tylsyyden näännyttämä Chris Foglen hahmo ryhtyy harjoittamaan tietoisuustaitojaan. Fogle kuvataan tarkkailemassa itseään tekemässä milloin mitään tyhjänpäiväistä tai tylsää, esimerkiksi: ”[J]äsentelen kaiken tämän itselleni erittäin selvästi ja harkitusti sen sijaan, että vain harhailisin ympäriinsä tiedostamatta niitä aistimuksia ja reaktioita, joita [puhelimessa puhuva kämppäkaveri] herättää”¹⁶ (*The Pale King*, 186). Vähitellen pitkävetisetkin hetket merkityksellistyvät, kun Fogle oppii elämään hetkessä. Olemisen tiedostaminen ei Foglelle kuitenkaan riitä, vaan tämä pohtii myös tiedostamisen mahdollisuutta. Moninkertainen tiedostaminen johtaa korkealentoisuudessaan parodisiin pohdintoihin, jotka viittaavat ilmiselvästi itseapuvillityksistä trendikkäimpään eli mindfulnessiin. Tehdessään pilkkaa Wallace-minäkertojan monologeista ja Foglen tietoisuustaitoharjoituksista teos kysyy samalla, onko

kaunokirjallisuudella mitään velvoitetta saati tarvetta ottaa osaa lukevan yleisön itsensäkehittämisprojekteihin. Tiedostamisen loppumattoman kehän kautta ivataan tietysti myös teosta itseään ja siinä hyödynnettyä postmodernistista metafiktiota, itsensä tiedostavaa itsensä tiedostavuutta. Teoksen ironinen ote kuitenkin horjuu, kun Foglea siirrytään tarkastelmaan lukijan kuvana. Kun metafiktio sidotaan muihin merkitystä tuottaviin aineksiin, teemat vahvistuvat ja monimutkaistuvat, liittyvät toisiinsa ja haastavat toisensa.

Foglen lailla lukija joutuu etsimään merkitystä yksitoikkoisesta ja toisteisesta toiminnasta. Metafaktiivisillä keinoillaan *The Pale King* kouluttaa lukijaansa tiedostamaan lukuprosessin ja ottamaan aktiivisemmän roolin merkityksen tuottamisessa keskittyen ja keskittymisensä tiedostaen. Nykyisenlaisessa taiteen hyödyntämisen vimmassa kirjallisuuden taiteelliset arvot uhkaavat jäädä paitsioon. Lukuprosessin mekaniikan paljastamalla *The Pale King* korostaa aktiivista, keskittynyttä lukemista itseisarvona. Toisaalta jos lukuprosessia tulkitaan edelleen allegorisesti, teos kehottaa tiedostamaan jokaisen hetken eikä arvottamaan niitä niiden miellyttävyyden saati viihdyttävyyden kautta. Banaalisti ilmaistuna matka on siis tärkeämpi kuin päämäärä. Fiktio lukemisessa sen paremmin kuin elämässäkään päämäärää ei välttämättä ole, mutta toiminnan tietoisuuden voi ajatella tekevän niin lukemisesta kuin elämisestäkin merkityksellistä.

Uusvilpittömän kirjallisuuden eettisyys ja moraalinen käyttökelpoisuus seuraa David Foster Wallacen hyvälle kirjallisuudelle antamaa määritelmää (esim. Wallace 1988; 1993). Wallacen fiktiotuotannon ja empatian yhtäläisyyksiä tutkinut Toon Staes (2012, 411) toteaa, että Wallace halusi kirjoittaa moraalisesti opettavaa kirjallisuutta. Kirjallisuuden kuuluu olla moraalisesti käyttökelpoista, ja lukijan pitäisi voida saavuttaa tekstin moraalinen opetus empatian avulla (mt., 413). Samoin edellä käsitelty Mullinsin (2014) moraalisen metafictionin käsite pitää sisällään oletuksen, että postmodernismin jälkeinen kirjallisuus on hyödyksi lukijalleen. Toisin sanoen uusvilpittömyys edellyttää tekstiltä eettistä integriteettiä ja kirjailijalta vastuuta kirjoittamastaan. *The Pale King* problematisoi uusvilpittömyyden peruseräät käsitellessään Wallace-minäkertojansa kautta kirjoittamisen etiikkaa ja vilpittömyyttä sekä sen mahdottomuutta.

Aiemmin tässä luvussa esittelemissäni uusvilpittömissä tulkinnoissa Wallace-tutkijoilla oli vaikeuksia tehdä eroa Wallace-minäkertojan ja todellisen David Foster Wallacen välille, koska suoraviivaisempi luenta sopi paremmin heidän uusvilpittömyyden agendaansa. Yksinkertaistavalla tulkinnalla minäkertojasta tekijänä ja metafiktiosta kirjoittamisen kuvana saavutetaan kuitenkin vain tematiikan pintataso, toive vilpittömyydestä ja autenttisuudesta. Erittelemällä kerrontarakennetta tarkemmin ja analysoimalla metalepsiksen kohtia tekstistä voidaan huomata, että metafiktion keinoin luentaan tuotetaan taso, jolla vilpittömyys ja autenttisuus kyseenalaistuu. Ironian kautta jokainen temaattinen aihio saa kaksoismerkityksen, eikä lukijaa opasteta ajattelemaan tietyllä tavalla, vaan pikemminkin kannustetaan ajattelemaan asiaa itsenäisesti. Luentani mukaan Wallace-minäkertoja edustaa kysymystä vilpittömyyden mahdottomuudesta. Vilpittömyyteen sisältyy *catch-22*, kehäpäätelmäristiriita: jos joutuu todistelemaan jonkin olevan totta, tulee välttämättä epäillyksi valehtelijaksi. Vilpittömänä esiintyvän mutta epäluotettavaksi paljastuvan kertojan voikin ajatella kommentoivan auktoriteettiuskoa, totuudenjälkeisyyttä ja tiedon epäluotettavuutta informaatioaikana. Lisäksi Wallace-minäkertojan esille nostamat kysymykset kytkeytyvät teoksen kokonaisuudessa suurempiin teemoihin, muun muassa tylsyyteen, tiedostamiseen sekä tietoon itseensä.

Evätäänkö kirjallisuudelta sen kyky merkitä useampaa kuin yhtä totuutta, jos se valjastetaan ideologisen, moraalisen tai muun agendan keppihevoseksi? Uusvilpittömyyteen sisältyy oletus siitä, että romaanin tulisi ohjata lukijaa oikeaan suuntaan ja eettisesti hyväksyttävään, jopa opettavaiseen tulkintaan. Wallacen valta omien teostensa tulkitsijana on ajanut uusvilpittömyyden tutkijat karttamaan tekstien postmoderneja piirteitä. Gregory Currie (2013) on kritisoinut sitä intoa, jolla tutkimus etsii lukemisen moraalialta kasvattavia ominaisuuksia. Currien mukaan (mt.) esteettisyys on arvo itsessään. Postmoderni teos ei suinkaan ole Wallacen itsensä parhaama tyhjä kuori, mutta sen tulkinta vaatii pintatason lukemisen sijaan sukeltamista sen rakenteisiin. Kuten edellä olen pyrkinyt osoittamaan, Wallacen tekstien tulkinnassa postmodernismin tutkimuksen teoria ja sen keinojen, kuten metafiktion, analyysi tuottaa Wallace-tutkimuksen uusvilpittömiksi lukemia temaattisia tulkintoja

ongelmitta mutta eritoten osoittelematta. Moraaliset kysymykset jätetään avoimiksi ja lukijan vapaasti pohdittaviksi. Uusvilpittömyyden metodin kautta koko kerrontarakenteen lävistävää moninkertaista vilpittömyyden, autenttisuuden ja tiedostamisen käsittelyä *The Pale Kingissä* ei sen kaikessa monitahoisuudessa voida tavoittaa.

Lopuksi: teos tekijänsä varjossa

Tässä luvussa olen kyseenalaistanut sen Wallace-tutkimuksen oletuksen, että David Foster Wallacen fiktiotuotanto olisi uusvilpittöntä. Olen myös kartoittanut niitä perusteluja, joilla Wallace-tutkijat tulkitsevat Wallacen postmodernit tekstit uusvilpittömiksi. Postmodernismin kieltäminen on saanut alkunsa negatiivisesta asenteesta, jolla Wallace ja vuosituhannen vaihteen muut kulttuurijailijat sekä toisaalta postmodernismin akateeminen kritiikki suhtautuivat postmodernien tekstien keinoihin ja ilmaisutapoihin. Elitistiseksi ja kylmäksi (Wallace 1988; Jameson 1991; Wallace 1993) määritetty kirjallisuudenlaji ei tuota eettisen käänteen agendan mukaista moraalista sisältöä, vaan se ennakoii lukijan odotuksia, johdattaa tätä harhaan, kääntää tulkinnan nurinperin ja nauraa vielä päälle. Postmodernismin tutkimus on kuitenkin kehittänyt työkaluja vaikean ja itsensä tiedostavan tekstin analysoimiseksi. Wallacen fiktiotuotannosta on hahmotettavissa samoja teemoja niin postmodernismin kuin uusvilpittömyydenkin tutkimuksen metodein. Uusvilpittömyyttä tutkivat pyrkivät kuitenkin unohtamaan sen tosiasian, että monet temaattista sisältöä tuottavat keinot ovat Wallacen tuotannossa nimenomaan postmodernistisia, ja tämä puolestaan yksinkertaistaa heidän tulkintojaan Wallacen fiktioteoksista.

Wallace-tutkijoiden kuuliaisuus kohdekirjailijaansa kohtaan havainnollistaa, miten kirjailijakuvan muutos on nostanut ulkokirjalliset kysymykset teosten itsensä edelle niin mediassa kuin teosten tulkinnassakin. Wallacen korostettu asema hänen tekstiensä tutkimuksessa heijastelee laajempaa kirjallisuuspiirien ilmiötä, jossa kirjailijoista muovataan mediapersoonia (esim. Bret Easton Ellis), heidän teoksiaan myydään mediakohuilla (esim. Karl Ove Knausgårdin *Taisteluni*-sarja) ja julki-

suuden myötä heistä tulee mielipidevaikuttajia (esim. Margaret Atwood tai Jonathan Safran Foer). Kirjailijamyöty tekee paluuta nykymediassa, ja romantiikasta lainattu kirjailijaprofeetta osallistuu aktiivisesti tuottamansa sisällön tulkintaan julkisuudessa.

Postmodernismin kuolemaa odottivat ja ennustivat ensimmäisinä tekijät, eivät tutkijat. David Foster Wallace itse kritisoi postmodernismia niin antamissaan haastatteluissa kuin julkaisemissaan esseissäänkin 1980-luvun lopusta aina kuolemaansa saakka (esim. McCaffery 1993; Wallace 1993). Stuttgartissa vuonna 1991 pidetyssä symposiumissa aikalaikirjailijat, kuten William Gass, Malcolm Bradbury ja John Barth, julistivat uuden ajan koittaneen kirjallisuudessa (Ziegler 1991). Roland Barthes (1972, 30) kirjoitti jo 1950-luvulla kirjailijuuden olevan jotakin muuta kuin ammatti – kirjailijat ovat yli-ihmisiä ja heidät esitetäänkin mediassa juuri sellaisina. Sisäistekijä ja aktuaalinen tekijä lähenevät toisiaan tutkimuksessa, ja toisaalta aktuaalinen tekijä ja tämän ympärille rakennettu kirjailijakuva sekoittuvat mediassa. Kirjailijoita vaaditaan todistamaan fiktoidensa sisältöjä, kun kirjailijan ja sisäistekijän rajojen hämärtyminen alkaa tuottaa kysymyksiä vastuusta. Esimerkiksi Michel Houellebecq on haastettu viime vuosina useaan otteeseen oikeuteen teostensa teemoista samaan tapaan kuin Vladimir Nabokov aikanaan *Lolitan* (1955) takia. Kirjailijan näkyvyyden ja suuren yleisön kiinnostuksen myötä biografismikin tekee hiljalleen paluuta kirjallisuustieteeseen.

Nykyfiktio kommentoi kiivaasti meneillään olevaa murrosta: esimerkiksi erilaiset itsensä tiedostavat autofiktiot kuuluvat *The Pale Kingin* lailla osaksi postmodernismin jatkumoa, jossa metafiktion keinoin kerrotaan paitsi kirjallisuudesta itsestään myös sen taustalla vaikuttavasta ajasta ja ilmiöistä. Postmodernismi lajina kehittyi edelleen, eikä sen määrittely ole aukoton tai valmis. Temaattiset painotukset ovat vaihtuneet kylmän sodan aikaisesta paranoiasta informaatioajan monitulkintaisuuteen. Postmodernismin jälkipuoliskolla kirjallisuudenlaji on alkanut jo parodioida ja kritisoida itse itseään. Suomenruotsalaista postmodernistista kirjallisuutta tutkinut Kristina Malmio ehdottaakin, että murros ei ole vielä saavuttanut täyttymystään minkään uuden kirjallisuuden lajin muodossa vaan että tuoremmat postmodernistiset romaanit uudistavat postmodernismia sen sisältä kirjoittaen sen ”yli” (2019,

179, 205). Postmodernistiset keinot ovat myös rantautuneet räjähdyskennomaisesti populaarikulttuuriin televisiosarjoista elokuviin ja musiikista genrekirjallisuuteen asti. Vastoin ennako-oletuksia postmodernismin perillinen ei ehkä kielläkään edeltäjänsä tai hylkää sen keinoja. Jääkö post-postmodernismi sittenkin arvuuttelemaan, onko todella irrottautunut postmodernismista – ”onnistunut vapautumaan sen narsismilta, solipsismilta, ironialta ja vilpillisyydeltä” (Kelly 2010a, 141)? Jotta voisi ymmärtää postmodernismia seuraavaa uutta lajia, on tarpeetonta kieltää postmodernismia tai sen merkitystä kirjallisuushistoriassa.

Viitteet

- 1 Kaikki suomenokset ovat kirjoittajan, ellei muuta mainita.
- 2 Kulttuurintutkimuksessa termiä on käyttänyt ensimmäisen kerran, joskin hieman eri tarkoituksessa, elokuvakriitikko Jim Collins (1993).
- 3 Uutta Wallacen peräänkuuluttamassa vilpittömyydessä on se, että paluuta modernistien ideologiseen vilpittömyyteen ei ole vaan vilpittömyyden on otettava huomioon myös postmoderni fiktio (Kelly 2010a, 132–134).
- 4 Samuli Hägg kutsuu tekstin lukijalleen tuottamia harhaanjohtavia tulkintavihjeitä *tekodidaktisiksi* (*faux-didactic*, Hägg 2005, 78).
- 5 Palaan näihin väitteisiin käsitellessäni tarkemmin esimerkkejä Wallace-tutkimuksesta.
- 6 Englanninkielinen alkuteksti: "AUTHOR'S FOREWORD. Author here. Meaning the real author, the living human holding the pencil, not some abstract narrative persona."
- 7 Kelly analysoi vuonna 2010 ilmestyneessä artikkelissaan pääasiassa Wallacen teosta *Infinite Jest*.
- 8 Metafiktio keinoiksi lasketaan esimerkiksi metakerronta (*metanarration*) eli fiktio fiktion tekemisestä, fiktio fiktion lukemisesta, *mise en abyme*, metalepsis, fiktiivinen teos upotettuna fiktion, fiktio, jossa käsitellään fiktiivistä keinoa eksplisiittisesti tai implisiittisesti, viitteet, liitteet, erikoinen taitto tai muu tekstuaalisuuden paljastava aines, lukemisen tematisointi sekä tulkinnan tematisointi (yhdistellen esim. Hutcheon 1980; Waugh 1984).
- 9 Englanninkielinen alkuteksti: "All of this is true. This book is really true."
- 10 Fokalisaatiolla tarkoitetaan tässä Genetten (1980) määritelmän mukaisesti kerronnan perspektiiviä (mt., 185–186).
- 11 Englanninkielinen alkuteksti: "– [Y]ou will regard features like shifting p.o.v.s, structural fragmentation, willed incongruities, & c. as simply the modern literary analogs for "Once upon a time..." or "Far away there once dwelt..." or any other traditional devices that signaled the reader that what was under way was fiction – –. – – What I'm trying to do here, within the protective range of the copyright page's

- disclaimer, is to override the unspoken codes and to be 100 percent overt and forthright about the present contract's terms. The Pale King is basically a nonfiction memoir -- ."
- 12 Samoja teemoja käsitellään postmodernismissä muutenkin, vertaa esim. Karl Ove Knausgårdin *Taisteluni 1–6* (2009–2011), Bret Easton Ellisin *Lunar Park* (2005) ja Don DeLillon *Mao II* (1991).
- 13 Englanninkielinen alkuteksti: "[W]hat she said is no longer available to memory."
- 14 Englanninkielinen alkuteksti: "I was there in the main waiting area for what felt like a very long time, and had all sorts of rapid, fragmentary impressions and reactions."
- 15 Koko *The Pale Kingin* laajaa henkilögalleriaa, lukemattomia fokalisoiteja ja kertojia en aiheen rajauksen tähden tässä artikkelissa avaa.
- 16 Englanninkielinen alkuteksti: "I would be articulating all this to myself, very clearly and consciously, instead of just drifting around having all these sensations and reactions about [a roommate who is on the phone] without ever being quite aware of them."

Lähteet

KOHDETEOS

Wallace, David Foster. 2011. *The Pale King*. Lontoo: Penguin.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

- Alter, Robert. 1975. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Barth, John. 1993. Postmodernism Revisited. Teoksessa: Heide Ziegler (toim.) *The End of Postmodernism: New Directions. Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, 04.08.-18.08.1991. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 31–46.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*. Kääntänyt Anette Lavers. Lontoo: Jonathan Cape. Ranskankielinen alkuteos 1957.
- Baskin, Jon. 2009. Death is Not the End. David Foster Wallace: His Legacy and his Critics. *The Point* [verkkoaineisto]. <http://www.thepointmag.com/archive/death-is-not-the-end>. Viitattu 15.9.2021.
- Belluck, Pam. 2013. For Better Social Skills, Scientists recommend a Little Chekov. *New York Times* [verkkoaineisto]. <https://well.blogs.nytimes.com/2013/10/03/i-know-how-youre-feeling-i-read-chekhov>. Viitattu 15.9.2021.
- Boswell, Marshall. 2014. Author Here: The Legal Fiction of David Foster Wallace's *The Pale King*. *English Studies* 95:1, 25–39.
- Bucher, Matt. 2009. Fantods: David Foster Wallace, wallace-I, and Literary Fandom Online. Paper presented at the Footnotes conference at CUNY Grad Center on November 20. [verkkoaineisto]. <http://www.mattbucher.com/2009/11/24/fantods/>. Viitattu 15.9.2021.
- Burn, Stephen J. 2012. The Paradigm for the Life of Consciousness: Closing Time in the Pale King. *Studies in the Novel* 44:4, 371–388.

- Collins, Jim. 1993. Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity. Teoksessa: Jim Collins, Hilary Radner ja Ava Preacher Collins (toim.) *Film theory goes to the movies*. Lontoo: Routledge, 242–263.
- Currie, Gregory. 2013. Does Great Literature Make Us Better? *New York Times* [verkkoaineisto]. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/06/01/does-great-literature-make-us-better/>. Viitattu 15.9.2021.
- Currie, Mark. 1995. *Metafiction*. Lontoo: Longman.
- Dipple, Elizabeth. 1988. *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Dumitrescu, Alexandra. 2014. *Towards A Metamodern Literature*. Väitöskirja. Dunedin: University of Otago.
- Ellis, Bret Easton. 2005. *Lunar Park*. Kääntänyt Arto Schroderus. Helsinki: Tammi. Englanninkielinen alkuteos 2005.
- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fest, Bradley J. 2012. "Then out of the Rubble": The Apocalypse in David Foster Wallace's early Fiction. *Studies in the Novel* 44:3, 284–303.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse*. Kääntänyt Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press. Ranskankielinen alkuteos 1972.
- Hallila, Mika. 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Holland, Mary K. 2014. *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Lontoo: Bloomsbury.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- Hägg, Samuli. 2005. *Narratologies of Gravity's Rainbow*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 37. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kelly, Adam. 2010a. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa: David Hering (toim.) *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 131–146.
- Kelly, Adam. 2010b. David Foster Wallace: The Death of the Author and the Birth of a Discipline. *Irish Journal of American Studies Online* 2:1 [verkkoaineisto]. <http://ijas.iaas.ie/index.php/article-david-foster-wallace-the-death-of-the-author-and-the-birth-of-a-discipline/>. Viitattu 15.9.2021.
- Kelly, Adam. 2016. The New Sincerity. Teoksessa: Jason Gladstone, Andrew Hoberek & Daniel Worden (toim.) *Postmodern/Postwar – and After: Rethinking American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 197–208.
- Kidd, David Comer & Castano, Emanuele. 2013. Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. *Science* 6156:342, 377–380.

- Malmio, Kristina. 2019. Vanhat ja uudet leikit: Postmodernismi ja sen "yli" kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa: Elina Arminen ja Markku Lehtimäki (toim.) *Muistikirja ja matkalaukku: Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–210.
- McCaffery, Larry. 1993. A Conversation with David Foster Wallace. *The Review of Contemporary Fiction* 13:2, 127–150.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian. 2013a. Afterword: Reconstructing Postmodernism. *Narrative* 21:3, 357–364.
- McHale, Brian. 2013b. The Pale King, Or, The White Visitation. Teoksessa: Marshall Boswell & Burn Stephen J. (toim.) *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 191–209.
- Meretoja, Hanna. 2016. Kirjallisuus ja mahdollisuuden taju. Professoriluento 11.1.2017, Turun yliopisto. *Avain* 4/2016, 67–72.
- Mullins, Ryan David. 2014. Theories of Everything and more: Infinity is Not the End. Teoksessa: Robert Bolger & Scott Korb (toim.) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. Lontoo: Bloomsbury Academic, 221–244.
- Nünning, Ansgar. 2007. Reliability. Teoksessa: David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 495–497.
- Richardson, Brian. 2001. Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative* 9:2, 167–175.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Schocker, Laura. 2013. 6 Science-Backed Reasons to Go Read A Book Right Now. *Huffington Post* [verkkoinaisto]. http://www.huffingtonpost.com/2015/08/05/health-benefits-reading_n_4081258.html. Viitattu 15.9.2021.
- Staes, Toon. 2012. Rewriting the Author: A Narrative Approach to Empathy in *Infinite Jest* and *The Pale King*. *Studies in the Novel* 44:4, 409–427.
- Tammi, Pekka. 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tammi, Pekka. 2010. Kertomusta vastaan ja ei-vastaan. Teoksessa: Markku Lehtimäki, Mari Hatavara ja Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 65–88.
- Tanskanen, Jani. 2016. Puhe kirjallisuuden hyödyistä ärsyttää tutkijaa. *Yle* [verkkoinaisto]. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/03/27/puhe-kirjallisuuden-hyodyista-arsyttaa-tutkijaa>. Viitattu 15.9.2021.
- Tommola, Anna. 2015. Kannattaa lukea fiktiota – etenkin korkeakirjallisuus lisää empatiakykyä. *Helsingin Sanomat* [verkkoinaisto]. <http://www.hs.fi/elama/art-200002790544.html>. Viitattu 15.9.2021.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2:1, 1–14.
- Wallace, David Foster. 1988. Fictional Futures and the Conspicuously Young. *The Review of Contemporary Fiction* 8:3 [verkkoinaisto]. <http://neugierig.org/content/dfw/ffacy.pdf>. Viitattu 15.9.2021.

Wallace, David Foster. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction* 13:2, 151–195.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Routledge.

Ziegler, Heide (toim.). 1993. *The End of Postmodernism: New Directions. Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies, 04.08.-18.08.1991*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung.

Jälkisanat: hyvä yritys

Maria Mäkelä

© <https://orcid.org/0000-0001-9679-6856>

Johannes Ekholmin romaani *Rakkaus niinku* (2016) on millenniaalitul-kinta uusvilpittömyydestä. Teoksen maailmassa romaanin päähenkilön Joonan kirjailijaisä puolestaan esittää samasta asiasta todellisen boomer-tulkinnan puolustaessaan knausgårdilaista ”vereslihalla” kirjoitettua muis-telmateostaan *Juuret ja siivet* poikansa kritiikiltä. Ironian loppu ja postmo-dernin vieraantuneisuuden jälkeisen nykykirjallisuuden velvoitteet mer-kitsevät näille kahden eri sukupolven edustajalle aivan eri asioita:

Joona: Nojoo. Mun mielestä tossa on sellanen ongelma läpi teok-sen, että sä uskot liikaa siihen mitä kirjoitat, ja luotat että lukija uskoo kans, jostain syystä. Mulle se ei niinku anna sitä fiilistä, että haluan uskoa.

Isä: Uskoa mihin?

Joona: En mä ihan tiiä. Mikä on niinku fiktion vastakohta? Rehel-lisyys? Vilpittömyys? Must tuntuu että sä yrität tosi paljon todistaa sun vilpittömyyttä tai jotain.

Isä: Päin vastoin! Minähän erittäin eksplisiittisesti selostan millai-nen hirvittävä lurjus minä olen ollut koko ikäni.

Joona: Mmm. Mut en mä näkis et se kertoja on ”hirvittävä lurjus”. Se on säälittävä lurjus. Mut se sisäistekijä on koko ajan niinku ”jalo” ja ”viisas” ja on ottanut opikseen virheistään. Must se on epäkiinnostavaa. Jotenki ”voimakas valhe” toimis mulle paremmin ku ”heikko totuus”. Mä olisin ehkä halunnut just ”hirvittävän” miehummin ku ”säälittävän”. (Ekholm 2016, 27–28.)

Toisaalta Joona myöntää isänsä teosta kritisoidessaan puhuvansa lopulta ”[m]un omasta niinku ’merkityskriisistä’” (mt., 25) sekä omasta kirjallisesta projektistaan, joka rakentuu pelkästään arkikeskusteluiden ja chat-tien tallentamiselle ja jonka lopputuloksena *Rakkaus niinku* metafiktiivisesti tarjoillaan. Joonan isälle taas sukupolvi Y näyttäytyy uuskonservatiivisena: ”teille on se ideologinen oikeassa oleminen tärkeämpää kuin estetiikka – kirjallisuudessa ei ole oikeaa ja väärää” (mt., 31).

Romaanin isän ja pojan keskusteluiden edetessä käy yhä selvemmäksi, että Joonalle, jonka elämän kipeät asiat isä on anastanut oman odysseiansa kerronnallisiksi rakennusaineiksi, ongelmana ei ole pelkästään edeltävän sukupolven itseriittoinen itsetutkiskelu vaan tarinan omistajuus. Millä oikeudella itseään kirjailijana pitävä kääntää toisten ihmisten elämät omaksi edukseen – näkyvyudeksi ja tuotoksi? Isä näkee suomalaisen yleisön olevan kypsä vastaanottamaan henkilökohtaisen tilinteon, jossa salaisuudet ja haavat revitään auki ja itseään kertova yksilö seisoo paljaana yleisönsä edessä. Joona kutsuu tätä ekshibitionismia ja omassa narratiivisessa identiteetissä kieriskelyä ”heikoksi totuudeksi”. Jopa postmodernistista representaatiokriisiä edeltävä ”voimakas valhe”, jonka voimme tulkita esimerkiksi ehjäksi identiteettitarinaksi tai uskoksi kerronnallis-referentiaaliseen totuuteen, olisi hänen mielestään parempi ratkaisu.

Joonan oma puhujapositioni hänen puhelimella nauhoittamissaan keskusteluissa on erilainen: itserefleksio pyrkii olemaan koko ajan enemmän rakenteellista kuin psykologista, ja isän teosta kohtaan suunnattu kritiikki ja raivo on puettu kapitalismikritiikin ja intersektionaalisen feminismin kaapuun. Tai ehkä suurten valkoisuutta, myöhäiskapitalismia ja heterorakkautta rakentavien kulttuuristen kertomusten kritiikki ei olekaan kaapu vaan ydin. Ehkä Joona on rehellinen ja vilpitön halussaan katsoa rakenteita yksilöiden sijaan, vaikka tämä ylitiedostava elämäntat-

somus tekeekin ihmiskontakteista vellovan ja päämäärättömän oloisia. Mutta eihän toisen ihmisen pidä olla päämäärä, sanoisi Joonas. Rehellisyys ja vilpittömyys eivät ole uuden sukupolven näkökulmasta omien tuntojen tutkiskelua vaan näiden tuntojen taustalla vaikuttavien yhteiskunnallisten rakenteiden tiedostamista sekä sen reflektointia, missä määrin omilla ja toisten tunnoilla on oikeus tulla kerrotuksi.

Aikamme tarinatalouden ilmeisin embleemi ei kuitenkaan ole lopulta Joonan ”Suomen Knausgårdiksi” tituleerattu isä vaan Joonas itse. Kustantaja on tarjonnut someinfluensseriksi tietovuodon avulla nousseelle Joonalle kustannussopimusta näkemättä edes minkäänlaista kirjan ideaa, vain koska hän on sopiva ”sukupolvensa ääneksi”. Isän kirjalliset synnit kertautuvat Joonan poetiikassa, joka perustuu niin ikään toisten ihmisten tarinoiden anastamiseen: ”mietin onks kaikki dokumentointi tietyssä mielessä sikailua” (mt., 56). Tarinan omistajuus on tietenkin mitä suurimmassa määrin rakenteellinen kysymys ja palautuu laajempaan kysymykseen siitä, kuka lopulta saa kertoa kulttuurimme niin sanotut suuret kertomukset. Tai kuten kulttuuriantropologi Amy Shuman on mielestäni ikimuistoisesti todennut: vaikka tarkoitukset olisivat mitä parhaimmat, toisten ihmisten kokemustarinoiden omiminen voi johtaa siihen, että toisen ihmisen tragediasta tulee toisen ihmisen inspiraatio, jolloin alistavat rakenteet säilyvät, sen sijaan, että ne käännettäisiin nurin (Shuman 2005, 5). Tarinan omistamista ja riistämistä ei ymmärretä *Rakkaus niinkussa* pelkästään poliittisena vaan myös taloudellisena tekona. Myös mielenterveys – uusvilpittön vakiotrooppi – kytketty romaanissa uusliberalismiin; Joonas hahmottaa asioita sieluntalouden näkökulmasta, ja jokainen ihmissuhde ja keskustelu tuntuu verottavan resurssija. Näin yksilön kerronnallinen identiteetti kytketty kohtaus kohtaukselta rakenteellisiin kysymyksiin ja kirjalliset velvoitteet sekoittuvat myöhäiskapitalistisen subjektin velvoitteiden kanssa.

Ekholmin fragmentaarinen dialogiromaani on hyvä ehdokas Suomen metamodernistisimmaksi ja uusvilpittömmäksi teokseksi. Sitä leimaa joka tasolla kova kerronnallinen yritys tavoittaa jotain autenttista ja kertomisen arvoista ja kertoa se vilpittömästi, mitään kaunistelematta. Silti langetaan isien ja muiden edeltäjien synteihin, niin kuin myös metamodernismi lankeaa postmodernismin keinoihin. Tästä seuraa merkityskriisi ja eettisen asemoitumisen mahdottomuus. Selvimmin teos eroaa

postmodernistisesta kirjallisuudesta kuitenkin etualaistamalla kysymyksen kertomisen etiikasta ja näyttämällä pienet arkiset (tallennetut) ja suuret kulttuuriset (näkymättömyydessään hallitsevat) kertomukset jatkuvassa ristivedossa – tempu, johon Joonan boomer-isä ei pysty. Samuli Björninen kirjoittaa tässä teoksessa kirjallisuusinstituution konservatiivisesta halusta omia ikuiseksi tehtäväkseen ”todellisuuden kuvaaminen sellaisena kuin se on”. Näennäisen autenttista keskustelutallenteista muodostuva *Rakkaus niinku* tematisoi tämän kysymyksen, mutta lopputuloksen – representaation – sijaan etualaistuu hyvä yritys.

Kirjoitan tätä esipuhetta boomerimaisessa senioriasemassa (toki sukupolvi X:n tyypillisenä edustajana, en siis kirjaimellisesti ’suurten ikäluokkien edustajana’) suhteessa tämän teoksen kirjoittajiin. Silti voin vilpittömästi (!) sanoa, että keskustelut post-postmodernismista, metamodernismista ja uusvilpittömyydestä kaipaavat uutta verta. Tämän teoksen johdantoluvussa jo todetaan, että siinä missä kirjallisen postmodernismin kaanon on hävyttömän valkoinen ja miehinen, niin on myös postmodernismin jälkeisyydestä käyty teoreettinen ja kulttuurinen keskustelu sekä sen David Foster Wallace -painotteinen kaanon. Lisäksi kansainvälisessä kirjallisuus- ja kulttuuriteoretisoinnissa postmodernismin jälkeisyyttä on käsitelty yllättävänkin formalistis-evolutiivisesti tai reaktiivisesti, postmodernismin antiteesinä tai modernismin ja postmodernismin dialektiikkana. Paljon olisi kuitenkin sanottavaa vielä uusien kirjallisten muotojen suhteesta hyvin arkipäiväisiin, ei-niin-taiteellisiin kulttuurisiin ja poliittisiin ilmiöihin: online-identiteetit, informaatiotulva, terapiakulttuuri, self-help, oman elämän yrittäjämyöhäiskapitalististen länsimaiden ihmisihanteena, kulttuurisodat, globaalit kriisit. Nämä ovat tietenkin post-postmodernistisen kaanonin kirjallisia aiheita, mutta ne heijastuvat ja niitä tuotetaan myös nykykirjallisuuden kerronnassa.

Myös kirjallisuusinstituution muutos on osa postmodernismin jälkeisyyttä ja vaikuttaa kirjallisuuden muotoihin. Someajassa kirjailijalla on influensserin paineet. Pitäisi kertoa ja henkilöidä yhtenäistä, alustalta toiselle jatkuvaa tarinaa: Twitteristä podcasteihin, henkilöhaastatteluista itse

luotuihin fiktiivisiin maailmoihin. Kirjailijasta on tullut transmediaalinen *franchise*, yhtenäinen tarinaelementti, josta voi muokata loputtomasti yleisöä kiinnostavaa sisältöä. Kirjallinen julkisuus palkitsee henkilökohtaisista muutos-, inspiraatio- ja uhritarinoista. Tällaiset henkilökohtaiset kertomukset vastaavat lähinnä Joonan isän käsitystä vilpittömyydestä – sitä, jonka Joonan nimeää ”heikoksi totuudeksi”. Samalla yksilön ylittävät yhteiskunnalliset aiheet jäävät vähemmälle huomiolle. Näkyvyysskilpailussa voittavat kirjailijat, jotka onnistuvat julkisuudessa henkilöimään teoksensa teemoja ja luomaan samastuttavan, fiktiosta muihin tekstilajeihin yhtenäisenä jatkuvan arvomaailman. Tätä kehitystä tukee kirjallisen vastaanoton henkilökohtaistuminen: ammattimainen kritiikki menettää jalansijaa someveitoiselle fanituskulttuurille (nk. ”bookishness”, ks. esim. Pressman 2020), ja kritiikko päättyy yhä useammin kirjailijan somefanien vihamyrskyn kohteeksi. Kirjallisuuskeskustelun vahva henkilöityminen ja kokemuksellistuminen on yksi merkittävimpiä postmodernismin jälkeisen kirjallisen muodon konteksteja, ja sellaisena liian vähän tutkittu.

Kaikki edellä sanomani johtaa yhteen väitteeseen: postmodernismin jälkeistä kirjallisuutta (ja myös kirjailijuutta) tulisi tutkia yhä vähemmän suhteessa postmodernismin kirjallisiin keinoihin ja kaanoniin mutta yhä enemmän suhteessa muihin kuin kirjallisiin kertomisen ja tarinallisuuden muotoihin. Narratologina esitän siis hieman ennalta-arvattavasti diakronisuuden runsasta höystämistä synkronisuudella. Kirjallisuus on yhä leimallisemmin vain yksi muiden tarinankerronta-alustojen joukossa, eikä se enää kauaa voi omia yksinoikeudella tehtäväkseen ”todellisuuden kuvaamista sellaisena kuin se on”.

Käsillä oleva antologia onnistuu samaan aikaan laajentamaan ja täsmentämään keskustelua nykykulttuurin metamodernistisuudesta tai uusvilpittömyydestä erityisesti kahdesta syystä: se keskittyy toisaalta tutkimaan, miten tarinallisuus yleensä, ei pelkästään kirjallisuudessa, on tehnyt paluun postmodernismin jälkeen, ja toisaalta huomioi uusien tarinankerronta-alustojen vaikutuksen kertomuskulttuureihin. Elise Kraatilan esittämä teoria spekulatiivisista metanarratiiveista on mainio esimerkki tämän lähestymistavan onnistumisesta: Kraatila pystyy selittämään kertomusteoreettisesti spekulatiivisen fiktion dominantin roolin nykykulttuurissa argumentoimalla, että fantasiamaailmoja kasassa pitävät suuret kertomukset tarjoavat ylei-

söille ontologisten ja epistemologisten selitysten sijaan pragmaattisia ajattelun välineitä. Näin maailmaa selittävät kertomukset voivat tehdä paluun ilman, että välittömästi altistuvat relativisoinnille. Yksi spekulatiivisten metanarratiivien pragmaattinen – tarinatalouden kontekstissa voimme myös sanoa välineellinen – funktio on luoda uudenlaisia online-yhteisöjä, kuten Markus Laukkasen analysoima *Game of Thrones* -fanikulttuuri.

Laukkasta mukaillakseni: nykykertomuksen yleisö on tyypillisesti kahden ruudun välissä, toista ruutua katsotaan yleisönä (*Ensitreffit alttarilla* MTV3:lta) ja toista yhtenä kertojana muiden joukossa (simultaanisesti puhelimen kautta Vauva.fi-keskustelufoorumilla tapahtumia selostaen ja kommentoiden). Medialukijuus on jatkuvaa osallistumista kollektiiviseen norminmuodostukseen pienillä kerronnallisilla some-eleillä, joita kertomustutkimuksessa kutsutaan ”pieniksi kertomuksiksi” (Georgakopoulou 2007). Näin tapahtuu myös Mikko Mäntyniemen analysoimilla survivalistiverkkosivuilla, joille oman elämänsä selviytyjät postaavat uutisia ja vinkkejä varautumisesta erilaisiin katastrofeihin ja näin pienillä klikkauksilla rakentavat samanmielisten kesken sekä maailman(lopun) selityksen että sekulaarin evankeliumin.

Kysymys kirjailijan ja kertojan eetoksesta korostuu polarisoituneessa ajassa. Toisin kuin modernismin ja postmodernismin tekijät, nykyfiktio kertoo asetetaan somevetoisessa vastaanotossa samaan moraalitestiin muiden tarinankertojien kanssa. Samaan aikaan postmodernismi, sekä terminä että jonkinlaiseksi hälläväliä-asenteeksi tulkittuna, on anastettu aseeksi totuudenjälkeisyyspuheeseen, jossa vastapuolta syytetään sokeudesta omalle narratiivilleen ja toisaalta ollaan valmiita hyväksymään esimerkiksi tieteen vastaisia vaihtoehtototuuksia. Polarisaatiota ei synny arvotyhjiössä vaan juuri silloin, kun tietyn ryhmän arvopuhe alkaa artikuloitua liiankin hanakasti joka suuntaan. Postmodernin jälkeisyys on siten kiinnostavasti tasapainoilua hälläväliä-asenteen ja äärimmäisen arvotietoisuuden välissä. Uusvilpittömyydeksi nimitetään tyypillisesti eetosta, josta välittyy tietoisuus tästä tasapainoilusta ja joka yrittää hakea siihen ratkaisua tai edes hetken helpotusta. Tältä kannalta luen Matias Nurminen *Broad City* -sitcomia käsittelevää lukua tässä teoksessa; sarja onnistuu olemaan poliittisesti osallistuva vaikka esittää samaan aikaan häiritsevää ja rikollistakin seksuaalisuutta.

Tämä teos kumpuaa tamperelaisen kertomustutkimuksen muhevasta mullasta. Epäilemättä kirjallisuusoppiaineemme voimakas profiloituminen on aiheuttanut myös *merkityskriisiä niinku* uuden polven tutkijoiden keskuudessa, ja näissä teoksen luvuissa haetaankin terveellisellä tavalla uusia metodisia avauksia ja kuljetaan kauemmaksi iänikuisista fokalisaatiota, vapaata epäsuoraa esitystä ja epäluotettavaa kertojaa käsittelevistä teoreettisista väännöistä. Toisaalta tämä on ollut yleinenkin suuntaus: tutkimamme eri alustoille levittyvät kertomuskulttuurit nähdään yhä tiiviimmin kytköksissä politiikkaan, talouteen ja *Zeitgeistiin*. Silti vahvan metodinen ja tekstianalyttinen ote ei ole katoamassa mihinkään, ja tästä toimivat erinomaisena osoituksena erityisesti Valteri Leinosen ja Janica Oken kirjoittamat luvut. Leinonen suhteuttaa metamodernistista ”heilahtelua” narratologian paradigmanmuutokseen, jossa kertomuksen kiehopista yleisenä totuutena on siirrytty yhä enemmän kohti kontekstuaalisia, kriittisiä, ”perustavastaisia” analyysitapoja. Tästä teoreettisesta keskustelusta jalostuu toimiva analyysimetodi, ja näin Leinonen tulee kuin tuleekin jatkaneeksi pitkään jatkunutta projektiamme, jota voisi kai kutsua narratologisen työkalupakin rakentamiseksi. Oke puolestaan valjastaa nyansoituneen ja perinnetietoisen narratologisen analyysin, esimerkiksi juuri yllä ironisesti mainitsemani epäluotettavan kertojan tarkastelun, kanonisen uusvilpittömän David Foster Wallace -luennan kritiikkiin. On ilo huomata, että tämän joskus tunkkaisenakin koetun perustan päälle voi rakentaa uutta, kekseliästä ja ajassa kiinni olevaa kirjallisuus- ja kulttuuriteoriaa.

Lähteet

- Ekholm, Johannes. 2016. *Rakkaus niinku*. Helsinki: Otava.
- Georgakopoulou, Alexandra. 2007. *Small Stories, Interaction and Identities*. Amsterdam: John Benjamins.
- Pressman, Jessica. 2020. *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Shuman, Amy. 2005. *Other People's Stories. Entitlement Claims and the Critique of Empathy*. Urbana: University of Illinois Press.

Kirjoittajat

FT Samuli Björninen on yleisen kirjallisuustieteen yliopistonlehtori (ma.) Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat pohjois-amerikkalainen modernismi, postmodernismi ja nykykirjallisuus, kirjallisuuden fiktiivisyyden ja faktuaalisuuden kysymykset sekä kertomuksen käyttö nykykulttuurin eri alueilla. Björninen on työskennellyt aiheiden parissa Tampereen ja Aarhusin yliopistoissa sekä hankkeissa Kertomuksen vaarat (Koneen Säätiö 2017–2020), Välineelliset kertomukset (Suomen Akatemia 2018–2022) ja Tarinat tietotekniikan toteutuksessa (Emil Aaltosen Säätiö 2019–2022).

📄 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

FM Elise Kraatila puolustaa joulukuussa 2021 Tampereen yliopistossa väitöskirjaansa, joka törmäyttää postmodernismin ja nykykulttuurin teoriaa länsimaisen fantasiakirjallisuuden historian ja poetiikan kanssa. Hänen tutkimuskohteisiinsa lukeutuvat spekulatiivinen fiktio, fiktion ja todellisuuden väliset monisyiset suhteet, globaalin mittakaavan kysymysten kohtaaminen kirjallisuudessa sekä 2000-luvun mediaympäristössä vaikuttavan totuudenjälkeisyyspuheen luomat haasteet fiktiiviselle tarinankerronnalle.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-7329-3914>

FM Markus Laukkanen on yleisen kirjallisuustieteen väitöskirjatutkija Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat interaktiiviset

verkkoyhteisöt osana fiktion kommunikaatorakennetta, ilmastonmuutoksen kuvaukset nykyaikaisessa spekulatiivisessa fiktiossa sekä post-postmodernismin poetiikka. Laukkanen työstää näistä aiheista parhaillaan artikkeliväitöskirjaa.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5777-5374>

HuK **Valteri Leinonen** on mediatutkimuksen maisteriopiskelija Turun yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat kognitiivinen narratologia ja science fiction -elokuva, sosiaalinen media ja sen ideologiset ulottuvuudet sekä julkisuustutkimus. Leinonen on perehtynyt aiheisiin Tampereen ja Oregonin sekä Pariisin Saint-Denis'n yliopistoissa.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5571-0307>

FT, dosentti **Maria Mäkelä** on yleisen kirjallisuustieteen yliopistonlehtori Tampereen yliopistossa. Hän on poikkitieteellinen kertomusteoreetikko, jonka tutkimuskohteet ulottuvat kirjallisen tajunnankuvauksen historiasta sosiaaliseen mediaan ja kertomusmuodon käyttöihin politiikassa ja bisneksessä. Mäkelä on tutkimusryhmineen kehittänyt uudenlaista aikalaiskriittistä narratologiaa hankkeissaan Kertomuksen vaarat (Koneen Säätiö 2017–2020), Välineelliset kertomukset (Suomen Akatemia 2018–2022) ja Tarinat tietotekniikan toteutuksessa (Emil Aaltosen Säätiö 2019–2022).

📄 <https://orcid.org/0000-0001-9679-6856>

FM **Mikko Mäntyniemi** puolustaa apokalyptisia kertomuksia nykykirjallisuudessa käsittelevää väitöskirjaansa tammikuussa 2022 Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat apokalyptisuus kirjallisuudessa, spekulatiivinen fiktio sekä ajallisuus ja tilallisuus spekulatiivisissa kertomuksissa.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-9791-4164>

FM **Matias Nurminen** on yleisen kirjallisuustieteen väitöskirjatutkija Tampereen yliopistossa. Nurminen tutkii yhteiskunnallista tarinankerontaa monitieteisen kertomustutkimuksen metodein sekä erityisesti sitä, miten fiktiota hyödynnetään radikaalin miesasian ajamiseen. Hän

on tutkinut myös viettelykertomusten ja uusvilpittömyyden merkitystä nykykulttuurissa. Nurminen on työskennellyt hankkeissa Kertomuksen vaarat (Koneen Säätiö 2017–2020) ja Tarinat tietotekniikan toteutuksessa (Emil Aaltosen Säätiö 2019–2022).

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1242-6995>

FM **Janica Oke** on kirjallisuustieteen väitöskirjatutkija Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimusintresseihinsä lukeutuvat muun muassa metafiktio, postmodernismi, uusvilpittömyys, metamodernismi ja tylsyyden politiikka. Oke kirjoittaa väitöskirjaansa metaimmersiosta postmodernissa metafiktiossa.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9465-9644>

Abstract

Narrative After Postmodernism takes a critical and practical look at the cultural theories of what comes after postmodernism or the postmodern. Alongside contemporary literary authors, the anthology studies diverse contemporary textual phenomena from TV shows to online fan theories and survivalist blogs. The essays compiled in this anthology tentatively apply the theories of the post-postmodern to contemporary texts to see how they might open up for analysis within their new theoretical frameworks or challenge them.

The introduction, co-written by all the authors of this volume, introduces the most influential theories of post-postmodernism and contextualizes them within broader intellectual trends of the early 21st Century. The three essays comprising the first part of the volume discuss some of the theories of the postmodern in relation to contemporary works that seem to challenge them. Yet they also strive to clarify and sharpen some of the ideas proposed in the theories of the post-postmodern.

The second part of the volume aims to show that it is not only the contemporary texts that move beyond the postmodern – the ways of reading literature and interpreting artworks in different media are also changing. The essays in the second part of the volume inquire about the effects of the contemporary literary culture on the methods of interpretation and ways of reading.

Hakemisto

- Affekti 18, 19, 21, 85, 100, 101
Aikakäsitys 138–142, 152, 157
Aivotutkimus 171, 184
Akker, Robin van den 8, 18, 21, 22, 54, 110, 174, 195, 198–201, 209, 212
Apokalypsi 150 (viite 9), 159, 160
Apokalyptinen kertomus, maailmanlopun kertomus 136, 138, 139, 144, 150, 152, 159, 160
Apokalyptinen retoriikka 136, 149, 151, 161, 162
Augustinus 139
Autofiktio 233, 248
- Balzac, Honoré de 170
Barth, John 13–14, 169, 178, 248
Barthes, Roland 202, 248
Baudrillard, Jean 24, 34, 47, 137, 142, 156–157, 160
Bennett, Arnold 176–177
- Cervantes, Miguel de 23
Chopin, Kate 207–208
- Derrida, Jacques 137, 153, 156, 157, 159
Deskriptiivinen poetiikka 206
Dominantti 26, 91, 170, 174, 235, 259
Dumitrescu, Alexandra 21–22
- Eco, Umberto 24, 47, 50, 156 (viite 12)
Eettinen käänne 23–24, 229, 243, 247
Eettisyys, etiikka 16, 17, 20, 23–24, 61–62, 66–68, 69–70, 97, 233, 235, 239, 243, 245, 246, 257–258
Ekokritiikki 197, 219–221, 222
Eliot, T. S. 176, 188
Elokuva 16, 21, 22, 29, 31, 85, 100, 109, 110, 120, 128, 153, 157 (viite 14), 197–199, 203, 211–222, 249
Emerson, Ralph Waldo 144
- Faniteoriat 31, 34, 78, 79, 81, 82, 89, 100
Faniyhteisö, fandom 31, 78–82, 88–101
Fantagonismi 96–99
Fantasiakirjallisuus 32, 43–58, 62, 66–69, 77–78, 91
Faulkner, William 183
Fедerman, Raymond 178
Feminismi 24, 92–96, 98, 112, 128, 197
Flaubert, Gustave 170
Formalismismi 16, 174, 176, 201, 204, 205, 206, 235
Fukuyama, Francis 141–142
- Gass, William H. 178, 248
Gibson, William 153
Gilman, Charlotte Perkins 183
Glazer, Ilana 106, 108, 112, 119
- Harvey, David 141–142
Hassan, Ihab 18
Historiakäsitys 50, 58–62, 141, 161
Historiografinen metafiktio 48, 51, 52
Historismi 202, 205, 223
Holland, Mary K. 228, 236
Houellebecq, Michel 248
Huber, Irmtraud 17–18, 47, 54, 110–111, 126
Hutcheon, Linda 25, 48, 172, 228
Huumori 89, 105–109, 113, 120, 145, 146
Hypertodellisuus 24, 156, 157, 160
- Interaktiivisuus 78, 80, 82, 85–86, 91, 92, 94, 99
Internet 28–32, 34, 77–80, 82–84, 86–93, 97–101, 136, 142, 147, 150, 152, 160–162, 230
Intersektionaalinen analyysi 209
Intertekstuaalisuus 21, 172, 188, 233, 237
Ironia 17, 20–23, 26, 52, 105–112, 114–119, 121, 123, 126–127, 129, 178–179, 187, 227–229, 234, 236, 238, 242, 245–246, 249, 255
Ishiguro, Kazuo 33, 43–46, 50, 55–57, 59–60, 62, 64, 66–67, 69

- Jacobson, Abbi 106, 108, 112
James, Henry 176, 183
Jameson, Fredric 18–19, 21, 24, 28, 34, 45, 47, 50, 84–86, 91, 98, 100–101, 144, 170, 229
Jencks, Charles 18, 172
Joyce, James 170, 171, 176
Jälkistrukturalismi 156, 232
- Kelly, Adam 17, 19, 21–23, 109–112, 227–228, 230, 234
Kermode, Frank 136, 159
Kerronnallinen käänne 26, 27, 32, 45, 48, 55, 56, 62, 64, 69
Kerronta, Kertoja 21, 48, 50, 57–59, 61, 94–98, 139, 150, 151, 180, 182–186, 196, 203, 205, 207, 231–233, 237–242, 246–247, 260, 261
Epäluotettava kerronta, 21, 23, 183, 186, 237, 240, 242, 246, 261
Kertomuskriittisyys 24–26, 49
Kertomusten paluu 16, 26–27, 32, 47, 53, 69
Kertovan tekstin malli 237, 241, 242
Kirjailijakuva 32, 228, 229, 230–231, 239–240, 247, 248
Kirjallisuuden tehtävä 170, 173, 175–177, 187–189
Kirjallisuuden muutos 170–177, 181, 188
Kirjallisuushistoria 169, 172–174, 176, 177, 179
- Lanzendörfer, Tim 45
Luokkakritiikki 197, 213, 217, 219, 222
Lyotard, Jean-Francois 24–25, 46–47, 84, 93, 141, 151, 157
- Maailmanloppu 34, 136, 143, 150, 158–160, 162
Magill, R. Jay Jr., 117, 129
Malmio, Kristina 15, 248
Martin, George R. R. 43, 50 (viite 4), 77, 79
Marx, Karl 140
McHale, Brian 7, 11, 14, 26, 91, 92, 173, 174, 187, 228, 235
- Melender, Tommi 180, 182
Meretoja, Hanna 16, 17, 19, 26, 47–48, 53, 169, 244
Metafiktio, metafktiivisyys 19, 20, 35, 49, 53, 79, 178–180, 228–229, 231–236, 239–241, 245–246, 248
Metalepsis 110, 114, 122, 127, 183, 237–241, 246
Metamodernismi 18, 21, 23, 35, 83, 110, 111, 174, 187, 195–202, 204–206, 208–209, 211–212, 221–223, 257–259, 261
Metanarratiivi, ks. suuri kertomus
Modernismi 13, 15, 18, 21, 24, 25, 47, 83, 84, 93, 170, 171, 172 (viite 1), 174–178, 183, 186, 195, 198–200, 212, 228 (viite 3), 235, 258, 260
Myytit, myyttisyys 46, 50, 52, 54–58, 60–62, 67, 139, 144, 145
- Nabokov, Vladimir 183, 238, 239, 248
Narratologia
Epäluonnollinen narratologia 220
Feministinen narratologia 196, 202–204, 205
Kriittiset narratologiat 196–197, 202, 204–205, 207–208, 212, 223
Jälkiklassiset narratologiat 202–204, 208
Klassinen narratologia 203, 204–205, 207, 208, 222
Kognitiivinen narratologia 197, 203–204, 209–211, 212, 220, 222
Luonnollinen narratologia 220
Postkoloniaalinen narratologia 202–204
Neurotieteellinen maailmankuva 171, 185, 187
Nörttikulttuuri 44, 92, 93, 101
- Paratekstuaalisuus 77, 78, 80, 82, 84, 86–89, 92–98, 100
Parodia 49, 85, 172, 174, 229, 232, 234, 236–239, 241, 244, 248
Pastissi 19, 21, 24, 85, 91, 229
Perustahakuisuus/uskoisuus 197, 201, 202, 203–205, 222

- Perustavastaisuus/perustakriittisyys 197, 201, 202, 204, 209, 210, 223
- Poetiikka 169–172, 174–178, 182, 187, 188, 202, 206, 228, 231, 234, 235, 257
- Postmodernistinen poetiikka 170, 172, 182, 187, 228, 231, 234, 235
- Politiikka, poliittisuus 8, 9, 24, 26–27, 30, 32, 47, 81, 82, 90–99, 108, 110, 112, 125–129, 136, 141, 143, 152, 155, 158
- Populaarikulttuuri 19, 28, 43–45, 99, 123, 249
- Post-postmodernismi 34, 83, 84, 86, 91–93, 99–101
- Pseudokeskiaikaisuus 50–51, 56–58, 63, 65
- Pseudomodernismi 85
- Pratchett, Terry 49, 55, 58
- Pynchon, Thomas 171, 188, 233
- Realismi 34, 169–171, 175–180, 182, 187
- Romaani
- Modernistinen romaani 23, 91, 175
 - Postmodernistinen romaani 14, 172, 174, 177, 228, 233, 236, 248
 - Realistinen romaani 23, 170, 175, 180
 - Uusi romaani 177
- Rimminen, Mikko 179, 180
- Robbe-Grillet, Alain 169, 177, 179, 180
- Roussin, Philippe 26, 33
- Rowling, J.K. 44
- Salaliittoteoriat 30, 144 (viite 6), 151, 161
- Sekundaarimaailma/fantasiamaailma 49–51, 54, 55, 58–59, 66, 68
- Shakespeare, William 23
- Shields, David 169–170, 180
- Sosiaalinen media 19, 27–29, 31, 82, 87, 90–91, 142, 157
- Suomen kirjallisuus 172
- Suuri kertomus, metanarratiivi 19, 25–26, 30, 46–48, 52–53, 55, 65–66, 68–69, 84, 93–94, 100–101, 141, 143, 149
- Spekulatiivinen metanarratiivi 26, 33, 46, 51–52, 54–55, 58–59, 61–62, 64, 66–68, 84
- Talousjärjestelmä 141–142, 160
- Televisio 16, 19, 28, 31, 44, 77, 79–82, 87–88, 90, 93–94, 96, 105–108, 109, 112–114, 120, 128–129, 146–147, 152–153, 156
- Thoreau, Henry David 144, 221
- Tieteisfiktio 43 (viite 1), 45, 78, 148
- Tilannekomedia 105–111, 113–116, 118–123, 126
- Todellisuuspako 44, 49–51, 69
- Todenkaltaisuus 179, 180, 182
- Toinen näytö 34, 86–88
- Tolkien, J.R.R. 43, 49, 50, 52, 55, 58
- Totuudenjälkeisyys 19, 20, 27, 28, 30, 98, 102
- Uskonto, Uskontotieteet 139, 151, 196, 199
- Uuskritiikki 206
- Uusvilpittömyys 19, 21–24, 28, 34, 35, 83, 105–114, 116–119, 122, 126–129, 170, 227–232, 234, 235, 242–243, 245–247, 255, 257–261
- Uutiset 137, 154–158, 161
- Virtuaaliodellisuus 142, 156
- Vermeulen, Timotheus 18, 21–22, 54, 110, 174, 195, 198–201, 209, 212
- Wallace, David Foster 22, 28, 34, 35, 109, 111 (viite 5), 129, 170, 179, 182 (viite 4), 227–248
- Woolf, Virginia 169, 171, 175–177, 179, 180, 189
- Yli-Juonikas, Jaakko 34, 169, 172–173, 180–181
- YouTube 31, 89, 112, 137, 153, 155, 158
- Zola, Émile 169, 177, 180