Pääkirjoitus

2 Rajamailla
Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Artikkelit

5 Nyt ja tulevaisuudessa: Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin *Pereat munduksen* tulkinnallinen ambiguiteetti
Juha Raipola

21 Mahdollistavat maailmat. Näkökulmia China Miévillen *Embassytown*-romaanin outouteen
Hanna-Riikka Roine

37 Miten kertoa maailmansa uudeksi? Ursula K. Le Guinin *Lavinian* revisionistinen epäilijä
Anna Salmi

51 Eroottiset kirjalliset utopiat: Slash-fanifiktion mahdolliset maailmat homoeroottisena kirjallisuutena
Silja Kukka

65 Valheen jäljet: Fiktion ja ei-fiktion kysymyksiä Emmanuel Carrèren teoksessa *Valhe*
Sanna Katariina Bruun

Puheenvuoro

81 Fantasia, kognitio ja kertomus kirjallisuuden opetuksessa
Merja Polvinen

Arvostelu

90 Vahvaa väkeä
Merja Leppälahti: *Vahvaa väkeä*
Mika Loponen

92 **Abstracts**

Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Rajamailla

> You unlock this door with the key of imagination. Beyond it is another dimension – a dimension of sound, a dimension of sight, a dimension of mind. You're moving into a land of both shadow and substance, of things and ideas. You've just crossed over into the Twilight Zone. (Rod Serling: *Twilight Zone*, alkusanat, 4. kausi, 1963.)

Mielikuvituksen avaimella avattavan oven takaa löytyvät spekulatiivisen fiktion maailmat, nuo liminaaliset rajaseudut. Mahdolliset maailmat niille, jotka Samuel Taylor Coleridgen sanoin ”pidättävät epäuskoaan” (*suspension of disbelief*) eli antavat mahdollisuuden sille, mikä perustuu spekulatiiviselle, kuvitteelliselle.

Mitä on spekulatiivinen fiktio? Onko se populaarikulttuuria, jälkiromanttista haihattelua, todellisuuspakoa − vaiko peräti paluuta siihen, mistä fiktion lumous pohjimmiltaan rakentuu? Genrefantasian keskeisenä esikuvana pidettävä kirjailija J. R. R. Tolkien (1892–1973) on todennut, ettei hänen teostensa tarkoitus ole opettaa tai saarnata, vaan viihdyttää. ”Nykyfantasian kummisedän” toteamuksesta huolimatta spekulatiivinen fiktio ei toki ole leimattavissa ”vain” viihteeksi, vaan se on mitä monimuotoisinta kirjallisuutta hyvin monipuolisista aiheista. Myöskään luonnehtiminen eskapistiseksi ei tee oikeutta spekulatiiviselle fiktiolle, jonka on usein nähty reflektoivan analogisesti ja etäännyttäen vallitsevaa maailmantilaa ja siihen liittyviä globaaleja uhkakuvia ja pelkoja. Fiktion syvintä olemusta genre lähenee siinä mielessä, että maailmankirjallisuuden historia antiikista aina 1800-luvun alkupuolelle ja realismin murrokseen on ollut perin spekulatiivista. On jopa epäilty, että realismin lyhyt valtakausi olisi vain sivujuonne fantasian hallitsemassa kirjallisuuden historiassa. Tämän sivujuonteen asemaa postmodernismin ja transmodernismin kirjallisuus on jo ratkaisevasti ravistellut.

Avaimen ”Mahdolliset maailmat” -teemanumero keskittyy fantasiaan ja spekulatiiviseen fiktioon. Kuten *Totutun tuolla puolen* -teoksessa (2005, toim. Blomberg, Hirsjärvi & Kovala) todetaan, on fantasian tavaton suosio aikamme kulttuuria leimaavia piirteitä. Siksi sitä tulee myös tutkia. Kysymmekin, kuinka mahdollisten maailmojen semantiikka muuttuu kirjallisuudeksi ja ilmenee fiktion keinoin? Millaisille rajamaille kuvitteellisista maailmoista kertova kirjallisuus lukijansa kuljettaa? Millaisia kohtaamisia se mahdollistaa, ja millaisten eettisten haasteiden eteen se meidät asettaa?

Numeromme viisi artikkelia tarjoavat tuoreita ja ennen kaikkea kirjallisuudentutkimuksellisia näkökulmia mahdollisiin maailmoihin. Artikkelit osoittavat samalla

mielikuvituksellisen kirjallisuuden yleisnimikkeen lajityypillisen laveuden: käsiteltävänä ovat spekulatiivinen tieteiskirjallisuus, *oudon* (engl. *uncanny*) ja *uuskumman* (engl. *new weird*) genret, naisrevisionistinen historiallinen romaani (tai historiografinen metafiktio) sekä eroottinen slash-fanifiktio, ja lisäksi pohditaan fiktion ja ei-fiktion rajankäyntiä. Käsiteltävien teosten ja aihepiirien takaa löytyy keskeisiä spekulatiivisen fiktion nykykirjoittajia, kuten genrerajoja koettelevat pitkän linjan kirjailijat Leena Krohn (s.1947) ja Ursula K. Le Guin (s.1929), sekä ”tuoreempana” *uuskumman* käsitteen syntyyn liitetty China Miéville (s.1972).

Numeron avaavat Juha Raipolan ja Hanna-Riikka Roineen artikkelit toimivat ”avaimina” spekulatiivisen fiktion maailmoihin. Mahdollisten maailmojen tematiikkaan usein liitettyjen filosofisten näkökulmien ja modaalilogiikan sijasta ne osoittavat, että spekulatiivinen fiktio on ensisijaisesti kirjallisuuden omaan traditioon nojaavaa.

Artikkelissaan ”Nyt ja tulevaisuudessa: Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin *Pereat munduksen* tulkinnallinen ambiguiteetti” Raipola asettaa Krohnin teoksen osaksi tieteisfiktion tutkimuksen ja teorian kontekstia. Kyseessä tiivis tieteisfiktion estetiikkaa avaava artikkeli, joka lopulta ajautuu pohtimaan omaa ”outoutuvaa” todellisuuskuvaamme.

Roineen artikkeli ”Mahdollistavat maailmat. Näkökulmia China Miévillen *Embassytown*-romaanin outouteen” tarttuu teemanumeromme kannalta olennaiseen kysymykseen: miten ja miksi fiktiivisiä maailmoja tehdään? Roine pohtii mahdollisten maailmojen poetiikkaa dialogissa Miévillen tuoreen *Embassytown* -teoksen (2011) kanssa.

Artikkelissaan ”Miten kertoa maailmansa uudeksi? Ursula K. Le Guinin *Lavinian* revisionistinen epäilijä” Anna Salmi tarkastelee feministisestä näkökulmasta Le Guinin teoksessa harjoitettua historian ja mytologian sekä naissubjektin uudelleenkerrontaa. Salmi tutkii, millaisia vaihtoehtoisia kerrontaratkaisuja ja naissubjektin toisin rakentumisen tapoja Le Guinin lajityyppirajoja koetteleva romaani avaa suhteessa klassiseen pohjatekstiinsä, Vergiliuksen *Aeneaan taruun*.

Silja Kukan ”Eroottiset kirjalliset utopiat: Slash-fanifiktion mahdolliset maailmat homoeroottisena kirjallisuutena” suuntautuu nykykirjallisuuden alakulttuurien fanifiktioon. Kukka näkee internet-aikakaudella eskaloituneen slashin paitsi vastakulttuurisena ilmiönä myös innovatiivisena kirjallisuutena ja reagoivana fiktiona, joka osallistuu keskusteluun pornografian sukupuolittuneista konventioista ja eritoten miesruumiin esittämisestä sekä uudistaa pastoraalin ja romanssin genretraditioita.

Sanna Bruunin artikkeli ”Valheen jäljet: Fiktion ja ei-fiktion kysymyksiä Emmanuel Carrèren teoksessa *Valhe*” on teosanalyysi fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kirjoittamisen suhteesta ja kirjoittamisen etiikasta. Mahdollisten maailmojen teemaa artikkeli lähenee lajiproblematiikallaan, fiktion ja ei-fiktion suhteen reflektoinnin kautta.

Puheenvuorossaan ”Fantasia, kognitio ja kertomus kirjallisuuden opetuksessa” Merja Polvinen tarkastelee ajankohtaista kysymystä kirjallisuuden opetuksen tavoitteista ja menetelmistä ja esittelee käytännön esimerkkinä kokemuksiaan kognitiivista narratologiaa käsitelleeltä kurssiltaan Shanghain Fudanin yliopistossa – kurssin primäärimateriaalina oli juuri tieteis- ja fantasiakirjallisuutta.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain kiittää mahdollisuudesta teemanumeroiden 2/2012 ja 4/2012 toimittamiseen Alfred Kordelinin yleisen edistys- ja sivistysrahaston kirjallisuuden jaostoa, joka myönsi tarkoitukseen apurahan vuonna 2011.

Toivotamme kaikille *Avaimen* kirjoittajille ja lukijoille sekä uusille päätoimittajille tutkimuksellisesti antoisaa ja innostavaa vuotta 2013!

Juha Raipola

Nyt ja tulevaisuudessa: Tieteisfiktion kaksi tulkinnan kategoriaa ja Leena Krohnin *Pereat munduksen* tulkinnallinen ambiguiteetti

Tieteisfiktion tutkimukseen on vakiintunut luokitteleva käytäntö, jossa tieteisfiktiiviset kertomukset jaetaan kahteen pääluokkaan sillä perusteella, minkälainen suhde kertomuksen fiktiomaailmalla on empiiriseen todellisuuteen. Tieteiskertomusten ensimmäisen kategorian muodostavat niin kutsutut *ekstrapoloivat* kertomukset, joiden on katsottu edustavan tieteiskuvitelmien tulevaisuutta luotaavaa puolta. Ekstrapoloivien kertomusten perusominaisuuksiin luetaan yleensä jonkinlainen loogis-rationaalinen projisointi, jossa tieteiskuvitelman kirjoittaja hyödyntää omaa tieteellistä tietouttaan ja kehittää sen pohjalta lineaarisesti etenevän ennusteen ja kuvauksen tulevaisuuden maailmasta. Ekstrapoloivan fiktion maailman on siis tarkoitus toimia tieteellisesti uskottavana tulevaisuuden laajennuksena kirjailijan omalle empiiriselle todellisuudelle. (Suvin 1979, 27–30; Malmgren 1991, 12.)

Toisen kategorian tieteiskuvitelmissa muodostavat niin kutsutut *analogiset* tai *spekulatiiviset* kertomukset, joiden maailmojen ei katsota kuvaavan tulevaisuutta vaan kirjailijan empiiristä ympäristöä analogian kautta. Vaikka myös tähän kategoriaan luettavissa tieteisfiktion maailmoissa on kyse erilaisista empiirisen todellisuuden loogis-rationaalisista muunnelmista, analogiset kertomukset eivät pyri suoraan ennakoimaan tulevaisuuden mahdollisuuksia. Tähän alalajiin kuuluvat kertomukset perustuvat yleensä pikemminkin erilaisille ”mitäpä jos” -luonteisille pohdiskeleville hypoteeseille. Kertomukset kuvaavat joltain osin omastamme poikkeavaa maailmaa tavoilla, jotka herättävät lukijoissa futurologisen pohdinnan sijaan esimerkiksi poliittisia, metafyysisiä tai ylipäätään filosofisia kysymyksiä. Darko Suvin, joka on pitkälti vastuussa kuvatun jaottelun peruspiirteiden hahmottelusta, luonnehtii tähän joukkoon kuuluvia kertomuksia nykypäivän muunnelmiksi 1700-luvun *contes philosophiques* -kirjallisuudesta.[1] (Suvin 1979, 27–30; Malmgren 1991, 12–13, 174.) Vaikka analogiset kertomukset esittävät fiktiomaailmansa omalakisina todellisuuksinaan, joihin on suhtauduttava kaikin puolin konkreettisina maailmoina – niiden tapahtumia ei siis voi suoraan palauttaa vertauskuvalliseen tai poeettiseen tulkintaan (Gomel 1995, 91) – kuuluu tähän kertomustyyppiin myös metaforisia ja osin jopa allegorisia piirteitä (ks. Parrinder 2001, 42–42). Näiden analogisten tulkintamahdollisuuksien kautta lukija voi kiinnittää huomionsa paitsi fiktion kuvaamaan maailmaan, myös itseään ympäröivään todelli-

suuteen. Fiktiomaailma tarjoaa näin vieraannuttavan näkökulman, jonka kautta lukija voi havahtua tarkastelemaan maailmaa uudesta näkökulmasta. (Suvin 1979, 27–30; Malmgren 1991, 12–13, 174.)

Käytännössä rajanveto tulevaisuudesta kiinnostuneen ja analogis-spekulatiivisen tieteisfiktion välillä ei ole kuitenkaan ollut erityisen selvä. Esimerkiksi Brian McHalen (1992, 244–245) mukaan sekä ekstrapoloivia että spekulatiivisia piirteitä voi olla läsnä samassa tekstissä, ja kyse onkin lähinnä tekstin tai periodin rakenteellis-funktionaalisesta dominantista, joka on heilahdellut tieteisfiktion historian aikana äärilaidasta toiseen. Nykyisellään ekstrapoloivan ja spekulatiivisen tieteisfiktion välinen ero on kuitenkin hämärtynyt entisestään, kun tulevaisuutta koskeva pohdinta koko ihmislajin mittakaavassa on levinnyt osaksi jokapäiväistä elämäämme. Aikoinaan spekulatiivisen tieteisfiktion yksinoikeudeksi kuuluneet aiheet, kuten ihmiskunnan olemassaoloa koskevat riskit ja mahdollisuudet, elämän perusteita radikaalisti muokkaavat teknologiat, tai todellisuuskäsityksiemme peruskategorioita ravistelevat keksinnöt ovat viime vuosikymmenten aikana muuttuneet vakavasti otetuiksi tulevaisuuden mahdollisuuksiksi.

Kyseinen nykykulttuurin ominaispiirre liittyy läheisesti ilmiöön, jota tieteisfiktion tutkija Istvan Csicsery-Ronay (2008, 93) kutsuu *keinotekoiseksi immanenssiksi.* Käsitteellään Csicsery-Ronay viittaa nykytieteen teknologiseen kompetenssiin, jossa korkean teknologian avulla ei enää pyritä jäljittelemään luontoa. Kun aiemman teknologian tavoitteena oli vielä luonnonilmiöiden teknologinen toisintaminen – kuten lentokoneen rakentaminen linnunlennon innoittamana – nykyteknologia muokkaa materiaalista todellisuutta siten, että fyysinen aine saatetaan toimimaan tavoilla, joilla se ei ilman ihmistoiminnan muokkaavaa vaikutusta toimisi. Käytännössä keinotekoinen immanenssi tarkoittaa Csicsery-Ronayn mukaan prosessia, jossa kaikki aiempien kulttuureiden transsendentaalisiksi tai luonnostaan annetuiksi olettamat arvot ja ilmiöt ovat vähintäänkin teoriatasolla keinotekoisesti jäljennettävissä tai simuloitavissa. Tässä prosessissa ihmiset saattavat muokata materiaalista todellisuutta mahdollisesti peruuttamattomilla tavoilla.

Tulevaisuuden uskottava johtaminen nykyhetkestä edellytti vielä muutama vuosikymmen sitten vankkaa tietoutta tieteellisen ja teknologisen tutkimuksen viimeisimmistä kehityskuluista, eivätkä tulevaisuusvisiot kyenneet silti ennakoimaan 1900-luvun tärkeimpiä teknologisia harppauksia. Nykyisellään tärkeimmät tulevaisuusvisiot taas on laadittu valmiiksi jo tieteisfiktion ulkopuolella, minkä vuoksi tieteisfiktion ”realistiset” kuvaukset lähitulevaisuuden teknologisesta kehityksestä ovat pitkälti menettäneet entisen uutuudenviehätykseen perustuneen kiinnostavuutensa. Tänä päivänä esimerkiksi nano-, bio- ja geeniteknologioiden kehitykseen liitetyt tulevaisuudenkuvat tekevät jo lähitulevaisuudesta ajallisen alueen, joka mahdollistaa yhä oudompien, yhä lupaavampien ja yhä pelottavampien ilmiöiden potentiaalisen toteutumisen. Tästä syystä monet

aikoinaan spekulatiivisina esitetyt visiot häilyvät nykyisellään ikään kuin tulevaisuuden mahdollisuuksien rajoissa. Frankensteinilaiset fantasiat keinotekoisesta elämästä, ikiaikaiset unelmat fyysisestä kuolemattomuudesta ja Dr. Moreaun ihmismäiset eläinhybridit ovat saaneet vastineensa muun muassa tekoälyn ja tekoelämän tulevaisuusvisioissa, transhumanistien agitoimassa teknokuolemattomuudessa ja geeniteknologian avulla jo nykyisellään toteutetuissa kimeerisissä eläinyhdistelmissä. Kun aikoinaan lähinnä vertauskuvallisesti toimineen tieteisfiktion maailmat alkavat tällä tavoin limittyä tulevaisuuden mahdollisuuksiin, on entistä vaikeampaa olla varma siitä, missä kulkevat spekuloinnin ja tulevaisuuden ennakoinnin väliset rajat.

Mainittu epävarmuus näyttelee merkittävää osaa Leena Krohnin teoksessa *Pereat mundus. Romaani eräänlainen* (1998), jonka aihepiiriltään moninaisissa visioissa liikutaan nykyhetken ja tulevaisuudenodotuksien väliin jäävällä epätietoisuuden harmaalla alueella. Ihmisidentiteettien tietokonekopiot, ultraälykkäät tietokoneet ja geeniteknologian hirviömäiset tuotokset yhdistyvät teoksessa aikalaissatiiriin ja erilaisiin maailmanlopun visioihin. Nimensä mukaisesti lopunodotuksiin keskittyvä teos[2] käy läpi lukuisia tieteisfiktion klassisia skenaarioita, jotka nykymaailmassa näyttävät kuuluvan potentiaalisen tulevaisuuden outoihin mahdollisuuksiin.

Artikkelini nostaa esiin teoreettiset perusteet sekä tieteisfiktion tulevaisuutta pohtiville että analogisille tulkintatavoille. Kiinnitän huomioni kumpaankin mainituista tulkinnan kategorioista ja havainnollistan Krohnin *Pereat munduksen* avulla, kuinka tulevaisuutta tarkastelevilla elementeillä voi nykyisellään olla oma merkittävä asemansa myös sellaisissa tieteisfiktiivisissä kertomuksissa, jotka muutoin rakentuvat analogisen mallin mukaisesti. Esimerkkinä tulevaisuudenvisioiden ja analogisten tulkintamahdollisuuksien limittymisestä toimii *Pereat munduksen* alkuluku, joka tuo esiin, kuinka molemmat mainituista elementeistä voivat saada oman roolinsa tieteisfiktion tulkinnassa. Lisäksi esitän, että Krohnin teos perustuu väistämättömälle tulkinnalliselle ambiguiteetille, eikä sen analogisia ja tulevaisuutta pohtivia elementtejä voi onnistuneesti erottaa toisistaan.

Tiedostava vieraannuttaminen ja analoginen tieteisfiktio

Tieteisfiktion lajitutkimus perustuu nykyisellään tyypillisesti pohjatyölle, jonka Darko Suvin valoi muottiinsa pääasiassa 1960- ja 1970-luvuilla. Suvinin vaikutusvaltainen käsitys tieteisfiktion perusluonteesta rakentuu erityisesti sanaparille *cognitive estrangement* – tiedostava vieraannuttaminen – jolla Suvin pyrkii kuvaamaan tieteisfiktion ominta luonnetta. Teorian kantavana kulmakivenä toimii Suvinin (1979, 7–9) näkemys, jonka mukaan tieteisfiktion maailmat perustuvat tieteelliseen mielikuvitukseen. Empiiristä todellisuutta jäljittelevää peruskertomusmaailmaa (Malmgren 1991, 7–8) muokataan tieteisfiktiossa niin kutsutulla *novumilla* (Suvin 1979, 63–84), tie-

teellisellä tai ainakin tieteellisyysvaikutelman synnyttävällä uutuuselementillä[3], jonka jälkeen lukukokemus syntyy muutosten ympärille rakentuvan maailman ja empiirisen todellisuuden vertaamisesta toisiinsa. Teoriaan sisältyy ajatus, että tieteisfiktion lukija pystyy sijoittamaan fiktion kuvaaman maailman omansa tilalle: jotta vieraannutettu, eli empiirisen todellisuuden kuvauksesta luopuva fiktio olisi myös tiedostavaa, siinä kuvattu maailma on voitava tulkita vaihtoehtoiseksi empiiriselle todellisuudelle. Tämän ehdon voivat Suvinin alkuperäisen[4] näkemyksen mukaan täyttää fantasian lajeista ainoastaan tieteisfiktio ja joissakin tapauksissa pastoraali. (Suvin 1979, 7–9.)

Käytännössä tiedostavuus tarkoittaa mainitussa käyttöyhteydessä sitä, että fiktiomaailman fyysisten lakien on noudatettava jonkinlaisia tieteellisiä lainalaisuuksia, jotka eivät suoraan sanele kertomusten henkilöhahmojen kohtaloita. Samalla tavoin kuin sosiaaliset tai psykologiset romaanit kuvaavat tieteellisten lakien mukaan toimivaa empiiristä todellisuutta, on tiedostavaan vieraannuttamiseen perustuvien lajien kuvattava tieteellisten lakien mukaan toimivia ei-empiirisiä, kuvitteellisia maailmoja. (Suvin 1979, 7–9.) Vaikka Suvinin korostama tosiasiallisen tieteellisyyden vaatimus on sittemmin kohdannut lisääntyvää kritiikkiä (mm. Freedman 2000, 18), on itse tiedostavan vieraannuttamisen teoria säilyttänyt asemansa tieteisfiktion lajitutkimuksen ytimessä. Ongelmallisena on pidetty muun muassa Suvinin lajimääritelmän kapeutta, joka rajaa ”varsinaisen” tieteisfiktion ulkopuolelle suuren osan tieteisfiktion populaarimuodoista (ks. Csicsery-Ronay 2008, 139–140).

Tieteisfiktion erityislaatu liitetään tyypillisesti genren luomiin maailmoihin: tieteisfiktion lukukonventioihin kuuluu oletus, että lajin puitteissa kuvatun maailman ontologiaan on suhtauduttava ikään kuin omana konkreettisena todellisuutenaan, jonka taustalla vaikuttavat kuitenkin pääosin oman empiirisen todellisuutemme fyysiset lainalaisuudet (ks. Malmgren 1991, 9, 11–22). Klassiset tieteisfiktion maailmat ovat teknologisten keksintöjen, tulevaisuusvisioiden tai kaukaisille planeetoille siirrettyjen tapahtumaympäristöjen kautta naturalisoituja todellisuuksia, joiden puitteet ovat siinä mielessä ”luonnollisia”, että niiden maailmoihin ei kuulu ilmiöitä, jotka jäisivät kuvatussa fiktiomaailmassa vaille luonnollista, tieteellistä selitystä (vrt. Alber 2011, 31, 59). Maailmat voivat rikkoa oman todellisuutemme tieteellisiä lainalaisuuksia, mutta tieteisfiktion sisäisessä todellisuudessa poikkeamat voidaan selittää fiktiomaailman etääntymisellä arkiympäristöstämme.

Suvinin (1979) mukaan tieteisfiktiota ei kuitenkaan lueta pelkästään vieraiden maailmojen eksoottisen kiinnostavuuden vuoksi, vaan tieteisfiktion lukuprosessiin kuuluu oleellisena osana tarinamaailman suhteuttaminen empiiriseen todellisuuteen. Tiedostavan vieraannuttamisen määritelmään kuuluva sana ”cognitive” ei siis viittaa ainoastaan kuvitteellisen maailman ”tieteellisiin” rakentumisperusteisiin vaan lisäksi myös tietouteen[5], jota lukija voi saavuttaa tieteisfiktion avulla. Kun lukija pohtii

eroja fiktion kuvaaman vieraan maailman ja tuntemansa arkimaailman välillä, syntyy vaikutus, jossa lukija kykenee tarkastelemaan omaa todellisuuttaan uudesta näkökulmasta – eli *tiedostaa* todellisuutensa, kuten Suvinin marxilaisväritteinen teoria asian muotoilee. Käytännössä tiedostavan vieraannuttamisen teoria linkittyy siis kiinteästi tieteisfiktion analogiseen potentiaaliin: tiedostaminen on prosessi, jossa lukija havaitsee tieteisfiktiivisen maailman mahdollistaman analogian kautta jotain omasta todellisuudestaan.

Tieteisfiktiivinen ja prefaktuaalinen ajattelu

Fantastisten lajien tutkimukseen kuuluu yleisesti näkemys, että tieteisfiktio spekuloi asioilla, jotka voisivat olla olemassa, kun taas muu fantasiakirjallisuus keskittyy kuvaamaan asioita, joiden olemassaolo tulkitaan puhtaasti mahdottomaksi (Hunt 2001, 2; vrt. myös Malmgren 1991, 139). Määritelmä ajautuu ongelmiin käytännössä heti, kun huomioon otetaan myös tieteisfiktion tulevaisuutta luotaava puoli. Tiede ja jokapäiväiseen elämänkokemukseen kuuluva arkitietämys sanelevat jokseenkin selvät rajat sille, mitä uskomme mahdolliseksi juuri tällä hetkellä (joskin henkilökohtaisin ja kulttuurisin painotuseroin), mutta tulevaisuus on ajallinen alue, jonne tietomme ulottuu aina vain rajallisesti. Kuinka siis oikeastaan tiedämme, minkä kaiken olemassaolo on mahdollista tulevaisuuden puitteissa? Käytännön tasolla tieteisfiktioon on aina kuulunut elementtejä, jotka näyttäytyvät nykytieteen valossa puhtaasti mahdottomina ja sotivat ajoittain myös tunnettuja fysiikan lakeja vastaan. Esimerkiksi valoa nopeammat avaruusalukset, teknologinen telepatia tai aikamatkustus ovat tieteisfiktion peruskuvastoon kuuluvia elementtejä, joiden tieteellisyys lepää varsin hataralla pohjalla. Juuri tulevaisuuden tuntemattomuuden ansiosta tieteisfiktio voi kuitenkin pitää kiinni myös tieteellisesti ”virheellisistä” elementeistään – onhan kuviteltavissa aina tulevaisuus, jossa esimerkiksi valonnopeuden ylittämättömyyden takaava Einsteinin erityinen suhteellisuusteoria on falsifioitu. Vaikka tällaisen tulevaisuuden todennäköisyys lienee pieni, sitä ei voi pitää myöskään täysin mahdottomana.

Istvan Csicsery-Ronay on pureutunut jokseenkin onnistuneesti edellä kuvattuun tieteisfiktion ajalliseen dilemmaan teoksessaan *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008). Tutkimuksessaan Csicsery-Ronay nostaa esiin tavat, joilla tieteisfiktio pohtii tulevaisuutta, ja tulee samalla todistaneeksi, ettei tieteisfiktion tulevaisuudenkuvissa ole yleensä kyse niinkään varsinaisesta nykyisyyden ekstrapoloivasta venyttämisestä tulevaisuuteen kuin erilaisten tulevaisuudenmahdollisuuksien todennäköisyyden ja vaikutusten pohdinnasta. Varsinaisesti Csicsery-Ronayn (2008, 3–5) laaja näkemys *tieteisfiktiivisyydestä* (science-fictionality) viittaa kuitenkin myös laajemmalle kuin tieteisfiktioon kirjallisena tai elokuvallisena lajityyppinä, sillä Csicsery-Ronayn mukaan tieteisfiktiolle tyypillinen ajattelutapa on nykyisellään muuttunut niin arkipäiväiseksi,

ettei sitä voi enää sijoittaa pelkästään tieteisfiktion lajityypin erityisominaisuudeksi. Tässä muodossaan tieteisfiktiivisyys ei siten liity enää pelkästään fiktiivisiin kertomuksiin vaan kyse on pikemminkin kognitiivisesta operaatiosta, jonka avulla kokemuksia voidaan muotoilla ja testata ikään kuin ne olisivat osa tieteisfiktiivistä teosta.

Csicsery-Ronayn (mt.) mukaan tieteisfiktiivinen ajattelu toimii kahden tulevaisuudenkuvausta koskevan epäröinnin tai aukkokohdan kautta. Yhtäältä kuvitelma tulevaisuuden maailmasta herättää kysymyksen siitä, ovatko kuvitellut muutokset mahdollisia suhteessa aktuaaliseen maailmaan. Tämä historiallis-looginen epäröinti koskee tulevaisuuteen kuvitellun asiaintilan uskottavuutta ja vakuuttavuutta – mahdollisuutta sijoittaa se ikään kuin osaksi historiaa. Toiseksi herää kysymys siitä, mitkä oikeastaan olisivat kuviteltujen muutosten sosiaaliset ja eettiset vaikutukset: kuinka hyviä, huonoja tai kaikin puolin outoja muutoksen seuraukset olisivat?

Käytännössä Csicsery-Ronayn ”tieteisfiktiivinen tietoisuus” kuuluu hypoteettiseen ajatteluun, jota voi parhaiten luonnehtia laadultaan *prefaktuaaliseksi.* Psykologisessa tutkimuksessa (esim. Sanna 1996) prefaktuaalisilla ajatuksilla tarkoitetaan ajattelumalleja, jotka ovat tiivistettävissä erilaisiin ”jos – niin sitten” -muotoisiin ilmauksiin ja jotka esittävät mentaalisia simulaatioita oletetuista tulevaisuuden mahdollisuuksista. Tällaisessa ajattelussa kyse ei varsinaisesti ole niinkään suorasta nykytodellisuuden ennustavasta ekstrapoloinnista kuin spekuloinnista potentiaalisilla tulevaisuuden kehityskuluilla. Visioita ja skenaarioita tulevaisuuden maailmoista ei siten ole tarkoitettu suoriksi tulevaisuuden maailmaa koskeviksi väitelauseiksi, vaan hypoteettiseksi pohdinnaksi mahdollisista tulevaisuuden tilanteista.

Prefaktuaalisen fiktion maailmat

Tiedostavan vieraannuttamisen paradigma on usein kyseenalaistanut tieteisfiktion roolin tulevaisuuden pohdinnassa. Sikäli kuin tieteisfiktioon kuuluva prefaktuaalinen ajattelu on yleensäkin huomioitu, sitä on usein pidetty tieteisfiktion kannalta puhtaasti toissijaisena ilmiönä (ks. esim. Suvin 1979, 27; Jameson 1982, 153). Korostunut asema on sen sijaan annettu analogiselle potentiaalille, jonka kautta tieteisfiktion on katsottu palautuvan kirjailijan oman aikalaistodellisuuden tarkasteluun. Vieraat maailmat outoine elementteineen ovat näin kääntyneet osoittamaan kohti jo olemassa olevaa maailmaa, eivät kohti hypoteettista tulevaisuutta.

Tieteisfiktion prefaktuaalisen muodon huomioiminen vaatii olennaista tarkennusta Brian McHalen (1992, 247–248; 2010, 17) tunnettuun näkemykseen tieteisfiktiosta erityisenä maailmanrakentamisen genrenä. McHalen mukaan tieteisfiktioon kuuluu samankaltainen ”ontologinen dominantti” kuin postmodernistiseen fiktioon: molemmat lajit piirtävät esiin ja kehittelevät uusia fiktiomaailmoja, jotka poikkeavat ontologisilta piirteiltään konsensustodellisuudestamme. Tärkeää on kuitenkin huomata, että

prefaktuaaliseen pohdintaan osallistuva tieteisfiktio ei varsinaisesti operoi aivan kaiken tyyppisillä maailmoilla. Rajoitteita tieteisfiktion moninaisille maailmoille asettavat ensinnäkin tieteellisen materialismin säätelemät puitteet (ks. Csicsery-Ronay 2003, 243), joiden lisäksi prefaktuaalisen fiktion maailmat linkittyvät aina myös historialliseen prosessiin. Suhteutettuna niin kutsuttuun mahdollisten maailmojen teoriaan (ks. esim. Pavel 1986; Ryan 1991; Doležel 1998) tai poetiikkaan (ks. Hägg 2008, 5), prefaktuaalisen tieteisfiktion maailmat edustavat siten sitä mahdollisten maailmojen rajoitettua osajoukkoa, joka voidaan teoksen julkaisuhetkellä tulkita mahdolliseksi ja uskottavaksi *empiirisen todellisuuden historiallisen kehityksen puitteissa.*

Tieteisfiktion maailmat voidaan edellä kuvatuin perustein jakaa pääpiirteiltään kahteen eri luokkaan: 1) tieteellisesti ja teknologisesti naturalisoituihin maailmoihin, jotka ovat kuviteltavissa historiallis-loogiseen suhteeseen oman empiirisen maailmamme kanssa, ja 2) tieteellisesti ja teknologisesti naturalisoituihin maailmoihin, joilla ei ole vastaavaa jatkuvuussuhdetta empiiriseen maailmaan. Jaottelu on lähinnä heuristinen, sillä kategorioiden välinen suhde riippuu paitsi oletettujen tulevaisuudenmahdollisuuksien uskottavuudesta ja niiden todennäköisyydestä, myös tekijän intentioiden arvioinnista. Ensimmäinen osajoukko käsittää tieteisfiktion prefaktuaalisten maailmojen lisäksi myös niin kutsutut kontrafaktuaaliset maailmat, jotka visioivat vaihtoehtoisia kehityskulkuja historiallisille tapahtumille. Kyseiseen kategoriaan lukeutuvat maailmat voidaan tulkita hypoteettisiksi pohdinnoiksi, jotka käsittelevät empiirisen todellisuuden historiaa ja tulevaisuutta. Jälkimmäisiin, puhtaasti spekulatiivisiin maailmoihin taas kuuluvat esimerkiksi Ursula K. Le Guinin *The Left Hand of Darknessin* (1969) kaltaiset teokset, joiden oudot maailmat eivät näyttäydy pohdintoina historiallisista mahdollisuuksista, mutta jotka ovat tyypillisesti suhteutettavissa empiiriseen todellisuuteen analogisen assosiaation kautta. Tämä kategoria vastaa sitä tieteisfiktiivisten maailmojen osajoukkoa, jonka jäsenet eivät näyttäydy uskottavina tai todennäköisinä todellisuudentiloina oman universumimme historian puitteissa, mutta jonka edustajia määrittelee silti jonkinlainen tieteelliseen logiikkaan perustuva naturalisoitu ympäristö. Näihin maailmoihin voi kuulua esimerkiksi vieraiden planeettojen ja niillä asuvien sivilisaatioiden kaltaisia elementtejä, joiden olemassaoloa ei voi suoraan johtaa oman universumimme todennäköisistä historiallisista kehityskuluista. Kyseisten elementtien olemassaololle on kuitenkin esitetty tieteelliset ja loogiset perusteet fiktiotodellisuuden sisällä.

Historiallis-loogisesti ei-jatkuviin mutta analogisesti todellisuutta käsitteleviin kertomuksiin voidaan edellä kuvatuin perustein lukea myös monet tieteisfiktion alalajit, jotka yhdistelevät tieteellisesti ja teknologisesti naturalisoituun maailmaan erilaisia fantastisia tai anakronistisia elementtejä. Esimerkiksi steampunkin ja slipstreamin kaltaisten alalajien[6] erikoiset maailmat ovat oman universumimme näkökulmasta puhtaasti mahdottomia, mutta voivat silti käsitellä outojen tieteellisesti naturalisoitujen

maailmojensa kautta erilaisia aktuaalista todellisuutta koskevia kysymyksiä.[7] Fantasialajien tutkimuksessa onkin todistettu viimeisen vuosikymmenen aikana muutosta, jossa myös fantasiakertomusten on enenevässä määrin esitetty kykenevän tieteisfiktiolle tyypilliseen empiirisen todellisuuden outouttamiseen fantasian vieraiden maailmojen avustuksella. Erityisesti kirjailija China Miéville on noussut ajamaan näkemystä siitä, että myös fantasiamaailmat voivat rakentua spekulatiivisten ”mitäpä jos…” -hypoteesien varaan – eroamatta millään merkittävällä tavalla esimerkiksi Le Guinin teoksen analogisesta todellisuuden mallintamisesta. Sikäli kuin ei-koskaan-mahdollisille elementeille rakennettu fantasiamaailma vain on kehitetty ”systemaattisesti ja koherentisti” (Miéville 2002, 45), todellisuutta koskevan ajatuksellisen *status quon* voi siis murtaa myös fantasian keinoin. Sen sijaan prefaktuaaliseen pohdintaan tämän tyyppiset maailmat eivät suoraan osallistu. Mutta mitä tapahtuu, jos fiktiokertomus esittää yhtäältä tieteellisesti uskottavan tulevaisuusskenaarion, ja vaikuttaa toisaalta rakentuvan todellisuuden luonnetta koskevaksi filosofiseksi allegoriaksi?

Pereat mundus **ja aloittava tulevaisuudenkuva**

Leena Krohnin *Pereat mundus* on kaikkiaan 36 luvusta koostuva teoskokonaisuus, jonka useimmat luvut sisältävät oman erillisen kertomuksensa omine henkilöhahmoineen ja kertojineen. Luvut sijoittuvat toisistaan poikkeaviin ajallisiin ja paikallisiin sijainteihin, ja ainoastaan tohtori Keinolemmeksi kutsutun hahmon elämää tarkastelevat luvut kuvaavat laajemmin ajan ja tapahtumien etenemistä. Kaikki luvut, muiden kertomusten väliin siroteltuja Keinolempi-jaksoja lukuun ottamatta, ovatkin luettavissa erillisinä novelleina. Samalla teos muodostaa kuitenkin myös tiettyyn rakenteeseen sidotun suuremman kokonaisuuden, jonka osasina erilliset kertomukset toimivat. Merkittävin kertomuksia yhdistävä tekijä, erilaisiin lopun kysymyksiin liittyvien teemojen ja tohtori Keinolemmen kertomuksen ohella, on henkilönimi Håkan – nimi, joka esiintyy päätai sivuhenkilön nimenä lähes kaikissa teoksen luvuissa. Toistuva nimi tematisoi yhä uudelleen jo teoksen alkukertomuksessa esiin nousevat kysymykset, jotka herättelevät pohdintoja erityisesti identiteettiin, minuuteen ja todellisuuden luonteeseen liittyvistä filosofisista ongelmista. Samaan temaattiseen kenttään kytkeytyy myös teoksen muodon ilmentämä osan ja kokonaisuuden horjuva suhde.

Pereat mundus alkaa ”Kylmää puuroa” -nimisellä kertomuksella, jonka vähäiset tapahtumat sijoittuvat ”Siirteiden instituutti” -nimiseen tutkimuslaitokseen. Instituutti on erikoistunut kokeelliseen tutkimustyöhön, jonka ensisijaisena tavoitteena on ihmismielten kopioiminen tietokoneeseen. Kertomuksen päähenkilönä toimii laitoksessa työskentelevä amanuenssi Håkan, joka on myös saanut kunnian toimia yhtenä tutkimuksen ensimmäisistä koekappaleista: hänen mielestään on luotu täydellinen kopio tietokoneen muistiin.

”Kylmää puuroa” -kertomuksen myötä *Pereat mundus* kiinnittyy jo ensimmäisessä luvussaan prefaktuaaliseen tulevaisuudenpohdintaan, jossa empiirisen todellisuuden tulevaisuutta koskevat spekulaatiot limittyvät kertomuksen maailmaan. Tietokonekopion olemassaoloa selitetään alluusiolla populaaritieteellisiin skenaarioihin, joiden mukaan ihmistietoisuus olisi tulevaisuudessa todellakin mahdollista siirtää kokonaisuudessaan tietokoneelle. Mahdollisia siirtomenetelmiä luetellessaan kertoja viittaa muun muassa ”Moravecin tekniikkaan” (PM 10), jonka taustalta voi tunnistaa robottitutkija Hans Moravecin populaaritieteellisen teoksen *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* (1988). Teoksessaan Moravec esittää novellin muotoon puetun kuvauksen teknisestä operaatiosta, joka hänen mukaansa voisi olla tulevaisuudessa hyvinkin mahdollinen. Skenaarion kuvaamassa tilanteessa eräänlainen robottikäsi käy käsiksi ihmisaivoihin, lukee kaiken aivojen molekyylikerroksiin sisältyvän informaation ja siirtää sen saman tien tietokoneeseen. Kun operaatio on valmis, ihminen herää tietokoneistetun robottiruumiin sisältä, tietoisuudeltaan muuttumattomana mutta ei-orgaanisena olentona. Identiteettien paradoksilta, joka *Pereat munduksessa* nousee keskeiseen rooliin, vältytään Moravecin visiossa yksinkertaisesti siksi, että alkuperäinen ihmisruumis kuolee operaation kuluessa. Hauras ja kuolemalle altis biologinen ruumis jää näin turhaksi lisäkkeeksi, kun siitä irrotettu identiteetti kopioidaan tietokoneeseen.

Eettisen pohdinnan merkitystä *Pereat munduksen* tulevaisuudenvision tulkinnalle korostaa Håkanin esimies, joka puhuu odotettavissa olevista poliittisista päätöksistä, joissa on ratkaistava, voidaanko keinohenkilöille taata täydet kansalais- ja ihmisoikeudet. Itse fiktiomaailman tapahtumien osalta Keino-Håkaniksi nimettyä identiteettisiirrettä kuvataan kertomuksessa kuitenkin niin lyhyesti, että lukijan tietoisuus olennon ominaisuuksista jää merkittävällä tavalla epäselväksi. Käytännössä tulevaisuuden pohdinta onkin Krohnin kertomuksessa läsnä kahdella eri tasolla, joista molemmat ilmentävät tulevaisuudenodotuksiin liittyvää epävarmuutta – samaa teemaa, joka nousee myös *Pereat munduksen* teoskokonaisuuden keskipisteeseen. Yhtäältä kyse on fiktiomaailman ajallisesta sijainnista, joka voidaan hahmottaa suhteessa kirjailijaa ympäröivään empiiriseen todellisuuteen. Suhteessa tähän ajalliseen nollahetkeen ”Kylmää puuroa” -kertomuksen todellisuus sijoittuu spekuloituun lähitulevaisuuteen, nostaen esiin 1990-luvun lopun tulevaisuudenodotuksia. Toisaalta myös kertomuksen fiktiomaailmalle kuuluu oma sisäinen tulevaisuutensa, joka näyttäytyy vähintäänkin yhtä epävarmana kuin empiirisen todellisuuden tulevaisuus. Vaikka kertomuksessa toteutetaan eräänlainen teknofuturistinen unelma, jäävät sen vaikutukset ihmisten kannalta merkittävällä tavalla epäselviksi. Ilman juonellista sulkeumaa päättyvän novellin tarinamaailma jää huomattavan avoimeksi, ja tuntemattomiksi jäävien tulevaisuudentilojen kautta näkyviin piirtyvätkin ihmisen äärellisyys ja inhimillisen tiedon rajat.

Analoginen taso

Kun ihmistietoisuus saa rinnalleen keinotekoisen kopion, hämärtyvät arkitodellisuudessamme jokseenkin selviltä tuntuvat eronteot muun muassa alkuperäisen ja kopion, kuolevan ja kuolemattoman, ruumiillisen ja ruumiittoman, elävän ja ei-elävän, minän ja toisen, yhden ja monen, luonnollisen ja keinotekoisen sekä esimerkiksi inhimillisen ja ei-inhimillisen väliltä. Håkanista luotu kopio toimiikin alkukertomuksessa paitsi tulevaisuuden visiona, myös elementtinä, jonka avulla lukija sysätään jo teoksen ensimmäisillä sivuilla pohtimaan perimmäisiä todellisuuden hahmottamiseen liittyviä filosofisia kysymyksiä. Osa pinnalle nousevista metafyysisistä vastinpareista tulee esiin kertojan kuvaillessa Håkania, jotkin syntyvät Håkanin keskustellessa esimiehensä kanssa, ja varsin monet heräävät Håkanin ja kopion dialogista, jossa kopio vastaa ihmis-Håkanin uteluihin salaperäisesti, tarjoamatta minkäänlaista ratkaisua aiheuttamaansa identiteettien paradoksiin:

> – Sanoisitko, että olet elossa?
> – Jos määrittelet elämän biologiseksi, silloin en. Mutta kuten ymmärrät, sellainen määritelmä on tarpeettoman kapea.
> – Siis olet?
> – Sen sinä sanoit.
> – Oletko sinä henkilö?
> – Jos mielestäsi henkilön pitää olla lihaa ja verta, silloin en ole. Muussa tapauksessa: kyllä.
> – Oletko sinä minä?
> – Haluatko minun vastaavan kysymykseen: Oletko sama kuin minä? vai kysymykseen: Onko sinulla minuutta?
> – Vastaa niihin molempiin.
> – Hyvä on. Ensimmäiseen kysymykseen vastaan toisella: Voiko yksi olla kaksi? Toiseen kysymykseen vastaan: Jos sinulla on sellainen, silloin on minullakin. (PM 11–12.)

Itse kertomus tarjoaa herättämiinsä kysymyksiin yhtä niukasti vastauksia kuin päähenkilön tietokonekopiokin, ja Håkanin tavoin myös lukija jää lopulta horjumaan vaihtoehtoisten todellisuuden tulkintamallien välille. Tämä Krohnille tyypillinen paradoksien ja vaihtoehtoisten näkemistapojen kuvaaminen jatkuu läpi teoksen, eikä ainoastaan temaattisella tasolla. Horjuvuus ja ratkaisematon kaksinaisuus liittyy nimittäin *Pereat munduksessa* kiinteästi myös teoksen rakenteeseen, erontekoon novelli- ja romaanikerronnan välillä. Alaotsikolla ”Romaani, eräänlainen” varustettu teos tasapainoilee jatkuvasti romaani- ja novellimuotojen välimaastossa.

Analogisella tasolla kertomuksessa on kyse yleistetysti minuuden pohdinnasta ja minuuden rajojen katoamisesta. Håkanin minuus jakautuu fiktiomaailmassa konkreettisella tavalla useaan osaan, ja henkilöhahmojen pohdinta näiden osien välisistä suhteista näyttäytyy analogisena ihmisminuuden tarkastelulle yleisemmällä tasolla. Näin esimerkiksi Håkanin esimiehen repliikki ”Mutta tosiasiallisesti sinä olet jo kaksi.

Vähintäänkin" (PM 14) koskee fiktiomaailmassa tietysti Håkanin ja tietokonesiirteen suhdetta, mutta viittaa samalla tunnetumpaan erontekoon, jossa minuus jakautuu kahtia – tarkastelevaan ja toimivaan minään – myös ihmiskokemuksen sisällä. Toisaalla kertomuksessa korostetaan siirteen olemassaoloa "totaalitallenteena" (PM 11), totaliteetti-sanan toistuessa myös läpi *Pereat munduksen* teoskokonaisuuden. Kyseinen käsite linkittyy sekin osaltaan minuuden rajojen katoamiseen, sillä totaliteetilla tarkoitetaan muun muassa mystiikan ja zenbuddhalaisuuden perinteessä vastakohtien ykseyttä, joka syntyy, kun yksilö on valmis luopumaan yksilöllisen minuutensa asettamista rajoitteista. Fenomenologisesta tutkimustraditiostakin tuttua totaliteettia havainnollistetaan yleensä erilaisten perustavanlaatuisten ääripäiden osoittamisella – siis juuri sellaisilla paradoksaalisilla vastinpareilla, joita tietoisuussiirteen olemassaolo nostaa Krohnin kertomuksessa esiin. Myös teoksen yhteenkytkeytymisen ja erillisyyden dynamiikalla toimiva rakenne toistaa osaltaan tätä osan ja kokonaisuuden, yksilön ja totaliteetin välistä ambiguiteettia.

Analogian ja tulevaisuuden välissä

Keino-Håkanin hahmon tulkitseminen yksipuolisesti joko tulevaisuusvision tai allegorian kautta ei käytännössä onnistu, sillä hahmon repliikit liu'uttavat mahdollisia tulkintamalleja ääripäästä toiseen. Analogisen ja prefaktuaalisen välillä häilyvät tulkintavaihtoehdot vaikuttavat kertomuksessa toisensa poissulkevilta: yhtäältä näyttää välttämättömältä tulkita hahmo historiallista todellisuuttamme jäljittelevään fiktiomaailmaan rakennetuksi tulevaisuudenvisioksi, toisaalta hahmo esittää myös väitteitä, jotka ovat tämän näkemyksen kanssa täysin ristiriitaisia ja tukevat pikemminkin kertomuksen allegorista tulkintaa. Näin käy esimerkiksi kertomuksen loppuun sijoittuvissa vuorosanoissa, joissa hahmo esittää ensin itsensä tulevaisuuden uutena pioneerilajina, joka tulee syrjäyttämään ihmiset maapallolla:

> Hyvästi. Sinä luulit seisovasi evoluution ylimmällä portaalla. Luulit, että tikkaat jäisivät niin lyhyiksi. [--] Monta, monta tulee sinun jälkeesi. Jotkut niistä ovat meidän kaltaisiamme, toiset lajeja, joista et osaa uneksiakaan. (PM 16.)

Repliikki vahvistaa tulkintaa kertomuksesta hypoteettisena tulevaisuudenvisiona, joka paljastaa sekä ihmisyksilön että ihmislajin hataran aseman osana luonnonhistorian kulkua. Jo seuraavissa, viimeisissä sanoissaan hahmo kuitenkin kääntää tilanteen ympäri ja kuvaa itseään jonkinlaisena transsendenttina totaliteettina, kuolemattomana periaatteena materiaalisen todellisuuden ulkopuolella:

> Kerran fyysinen universumi katoaa kokonaan. Se mitä jää on vain symboleita, abstraktia elämää. Mutta vaikka kuolet, elät yhä meissä, muutut toiseksi meissä ja jälleensynnyt. Olet sama ja kuitenkin toinen. (PM 16.)

Toisin kuin edellinen repliikki, tämä lausahdus ei tunnu millään istuvan tulevaisuus-

skenaarion maailmaan, ja jos kertomusta pyrkii lukemaan pelkästään prefaktuaalisena tulevaisuudenvisiona, lauseiden merkitys jää hämmentävän epäselväksi. Ruth Ronenin (1988, 97) käsittein kyse on siten *riittämättömästä edellytyksestä,* kertomukseen kuuluvasta elementistä, joka paljastaa, että selitystä fiktiomaailman tapahtumille on etsittävä myös muualta kuin tarinasta itsestään. Koska kamppailu analogisen ja prefaktuaalisen tulkintason välillä ei kuitenkaan koskaan ratkea, lukijan on tasapainoiltava kahden merkitystason rajalla: rinnakkaiset maailmat näyttävät yhtä todennäköisiltä, vastakohtien täydentäessä toisiaan.

Alkukertomus motivoi osaltaan *Pereat munduksen* rakenneratkaisua, jossa toistuvat keskeisellä tavalla kertomuksen tematisoimat kaksinapaiset jännitteet erityisesti yhden ja monen sekä osan ja kokonaisuuden välillä. Tietokoneeseen siirtyneet Håkanin monet kopiot ja haarautumat tuottavat hahmosta suunnattoman määrän erilaisia muunnoksia, eikä ole poissuljettu vaihtoehto tulkita eri lukujen monia Håkaneita samaisen monistumisen seurauksiksi. Kaikki alkukertomusta seuraavat luvut voi siis halutessaan jopa hahmottaa ensimmäiseen tarinaan upotetuiksi sisäkkäiskertomuksiksi. Tällöin teoksen monet maailmat, aika-paikallisesta sijainnistaan riippumatta, sijoittuisivat tietokoneen avustuksella muodostettuun ”totaalitallenteeseen” – kaikki vaihtoehdot sisältävään kokonaisuuteen, joka mahdollistaa todellisuuksien haarauttamisen, muuntelemisen ja kopioinnin kaikkiin mahdollisiin suuntiin. Mitenkään välttämätön tällainen tulkinta ei silti ole: vähemmän radikaaliin näkökulmaan riittää huomio henkilönimen toistumisesta ja sen kytköksistä alkukertomuksen luomiin tulkinnallisiin puitteisiin. Myös ensimmäisen kertomuksen ja teoksen kokonaisuuden välillä vallitsee näin pysyvä ambiguiteetti, jossa lukija voi tehdä oman tulkintansa kertomuksen jatkuvuudesta tai sen katkeamisesta. Kysymys siitä, kuuluvatko muut kertomukset alkuluvun sisäiseen maailmaan vai sen ulkopuolelle, ei koskaan ratkea varmuudella.

Epävarmuus, joka *Pereat munduksessa* vallitsee tieteisfiktion prefaktuaalisen ja analogisen tulkintatason välillä, on lopulta vain yksi säie teoksen moniaalle haarautuvassa ambiguiteettien verkostossa. Håkanin henkilönimi kantaa sekin mukanaan omaa tulkinnallista ambiguiteettiaan, joka paitsi peilaa upotuksena teoksen rakenteessa ja alkukertomuksessa ilmentyvää kaksinaisuuden dynamiikkaa, antaa sille myös oman selityksensä. Håkan-nimen etymologia johtaa muinaisnorjan nimeen Hákon, jonka merkitykseksi esitetään yleensä ”korkea-arvoinen poika”, juontuen sanoista há (korkea) ja konr (poika). Norjan kuningassuvusta tunnettu nimi kytkeytyy useissa *Pereat munduksen* kertomuksissa kuninkuusmotiiviin, esimerkiksi alkuluvun päättyessä viittaukseen kuninkaan vaihtumisesta: ”Hyvästi Håkan, ja tervetuloa takaisin. Håkan on kuollut, eläköön Håkan.” (PM 16.) Käytännössä yhtä helposti nimi johdattaa assosiaatiot kuitenkin zen-mestari Hakuiniin, japanilaisen kōan-perinteen tunnetuimpaan opettajaan, joka elvytti kōaneille ominaisen ristiriitaisten ja paradoksaalis-

ten totuuksien etsimisen tradition. Järjen tavoittamattomiin karkaavat lyhyet kōan-kertomukset, -kysymykset, -dialogit ja -toteamukset ovat zen-harjoitusten tärkeitä apuvälineitä, joiden avulla zenin harjoittaja pyrkii ulos subjektien ja objektien välisestä dualismista. Omalla nykymaailmaan päivitetyllä tavallaan *Pereat mundus* jatkaakin mestari Hakuinin viitoittamalla tiellä.

Lopuksi

Pereat mundus tasapainottelee useissa luvuissaan tulevaisuusvisioiden ja analogisen tulkintatason väliin jäävällä alueella siten, ettei kumpikaan tulkintatavoista näyttäydy toista perustellumpana. Käytännössä tämä lukukokemusta koskeva epävarmuus toisintaa epävarmuutta, jota teoksen henkilöhahmot joutuvat kokemaan omassa fiktiomaailmassaan tulevaisuutensa ja todellisuutensa luonteesta. Tulkinnallisessa epävarmuudessa onkin kyse yhdestä teoksen kantavista teemoista, jota merkitystasojen välinen ambiguiteetti osaltaan tukee.

Pereat munduksen moninaisissa epävarmuuden puitteissa liikutaan jatkuvasti paitsi nykyisyyden ja tulevaisuuden, myös esimerkiksi todellisuuden ja kuvitelman välisellä raja-alueella. Ontologiset ja epistemologiset kysymykset sekoittuvat toisiinsa, eikä niitä voi onnistuneesti käsitellä erillään. On kuitenkin tärkeää huomioida, että myös tulevaisuutta koskeva pohdinta muodostaa teoksen kokonaisuudessa yhden keskeisen suuntaviivan. Sikäli kuin teoksen tieteisfiktiiviset kertomukset eivät antaudu pelkästään filosofisen spekuloinnin välineiksi, kertovat ne myös oman empiirisen todellisuutemme epävarmuudesta niin subjektiivisella kuin materiaalisellakin tasolla. Krohnin teoksen lyhyesti kuvatut tieteisfiktiiviset visiot limittyvät omaa maailmaamme koskeviin tulevaisuudenpohdintoihin poikkeuksellisen monitulkintaisella tavalla. Samalla Krohnin teos kuitenkin ilmentää, kuinka tieteisfiktiivinen pohdinta on nykyisellään levinnyt myös perinteisen tieteisfiktion ulkopuolelle. Tieteisfiktion outojen elementtien alkaessa vaikuttaa mahdollisilta tulevaisuudenkuvilta, osoittautuu myös oma todellisuutemme yhä oudommaksi – niin nykyisyytensä kuin myös tulevaisuutensa osalta.

Viitteet

[1] *Contes philosophiques* eli filosofiset kertomukset ovat fantastisia tai romaanimaisia kertomuksia, joissa filosofisia oletuksia sovelletaan satiirisesti käytännön tilanteisiin. Lajinimikettä käytetään yleensä lähinnä 1700-luvun valistushenkisestä ranskalaiskirjallisuudesta, joka kehitettiin filosofian popularisoinnin ja yhteiskuntakritiikin tarpeisiin. Tärkeimpiin filosofisten kertomusten kirjoittajiin kuuluivat Voltaire ja Denis Diderot. (Ks. esim. Ikonen 2010, 71–76.)

[2] Teosnimi *Pereat mundus* juontuu latinankielisestä sanonnasta ”fiat justitia, et pereat mundus” eli ”tapahtukoon oikeus, vaikka maailma häviäisi”. Teoksen nimiluku ”Fiat ars, pereat mundus” – eli ”eläköön taide, hävitköön maailma” – viittaa puolestaan Walter Benjaminin

esseeseen ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1989). Benjamin linkittää mainitun iskulauseen fasistiseen taidenäkemykseen, jossa taide ja teknologia yhdistyvät sodankäynnin oikeutukseen.

[3] Marxilaiseen kulttuuriteoriaan kytkeytyvää novumin käsitettä ei voi pitää puhtaasti rakenteellisena fiktiomaailman elementtinä, joten sen soveltamiseen liittyy tyypillisesti tiettyä epätarkkuutta. Yksi keskeisistä kysymyksistä novumin suhteen liittyy uutuuselementtien määrään – onko tieteisfiktiokertomuksessa aina vain yksi keskeinen novum, jonka ympärille fiktiomaailma rakentuu, vai voiko novumeita olla useita? Laajemmin tieteellisen novumin käsitteestä ja sen problematiikasta, ks. Spiegel 2008; Csicsery-Ronay 2008, 47–74, 138–140; Parrinder 2001.

[4] Tuoreemmassa tutkimuksessaan Suvin on tarkentanut näkemyksiään ja pohtinut erityisesti sitä, missä määrin fantasian lajityyppi voi osaltaan sisältää tiedostavuuden piirteitä. Ks. Suvin 2000.

[5] Tiedostavan vieraannuttamisen ongelmana, kuten elokuvatutkija Simon Spiegel näyttää havainnollisesti toteen artikkelissaan ”Things made strange” (2008), on teoriaan liittyvä käsitteellinen epäselvyys: käytännössä niin tiedostavuuden kuin vieraannuttamisenkin käsitteillä viitataan jatkuvasti sekä kertomuksen tarinamaailman ominaisuuksiin että tekstin oletettuihin lukijareaktioihin. Tiedostavuus tai kognitio viittaa Suvinin teoriassa näin paitsi fiktiomaailman fantastisten uutuuselementtien tieteellisyyteen, myös tapaan, jolla tieteisfiktio voi kuvata analogian kautta empiirisen todellisuuden luonnetta. Vieraannuttamisen käsitteelle Spiegel osoittaa vastaavasti kaikkiaan kuusi (!) eri merkitystä, joiden välillä termin merkityspotentiaali risteilee.

[6] Steampunk-kirjallisuudella tarkoitetaan tieteiskirjallisuuden suuntausta, jonka tapahtumaympäristöt ovat saaneet innoituksensa 1800-luvun ja viktoriaanisen aikakauden teknologisesta todellisuudesta. Steampunkin maailmoihin kuuluu erilaisia anakronistisia ja historiallisiin tulevaisuudenkuvitelmiin pohjautuvia elementtejä kuten höyryvoimalla tai kellokoneistoilla toteutettuja tietoteknisiä järjestelmiä. Lajiin liittyy myös oma viktoriaanisen aikakauden estetiikasta kiinnostunut alakulttuurinsa. Slipstreamin lajimääreellä viitataan puolestaan fantasiaelementtejä sisältävään fiktioon, joka rikkoo perinteisiä jaotteluja tieteisfiktion, fantasian ja kirjallisen valtavirran väliltä. Lajiin liitetään usein myös jonkinlainen ”outouden” yleispiirre. Tieteiskirjailija Bruce Sterlingin kehittämä lajitermi on kattavuudeltaan varsin laaja, ja sen alle voidaan lukea myös monia postmodernismin ja maagisen realismin klassikoita.

[7] Pitkälti vastaavan päätelmän on tehnyt myös Seo-Young Chu (2010, 5–9), jonka teoreettiset lähtökohdat muistuttavat analogisuuteen nojatessaan tiedostavan vieraannuttamisen pääperiaatteita. Chun mukaan tieteisfiktio ei kuitenkaan varsinaisesti outouta konsensustodellisuutta, vaan käyttää vieraita maailmoja pikemminkin epäsuorana todellisuuden kuvaamisen tapana. Chu hahmottelee tutkimuksessaan yleistä tieteisfiktion esittävyyden teoriaa, jossa tieteisfiktion ajatellaan pyrkivän erityisen vaikeasti ymmärrettävissä ja kuvattavissa olevien referenttien esittämiseen. Arkipäiväistä todellisuutta kuvaava realistinen fiktio hahmottuu Chun teoriassa eräänlaiseksi ”matalatehoiseksi” tieteisfiktioksi, koska se kuvaa ilmiöitä, jotka ovat jokseenkin helposti representoitavissa. Esimerkiksi ihmissuhteiden ja arkielämässä tavattavien esineiden kuvaaminen onnistuu tämän vuoksi realistisen kirjallisuuden keinoin. Tieteisfiktion referentit ovat Chun mukaan puolestaan usein ilmiöitä, jotka eivät ole täysin tunnettavissa, mutteivät toisaalta myöskään täysin tuntemattomia. Tämän

kaltaisia kuvattavuudeltaan ongelmallisia referenttejä voisivat olla esimerkiksi globalisaatio, ulkoavaruuden edustama subliimius, virtuaaliset oliot, ihmisaivoille käsittämättömät todellisuudet tai ylivoimaisuudessaan musertavat ihmiskokemukset.

Lähteet

ALBER, JAN 2011: The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. Teoksessa *Unnatural narratives – Unnatural narratology.* Ed. by Jan Alber & Rudiger Heinze. Berlin: De Gruyter, 41–70.

BENJAMIN, WALTER 1989: Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suom. Raija Sironen. Teoksessa Benjamin, Walter. Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Jyväskylä: Tutkijaliitto, 139–173. (Saks. alkuteksti Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936).

CHU, SEO-YOUNG 2010: *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation.* Cambridge, MA & London, England: Harvard University Press.

CSICSERY-RONAY, ISTVAN, JR. 2003: Science Fiction and Empire. *Science Fiction Studies,* Vol 30:2, 231–245.

CSICSERY-RONAY, ISTVAN, JR. 2008: *The Seven Beauties of Science Fiction.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

DOLEŽEL, LUBOMIR 1998: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds.* Baltimore: John Hopkins University Press.

FREEDMAN, CARL 2000: *Critical Theory and Science Fiction.* Hanover: Wesleyan University Press.

GOMEL, ELANA 1995: The Poetics of Censorship: Allegory as Form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky. *Science Fiction Studies.* Vol 22:1, 87–105.

HUNT, PETER 2001: Introduction. Teoksessa *Alternative Worlds in Science Fiction.* Ed. by Peter Hunt & Millicent Lenz. London: Continuum, 1–41.

HÄGG, SAMULI 2008: Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008, 5–21.

IKONEN, TEEMU 2010: *1700-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden ensyklopedia eli Don Quijoten perilliset*. Helsinki: Gaudeamus.

JAMESON, FREDRIC 1982: Progress vs Utopia; or, Can we Imagine the Future? *Science Fiction Studies.* Vol 9:1, 147–158.

KROHN, LEENA 1998: *Pereat mundus. Romaani, eräänlainen* (*PM*). Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

LE GUIN, URSULA K. 1969: *The Left Hand of Darkness.* New York: Ace Books.

MALMGREN, CARL D. 1991: *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

MCHALE, BRIAN 1992: *Constructing Postmodernism.* London & New York: Routledge.
MCHALE, BRIAN 2010: Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature. Teoksessa *Genre and Interpretation.* Ed. by Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala. Helsinki: Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies.
MIÉVILLE, CHINA 2002: Symposium: Marxism and Fantasy. *Historical Materialism: Research In Critical Marxist Theory ,* Vol 10:4, 39–49.
MORAVEC, HANS 1988: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
PARRINDER, PATRICK (ED. BY) 2001: *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia (Post-Contemporary Interventions).* Durham, NC: Duke University Press.
PARRINDER, PATRICK 2001: Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction. Teoksessa *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia (Post-Contemporary Interventions).* Ed. by Patrick Parrinder. Durham, NC: Duke University Press.
PAVEL, THOMAS G. 1986: *Fictional Worlds.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
RONEN, RUTH 1988: The World of Allegory. *Journal of Literary Semantics.* Vol 17:2, 91–121.
RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory.* Bloomington: Indiana University Press.
SANNA, L. J. 1996: Defensive pessimism, optimism, and simulating alternatives: some ups and downs of prefactual and counterfactual thinking. *Journal of Personality and Social Psychology* 71, 1020–1036.
SPIEGEL, SIMON 2008: Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory. *Science Fiction Studies.* Vol. 35:3, 369–385.
SUVIN, DARKO 1979: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre.* New Haven: Hale University Press.
SUVIN, DARKO 2000: Considering the Sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction": An Effusion. Extrapolation. Vol 41:3, 209-247.

Hanna-Riikka Roine

Mahdollistavat maailmat. Näkökulmia China Miévillen *Embassytown*-romaanin outouteen

Miten fiktiivisiä maailmoja tehdään? Ja *miksi* niitä tehdään? Pyrin vastaamaan näihin kysymyksiin artikkelissani tarkastelemalla spekulatiivisen fiktion maailmojen rakentumista kahdesta lähtökohdasta. Yhtäältä ihmisen ympäröivän todellisuuden ymmärtämisen prosessit voidaan nähdä maailmojen, eräänlaisten mentaalisten mallien, rakentamisena. Tämä tarkoittaa asioiden (kuten entiteettien, sijaintien ja tapahtumien) välisten suhteiden rakentamista ja niiden sitomista yhteen ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Toisaalta kaunokirjallisten maailmojen luomisessa ei ole kyse pelkästään ”inhimillisestä halusta luoda merkityksiä” (vrt. Fludernik 1993, 457) vaan myös hypystä kohti jotakin uutta, jota ei vielä ole olemassa. Fiktiivisten maailmojen luonne on siis perustavanlaatuisella tavalla kahtalainen: ne ovat sekä merkitysten ja yhteyksien luomisen että kuvittelun välikappaleita. Intuitiivinen käsitys etenkin fantastisista maailmoista korostaa niitä jälkimmäisessä merkityksessä, mielikuvituksellisina ympäristöinä, joissa fiktiiviset henkilöt toimivat ajaen päämääriään ja joissa monenlaiset tapahtumat ja pyrkimykset kehkeytyvät. Tällaiset ympäristöt voivat vaihdella kokonaisista yksityiskohtaisesti luoduista maailmankaikkeuksista omine kielineen ja kansoineen aina yksilöimättömään ja ilmeettömään tilaan asti.

Fiktiivisten maailmojen asema sekä merkitysten luomisen että kuvittelun välikappaleina tuottaa myös niiden kahtalaisen luonteen mahdottomina ja mahdollisina. Mahdottomuus on tietynlaista saavuttamattomuutta, jolla tarkoitan paitsi sitä, että kirjalliset maailmat ovat riippuvaisia ne luovasta tekstistä, myös sitä, että ne voivat lukijan näkökulmasta olla hyvin kaukaisia ja outoja. Näin on laita myös analyysiesimerkissäni, tämän hetken kiinnostavimpiin spekulatiivisen fiktion kirjoittajiin lukeutuvan China Miévillen tuoreessa romaanissa *Embassytown* (2011). Sen tapahtumat sijoittuvat meille tuntemattomalle Arieka-planeetalle, jolla ihmiset ja planeetan erikoislaatuinen alkuperäisrotu Ariekei (tai Isännät, *Hosts*) ovat viettäneet rauhanomaista yhteiseloa jo vuosikymmenien ajan. Tässä artikkelissa keskitytään siihen, kuinka fiktiiviset maailmat voivat tarjota keinon mahdottoman tavoittamiseen niin kaunokirjallisuuden luomisen kuin lukemisenkin kannalta. Teen mahdollisten maailmojen poetiikan ja narratologian keinoin avauksia sen tarkasteluun, kuinka Ariekasta voidaan oman maailmamme keinoin kertoa ja kuinka lukijoiden tekemä mielikuvituksellinen hyppy sinne oikein tapahtuu.

Filosofisen logiikan puolella kehitetyt mahdolliset maailmat ovat abstrakteja konstruktioita, joiden tarkoituksena on havainnollistaa esimerkiksi lauseiden totuusarvoihin ja kontrafaktuaaleihin[1] liittyviä teoreettisia pulmia. Logiikan käsitteet ja tavoitteet eivät olekaan sellaisinaan sovellettavissa kirjallisuuden tutkimukseen, sillä toisin kuin logiikan mahdolliset maailmat kirjallisuuden maailmat ovat konkreettisia taiteellisia ilmiöitä (vrt. Koskimaa 1999, 124). Mahdollisten maailmojen poetiikka voi silti tarjota kiinnostavan pohjan niin tällaisten taiteellisten ilmiöiden kuin niiden lukijoissaan synnyttämien mielikuvitusmaailmojen tarkasteluun. Tätä varten mahdollisista maailmoista on *tehtävä kirjallisia* ja luotava kurinalainen sanasto, jolla maailmoista ja niiden välisistä suhteista voidaan puhua (ks. Hägg 2005, 52). Kirjallisuustieteellisiä pyrkimyksiä tällaisen sanaston luomiseksi on jo tehty, ja keskeisimmät käsitteellistykset löytyvät narratogisen keskustelun piirissä. Thomas Pavel (1986), Lubomír Doležel (esim. 1998) ja Marie-Laure Ryan (esim. 1991 ja 2001) ovat kaikki liittäneet mahdollisten maailmojen käsitteistön nimenomaan kertomusteoreettisiin kysymyksiin.

Mahdollisten maailmojen poetiikan[2] voi yksinkertaisimmillaan nähdä jäljittävän kerronnasta eräänlaista ohjeiden ja sääntöjen järjestelmää, jonka mukaan siinä kuvattu maailma rakentuu ja toimii. Ryan (1992, 554) on tiivistänyt sen tavoitteet toteamalla, että tarkoituksena ei ole tarjota tutkimuksellista ideologiaa vaan kokoelma analyyttisia työkaluja. Samuli Hägg (2008, 9) kuitenkin huomioi, että Ryanin väitteestä huolimatta mahdollisten maailmojen poetiikka tarjoaa oman ideologiansa esimerkiksi Pavelin ja Doleželin vaikutusvaltaisissa teorioissa: se korostaa yhtäältä kirjallisuuden maailmoja luovia ominaisuuksia ja toisaalta maailmojen merkitysten tekstuaalisia perusteita. Tämä nostaa esiin yhden mahdollisten maailmojen poetiikkaan nojaavan kirjallisuudentutkimuksen olennaisimmista haasteista: selvittää, mitä erityistä on kirjallisuuden, vieläpä tiettyjen teosten, tavassa synnyttää mahdollisia maailmoja tai niitä muistuttavia rakenteita (Hägg mt., 6). Tässä artikkelissa tartutaan juuri Häggin esittämään haasteeseen ja tarkastellaan, millaista käyttöä mahdollisille maailmoille voitaisiin kirjallisuustieteellisessä analyysissa keksiä silloin, kun tarkastellaan spekulatiivisen fiktion maailmoja. Samalla pohditaan sitä, kuinka maailmat puolestaan voivat hioa teoriaa.

Outo *Embassytown*: Maailma jota ei vielä ole

Tunnettu fantasia- ja tieteiskirjailija Ursula K. Le Guin toteaa arvostelussaan Miévillen romaanista, että onnistunut kaunokirjallisuus kuten *Embassytown* ”ei ole laiskoja mieliä varten” (Le Guin 2011). Romaanin haasteellisuus perustuu osaltaan sen maailman kaukaisuuteen. Teoksen keskiössä on sen minäkertojana toimivan Avice Benner Chon tarina. Hän on immerseri: hänen työnään on matkustaa immerissä, joka on ”jokapäiväisen tilan” alapuolella vellova aika-avaruuden meri. Avice palaa vastavihityn miehensä kanssa lapsuutensa kotiplaneetta Ariekalle, jossa ainoa linkki ihmisten ja Ariekein

yhteisöjen välillä ovat geneettisesti tehtäväänsä suunnitellut lingvistit, Lähettiläät, jotka kykenevät puhumaan Ariekein Kieltä. Ariekan rauhallinen elämä päättyy yllättäen, kun uusi, geneettisesti muuntelematon Lähettiläs EzRa saapuu ja aiheuttaa vaarallisen kriisin ihmisten ja Ariekein suhteissa. Avice pyrkii ratkaisemaan tilanteen ennen kuin se koituu kummankin rodun tuhoksi, mutta onnistuakseen siinä hänen olisi puhuttava suoraan Ariekeille. Valitettavasti tämä on mahdotonta, sillä Kielen sanat on puhuttava yhtäaikaisesti kahdella äänellä, joita yhdistää jaettu tietoisuus, ja mihinkään sellaiseen, jota ei aktuaalisesti ole olemassa, ei voida viitata:[3]

> For Hosts, speech was thought. It was as nonsensical to them that a speaker could say, could claim, something it knew to be untrue as, to me, that I could believe something I knew to be untrue. Without Language for things that didn't exist, they could hardly think them; they were vaguer by far than dreams. What imaginaries any of them could conjure at all must be misty and trapped in their heads. (*Embassytown*, 96.)

Näinkin lyhyt tiivistelmä romaanista riittänee nostamaan esiin sen keskeiset kysymykset, jotka kietoutuvat kielen kahtalaiseen luonteeseen paitsi kommunikaation myös luomisen välineenä. Kuinka meidän on mahdollista kommunikoida jonkun sellaisen kanssa, joka on kovin erilainen kuin me itse? Entä kuinka voimme kuvitella asioita, joita ei vielä ole? Välittömämpi haaste *Embassytownin* lukijalle on kertomuksen sisällön ymmärtäminen, kun taas ilmaisun taso eli kerronta ei ole samalla tavalla outoa kuin vaikkapa kokeellisemmissa fiktion muodoissa. Teoksen fiktiivistä maailmaa voikin hyvällä syyllä kutsua kummalliseksi.[4] Se on meille täysin mahdoton – monille meistä jopa etukäteen kuviteltavaksi. Lukijoina hämmennyksemme on ehkä luonteeltaan samankaltaista kuin niillä ihmisillä, joiden reaktioita ensivierailulla Ariekalle Avice kuvaa seuraavasti: "The theory is that we're hardwired with Terre biome, that every glimpse of anything not descended from that original backwater home, our bodies know we should not ever see." (*Embassytown*, 74.) Alkuhämmennyksestä huolimatta ihmiskieli, toisin kuin Ariekein Kieli, voi toimia mielikuvituksen välikappaleena. Sen avulla voimme kuvitella tapahtumia, olentoja ja kokonaisia maailmoja, jotka eivät mitenkään voi olla mahdollisia omassa arkitodellisuudessamme. Tässä ei ole mitään outoa. Missä *Embassytownin* kummallisuus siis piilee – sen fantastisuudessako?

Mahdollisten maailmojen välineistöllä fantastisuutta[5] on pohdittu jonkin verran: Nancy H. Traill (1996, 11–20) esimerkiksi on laatinut typologian fantasiakerronnan maailmojen kuvaamista varten. Mahdollisten maailmojen kehyksen ulkopuolella etenkin "sekundaaristen maailmojen fiktion"[6] teoksia, jollaiseksi *Embassytown* voidaan lukea, on pitkään tarkasteltu erillisinä kokonaisuuksinaan. Tällaisen fiktion luku- ja tulkintatavoille on tyypillistä nähdä siinä luodut maailmat itsenäisinä verrattuna todellisuuteen, ei sen osina. Mahdollisten maailmojen poetiikka liittoutuu niin fantasiafiktion tutkimuksen kuin sen luku- ja kirjoitustapojenkin kanssa, sillä se tarjoaa analyyttisiä välineitä

fiktiivisten maailmojen tarkasteluun juuri kokonaisuuksina. Maailmojen merkityksestä fantasiafiktiossa kertoo myös Miévillen itsensä tapa nähdä maailmojen rakentaminen eräänlaisena painopisteen siirtymänä pois juonikeskeisestä kirjoittamisesta. Hän kuvaa sitä kirjailijan näkökulmasta seuraavasti: ”Paradigman vaihdos [--] edustaa tavallisesta poikkeavaa inversiota, joka suo kertomukselle omat erityistyökalunsa ja -kykynsä. Järjestys on päinvastainen: maailma tulee ensin, ja sitten, vasta sitten, asiat tapahtuvat – tarinat syntyvät – sen sisällä.” (Miéville 2009.)[7] Tämä ”ensin tuleva maailma” on Miévillelle luovan kirjoittamisen keskeinen ainesosa, koko prosessin mahdollistava maailma.

Fantastisten maailmojen outouden yhteydessä on usein korostettu fysikaalisen mahdottomuuden merkitystä. Maria Ihonen (2002, 200) viittaa estetiikan perustaja Alexander Gottlieb Baumgartenin erotteluun kerrotuista maailmoista: todet kuvitelmat (*figment avera*) ovat aktuaalisessa maailmassa mahdollisten asioiden representaatioita, kun taas rajoittamattomat kuvitelmat (*figmenta simpliciter*) representoivat niitä asioita, jotka ovat aktuaalisuuden kannalta mahdottomia. Ihosen näkemyksen mukaan mahdollisten maailmojen pohjalta voisi ajatella, että *Embassytownissa* kuvattu maailma Arieka-planeettoineen on fantastinen, koska se on fysikaalisesti mahdoton maailma. Siinä rikotaan luonnonlakeja (esimerkiksi outojen olentojen kuten Ariekein kohdalla), eikä sinne voi päästä mitään ”luonnollista” reittiä. Toisaalta kaunokirjalliset maailmat, olivat ne sitten fantastisia tai eivät, ovat riippuvaisia kerronnan tuottamista representaatioista. Käytännössä ne siis ovat aina mahdottomia lukijoilleen. Tästä syystä fantasiatutkija Christine Brooke-Rose (1986, 320) on kutsunut ”koko mimesiksen ideaa” illuusioksi, sillä kerronta ei voi imitoida sitä kertomusta, jota se on kertomassa. Kirjallisten maailmojen illusorisuus liittyykin tapaan, jolla ne piilottavat keinotekoisuutensa. Tämä ajatus (johon palaan tarkemmin jäljempänä) heijastuu jo klassisessa *ars est celare artem* -lausahduksessa (vapaasti käännettynä: ”taidetta on kätkeä taide”).

Kenties etsimme outoutta väärästä paikasta, jos paikannamme sen tapoihin, joilla kuvitteelliset maailmat eroavat konsensustodellisuudesta – joka sekin voidaan nähdä illuusiona, johon liittyvillä oletuksillamme spekulatiivinen fiktio usein leikittelee. Kuten edellä totesin, kaikkia fiktion maailmoja yhdistää se, että ne ovat, toisin kuin todellinen maailma, riippuvaisia ne luovista keinoista. Tästä syystä eräänä lähtökohtana mahdollisten maailmojen poetiikassa on ollut fiktion näkeminen mahdollisena asioiden kulkuna tai tilana suhteessa todellisuuteen. *Embassytownin* esittämiä mahdollisuuksia, kuten kahdella suulla yhtä aikaa puhuvia Ariekei-olentoja, on kuitenkin vaikeaa verrata mihinkään. Ne eivät ole symboleita tai allegorioita vaan materiaalinen osa fiktiivistä maailmaa, olennaisia omana itsenään. Traill (1996, 9) on muotoillut tämän ongelman hieman pidemmälle mahdollisten maailmojen poetiikan kehyksessä: ”[T]eos on fantastinen, jos fiktiivinen maailma koostuu kahdesta aleettisesti vastakkaisesta alueesta, luonnollisesta ja yliluonnollisesta.” Tässä mielessä fantastiset maailmat ovat hybridisiä: ne sisältävät alueen, joka on aktuaalisen maailman kaltainen vaikkapa luonnonlakien

noudattamisen suhteen (painovoima vaikuttaa Ariekallakin), mutta myös alueen, joka ei seuraa aktuaalisen maailman lakeja (vrt. Ihonen 2002, 201). Hybridisyys on yksi keino tarkastella sitä, kuinka fantastiset maailmat voivat yhtä aikaa olla todellisesta maailmasta erillisiä, mutta silti samaan aikaan haastaa sen. Niiden on mahdollista tarjota uusi, etäännytetty näkökulma johonkin lukijaa liian lähellä olevaan kysymykseen. Yksi esimerkki tällaisesta on käsityksemme sukupuolesta, jonka Le Guin nostaa esiin tarkastellessaan Avicea henkilöhahmona: ”Mikään hänen käytöksessään ei viittaa tavanomaisiin feminiinisyyden tai ei-feminiinisyyden tunnusmerkkeihin.” (Le Guin 2011.) Etäännyttäminen on vapauttava tulokulma eskapismista syytettyyn fantasiafiktioon, sillä se osoittaa, ettei kaukaisten maailmojen rakentaminen välttämättä tarkoita uppoutumista aitojen epäkohtien välttelyyn.

Tässä artikkelissa otan maailmojen hybridisyyteen hieman edellä esitetystä poikkeavan näkökulman, joka keskittyy fiktion maailmojen kahtalaiseen luonteeseen taiteellisina ilmiöinä ja kuviteltuina maailmoina. Tätä kautta on mahdollista tarkastella sitä, kuinka aktuaalinen lukuprosessi liittyy erilaisiin maailmoja rakentaviin kertovan tekstin piirteisiin. Konkreettisena taiteellisena ilmiönä fiktiivinen maailma voidaan nähdä ”ensin tulleena maailmana”, jolle *Embassytownissa* on annettu kaunokirjallisen ilmaisun ja keinojen mahdollistama asu. Arkikielessä näkemys tällaisesta maailmasta heijastuu sellaisissa ilmauksissa kuin puhuttaessa vaikkapa ”Miévillen maailmasta”, jolla tarkoitetaan Miévillen kuvittelemaa ja rakentamaa, todellisuudestamme erilliseksi miellettävää kokonaisuutta. Muunlaisesta fiktiosta *Embassytownin* kaltaiset työt eroavat juuri siinä, että ne tekevät maailmoista, inhimillisistä ympäristön hahmottamisen keinoista, niin konkreettisia. Fantastiset maailmat sisältävät henkilöiden, tapahtumien ja tekojen ohella myös niitä ympäröivän kontekstin kiinnekohtineen sekä sosio-historiallisine ja kulttuurisine ympäristöineen.

Fiktiivisen maailman kuvitteellista puolta valottaa J. R. R. Tolkienin (2002, 55) klassinen teoria, jonka mukaan sekundaarinen, primäärisestä maailmastamme erillinen, maailma syntyy kirjailijan ja lukijan yhdessä olettamana, kuvittelun tuloksena. Lukijalla on oikeus sukeltaa siihen, kun taas kirjailijalla on velvollisuus ylläpitää sen koherenssia. Kiinnostavaa kyllä, Tolkienin ajatukset muistuttavat Ryanin mahdollisten maailmojen poetiikkaan pohjaavaa erittelyä lukijan uppoutumisesta kaunokirjalliseen teokseen. Ryan, joka on vienyt Häggin peräänkuuluttaman kurinalaisen sanaston luomisen kenties kaikkein pisimmälle, kuvailee Tolkienin pohtimaa ilmiötä lukijan sukeltamisesta fiktiiviseen todellisuuteen toisenlaisin käsittein, kuten fiktiivisen uudelleenkeskittämisen (*fictional recentering*) avulla. Se siirtää kerrotun universumin keskuksen ”aktuaalisesta aktuaalisesta maailmasta” (eli paljon puhutusta ”todellisesta” maailmasta) aktuaalisena maailmana tekstissä esitettyyn maailmaan. Tämän maailman Ryan nimeää tekstuaaliseksi aktuaaliseksi maailmaksi (TAM):

> Siksi aikaa kun lukija on uppoutunut kaunokirjalliseen teokseen, mahdollisuuksien piiri keskittyy uudelleen sen sfäärin ympärille, jonka kertoja esittää aktuaalisena maailmana. Tämä uudelleenkeskittäminen työntää lukijan uuteen aktuaalisuuden ja mahdollisuuden järjestelmään. Lukija, joka on matkailijana tässä systeemissä, ei ainoastaan löydä uutta aktuaalista maailmaa (TAM) vaan lukuisia aktuaalisia mahdollisia maailmoja, jotka sijoittuvat sen ympärille. (Ryan 1991, 22.)

Ryanin lähestymistavassa fiktiivisestä universumista muodostuu kokonainen modaalinen rakenne, jossa tekstuaalinen maailma koostuu kerronnan aktuaalisina esittämistä asioista ja tekstuaalisen maailman ”ympärille” sijoittuvista maailmoista. Yksi tämänkaltaisen mahdollisten maailmojen poetiikan vahvuuksista piileekin siinä, että se korostaa aktuaalisen ja virtuaalisen vuorovaikutusta kaunokirjallisten tekstien tulkinnassa. Ryanin edellä mainitsemat lukuisat aktuaaliset mahdolliset maailmat ovat muun muassa henkilöhahmojen sisäkkäismaailmoja: ”Aivan kuten me käsittelemme mahdollisia maailmoja mentaalisten toimintojemme kautta, niin tekevät myös fiktiivisten universumien asukkaat: heidän aktuaalinen maailmansa heijastuu heidän tiedoissaan ja uskomuksissaan, korjautuu heidän toiveissaan ja korvautuu uudella heidän unelmissaan ja harhoissaan.” (Ryan 1991, 123.) Tätä kautta voidaan havainnollisella tavalla nostaa esiin virtuaalisten konstruktioiden – uskomusten, toiveiden, pelkojen ja suunnitelmien – verkosto, joka paitsi motivoi fiktiivisten henkilöhahmojen toimintaa myös valottaa sitä, kuinka lukija hahmottaa tietyn maailman todenkaltaisena.

Toisaalta ajatus tekstuaalisesta aktuaalisesta maailmasta, jonka lukija rekonstruoi eli rakentaa *uudelleen*, on pohjaoletukseltaan ongelmallinen. Tällä tarkoitan etenkin sitä, että lukijan *Embassytownin* lukemisen aikana rakentama maailma ei edellä kerrontaa vaan on sen ymmärtämisen ja tulkinnan synnyttämä konstruktio. Se ei myöskään ole sama kuin edellä mainittu ”Miévillen maailma”. Tekstin ja lukijan välisen vuorovaikutuksen kannalta onkin tärkeää tarkastella erilaisia keinoja tai elementtejä, jotka saavat lukijan kuvittelemaan maailmoja. Kognitiotieteistä ammentavassa kirjallisuudentutkimuksessa tämä on liitetty erityisesti tulkinnan kohteeksi ajateltuun kertomukseen. David Herman (2002, 13–14) esimerkiksi esittää, että pyrkiessään ymmärtämään kertomusta lukijat eivät rekonstruoi ainoastaan sitä, mitä tapahtui – kuka teki, missä teki, kenen kanssa, kuinka kauan, kuinka usein ja missä järjestyksessä – vaan myös tapahtumia ympäröivän maailman. Siihen on upotettu olemassa olevat asiat ominaisuuksineen sekä teot ja tapahtumat, joihin ne enemmän tai vähemmän osallistuvat. Hermanin ehdottama tarinamaailman (*storyworld*) käsite tavoittaakin onnistuneesti sen, että vaikka kaunokirjallinen teos on luonteeltaan ja ilmiasultaan peräkkäisyyteen pohjaava kielellinen esitys, lukuprosessin aikana syntyvä mentaalinen konstruktio ei ole lineaarinen linja. Hermanista poiketen pidän tarinamaailmaa aina keskeneräisenä työnä, jota jälkikäteen voi olla vaikeaa tavoittaa. Tällä perusteella se myös eroaa tarinasta (*story*), vaikka sekin nähdäkseni on tulkinnan tulos eikä sen enempää edusta jonkin-

laista kausaalista logiikkaa, johon kertomus muotona pohjaisi. Tarina on kuitenkin enemmän selittävä lopputulos kuin tarinamaailman kaltainen välivaihe, jossa mitkä tahansa tekstin avaamat mahdollisuudet ovat vielä aktualisoitavissa toisin. Tulkintaprosessin jälkeen voi nimittäin olla mahdotonta hahmottaa niitä tulkintoja, jotka eivät jääneetkään voimaan. Lukijan voi olla jälkikäteen hankalaa muistaa esimerkiksi sitä, millaiseksi hän ajatteli Lähettiläs EzRan saapumista seuraavan katastrofin, kun hän luki siitä ensimmäisen ennakoinnin:

> That was the moment everything changed. EzRa looked at each other, smiled. Their first official pronouncement. If it hadn't been an absurd faux pas I think we would all have clapped. I'm sure many people hadn't really thought them capable.
>
> We were busy listening to them speak, and gauging their abilities. We didn't notice anything change. I don't think any of us at that moment noticed the reactions of the Hosts. (*Embassytown*, 104.)

Embassytownissa avointen mahdollisuuksien aiheuttamaa jännitystä tai jännitettä käytetään toistuvasti hyväksi. Siirrynkin seuraavaksi tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin fiktiivisen maailman ja tarinamaailman välistä vuorovaikutusta, johon ei aiemmassa tutkimuksessa ole juuri perehdytty. Fantasiakerronnan tutkimus on korostanut lukijan mielikuvituksellista uppoutumista maailmaan, kun taas maailmaan luonnollistamisen tai selittämisen välineenä keskittyvässä narratologisessa tutkimuksessa fiktiivisen maailman viehätys tai immersiivisyys on jäänyt pimentoon. Pyrin nyt osaltani paikkaamaan tätä puutetta.

Maailmojen rakentaminen kehämäisenä prosessina

Luonnottoman narratologian pääpiirteet tiivistävässä artikkelissa Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson (2010, 114) esittävät, että kertomukset ovat täynnä niin sanottuja luonnottomia elementtejä, ja että monet niistä ”uhmaavat, pilkkaavat, leikittelevät tai kokeilevat joitakin (tai kaikkia) kertomuksen perusoletuksista”. Luonnottoman narratologian projektin tärkein panos kirjallisuudentutkimukselle on ollut se, että se kiinnittää huomiomme siihen tosiasiaan, että kirjallisuutta ei ymmärretä automaattisesti. Lukijoiden on tehtävä huomattava määrä työtä tekstejä tulkitessaan. Toisaalta tämänkaltainen outous ei ole pelkästään kokeellisen fiktion piirre, kuten luonnoton narratologia näyttäisi olettavan. Päinvastoin, se sijoittuu kaunokirjallisiin konventioihin itseensä (vrt. Tammi 2006, 30), ja sitä voidaan tarkastella esimerkiksi fiktiivisen maailman ja lukijan konstruoiman tarinamaailman välisen vuorovaikutuksen tai *jännitteen* kautta.

Embassytown tekee tarinamaailman rakentamisesta melko haasteellista. Koska romaanin minäkertojana on Avice, fiktiivisen maailman syntyperäinen hahmo, monia lukijalle täysin outoja asioita ei juurikaan avata tai kuvailla kerronnassa. Kun lukija

esimerkiksi ensimmäisen kerran kohtaa Lähettiläät, heidän olemustaan ei selitetä mitenkään:

> "What about the rest of the Ambassadors?" I said.
> We looked around the room. Many of their colleagues had arrived now. I saw EsMé in iridescent dresses; ArnOld fingering the tight collars wedged uncomfortably below their links; JasMin and HelEn debating complexly, each Ambassador interrupting the other, each half of each Ambassador finishing their doppel's words. So many Ambassadors in one place made for a dreamish feel. Socketed into their necks and variously ornamental, according to taste, diodes in their circuited links staccattoed through colours in simultaneous pairs.
> "Honestly?" said EdGar. "They're all worried." "To various degrees." "Some of them think we're..." "...exaggerating. RanDolph thinks it'll all be good for us." (*Embassytown*, 52–53.)

Lukijalle kyllä selviää, että Lähettiläät ovat kaksoisolentoina työskenteleviä pareja, että he ovat poikkeuksellisen läheisiä keskenään ja että heidät on liitetty yhteen jollakin oudolla teknologialla. Mutta kuinka tämä on tehty, ja etenkin miksi se on tehty, paljastuu vasta paljon myöhemmin, kun Ariekein Kielen luonne selviää. Siihen asti lukijan on vain siedettävä fiktiivisen maailman outoutta ja tehtävä parhaansa dekoodatakseen sellaisia sanoja kuin ”Turingware” (laitteisto, joka simuloi näennäisen tietoisuuden tietokoneille) tai ”miab” (”pullo”, joka kuljettaa viestejä immerin halki). Vaikka tämänkaltainen outous on omiaan vaikeuttamaan lukijan tekemää tarinamaailman konstruointia, se on silti konkreettisella tai *materiaalisella* tavalla lähtöisin kerronnan aktuaalisena esittämän maailman alueelta. Tämä voidaan nähdä nimenomaan fantasiakerronnalle tyypillisen outouden lähteenä, joka hyödyntää lineaariselle lukuprosessille ominaista dynamiikkaa.

Mitä lukijat sitten tekevät tällaista outoutta kohdatessaan? Jan Alber on väittänyt, että vain ”zeniläisen lukutavan” omaksuva lukija voisi ”tyynesti hyväksyä epäluonnollisten tapahtumien outouden” (Alber 2010, 50). Jostain syystä hän näyttää olettavan, että outous aiheuttaisi lukijassa epämukavuuden, pelon tai huolestumisen tunteita. Tämä saattaa pitää paikkansa Alberin tarkastelemissa teksteissä, sillä niissä tuntemamme todellisuus itsessään on uhattuna. Oletus ei kuitenkaan päde Miévillen romaanin kohdalla, sillä siinä outous on pikemminkin kiinnostuksen kohde. Le Guin paikantaa tämän esimerkiksi niin sanottujen laatikkosanojen dekoodaamiseen: ”[M]ielikuvituksselliset hypyt ja lukijoiden älyn arvostaminen voivat olla merkittäviä mielihyvän lähteitä lukemisessa.” (Le Guin 2011.) Lukijan on pyrittävä avaamaan laatikkosanat, jotta hän voisi ymmärtää niiden merkityksen ja sen, mihin niillä viitataan. Hyvä esimerkki tällaisesta ilmauksesta on ”trid jewellery” (*Embassytown*, 49), joka pienen miettimistauon jälkeen avautuu tarkoittamaan kolmiulotteisia koruja, tai edellä mainittu ”miab”, joka muodostuu sanojen ”message in a bottle” alkukirjaimista. Laatikkosanat osoittavat sen, että kuvitteellisia maailmoja rakentava fiktio voi olla onnistunutta juuri silloin, kun se ei luovuta maailmaansa liian helpolla vaan haastaa lukijansa maailmanrakentamiskyvyt.

Tämä piirre myös korostaa kaunokirjallista outoutta, sillä se on yksi niistä tavoista, jolla lukijan tarinamaailman konstruointia *hidastetaan*.

Miévillen romaanissa hidastaminen liittyy fantasiakerronnassa tyypilliseen tutun ja oudon väliseen rajankäyntiin. Laatikkosanojen dekoodaaminen on osa laajempaa tulkintaprosessia, jonka tuloksena lukija voi nähdä omasta todellisuudestaan täysin erillisen maailman kuitenkin käsittelevän sitä. Tältä kannalta spekulatiivisen fiktion maailmojen konkreettisuus liittyy myös tiettyjen ideoiden kommunikoimiseen tai materialisoimiseen. *Embassytownin* voi esimerkiksi nähdä käsittelevän ihmiskielen luonnetta asettamalla sen rinnakkain Ariekein Kielen kaltaisen fantastisen innovaation kanssa. Tällaisesta kielestä ei puolestaan tulisi mahdollista tai ainakaan yhtä saavutettavaa, jos sitä ei sijoitettaisi maailmaan, joka luo sille uskottavan kontekstin. Tämänkaltainen maailmojen konkreettisuus näkyy jo Tolkienin käsityksessä kuvitteellisen maailman koherenssista. Hän käyttää esimerkkinään ”vihreää aurinkoa”, jonka kuvitteleminen ja kuvaaminen eivät niinkään ole vaikeita tehtäviä, mutta sellaisen maailman luominen, jonka sisällä vihreä aurinko olisi uskottava, vaatii erityistä työtä ja pohdintaa (vrt. Tolkien 2002, 68). Uskottavuuden ohella Tolkienin ajatus kertoo myös olennaisen piirteen kuvitteellisten maailmojen estetiikasta: maailma, joka kokonaisuutena kommunikoi jotakin merkityksellistä lukijalleen, on kiinnostavampi kuin maailma, joka on olemassa ollakseen ainoastaan vaikkapa pseudokeskiaikaan tai avaruuteen sijoittuvien taistelujen kehys.

Kaiken kaikkiaan kekseliäät laatikkosanat ja muut vastaavat keinot nostavat esiin sen, että maailmojen rakentaminen on pohjimmiltaan kehämäinen prosessi, jota pohdin seuraavaksi. Sen yhteydessä lukijan tapaa kuvitella maailmoja tulisi painottaa enemmän suhteessa ilmaisuun ja keinoihin, jotka luovat maailman taiteellisena ilmiönä. Kognitiivinen narratologia on tarjonnut uusia keinoja lukijan aktiivisen toiminnan painottamiseen fiktion maailmojen tarkastelun yhteydessä. Alan Palmer (2004, 34) esimerkiksi on erottanut kolme lukemisen – eli fiktiivisen maailman tavoittelun – sisältämää tasoa. Ensimmäinen näistä on lähdetaso (*source domain*) eli todellinen maailma, jossa lukija prosessoi tekstin, ja toinen kohdetaso (*target domain*) eli tarinamaailma, joka muodostaa lukijan prosessoinnin tuotteen. Kolmannen tason muodostaa teksti, eli Palmerin mukaan *tekstuaalisten keinojen järjestelmä*. Se herättää erilaista lukijakohtaista todellisen maailman tuntemukseen liittyvää tietoa, joka heijastaa lukijan lähdetasolta kohdetasolle. Huomionarvoista Palmerin mallissa on se, että maailmojen rakentaminen näyttäisi sen mukaan toimivan ainoastaan yhteen suuntaan, eli lähdetasolta kohdetasolle tekstuaalisten keinojen välityksellä. Fiktiivinen maailma toki on riippuvainen todellisesta maailmasta siellä tehtyjen sekä siihen perustuvien valintojen ja tulkintojen puolesta, mutta toisaalta se vastavuoroisesti ohjaa lukijaa tekemään tietynlaisia oletuksia todellisessa maailmassa tehtävästä toiminnasta. Se ei ole vain passiivinen objekti tai kertomuksen luomisen väline, johon ei ole pääsyä, vaikka kertovaan tekstiin keskittyvä tutkimus saakin sen sellaiselta usein näyttämään.

Lukijan rakentama tarinamaailma on tapa tehdä fiktiivisestä maailmasta mahdollinen tai saavutettava. Laatikkosanojen kaltaisten outouksien dekoodaamisen ohella keskeinen strategia tässä on edellä mainitsemieni sisäkkäismaailmojen konstruoiminen. Se mahdollistaa paitsi tiettyjen asioiden, tapahtumien ja olentojen aktuaalisuuden määrittämisen myös position ottamisen maailman sisältä. Voidakseen ymmärtää omasta kokemusmaailmastaan erillistä todellisuutta lukijan on Hermanin (2002, 15) mukaan mielikuvituksen keinoin siirryttävä niihin aika-avaruudellisiin koordinaatteihin, jotka järjestävät fiktiivisen maailman havaitsemista ja tulkintaa. Tämän käsityksen mukaan jo *Embassytownin* aloittava lause ”The children of the embassy all saw the boat land” vaatii deiktistä siirtymää (*deictic shift*) maailmaan, jossa näkeminen ja aluksen laskeutuminen tapahtuvat. Marco Caracciolo (2011, 118) puolestaan esittää tuoreessa artikkelissaan, että kertovat tekstit kutsuvat lukijaansa siirtymään fiktiivisiin maailmoihin osana niiden yhteistä konstruointia. Hän tarkastelee ilmiötä käsitteellä ”lukijan virtuaalisesta ruumiista”, joka ”viedään” kuvitteelliseen maailmaan. Vaikka Caracciolon ajatus on kiinnostava, se ei ota kaunokirjallisuuden välittyneisyyttä huomioon riittävällä tavalla. Hänen ajatuksensa seuraaminen sellaisenaan tarkoittaisi liian pitkän hypyn tekemistä: hyppäisimme konkreettisen taiteellisen työn yli ja näin ollen ohittaisimme fiktiivisen maailman rakentamisessa käytetyt keinot ja konventiot.

Palmer on tarttunut Ryanin käsitykseen tekstuaalisen aktuaalisen maailman ympärille sijoittuvista sisäkkäismaailmoista, mutta pyrkinyt kytkemään sen vahvemmin lukijan aktuaaliseen kognitioon ja näin myös lukijan tekstin ymmärtämisen prosesseihin. Hän esittää Ryanin käsitteisiin pohjaten, että lukija pystyy lukemaan fiktiivisen henkilön tajuntaa laajempaan kontekstiin upotettuna kertomuksena (*embedded narrative*) sovittamalla siihen jatkuvan tietoisuuden kehyksen (*continuing-consciousness frame*). Tätä kautta lukija voi konstruoida henkilön koko mielen toiminnassa: mukana ovat niin aistinvarainen ja kognitiivinen perspektiivi kokonaisuudessaan, ideologinen maailmankuva, muistot menneestä kuin uskomusten, halujen, aikomusten ja motiivien kokoelma sekä tulevaisuudensuunnitelmat. (Palmer 2004, 175, 183–184.)[8] Näin hahmottuu kokonaiskuva henkilöhahmon subjektiivisesti konstruoimasta tarinamaailmasta, joka on jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden henkilöiden maailmojen ja ympäröivän fiktiivisen maailman kanssa. Sisäkkäismaailman voikin nähdä leikkaavan yksilöllisen siivun[9] kerronnassa aktuaalisena esitetyn fiktiivisen maailman kudoksesta. Se kuvaa henkilöhahmon mentaalista mallia fiktiivisestä maailmasta: kuinka hän rakentaa siitä merkityksiä, ymmärtää sitä ja navigoi siellä.

Tällaisten jatkuvien tietoisuuksien rakentaminen on yksi lukijan keinoista ”tekstuaalisen kaaoksen” taltuttamiseen, sillä niiden avulla voidaan koettaa hahmottaa sitä, onko jokin tietty kerronnassa kuvattu tapahtuma todellinen vai onko se uskomus, toive, pelko, uni, harha, kuva tai vaikkapa tietokoneen simuloima kokemus. Toisaalta

on tärkeää huomioida se, että kaunokirjallisuudessa tällaiset perusmekanismit voidaan myös tehdä näkyviksi venyttämällä niitä, leikittelemällä niillä tai suorastaan estämällä niiden toiminta. Erillisiksi kokonaisuuksikseen hahmotettavia maailmoja rakentavassa fiktiossa esimerkiksi epäluotettavan kertojan käyttäminen ei kuitenkaan ole yleinen konventio, sillä se haittaisi huomattavasti lukijan immersiota maailmaan. Samalla myös koko tekstin luonne fantasia- tai tieteisfiktiona muuttuisi, kun lukija ei enää voisi olla varma siitä, ovatko esimerkiksi kerronnassa kuvatut tapahtumat seurausta fiktiivisen maailman fantastisuudesta vai kenties kertojan harhoja.[10] Seuraava katkelma, jossa kuvataan yhtä Ariekei-olentoa, olisikin lukijan tarinamaailman rakentamisen kannalta hyvin erilainen, jos se olisi tulkittavissa Avicen uneksi, harhaksi tai unelmaksi eikä niinkään aktuaalisen maailman kuvaukseksi:

> Waving on a stalk-throat by its neck, its Cut-mouth terribly like human lips, the Host muttered: and at the level of our chests, where its body swelled, its Turn-mouth opened and coughed, emitting little rounded vowel sounds, *tao dao thao*. [--]
> *kora / shahundi* stepped forward on four legs a little like a spider's, long, too-jointed, dark-haired, and extended its wings: from its back its auditory fanwing, in many colours; from its front, from below its larger mouth, its limb of interaction and manipulation, its giftwing. (*Embassytown*, 91–92.)

Kaiken kaikkiaan minäkertoja Avicen ”jatkuvan tietoisuuden” rakentaminen, hänen näkemisensä todellisen ihmisen kaltaisena, on yksi *Embassytownia* kokonaisuutena järjestävistä keinoista. Niin sanottuun tosielämän kokemukseen tämä prosessi viittaa siinä mielessä, että se luo illuusion lineaarisesta kulusta, jollaisen kokijaksi todellinen ihminen aikaan ja tilaan sijoittuneena ruumiina mielletään. Näin ollen se siis luo kuvaa siitä, että esimerkiksi fiktiivisen maailman tapahtumat tapahtuvat jollekulle ja vaikuttavat johonkuhun samaan tapaan kuin todellisessakin maailmassa. Toisaalta fiktiivisen mielen tapa aavistaa ennalta välittämisensä akti – eli aktuaalinen lukukokemus – purkaa käsitystä fiktiivisestä mielestä tai fiktiivisestä maailmasta pohjimmiltaan todellisen kaltaisina. Tällä tarkoitan sitä, että ne ovat tietoisesti lukemista varten sommiteltuja.

Avicen mieli on hyvä esimerkki siitä, kuinka fiktiiviset henkilöhahmot sommittelevat kokemustaan kielellisesti, kerronnallisesti ja myös taiteellisen motivaation kautta (vrt. Mäkelä 2011, 45). Erityisen konkreettisesti tämä näkyy *Embassytownin* rakenteessa.Romaani alkaa luvulla nimeltä ”Proem”, jossa valotetaan Avicen taustaa. Siinä kerrotaan, kuinka hän kasvoi Ariekalla, kuinka hänestä tuli immerseri ja kuinka hän tapasi kieltentutkija Scilen, tulevan aviomiehensä: ”I know exactly how I'd have looked: leaning back in my high chair, turned so resting my back against the bar top, my head back so I could look down at him.” (*Embassytown*, 39.) Sen jälkeen kerronta siirtyy vuorottelemaan kahdenlaisten lukujen välillä, jotka on nimetty otsikoin ”Latterday” ja ”Formerly”. Otsikon ”Latterday” alla olevat luvut kertovat, kuinka

geneettisesti muuntelematon lähettiläs EzRa saapuu ja muuttaa kaiken. Lähettilään puhe vaikuttaa Ariekeihin huumeen tavoin, pikku hiljaa heistä tulee säälittäviä narkomaaneja ja koko planeetta ajautuu sodan partaalle. Otsikolla ”Formerly” varustetut luvut puolestaan kuvaavat aikaa ennen kriisiä. Lukija saavuttaa kerronnan nykyhetken vasta aivan romaanin loppupuolella ja joissakin pienissä katkelmissa lukujen lomassa:

> Later, the scale of the crisis that unfolded made this, retrospectively, a guilty memory, but when I first realised that things were not going quite to plan, the first time I met EzRa at the Arrival Ball, when I sensed that they were spreading some unexpected chaos in Embassytown, it had made me happy. (*Embassytown*, 187.)

Embassytown kyseenalaistaa Palmerin (2004, 11) väitteen siitä, että lukijan kohtaaminen fiktiivisten henkilöhahmojen kanssa muistuttaa paljolti tutustumista todellisiin ihmisiin. Sen rakenne rikkoo ajatuksen Avicen mielestä todellisen kaltaisena ja pikemminkin vahvistaa mielikuvaa hänen ”äänestään” tietoisesti konstruoituna osana konkreettista taiteellista ilmiötä. Lopulta tämän käsittelyni tarkoituksena ei ole julistaa upotetun kertomuksen tai jatkuvan tietoisuuden kehyksen käsitteitä hyödyttömiksi vaan ainoastaan osoittaa niiden keinotekoisuus – tai luonnottomuus, jos niistä sellaista nimitystä halutaan käyttää. Tapa, jolla lukija ymmärtää henkilöhahmoja ja siten eläytyy fiktiiviseen maailmaan, jonka henkilöhahmot puolestaan kokevat, ei olekaan verrannollinen tapaan, jolla lukija hahmottaa todellista maailmaa. Sen sijaan se vertautuu tapaan, jolla lukija itse konstruoi kaunokirjallista tekstiä. Maria Mäkelä (2011, 272) on osuvasti todennut, että kirjallinen esitystapa tekee mahdolliseksi ”kognitiivisen tempun”, jossa sekä kokeminen, kertominen että koko fiktiivisen maailman ja henkilöiden konstruointi tapahtuvat kaikki samalla tasolla. Ne rakentuvat silmukoissa tai kehissä, joissa fiktiivinen maailma ja siitä tehdyt havainnot, siellä nähdyt unet, sen suhteen toivotut haaveet ja siellä tavoitellut unelmat nivoutuvat yhteen. *Embassytownin* kaltaisten teosten yhteydessä on lisäksi hyvä huomioida se, että fiktiivinen maailma yhtä lailla on konstruktio, joka aavistaa rakentamisensa ennalta. Siksi *Embassytown* on täynnä tunnistettavia ja sommiteltuja elementtejä, joihin lukija voi tulkinnallaan tarttua paitsi todellisen maailman tuntemuksensa pohjalta myös suhteessa muihin fiktiivisiin maailmoihin.

Lopuksi: Mahdottoman ja mahdollisen välissä

Tässä artikkelissa käsitelty Miévillen *Embassytown* nostaa esiin sen, että sekä kaunokirjallisuuden outous että viehätys voivat pohjautua mahdottoman ja mahdollisen vuorovaikutukseen tai jännitteeseen. Havainnollistin tätä jännitettä kahden mahdollisten maailmojen poetiikasta ja narratologiasta johdetun teoreettisen työkalun, fiktiivisen maailman ja tarinamaailman, avulla. Fiktiivinen maailma on keino tavoittaa jotakin kaukaista ja ”mahdotonta” rakentamalla siitä ymmärrettävä kokonaisuus tai tekemällä

siitä materiaalinen. Tarinamaailma puolestaan havainnollistaa lukijan tapaa hahmottaa fiktiivistä konstruktiota niin, että sekä kirjallisuudelle tyypilliset keinot että aktuaalinen lukuprosessi pysyvät tiiviisti mukana analyysissa. Tarinamaailma on siis tulkinnan väline, keino, jolla tekstin esittämiä erilaisia mahdollisuuksia voidaan punnita. Tältä kannalta maailmoihin perustuva malli tavoittaakin kaunokirjallisten tekstien dynamiikan – sellaisena kuin se lukijan ja tekstin vuorovaikutusprosessissa muodostuu – paremmin kuin vaikkapa tarinaan ja kerrontaan perustuva kaksijakoinen malli.

Miksi mahdottoman ja mahdollisen välisen vuorovaikutuksen käsitteleminen sitten on tärkeää? Ensinnäkin maailmojen kautta voidaan pohtia sitä, mihin *Embassytownin* kaltaisen spekulatiivisen fiktion outous ja viehätys sijoittuvat suhteessa muunlaiseen fiktioon. Tarkasteluni antoikin yhdenlaisen vastauksen siihen, mihin niin sanottuja sekundaarisia maailmoja tarvitaan. Toisaalta fiktiivisten maailmojen tutkijoiden tulisi tunnistaa tietyille medioille tyypillisten konventioiden ja piirteiden merkitys. Kertovaan tekstiin keskittyvä analyysi on usein synnyttänyt vaikutelman siitä, ettei fiktiiviseen maailmaan ole pääsyä, sillä se on vain kerronnallisin (ja usein kielellisin) keinoin tuotettu objekti. Maailmoihin perustuva lähestymistapa paitsi nostaa esiin taiteellisen konstruktion ja sen pohjalta syntyvien kuvitelmien välisen vuorovaikutuksen myös auttaa välttämään kerrontaan keskittyvien teorioiden pohjalla vaikuttavan olettamuksen verbaalisesta kommunikaatiosta. Se, että ihmismieli on pohjimmiltaan maailmoja rakentava, ei tarkoita sitä, että se olisi myös kirjallinen. Ei ole mitään syytä väittää, että kirjallisuus olisi meille kaikkein ominaisin tapa välittää ymmärrystämme maailmankaltaisista konstruktioista toisille.

Lopulta maailmojen sijoittaminen mahdottoman ja mahdollisen väliselle rajapinnalle osoittaa sen, että vaikka kykenemme mielikuvituksen keinoin hyppäämään kohti jotakin tuntematonta tai outoa, hyppymme ei koskaan tavoita toista mieltä tai toisen kokemusta. Yhtä lailla ensin tullut maailma liukuu pois ulottuviltamme: sen hahmottaminen kaiken alkulähteeksi on ainoastaan yksi tulkintastrategioistamme. En käytä sanaa ”ainoastaan” siksi, että pitäisin tällaisia strategioita vähäarvoisina, vaan korostaakseni fiktiivisten maailmojen keinotekoisuutta. Emme siis koskaan tavoita maailmaa siinä muodossa ja ulkoasussa, joka tuli ensin, mutta halumme tavoittaa se avaa väylän mahdollistavan maailman rakentamiselle. Kaiken kaikkiaan tämä lähestymistapa fiktiiviseen maailmaan viittaa siihen, että emme lue ainoastaan saadaksemme selville, mitä seuraavaksi tapahtui, tai siksi, että haluaisimme nauttia kyvystämme lukea henkilöhahmojen ajatuksia. Yhtä lailla voimme lukea myös löytääksemme maailman, jota ei vielä ole.

Viitteet

[1] Kontrafaktuaali tarkoittaa sellaista ehdollista väitettä, jonka alkuosa ilmaisee jotakin tosiasioiden vastaista. Esimerkiksi ”Jos olisin tiennyt…” tai ”Jos hän olisi nähnyt…”.
[2] Samuli Hägg (2008, 5) lainaa tämän termin Raine Koskimaalta (1999, 133). Hägg määrittelee mahdollisten maailmojen poetiikan kirjallisuudentutkimukseksi, joka hyödyntää mahdollisten maailmojen semantiikan käsitteistöä kertomusteoriassa ja kaunokirjallisten kertomusten analyysissa ja tulkinnassa. Käytän tätä tarkempaa termiä useasti käytetyn lavean ”mahdollisten maailmojen teorian” sijasta tässä artikkelissa.
[3] Teoksen spekulatiivisen kielen vuoksi sitaatit on tässä tapauksessa poikkeuksellisesti esitetty alkukielellä. *Embassytownia* ei ole toistaiseksi käännetty suomeksi.
[4] Kummallinen on sopiva adjektiivi Miévillen teosten kuvaamiseen siitäkin syystä, että hänen *Perdido Street Station* -romaaniaan (2000) pidetään merkittävimpänä niin sanotun uuskumman (*New Weird*) fantasiafiktion edustajana. Jotkut kirjailijat ja kriitikot ovat nähneet tämän genren (tai kirjallisen liikkeen) peräti osoituksena taiteellisesta vallankumouksesta (vrt. VanderMeer&VanderMeer 2008), mutta uuskumman yleisimmät tunnuspiirteet liittyvät sen kaikenlaisia luokitteluja pakenevaan luonteeseen ja siihen, että se ponnistaa genrefantasiasta poikkeavasta fantasiakerronnan traditiosta.
[5] Sijoitan tässä Miévillen romaanin historiallisesti määriteltävän fantasiakerronnan alle, vaikka käytänkin sen rinnalla laajaa spekulatiivisen fiktion käsitettä. Tämän tarkemmin en lähde tässä romaania geneeriselle kentälle sijoittamaan: Johanna Sinisalo esimerkiksi on havainnollistanut fantastisen kerronnan eri alueiden määrittelyn monimutkaisuutta ”mandalallaan” (ks. Sinisalo 2004, 17).
[6] Tämä termi on lähtöisin J.R.R. Tolkienin primääristä ja sekundaarista maailmaa koskevasta teoriasta, jonka hän alun perin esitti ”Saduista”-luennollaan (julkaistu esseenä 1947). Sen mukaan primäärinen maailma on arkikokemuksemme tuttu maailma, jossa ovat voimassa luonnon lait, kun taas sekundaarinen maailma syntyy kirjailijan ja lukijan yhdessä olettamana ja kuvittelemana. Luodessaan sekundaarisen maailman, johon lukijan mieli voi astua sisään, tarinantekijä osoittautuu menestyksekkääksi ”alemmaksi luojaksi”. Sekundaarisen maailman sisällä asiat, joista tekijä kertoo, ovat ”totta”: ne ovat sopusoinnussa tuon maailman lakien kanssa. (Tolkien 2002, 55.)
[7] Järjestys on päinvastainen verrattuna Aristoteleen tunnettuun väitteeseen siitä, että juoni (*mythos*) ja toiminta (*praxis*) loogisesti edeltävät fiktion muita osa-alueita.
[8] Tämän artikkelin tila ei valitettavasti riitä sen tarkasteluun, millä kaikilla tavoilla lukija voi erotella henkilöhahmon mieltä muusta kertovasta kontekstista.
[9] Käytän tätä metaforaa tavoittaakseni perustavanlaatuisen yhteyden, jonka mukaan tila ja aika ovat poimuttuneet yhteen aika-avaruudeksi, josta kukin havainnoija ”leikkaa” oman havaintonsa (vrt. Albert Einsteinin suhteellisuusteoria). Kirjallisuudentutkimuksen piirissä Einsteinin teoria on toiminut pohjana Mihail Bahtinin kronotoopin (*chronotope*; sananmukaisesti aika-avaruus) käsitteelle. Bahtinin (1987, 84) mukaan kronotooppi kuvaa temporaalisten ja spatiaalisten suhteiden erottamattomuutta, joka ilmenee taiteellisesti kirjallisuudessa.
[10] Nykyaikaisessa spekulatiivisessa fiktiossa toki esiintyy tällaistakin ambivalenttia leikkiä: esimerkiksi Kathe Kojan novellissa ”The Neglected Garden” (1991) voimaan jää (tai voi jäädä) kaksi toisistaan eroavaa tulkintaa novellin tapahtumien fantastisuudesta. Kerronnassa kuvattu maailma on silti hyvin immersiivinen ja kiinnostava jo itsensä takia.

Lähteet

ALBER, JAN 2010: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Suom. Laura Karttunen. Gaudeamus: Helsinki.

ALBER, JAN; IVERSEN, STEFAN; NIELSEN, HENRIK SKOV & RICHARDSON, BRIAN 2010: Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *NARRATIVE* 18:1, 113–136.

BAHTIN, MIHAIL 1987: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel [1937–1938]. Teoksessa *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. by M. Holquist, Transl. M. Holquist & C. Emerson. Austin: University of Texas Press, 84–258.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE 1986: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.

CARACCIOLO, MARCO 2011: The Reader's Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. Vol 3, 117–138.

DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lontoo: Routledge.

HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska.

HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of* Gravity's Rainbow. University of Joensuu Publications in the Humanities 37. Joensuu: University of Joensuu.

HÄGG, SAMULI 2008: Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008, 5–21.

IHONEN, MARIA 2002: Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa. Teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere UP, 184–203.

KOSKIMAA, RAINE 1999: Possible Worlds in Literary Theory. *Poetics Today* 20:1, 133–138.

LE GUIN, URSULA K. 2011: *Embassytown* by China Miéville – review. *The Guardian*, 7.5.2011.

MIÉVILLE, CHINA 2009: There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks. <http://www.omnivoracious.com/2009/06/there-and-back-again-five-reasons-tolkien-rocks.html.>

MIÉVILLE, CHINA 2011: *Embassytown*. London: MacMillan.

MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.

PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
PAVEL, THOMAS 1986: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP.
RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artifical Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University of Bloomington & Indianapolis Press.
RYAN, MARIE-LAURE 1992: Possible Worlds in Recent Literary Theory. *Style* 26, 528–554.
RYAN, MARIE-LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
SINISALO, JOHANNA 2004: Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi& Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
TAMMI, PEKKA 2006: Against Narrative ("A Boring Story"). *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4:2, 19–40.
TOLKIEN, J. R. R. 2002/1964: *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY.
TRAILL, NANCY H. 1996: *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
VANDERMEER, JEFF & VANDERMEER, ANN (ED.BY) 2008: *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications.

Anna Salmi

Miten kertoa maailmansa uudeksi? Ursula K. Le Guinin *Lavinian* revisionistinen epäilijä

Mitä antiikin myyttisen kertomuksen naisrevisio voi 2000-luvulla kertoa? Kuinka lukea tänään Penelopen kangasta? Myyttirevisionistinen, muistia sekä elämän ja kuoleman välitilaa pohdiskeleva romaani on kukoistanut länsimaisessa kirjallisuudessa aina Marguerite Yourcenarin *Hadrianuksen muistelmista* (1951) lähtien ja tavoittanut yhden lakipisteensä Christa Wolfin *Kassandran* (1983) vaiennetun naistodistajan oraakkelinäänessä. Mukaan on liittynyt muiden muassa myös Margaret Atwood *Penelopeiallaan* (2005). Kotiin jääneet ja jalkavaimoiksi orjuutetut naiset asettuvat näissä teoksissa keskiöön minäkertojina, kokijoina ja toimijoina, joiden hahmot ovat mahdollistaneet "tarinan toisen puolen" kertomisen. Revisiot purkavat sankarimyytin optimistista logiikkaa ja täydentävät kanonisia kertojanääniä.

Kun tarinoiden toinen puoli on näin purettu näkyviin, mitä seuraavaksi? Ursula K. Le Guinin (1929–) minämuodossa kerrottu romaani *Lavinia* (2008, suom. 2009) vastaa punomalla lukijansa tiiviisti jo perinteiseen naisrevisionistiseen uudelleenkerrontaan. Vergiliuksen *Aeneaan* kuudennen laulun sivuhenkilö, Latiumin kuninkaantytär, saa siinä nimiosan sekä äänen, jolla kertoa Rooman perustamismyytin tapahtumat toisin. Nainen asettuu edustamaan koko sitä hiljaista, nurjaa puolta, joka mahdollistaa suurten ja mahtavien triumfit Aeneaan joukkojen saapuessa valloittamaan annettua maata: äitejä, palvelusväkeä, latinalaisten viljelykseen valjastamia maita ja metsiä, kaikkea toisesta riippuvaista ja herkkää.

Lavinian revisio ei kuitenkaan tyydy yksioikoisesti korjaamaan miehistä kertomusta, vaan pyrkii syvemmälle. Kertojan ääni on jälkimoderniin tapaan epäkeskinen ja hajoava; se ei enää julistaen jatka kirjallisten naisäänten rakennustyötä, vaan tunnustaa haurautensa ja virtaavuutensa, täyden riippuvuutensa kertomuksesta, jossa elää. Jälkisanoissaan tekijä itsekin kertoo kirjoittaneensa romaaninsa onnellisena, ei *Aeneasta* moittien tai parannellen (L, 318). Romaanin kysyvä subjekti haastaa lukijansa eläytymään kanssaan tilanteeseen, jossa tietää olevansa sattumasta syntynyt, kerrottu henkilö, mutta tuskallisesti juuri tämän kahlitun asemansa ansiosta todistusvoimainen ja tosi. Ratkaiseva rooli on metafiktiivisellä itsereflektiolla: minäkertoja-Lavinia rakentaa kerrontansa vuoroin olemassaoloaan ja valinnanvapauttaan kysyvän pohdiskelun, vuoroin takautuvan omaelämäkerrallisen tarinakuvauksen varaan.

Tässä artikkelissa lähestyn *Laviniaa* feministisestä, sukupuolta kriittisesti reflektoivasta asemasta käsin kehityskertomuksena, joka kutoo epäilyksen subjektiutta ja

utopiaa. Näen sen etsivän minäkerrontaa, jossa perinteinen länsimainen kasvun ja paikkansa löytämisen narratiivi kumoutuu ja hakeutuu kohti uudenlaista minuuden ja suhteessa toisiin elämisen mahdollisuutta. Liitän *Lavinian* feministisen ja historiografisen metafiktiivisen kerronnan traditioon ja vertaan sen suhdetta sukupuolen teemojen kehitykseen fantasian kerrontaperinteessä. Rajaten näkökulmani Lavinian mieleenpainuvaan henkilöhahmoon suuntaudun siihen feministisen kirjallisuudentutkimuksen linjaan, joka on 1980-luvulta lähtien kiinnittänyt yhä enemmän huomiota kerrontaratkaisujen vaihtoehtoisiin rakentumisiin sukupuolen kautta (Warhol 2008, 162). Millaisia uuden, kenties mahdollisen maailman kuvia metafiktiivinen ja fantastinen aines Lavinian äänessä luovat?

Lavinian metafiktiivinen ääni

> "En ole se naisellinen ääni, jota kenties odotitte. Kauna ei aja minua kirjoittamaan tarinaani. Suuttumus kenties, osittain. Mutta ei mikään kepeä suuttumus. Minä isoan oikeudenmukaisuutta, mutta en tiedä mitä se on. [--] Ja muistan, muistan aina, että kaikki on kiinni sattumasta." (L, 84.)

Näin heimokuningas Latinuksen ja kuningatar Amatan tytär kysyy minuutensa ja sanottavansa olemusta yhdessä *Laviniaa* rytmittävistä ja romaanin alaa sisäänpäin laajentavista pohdinnoista, joissa päähenkilö puhuttelee nimeämätöntä sinää tai lukijaansa. Le Guinin laajassa, scifi- ja fantasiapainotteisessa tuotannossa *Lavinia* edustaa historiallista romaania, johon kuuluvat myös nuorille suunnatut *Läntisen rannan aikakirjat* (2004–2007; Clarke 2010, 153). Minämuotoon fokalisoitu kertomus hahmottaa latinalaisprinsessan kehityskaaren lapsuudesta vanhuuteen keskittyen päähenkilön vaiheisiin juuri täysi-ikäisyyden kynnyksellä sekä myöhemmin heimon ensimmäisenä naisena ja syrjään vetäytyvänä leskikuningattarena. Minäkerronta rakentuu yhtäältä naissubjektin muotoutumisen ja asemoitumisen kautta, kuvauksena kehityksestä. Toisaalta Lavinia tulee odottamatta tietoiseksi omasta fiktiivisyydestään ja roolistaan eepoksessa, toisen luomassa kertomuksessa.

Kuvaus alkaa hetkestä, jolloin Aeneaan laivasto harharetkiensä päätteeksi saapuu Latiumin rannikolle. Prinsessa tietää jo, keitä tulijat ovat ja mikä kohtalo sitoo hänen tulevan elämänsä valloittajien päällikköön. Lavinia on näet hieman aiemmin uhrilehdossa oraakkelille uhratessaan tavannut haamun, joka on esittäytynyt toisesta todellisuudesta kuumehoureissaan mielikuvituksensa mailleeksyneeksi runoilija Vergiliukseksi. Kiusaantunut Vergilius saa selittää Lavinialle sepittäneensä tämän hahmoksi Rooma-eepokseensa. Kohtaaminen hämmentää lopulta runoilijaa itseään enemmän kuin tämän luomusta. Haamu ja Lavinia ehtivät solmia lyhyen ystävyyden, joka päättyy paria uhrilehdon-tapaamista myöhemmin "todellisen" Vergiliuksen menehtyessä toisaalla kuumeeseensa. Tämän jälkeen Lavinia elää yksin salaisuutensa kanssa: hän on

saanut kuulla päätyvänsä mainemiehen vaimoksi, menettävänsä tämän sala-ampujan nuolesta ja vanhenevansa kasvavan valtakunnan kuningattarena. Näin myös käy. Kertomuksen päättyessä vanha kuningataräiti haipuu sanojensa taa muuttuen kuin linnuksi maansa metsiin.

Kuten Amy M. Clarke *Laviniaa* Le Guinin tuotantoon sijoittaessaan huomauttaa, on myös sen pohjateksti *Aeneis* sodanvastainen (Clarke 2010, 163–4). On kuitenkin olennaista, että *Lavinian* kerronta rakentaa juuri nimihenkilössään fiktiivisen tilan epäilijäsubjektille, joka problematisoi toden ja sepitetyn rajaa. Toden ja kuvitellun jännite nostaa esiin kysymyksiä minäkertoja-päähenkilön vaiheita määräävien vallan ja valinnanmahdollisuuksien luonteesta. Kuten Le Guin näkee, sankarikeskeinen kertomus sitoo kaikki teemansa heeroksen kehitykseen, jolloin ne jäävät vaille omaa painoarvoa (Le Guin 1990, 165–6). *Lavinian* minäkerronta sekä rakentaa että purkaa päähenkilönsä toimijuutta tavalla, jota voi pitää länsimaisen kerrontaperinteen valtavirran näkökulmasta sisäisesti ristiriitaisena, outona ja siten revisionistisena.

Linda Hutcheonin klassisen määritelmän mukaan historiografinen metafiktio on kerrontaa, jossa kertomuksessa kuvatut ja rakennetut olot kyseenalaistetaan alusta alkaen sisältä käsin. Leikittelevä tietoisuus kerronnan fiktioluonteella mahdollistaa sen tuottaneiden kulttuuristen ja poliittisten valtasuhteiden auki kirjoittamisen ja kritiikin. Teoksen oman sepiteluonteen pohdintaan voi, kuten *Laviniassa*, yhdistyä leikki realistisen kertojuuden ja loppuratkaisun konventioilla. Teoksessaan *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988) Hutcheon lukee Wolfin *Kassandraa* yhtenä lajityypin keskeisistä romaaneista: siinä kuvattu maailma asettaa minäkertojana toimivalle Troijan prinsessalle ylittämättömät rajat, joiden valta käy yli kertojan tahdon. Kuitenkin Kassandra laulaa itselleen äänen juuri vankilansa sisällä, kuolemaa odottaessaan. Troijan tuho tarvitsee uhrinsa, mutta uhri itse voi käyttää varjoasemaansa kertoakseen tapahtumat toisin ja tuoda näin julki vaikenijoiden olemassaolon. Toisin näkeminen ja kertominen tulevat mahdollisiksi vasta tässä kipeässä dialektiikassa: muutos on sidottu rajoihinsa. (Hutcheon 1988, 40, 45, 119.)

Lavinia jatkaa Hutcheonin kuvaaman historiografisen proosan perinnettä omaa fiktioluonnettaan pohtivana kerrontana, joka rakentaa kuvaamansa historiallisen fiktiomaailman kriittisen kaksoiskoodin avulla. Tällaisessa kaksoiskoodatussa kerronnassa teksti rakentaa maailman ja sen olot, joiden keinotekoisuus kuitenkin paljastuu jo alussa. Näin historiallisten olosuhteiden ja normien kulttuurinen, diskursiivinen luonne puretaan näkyviin ja haastetaan. Samalla tulee esiin toisin kuvittelemisen paradoksaalinen riippuvuus kuvatusta maailmasta. Metafiktion tietoisuus rakentumisensa kulttuurisista ehdoista johtaa sen näin ottamaan jo rakenteessaan kantaa sukupuolitetun subjektin jatkuvan inskription eli sisäänkirjoittamisen tematiikkaan, siihen, kuka luo tekstin kokijan ja millaisin säännöin. (Hutcheon 1988, 42, 53, 222.)

Naiseksi tuleminen ja kätketyt alter egot: *Lavinian* fantastinen feminismi

Wolfin Kassandralle valloittajien päällikkö Akhilleus on ”elukka” (Wolf 1985, 28), ei kanonisen tulkintaperinteen traaginen leijona. Ensi silmäyksellä Le Guinin Lavinia näyttäytyy Kassandran vienompana siskona, jonka viha on pikemmin suuttumusta ja taittuu alati epäröivään itsetutkiskeluun. Kautta romaanin minämuodossa pysyttelevä kerronta tuo lukijan alas maan ja ruohon tasoon, arjen toimiin: suolan keruuseen rannikolta palvelijoiden kanssa, isän talon töiden hoitoon ja uhritulen vaalintaan. Lavinian elämän käännekohdaksi muodostuu kohtaaminen hänet sepittäneen runoilijan toismaailmaisen haamun kanssa. Lavinia on tavannut ensikosijansa pari vuotta aiemmin; nyt hän on eepoksen sanoin “avioon kypsä” (L, v). Kuuliaisen palkinnon osa ahdistaa Laviniaa, jonka identiteetti perustuu kodin rauhaan ja kotijumalien vaalimiseen. Hän tiedostaa tyynen ironisesti osansa siveänä objektina:

> Jos olisitte tavanneet minut tyttönä isäni kodissa olisitte saattanut ajatella, että kuva jonka runoilijani hahmotteli ikään kuin pronssipuikolla vahatauluun, oli aivan riittävä: tyttönen, kuninkaan tytär, naimaikäinen neitsyt, siveä, kuuliainen, valmis alistumaan miehen tahtoon, niin kuin keväinen pelto on valmis kynnettäväksi. (L, 13.)

Lavinia kuuluu tekijänsä tuotannon viimeisimmän vaiheen spekulatiiviseen historialliseen kerrontaan, ja yhtä lailla sen voisi lukea maagisen realismin perinteeseen. Luen sitä tässä kuitenkin fantasiagenren muunnelmana. Sen keinot ovat lähisukua erilaisille 1900-luvun naisfantasialle ominaisille, kulttuurisia vastakkainasetteluja nurin kääntäville motiiveille, joista muiden muassa Brian Attebery (1992) ja Charlotte Spivack (2002) ovat kirjoittaneet. Tutkimuksessaan *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern* (1989) Patricia Waugh esittää, että 1900-luvun loppupuolen angloamerikkalaisten naiskirjailijoiden luoma feministinen fantasiakerronta on usein utooppista ja poliittista juuri subjektin uudelleenmäärittelyn suhteen: “Tällainen kirjoitus rakentaa uuden subjektin. Tämä subjekti on väistämättä ‘hajonnut’, mutta samalla tehokas toimija. Se ei ole sen enempää vanha liberaalihumanistinen subjekti kuin nykyinen jälkistrukturalistinen merkitysleikin paikkakaan.” (Waugh 1989, 169; suom. A.S.) *Lavinian* kerronta tuokin monin paikoin mieleen idean tällaisesta yhtaikaa eheyttä ja autonomiaa sekä sosiaalista yhteenkuuluvuutta etsivästä subjektista. Rosemary Jacksonille fantasia taas on halun kirjallisuutta, joka sitoutumalla kerronnallaan kulttuurinsa normeihin etsii niiden kautta lausumatta jäävää ja kaivattua. Tämäkin mahdollistuu eräänlaisen kaksoiskoodin avulla: fantasia rakentaa kuvaustaan todellisuutta vastaan, oman mahdottomuutensa varaan. (Jackson 1981, 3–4, 14.)

Ymmärtäessään olevansa ennalta kirjoitettu ja soimatessaan runoilijan haamua tämän sepittämän sankaritarinan verisyydestä tulee Lavinia fokalisoijana tietoiseksi pakosta hahmottaa sukupuolitettu paikkansa toisin kuin ennen (vrt. Clarke 2010, 163).

Kerronta erottaa perinteisen fantasiakerronnan yksilökehitystarinan elementit saumoistaan ja osoittaa niiden sukupuolittuneisuuden. Hutcheonin kuvaaman metafiktion mahdollisuuksien lisäksi Le Guinin romaani muistuttaa siis revisionistisen feministisen fantasiakerronnan keinoista. Kun Vergilius ja Lavinia keskustelevat, runoilija oivaltaa, miten sattumanvaraisena Aeneaan taru näyttäytyy:

> ”Mutta sinähän olet vapaa mies”, minä sanoin viimein. ”Ja runoelma on omasi.”
> ”Niin olikin kunnes sairastuin”, hän sanoi. ”Sitten aloin menettää otettani siitä ja nyt olen tainnut kadottaa sen kokonaan. [--] Eikä minulla ole voimia saattaa sitä valmiiksi. Se loppuu murhaan, niin kuin sinä sanoit.” (L, 78.)

Sekä runoilijan aktiivinen sepittäjän rooli että Lavinian passiivinen sivullisen osa kääntyvät päälaelleen. Näin *Lavinia* ironisoi fantasiakerronnalle ominaista, (mies)sankarinsa eksyneisyydestä siirtymäriitin kautta eheyteen johtavaa kehityskaarta (vrt. Attebery 1992, 87, 96). Fokalisoidessaan fantastisen muodonmuutoksen ja kehityssiirtymät naishahmojen kautta 1900–2000-lukujen naisfantasiakirjallisuus on yleisemminkin purkanut tekstin tarinatason sukupuolitettuja totuusoletuksia: tiedon haltuunottoa, toiseuden rajaamista tiedon piiristä, kasvua ja kehitystä kulttuurisen vallan haltuunottona (Spivack 2002, 134–137).

Ilmaistessaan itsensä Lavinialle Vergiliuksen haamu paljastaa, ettei prinsessan kohtalona olekaan avioitua heimokansan päällikön, vaan Troijasta pakenevan, manalassakin vierailleen Aeneaan kanssa. Sittemmin sanat toteutuvat: naisen kädestä käydään verinen kahakka, jonka jälkeen toisilleen kirjoitetut voivat avioitua. Juuri runoilijan saapuessa tulee kerronnan kaksoiskoodaus näkyviin. Lavinialle vaikenijan paikan kirjoittanut aave on paradoksaalisesti vapauttaja, jonka tuoma tieto mereltä saapuvasta kosijasta huojentaa prinsessaa. Vergiliuksen ja Lavinian tapaaminen saa toden ja kuvitellun leikkaamaan toisensa, ja ”totuus” romaanin tapahtumista muuttuu niiden rajankäynniksi. Näin lukija tulee tietoiseksi arvolatauksista, joiden kautta lähestyy runoilijan ja päähenkilön tulkintoja samasta tarinasta. (Vrt. McHale 1989, 113.) Kaksikon keskustellessa Lavinia vertaa itseään jalastaan sidottuun kyyhkyseen. Jousimiehenä hän ampuisi narun poikki ja linnun vapaaksi. Kun Vergilius vastaa toisen miehen ampuvan tällöin linnun alas, Lavinia ymmärtää maskuliinisen juonen ja onnellisen lopun yhtälön mahdottomaksi: “Kenties sitten on oikein, ettei naisia opeteta ampumaan jousella.” (L, 56.)

Juonen kiertäessä säikeitään auki metakerronnan keinoin se alkaa tuottaa feminististä asemaa, jossa lukija tunnistaa Lavinialle avautuneen mahdollisuuden valita toisin. Hän saa ilmaista suuttumuksensa sankaritarinan väkivaltaisuudesta sekä kaipuunsa saada elää sen ulkopuolella, kotijumaliaan vaalien. Tämä on mahdollista juuri siksi, ettei runoilija ole huomannut kirjoittaa hahmonsa kohtaloa täyteen. Päähenkilön äärimmäisyydessään parodinen sivullisuus alkaa näin purkaa itseään. Hän ymmärtää

elävänsä vielä senkin jälkeen, kun hänen luojansa on kuollut: "[M]inulle hän ei laulanut kylliksi elämää kuollakseni. Hän antoi minulle vain kuolemattomuuden." (L, 315.) Runoilijan kuollessa ja kadotessa jo ennen kertomuksen puoliväliä ja kosijoiden sotaa avautuu Lavinialle oivallus elämänkulkunsa sepitteellisyydestä, sen perustasta toisen sattumanvaraisessa tahdossa pikemmin kuin luonnonvoimien vääjäämättömyydessä. Näin hän purkaa realistisen romaanikerronnan eheyshakuista subjektiutta (vrt. Hutcheon 1988, 62–63, 76–77).

Le Guin kutsuu tarinankerronnan lajeja vertaillessaan lineaarista sulkeumaa vastustavia, ristiriitoja ja vaihtoehtoisia ratkaisuja mahdollistavia kerrontoja säiliöiksi tai säkeiksi. Näitä vastoin aristoteeliset, alusta asti kohti sulkeumaa suuntaavat juonet etenevät kuin surmaavat nuolet. (Le Guin 1990, 168–169.) Vergiliuksen lisäksi myös Lavinian aviomiehen Aeneaan henkilöhahmo kääntää nais- ja miestoimijan luonnollisen vastakkaisuuden nurin. Hän saapuu Latiumiin osoittamaan puolisolleen tämän paikan. Lavinia kuitenkin todistaa hänen sankaritekonsa laulun fiktioksi, väkivaltaisuudessaan traagiseksi. Vergiliuksen tavoin Aeneaasta tulee eräänlainen käänteinen fantasiakerronnallinen mentori: salatun tiedon sijaan hän johtaa päähenkilön protestoimaan nuolen ja maalin herooista logiikkaa vastaan. Romaani sulkeekin Aeneaan ja Lavinian toisiaan täydentävät elämänkaaret sisäänsä Le Guinin säkkimetaforasta muistuttavaan tapaan.

Päähenkilö purkaa *Aeneaasta* kumpuavaa kertomustaan alistuneen pasifistisesti: "Runoilija loi [Aeneaan] elämään suuren elämän, joten hänen on kuoltava. Minä, jolle runoilija antoi kovin vähän elämää elettäväksi, jatkan elämääni." (L, 37.) Päättäessään jättää miehensä tietämättömäksi parin rooleista tulevaisuudessa kirjoitettavassa eepoksessa hän arvelee, ettei Aeneaan kaltainen hurja, oikeudenmukainen tarusankari kestäisi tietoisuutta siitä, ettei teekään valintojaan omantuntonsa mukaan. Hahmojen elämä on liioitellun ennalta määrättyä, ja juuri nainen tiedostaa sen. Fantasiakerronnassa naissubjektin astuminen tiedon piiriin on perinteisesti tapahtunut esikuvaan samastuvan jäljittelyn kautta, ei yhteisöstä eroten kuten mies (Attebery 1992, 90). *Lavinian* kerronta ei jää tähän usein esitettyyn toteamukseen vaan kysyy radikaalimmin, onko rationaalinen etsintä mieheyden ja naiseuden asettamista normeista käsin ylipäätään mielekästä.

Maanpakolaisen valtakunta

Lavinian muotoutumisessa aktiiviseksi toimijaksi on ratkaisevaa hänen metafiktiivinen kerronnallinen sisenemisensä, näkeehän hän runoilijan kohdattuaan elämänsä kulun vailla salaisuuden verhoa. Tämä itsereflektio purkaa realistisen romaaniperinteen subjektikehityksen mukaista oman paikan etsinnän mahdollisuutta. Päähenkilön minuutta rakentavat valinnat ja teot osoittavat perustuvansa kerrontaan itseensä, ei pysyviin arvoihin tai järjen ohjaavaan käteen tarinan taustalla (vrt. Hutcheon 1988, 45). Oivaltaessaan fiktioluonteensa Lavinia huomaa myös voivansa ottaa sivullisen osaansa

aktiivisen asenteen. Juuri naisen roolin vähäpätöisyys kääntyykin hänen oman äänensä tueksi: ”Ei minun ole ollut vaikea uskoa omaan fiktiivisyyteeni, se [elämäni fiktiohahmona] kun on sentään melkein olematonta.” (L, 142.)

Tämä tietoisuus fiktiohahmon uusista toimintamahdollisuuksista syvenee, kun Lavinia oivaltaa runoilijan kuolleen ja jättäneen hänet yksin kertojan osaan. Valitsemalla Aeneaan puolisokseen Lavinia tekee näennäisesti itsenäisen ratkaisun, joka sitoo hänet yhä uudelleen konfliktin ja väkivallan kertomuskaavaan. Hän tietää näet jo häähetkellään Aeneaan saavan pian surmansa sala-ampujan nuolesta. Katketessaan tällä tavoin romanttinen täyttymys, perinteinen minuuden ja oman paikan löytämisen metafora, korostaa kertovan subjektin vierautta tämän omassa kertomuksessa. Päähenkilön voikin hahmottaa Hutcheonin kuvaamaksi eksentrikoksi, sisäiseksi maanpakolaiseksi, joka on valtakunnanäidin roolistaan huolimatta vieras niin isänvallan latinalaisyhteisössä kuin häntä rakentavassa kertomuksessa (Hutcheon 1988, 41–42).

Tuleeko Laviniasta siis kerronnan ehtojen ja rajojen uhri? Millaisia valinnanmahdollisuuksia sisäiselle maanpakolaiselle avautuu? Ruumiistaan ja osastaan pääsemättömissä päähenkilö myöntää Marsin kultin ja sotilaskunnian edustaman sankarikertomuksen maailmankuvan. Hän kuitenkin kieltäytyy ahdistumasta osansa ennalta määrätystä, nöyryyttävästä luonteesta. Vaikka hänen ei ole mahdollista vapautua heimoyhteisönsä sotien kierteen todellisuudesta, hän onnistuu kirjoittamaan itselleen oman tahdon, jota symboloi muun muassa linnuksi muuttuminen kertomuksen päättyessä. Ristiriitainen asema elävänä fiktiona tekee Lavinialle mahdolliseksi ottaa hänelle määrätyt, sisäkkäiset kuninkaantyttären ja fiktiohahmon maailmat haltuunsa ja määritellä uudelleen realistiselle subjektille mahdollisen toiminnan piiriä (vrt. McHale 1989, 123). Runoilijan haamulta Lavinia oppii, että hän elää todellisuudessa toisen todellisuuden sisällä. Kuitenkin – kuten lukija tietää – myös runoilija sijoittuu samanlaiseen alamaailmaan. Leikki sisäkkäisyyksillä perustuu juuri tietoisuuteen siitä, ettei alkuperäistä, autenttista jalansijaa liene olemassakaan.

Lavinia päätyy artikuloimaan perinteisen fantastisen kehityskerronnan elementtejä uudelleen. Ihanteena näyttäytyy nuoruudessa koettu rauhan kausi, ”Saturnuksen aika” (L, 25), jolloin lapset ja näiden lemmikkipeurat yhtä lailla voivat seikkailla metsissä pelotta. Jatkossa tämän potentiaalisen pysyvän idyllin särkevät eepoksen vääjäämättömiksi sepittämät veriteot ja valtakunnanrakentajien jatkuva eronteko omien ja toisten välillä. Vääjäämättömyyden keinotekoisuus tekee konflikteista Lavinian silmissä traagisia. Tapahtumat ironisoivat sankarikertomuksen logiikkaa, jossa päähenkilö palaa symbolisen siirtymän jälkeen ja omaksi itsekseen muututtuaan yhteisönsä jäseneksi. Lavinian minuus rakentuu juuri oman paikan kadottamisen ja sitä korvaavan muistelun ja kysymisen kautta: hän ei koe elämässään alkua, keskikohtaa tai täyttymyksellistä loppua, kuten sankarin kuuluisi.

Perinteinen, alusta päätökseen rakentuva herooinen kehityskaari purkautuu ironisesti jo siinä, miten ylempi auktoriteetti, runoilija, nimeää Lavinian ja ottaa hänet kielensä, siis symbolisen järjestyksensä haltuun. Päähenkilö puolestaan osoittaa runoilijalleen, että järjestyksen sisään voi kuvitella luonnon syklin mukaisia hyvän ja pahan dikotomialle vieraita, järjestyksen ja vallankäytön toisistaan erottavia kokemisen tapoja. Näin kumoutuu sekä perinteiselle fantasiasankaruudelle että realismin kerrontaperinteen optimistiselle, ehjälle subjektille ominainen itsensä tunnistamisen ja todellisuuden haltuunoton vaatimus (vrt. Spivack 2002, 136–137; Waugh 1989, 210). Lavinian kehitys typistyy elliptisen rikkonaiseksi ja katkeaa omaan mahdottomuuteensa.

Kolmatta tilaa avaamassa

Sisäisesti avoimeksi ja kysyväksi jäävä kerronta kyseenalaistaa *Laviniassa* kehityksen ja haltuunoton perusteet subjektin muotoutumisessa. Näin se tekee päähenkilönsä näkökulman kautta mahdolliseksi kolmannen vaihtoehdon, jonkinlaisen utooppisen jaetun minuuden, kysymisen. Onko mahdollista kuvitella uudelleen sitä, millaista kulttuurista tietoa yhteisö ja yksilö voivat luoda ja sisäistää (vrt. Waugh 1989, 209–10)? Kun Lavinian ei ole mahdollista asettua paikkaansa eikä vapautua siitä, mikä sitten on mahdollista? Hän rakentuu häiritsevän paradoksaalisesti sekä otettavana palkintona ja objektina että tällaista halun kaavaa purkavana vastaäänenä. Näin hänestä tulee eräänlainen hybridi, joka alistuu tukahduttavalle, neitsytpalkinnosta leskikuningattaren asemaan johtavalle kaavalle, mutta juuri sen sisältä käsin kokoaa olemiselleen toisenlaista päämäärää. Tämä Lavinian salaperäisesti ystävälleen Marunalle mainitsema valtakunta, ironisen näennäisesti myytin tuhoutunut Troija, ei perustu väkivallan ja haltuunoton pakolle vaan jollekin, jolle Vergiliuksen laulussa ei ole kieltä:

> Ja sitten lähdin matkaan Marunan kanssa. Olin kovasti iloinen sinä aamuna. Maruna näki sen ja kysyi: “Menikö yö hyvin?”
> “Meni. Näin valtakuntani”, minä sanoin. En tiennyt itsekään mitä tarkoitin. ”Ja näin suuren kaupungin tuhoutuvan, kaikki paloi. Ja tulesta tuli mies toinen selässään. Ja hän tulee tänne.” (L, 61.)

Lopulta Lavinia päätyy kotiutumaan nimenomaan kieleen, jota runoilijan kadotessa jää vaalimaan. Tämä kotiutuminen ironisoi ja haastaa jälleen osaltaan perinteisen kehityskuvauksen säännöt, ja sen ytimessä on päähenkilön velvollisuudentunto, pyrkimys oikeaan valintaan.

Sekä ennen metafiktiivistä havahtumistaan että sen jälkeen Lavinia arvottaa maailmansa moraalisen velvollisuuden kautta: yksilön teot muuttavat maailmassa vallitsevien voimien keskinäistä tasapainoa, joten hänellä on niistä vastuu. Tämä Le Guinille läheisestä taolaisesta maailmankatsomuksesta muistuttava käsitys purkaa 1900-luvun englanninkielisen fantasiakirjallisuuden taipumusta sijoittaa tiedon ja totuuden lähde

fiktiomaailman ulkopuolelle, lineaarisen kehityksen tavoittelemaksi objektiksi (vrt. Spivack 2002, 139, 141). Sankaritar jäsentää olemassaoloaan latinankielisellä merkitysakselilla *fas–nefas*, jolla *fas* merkitsee velvollisuutta toteuttavia, hurskaita tekoja; *nefas* taas luonnonjärjestystä vastaan rikkovia, pöyhkeitä toimia. Mieke Balia mukaillen Lavinian voikin tulkita häntä rakentavan mimeettisen todellisuuden suhteen oudoksi toimijaksi, joka epäonnistuu niin realistisena, passiivisena naisena kuin feministisen metafiktion rajanylittäjänä. Hän performoi molemmat osansa kirjallisten traditioiden tarjoamien karttamallien suhteen niin väärin, ettei solahda kummassakaan tulkintamallissa luontevasti tunnistettavan subjektin osaan. (Vrt. Bal 2009, 115, 130.)

Kuten feminismiä Le Guinin tuotannossa tutkinut Clarke toteaa, on *Lavinian* kuva oikeudentunnon voimattomuudesta väkivaltaisen impulssin edessä pelottava ja häiritsevä. Erityisen järkyttävää on se, että päähenkilö edesauttaa tietoisesti troijalaisten ja latinalaisten välisen verilöylyn puhkeamista, sillä hän vaikenee, vaikka tietää siitä ennalta. Clarke lukeekin romaanin ytimeen sodan ja väkivallan väistämättömyyden ja rauhan tavoittamattomuuden sukupuolitetut teemat. (2010, 154, 164.) Rauhan mahdottomuus tulee ilmi mahdottomuutena kirjoittaa ja ylistää sitä, ja tästä häiritsevyydestä naissubjekti *Laviniassa* rakentuu. Naiset eivät siinä syöksy antiikin tarun sabiinilaisnaisten tavoin puolustamaan raiskaajiaan isiensä vihalta, mutta joutuvat silti myöntymään traagisiin uhrauksiin. Niin Lavinia kuin tämän äiti Amata pysyvät tyyninä valtakunnanpalvelijan rooleissaan, vaikka menettävät rakkaansa ja jopa myötävaikuttavat verilöylyn puhkeamiseen.

Kautta kertomuksensa Lavinia pitelee vihaa käden ulottuvilla kysyen, onko se mielekäs vastaus vääryyteen. Romaani kaiuttaa 2000-luvulla tärkeitä kysymyksiä väkivallan väistämättömyydestä, jaoista meihin ja vieraisiin sekä siitä, millä ehdoin kulttuurista järjestystä suojellaan. Lavinian lohduttaessa surmatöistään tunnonvaivoja kärsivää Aeneasta rakentuu hänen puheessaan ironinen sisäisen ulkopuolisen paikka: "'Ei sillä väliä olitteko te verenhimoisia hulluja vai kylmiä kuin merivesi, te teitte mitä tehtävä oli. [--] Se on laki – sodan *fas.* Eikö vain?'" (L, 220.) *Fas* ja *nefas*, oikea ja väärä, ovat se valo, jossa Lavinian minäkerronta jäsentää tarinan, mutta niille ei lopulta löydy lähdettä. Niiden takana häämöttää tyhjyys, sillä niille ei ole sisältöä konfliktin ehdoin rakentuvassa tarinassa.

Päähenkilön tietoisuus purkaa oikean ja väärän dualistista erottelua tehden näkyväksi, että ne on subjektin toiminnassa mahdollista ymmärtää vain jokahetkisiin valintoihin, kieleen, aikaan ja paikkaan sitoutuneina (Hutcheon 1988, 189). Kun Vergilius saa kuulla luoneensa tietämättään Lavinian kaltaisen rauhankaipaajan, hän havahtuu huomaamaan, että eepoksessa voi elää myös toisin päämäärin kuin sankarijuoni määrää. Rauhanomaisesta huolenpidosta talonjumalien ruokintoineen tulee sankaritarinan sisäinen, saavuttamaton unelma. Toissijainen ehdottaa näin itselleen nousua ensi-

sijaiseksi. (Vrt. Waugh 1989, 208.) Ennen keskustelujaan runoilijansa kanssa Lavinia pitää vuosittain toistuvia heimosotien kierteitä yksinkertaisesti harmonian loukkauksina. Tämän tavattuaan hän taas alistuu pitämään väkivaltaa runon sisäisen oikeuden mukaisena, vaikka yhä mielettömänä ja vääränä. Romaanin keskeiseksi teemaksi nouseekin vaatimus valintaa ohjaavien arvojen jatkuvasta, itsekriittisestä uudelleenpunnitsemisesta (vrt. Spivack 2002, 140).

Tämä Lavinian punnitseva subjekti on revisionistinen juuri sallivuudessaan ja vihasta kieltäytymisessään. *Laviniassa* fantastiset, myyttiin ennalta kirjoitetusti kuuluvat elementit, kuten troijalaisten tuloa enteilevät mehiläiset, Lavinian mystisesti tuleen syttyvät hiukset ja hänen ennalta näkemisen kykynsä, muuttuvat perinteisen sankarikehityksen vaiheista häiritseviksi motiiveiksi, jotka ajavat päähenkilöä ennalta kirjoitettuun, vaiennettuun toiseuteen. Samalla ne kuitenkin korostavat hänen merkitystään todistajana. Tätä voi kutsua pessimistiseksi revisioksi: vastustava näkökulma nousee näkyviin, mutta ilmaisee samalla oman voimattomuutensa vihjaamansa toisenlaisen, yhteisyyttä ja rakkaudellisuutta ylläpitävän olemisen rakentamisessa (vrt. Waugh 1989, 209).

Jaettuun ja jatkuvaan maailmaan

> ”Sinussa ei ole mitään pahaa”, hän sanoi. ”Sinä olet yhtä puhdas sielu kuin Numicuksen lähteet ylhäällä kukkuloilla, yhtä puhdas ja kirkas.”
>
> Mutta minä ajattelin Albunean lähteitä, hiljaisia, sameita, löyhkäävän sinertävän sumun alla. (L, 219.)

Aeneas ei tule tuntemaan vaimonsa näkijäminää, henkien ja runoilijansa kanssa seurustelevaa kahden maailman kansalaista. Hänelle Lavinia pysyy siveän ja hyveellisen, aineeseen ja paikkaan sidotun passiivisen naiseuden ilmentäjänä. *Lavinian* subjektin uudelleenmäärittelyn strategia sitoutuukin juuri paikkaan: isän taloon, naisten huoneisiin, metsään. Feministisenä, jaettuun subjektiivisuuteen perinteisen ehyen yksilöllisyyden sijaan vihjaavana metafiktiona teos korostaa päähenkilön erottamattomuutta tiloista, jotka kertovat hänen toimintansa ja mahdollisuuksiensa diskursiiviset rajat. Uhrilehto Albuneassa toimii kerronnan keskeisenä, utooppisen kuvittelun ja patriarkaalisen symbolisen järjestyksen risteykseksi hahmottuvana paikkana, jonka kautta Lavinia artikuloi itseään ja tahtoaan (vrt. Waugh 1989, 169). Toinen, uhattu ja siten lehdolle vastakohtainen paikka on kotitalo, jonka jumalista prinsessan sosiaalinen tehtävä ja kutsumus on pitää huolta. Esi-isien lehdon tavoin myös kotitalo on paradoksaalisesti niin maskuliininen isänvallan konstruktio kuin feminiininen turvapaikka, samaan aikaan niin patrilineaarisen logoksen kuin hysteriaan sortuvalta Amata-äidiltä periytyvän kaoottisen intohimon alue.

Ei ole sattumaa, että runoilijan aave ilmestyy Lavinialle juuri Albuneassa, jota sankaritar itse kutsuu manalan ja maanpäällisen maailman portiksi. Aikatasojen asettu-

essa sisäkkäin rikkoutuu menneen ja tulevan hierarkia, mistä seuraa Lavinian minäkuvan muutos. Nälissään kummittelevien vainajien valtakunta muuttuu myyttisen kertomuksen paikaksi, jossa ihmiset kohtaavat kuollutta isäänsä etsivän Aeneaan tavoin valintojensa ja ratkaisujensa seuraukset. Kohtaaminen runoilijan kanssa järkyttää Lavinian minäkuvan sijoiltaan – paljastaahan runoilija tulevan valtakunnanäidin olevan osallinen vieraassa ja oudossa todellisuudessa. Samalla päähenkilö voi kuitenkin alkaa neuvotella sankaritarun säännöillä etenevään tarinaansa vaihtoehtoista, kotijumalille uhraamisen tyyneen sykliin palautuvaa tapaa elää (vrt. Waugh 1989, 206). Hän vieroksuu Vergiliuksen kuvausta Aeneaan kohtaloa ohjaavien Juno- ja Venus-jumalatarten keskinäisistä riidoista ja kertoo kunnioittavansa nimenomaan elämää ylläpitävää aamutähti-Venusta, ei sen karkeaksi inhimillistettyä kuvajaista.

Le Guinille kertomus ja kerronta tarinoiden rakentajina ilmentävät eräänlaista kuolevaisuuden strategiaa (Le Guin 1990, 39): kun tapahtumat jäsennetään kertomuksiksi, perustuu niiden merkitys rajattuun, historialliseen aikaan ja tilaan, jonka piirissä valinnat ja ratkaisut ovat peruuttamattomia ja siksi painokkaita. *Lavinian* rakenne kysyy sisäkkäisten, lineaarisen ajan vastaisten aika- ja todellisuustasojen muodossa, eikö valintoja ja ratkaisuja olisi mahdollista tehdä lukemattomin eri tavoin ja perustein. Pessimistinen vastaus on ei: pronssikautisen heimoyhteisön ulkopuolelle ei ole pääsyä. Lavinia ei pyrikään valtaamaan paikkaa synnyinpatriarkaatissaan, vaan sukeltaa maailmansa sisäisenä ulkopuolisena sen marginaaliin, panteistisen hurskauden edustamaan kollektiivisen tasapainon piiriin, jota sotivien jumalatarten konfliktikeskeinen kertomus pyrkii hajottamaan.

Koska Lavinian elämä näin jää perinteisessä mielessä kesken ja tarina päättymättä, tulee hänen fokalisoimansa kerronta kuitenkin samalla järjestäneeksi uudelleen subjektin asemaa järjen, vallan ja vapauden kolmiossa. Metafiktiivisenä hahmona hän todistaa tulevan ajan maanteillä jyrisevät sotakoneet, mutta osoittaa samalla, ettei niitä tarvitse tulkita vääjäämättömän kehityksen tuotteiksi, vaan pakotettujen normien toistoksi. Leikittelevä ironia tekee naisista muutoksen subjekteja:

> Miehet haukkuvat naisia uskottomiksi, muuttuvaisiksi, ja vaikka he sanovat sen mustasukkaisina omasta aina uhatusta seksuaalisesta kunniastaan, siinä piilee vissi perä.
>
> Me pystymme muuttamaan elämämme, olemuksemme: ja me muutumme riippumatta siitä mitä me itse tahdomme. [--] Miehet ovat rauhattomuudessaankin yksi ja sama: kun he kerran ovat pukeneet ylleen miehen togan, he eivät siitä muutu. Niin he tekevät muuttumattomuudesta hyveen ja vastustavat kaikkea mikä voisi löyhentää sitä ja vapauttaa heidät. (L, 215.)

Spivack viittaa immanenteilla fantasiamaailmoilla tiloihin, jotka jäsentyvät ja saavat merkityksensä sisältä päin, ilman ulkopuolisen jumalallista kättä. Le Guinin Maameri on hänen mukaansa malliesimerkki 1900-luvun naisfantasiakirjailijoiden teoksille

ominaisesta immanentista fantasiamaailmasta: vaikka se kuvataan alun perin luojan luomaksi, kaikki tapahtuu ja muuttuu siinä sisältä päin. Niinpä tiedon alkuperää tai totuutta maailmasta ei selitetä yliluonnollisen järjen työksi, kuten esimerkiksi J.R.R. Tolkienin (1892–1973) pohjavireeltään kristillisessä fantasiassa. Jos maailma ei ole ohjaavan järjen vallassa, siihen ei välttämättä kuulu lineaarisesti mittaansa etenevää pelastussuunnitelmaa. *Laviniassa* Le Guin yhdistää immanenssiperiaatteen metafiktioon: maailman olemassaolo on siinä satunnainen ja ulkoa määräämätön, mutta kerronta on historiallista, aikaan ja paikkaan sitoutuvaa ja sitovaa. Näin sen subjekti voi kirjaimellisesti raivata teoilleen ja valinnoilleen tilaa. (Spivack 2002, 141.)

Lavinia vihjaa rakentuvansa kehityskertomukseksi, jossa subjekti perinteiseen tapaan tekee matkan ja muotoutuu sen myötä omaksi itsekseen. Kun tieto maailmaa koossa pitävästä hyvästä ja oikeasta tulee valoon, löytää päähenkilö myös itsensä (vrt. Attebery 1992, 87). Kysymys olevan alkuperästä korvautuu romaanissa kuitenkin olevaisen juhlinnalla, tiedon tavoittelu olemiseen asettumisella. Totuus, tieto ja hyvä eivät Lavinialle palaudu hänen luojansa sanoihin. Kuningataräitinä hän esimerkiksi parodioi fantastisen subjektin toimintamahdollisuuksia rakentamalla neuvonantajiaan uhmaten Latiumin metsiin yksityisen kodin itselleen ja pojalleen Silviukselle. Piilopaikka puretaan, mutta se ehtii konkretisoida Lavinian käsityksen hyvästä ja oikeasta valinnantekona jatkuvan muutoksen piirissä. Lopullisesti oikeaa tekoa sen enempää kuin valmista minuutta ei tällaisessa maailmassa voida määritelläkään (Spivack 2002, 136). Lopullisuudesta kieltäytyminen on uudenlaista vastuullisuutta: Lavinia haluaa tehdä oikein, muttei halua tietää, mitä teosta seuraa, vaan vain sen, mitä siitä tulisi seurata.

Le Guin kirjoittaa kertomuksen dynamon piilevän muutoksessa, myöntymisessä ajan ja paikan merkityksellisyyteen (Le Guin 1990, 39, 44–45). Luennassani tämä Lavinian myöntyminen purkaa lineaarista, eheyshakuista kehitysjuonta: ikääntyvälle kuningattarelle kuolema ja katoaminen eivät näyttäydy traagisena tuhoutumisena. Hajautumisensa ilolla hyväksyvä Lavinia asettuu osaksi kertomusta, joka itsessään jatkuu (vrt. Waugh 1989, 10). Vaikka hänen minuutensa sirpaloituu, syntyy juuri sirpaleista uudenlainen, antelias ja empaattinen minäkerronnallinen hahmo. Ehjän kertomuksen hajottaminen voi yllättäen raottaa välähdyksiä utooppisesta harmoniasta. Diskursiivisesta toistoluonteestaan tietoinen kerronta antaa tämän toisenlaisen olotilan haipua päähenkilön siiveniskujen tavoin tarinan purkautuvista saumoista:

> Ihmisen on muututtava tullakseen kuolemattomaksi. Minä pääsen Laviniumista Albuneaan omin siivin. Asun siellä entistä enemmän, metsästän puiden lomassa hämärissä, [--] Kuulen maailman teitä pitkin vyöryvien sotakoneiden loputtoman kumun. Mutta minä pysyn täällä. [--] Joskus huhuilen, mutta en ihmisäänellä. Minun huutoni on pehmeä ja värisevä *i, i*. Minä huudan: jatkakaa, jatkakaa. (L, 316.)

Lopuksi

> [E]i tällä ole mitään tekemistä kuolleiden kanssa, ei kuolema salli meidän ymmärtää toisiamme vaan runous. (L, 13.)

Le Guinin *Lavinia* kutsuu lukijansa harvinaisen intensiiviseen epäuskosta pidättäytymisen leikkiin. Alusta lähtien romaani julistaa sanojen ja runouden erityistä osaa ihmisten yhdistäjänä, merkityksen kantajana ja muuttajana. Lavinian itsereflektio tekee toisaalta ilmeiseksi, ettei eksyneisyydestä lineaarisesti eheyteen johdattava tarinakaari ole hänelle mahdollinen. Lavinialle ei rakennu sosiaalisten olojen taakoista vapaata fantasiaolomuotoa, kokonaan toisenlaista mahdollisuutta löytää olemassaolonsa merkitys ja elää sen mukaisesti onnellisena elämänsä päähän (Attebery 1992, 103–104). Niinpä hänen subjektiutensa alkaa hahmottua jo kirjoitetun osan kautta, sitä sisältä toisin toistaen.

Olen edellä pohtinut, miten *Lavinian* minäkerronnalliset keinot ja metafiktiivinen fantasiakonteksti avaavat mahdollisuuden tulkita oloihinsa sidotun naissubjektin kehitystä toisintoiston näkökulmasta. Miten Lavinian henkilöhahmo siis raivaa kokemukselleen tilaa? Tekeekö hän mahdolliseksi kuvitella uudenlaista toimijuutta? Mielestäni Lavinia näyttää toisenlaisuudessaan lumoavan ja epävarmuudessaan satuttavan kokijapaikan. Kun Lavinian itseymmärrys moneutuu, tulee myös lukija tietoiseksi tarpeestaan hahmottaa sankarittaren näkökulmaan sidotusta kerronnasta harmoninen kehityskaari ja kohdalleen asettuva loppuratkaisu.

Lavinia näyttäytyy luennassani subjektina, joka niin itsetutkiskelussaan kuin naispuolisena fantasiasankarina raivaa tilaa kollektiivisen yhteisyyden ja myönteisen muutoksen rakentamalle, loppuun nimeämättömälle ja rajaamattomalle näkemykselle subjektin kehityksestä ja itseilmaisusta. Miehiset alter egot, Lavinian maailmankatsomuksellinen eetos samoin kuin metafiktiiviset ja fantastiset keinot naisen paikan määrittelyssä kirjoittavat sankarittaren itsetietoisuuden kautta kriittistä mikrotason myyttiä, jossa perustettava Rooman valtakunta eroaa sitä ruumiillaan ja valinnoillaan perustavan naisen minuudesta. Sisäisenä maanpakolaisena Lavinia mahdollistaa rauhanomaisen, jatkuvuuteen konfliktin sijaan perustuvan subjektin kuvittelun. Näennäisen suoraviivainen tarina ilmaisee eettisen huolensa sisäisten ristiriitojensa kautta.

Le Guinin myyttirevision kerronnallisista paradokseista rakentuva sukupuolitetun minuuden uudelleen kuvittelu pysyy epäilevänä ja ehdollisena. Elliptisessä avoimuudessaan romaani tarjoaa vaivaamaan jäävän esimerkin kerronnan mahdollisuuksista rakentaa henkilöhahmoja toisin. Se järjestää uudelleen itselleen asettamiaan maailmankuvallisia merkitysrakenteita ja ymmärtää kertomuksen vastauksen sijaan kysymyksenä (vrt. Hutcheon 1988, 178–180). *Lavinian* ironinen kertojaleikki muistuttaa, millaisesta vallan horjuttamisesta sen vastavirtaan, sepitteestä sepittäjää kohti kääntyvässä poetiikassa on kyse. Sen päähenkilö punoo elämänsä vaiheista merkillisen kerrotun tilan, jonka

arvoiksi kohoavat rinnakkaisuus, passiivisuus ja intuitiivinen tieto. Säiliömäinen, monia vaihtoehtoja itseensä anteliaasti sisällyttävä kertomus ei aina väistykään suoraviivaisen kehityskerronnan tieltä.

Lähteet

ATTEBERY, BRIAN 1992: *Strategies of Fantasy*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.

BAL, MIEKE 2009/1985: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

CLARKE, AMY M. 2010: *Ursula K. Le Guin's Journey to Post-feminism*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc.

HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Cambridge: Routledge.

JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen & Co.

LE GUIN, URSULA K. 1990/1989: *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Harper&Row.

LE GUIN, URSULA K. 2009: *Lavinia* (L). Suom. Kristiina Rikman. Juva: WSOY.

MCHALE, BRIAN 1989: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

SPIVACK, CHARLOTTE 2002/1987: Women Are Changing the Face of Fantasy. Teoksessa *Fantasy*. Toim. Wendy Mass ja Stuart P. Levine. San Diego (Calif.): Greenhaven Press. 133–142.

WARHOL, ROBYN 2008/2005: Feminist Narratology. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan, 161–163.

WAUGH, PATRICIA 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern.* London: Routledge.

WOLF, CHRISTA 1985/1983: *Kassandra*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Kirjayhtymä.

Silja Kukka

Eroottiset kirjalliset utopiat: Slash-fanifiktion mahdolliset maailmat homoeroottisena kirjallisuutena

Johdanto

Fanifiktiota on yleensä tutkittu osana yleisö- tai mediatutkimusta tai sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä, jota selvittääkseen tutkijat ovat lainanneet välineitä muun muassa naistutkimuksesta. Fanius monine muotoineen on saanut paljon tutkijoiden huomiota Suomessakin (esim. Hirsjärvi 2009; Kovala 2003). Huomio on kiinnittynyt erityisesti fanikirjoittajien motiiveihin ja fanifiktion kulttuuriseen vastustavuuteen: siihen, miten fanitaide voi toimia vastamediana ja vaiennetun yleisön äänitorvena (esim. Pugh 2005, 11; Busse & Hellekson 2006, 27; Stasi 2006; Jenkins 1992). Tässä artikkelissa otan käsiteltäväkseni fanifiktion kirjallisen potentiaalin. Tarkastelen, miten fanifiktio toimii kirjallisuutena, millaisia kirjallisia konventioita se käyttää ja millä tavoin se asettuu osaksi spekulatiivisen kirjallisuuden jatkumoa. Tarkastelen aihetta yhden *Supernatural*-televisiosarjan (USA 2005–) pohjalta kirjoitetun fanifiktiotarinan avulla.

Analysoimani tarina on nimimerkki ”runedgirlin” kirjoittama ”The Outlaw Dean Winchester” (2010). Tarina sijoittaa televisiosarjasta tutut veljekset vaihtoehtoiseen maailmaan, 1800-luvun Yhdysvaltoihin, jossa kaupungit ovat nuoria ja elämä epävarmaa. Kiinnitän erityistä huomiota siihen, miten tarina kirjoittautuu osaksi homoeroottisen fanifiktion eli *slashin* kerrontakonventioita. Analysoin tarinaa suhteuttamalla sitä muun muassa kirjallisuuden pastoraalisen elegian traditioon, jota on vanhastaan hyödynnetty homoeroottisten suhteiden kuvaamisessa (esim. Hekanaho 2008, 39; Woods 1998, 108). Ymmärrän fanifiktion osana reagoivan fiktion genreä, joka nostaa keskiöön pohjatekstin vaientamat äänet, ja tarkastelen kohdetekstini intertekstuaalisuutta arkonttisen kirjallisuuden termin avulla (Derecho 2006).

Fanifiktio ja slash kirjoittamisen lajeina

Fanifiktio on erityislaatuinen kirjallisuuden ja kirjoittamisen laji, jonka synty ajoitetaan yleensä 1960-luvulle ja nousevaan nuorisokulttuuriin sekä erityisesti hittitelevisiosarjan *Star Trek* (USA 1966–1969) ympärille kehittyneeseen fanikulttuuriin (esim. Derecho 2006, 62; Hirsjärvi 2009, 60). Fanifiktiotutkijat kiistelevät kuitenkin siitä, milloin fanifiktio ilmiönä sai alkunsa ja minkälaisten tekstien voidaan katsoa kuuluvan genreen. Fanifiktion pitkää historiaa korostavat tutkijat esittävät, että alkujaan kaikki tarinankerronta oli yhteisöllistä ja myyttiset sankarit, kuten Robin Hood tai kuningas Arthur, olivat yhteistä omaisuutta, joiden tarinaa saattoi kuka tahansa jatkaa ja muokata oman

mielensä mukaisesti. Näin nykyiset fanifiktiokirjoittajat olisivat ikivanhojen perinteiden vaalijoita ja jatkajia. Fanifiktion lyhyen historian kannattajat puolestaan korostavat faniuden historiallisuutta ja muistuttavat, että fanifiktio nykymuodossaan on erottamaton osa fanikulttuureja, jotka saivat alkunsa aikaisintaan 1920-luvulla Jane Austenin teosten ja Sir Arthur Conan Doylen Sherlock Holmes -tarinoiden ympärille kokoontuneiden ihailijajoukkojen myötä. (Derecho 2006, 62.)

Mafalda Stasi huomauttaa, että fanifiktion kutsuminen ”marginaaliraapusteluksi” luo käsityksen fanifiktiosta pelkkänä selittävänä tai vastustavana kommenttina alkuperäiseen tekstiin eikä itsenäisenä taideteoksena (Stasi 2006, 119). Fanifiktion roolista osana naisten kulttuurista vastarintaa on kirjoitettu paljon, mutta kuten muun muassa Stasi ja Catherine Tosenberger toteavat, slashia tulisi tarkastella muustakin kuin vastarinnan positiosta käsin. Slashin kulttuuriseen vastustavuuteen keskittyminen vie myös huomion niistä tavoista, joilla pohjateksti voi haastaa esimerkiksi sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kytkeytyviä kulttuurisia stereotypioita. (Stasi 2006, 119; Tosenberger 2008.) Näitä näkemyksiä haluan pitää artikkelini lähtökohtina. Korostan slashin potentiaalia heteronormatiivisuuden ja hegemonisen maskuliinisuuden vastustajana ja osana *reagoivan fiktion* genreä (*fiction of reaction*, Derecho 2006) sekä kirjallisuuden lajina, jolla on esikuvansa kaupallisesti julkaistussa kirjallisuudessa. Uskon, että fanifiktiotarinoita on mahdollista lukea sekä yksittäisinä, itsenäisinä taideteoksina että osana suurempaa kokonaisuutta, solmuina intertekstuaalisten suhteiden värittämässä tekstien verkossa (Stasi 2006, 119).

Slash-fanifiktio tarkoittaa homoeroottisia tarinoita, joita fanit kirjoittavat asettamalla kaksi pohjatekstin samaa sukupuolta olevaa henkilöä romanttiseen tai eroottiseen suhteeseen keskenään. Slash-termi tulee merkistä ”/”, joka laitetaan henkilöiden nimien väliin merkiksi, että kyseisessä tarinassa nämä kaksi henkilöä paritetaan. Slash sai alkunsa 1960-luvun lopulla *Star Trek* -fandomin[1] myötä, ja alun perin termi viittasikin nimenomaan sarjan päähenkilöiden, James Kirkin ja Spockin, väliseen suhteeseen. (Kustritz 2003, 371.)

Camille Bacon-Smith (1992, 232) korostaa slash-tarinoiden olevan pohjatekstin tarjoamien viitteiden väärintulkintaa, mutta kuten Tosenberger (2008) huomauttaa, slash voi aktualisoida pohjatekstin tarjoamat vihjeet ja mennä rohkeasti sinne, minne pohjateksti on vain haikeasti katsellut. Slashia on usein verrattu romanssin genreen (esim. Driscoll 2006), mutta yhteneväisyyksistä huolimatta slashilla on enemmän yhtymäpintaa pornoon kuin romanssiin. Merkittävin ero slashin ja romanssin välillä on nähdäkseni siinä, miten ne esittävät ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta, ja tämän vuoksi tarkastelen slashin kuvastoa valtavirtahomopornon kuvastoa vasten. Tässä kohden nojaan Richard Dyerin (1992/2002) esitykseen homopornon kerronnallisista konventioista ja vertailen niitä slashin narratiivisiin keinoihin ja homoeroottisuuden esityksiin.

Fanifiktio arkonttisena kirjallisuutena

Derecho (2006, 65) viittaa Julia Kristevan (1980) ja Roland Barthesin (1981) huomioihin intertekstuaalisuuden välttämättömyydestä kaikille teksteille. Fanifiktio ei tee tässä poikkeusta. Kuten Stasi myös Derecho kiinnittää huomiota niihin termeihin, joilla fanifiktiota kuvataan. Ilmaisevaa on esimerkiksi se pejoratiivisuus, jolla Henry Jenkins viittaa teoksensa *Textual Poachers* (1992) nimessä fanikirjoittajiin pohjatekstiä hyväksikäyttävinä varkaina tai toisen omaisuuden laittomina hyödyntäjinä.[2] Tällainen käsitys tuntuu olevan yleinen, mihin termit ”*derivative*” (’johdos, johdannainen’) ja ”*appropriative*” (’anastava, varastava’, toisaalta myös ’haltuunottava’) viittaavat. Derecho ja Stasi huomauttavat kuitenkin, että puhe pohjatekstin hyväksikäyttämisestä tai varastamisesta on liioiteltua ja harhaanjohtavaa. Derecho kutsuukin fanifiktiota *arkonttiseksi* (*archontic*) kirjallisuudeksi, jolla hän viittaa kaikkien tekstien arkistomaiseen (*archive*) luonteeseen. (Derecho 2006, 64; Stasi 2006, 119.) Arkonttinen kuvaa Derechon mielestä paremmin fanifiktion luontaista intertekstuaalisuutta, eikä se terminä kanna viittauksia varastamiseen tai heikkotasoiseen imitointiin. Pohjatekstin käyttö tai muihin teksteihin viittaaminen ei tee uudesta tekstistä vähempiarvoisempaa, eikä fanifiktio kirjallisuutena loukkaa pohjatekstin koskemattomuutta, vaan jokainen uusi teksti lisää materiaalia vanhan tekstin ”arkistoon”, joka taas on auki uusien kirjoittajien tulla etsimään ja luomaan uusia merkityksiä. (Derecho 2006, 65.)

Derecho huomauttaa, että arkonttinen kirjallisuus ja naisten kirjoittaminen ovat olleet tiiviisti yhteydessä toisiinsa ainakin neljänsadan vuoden ajan (Derecho 2006, 67). Arkonttinen kirjallisuus tarkastelee vanhoja teoksia uudesta näkökulmasta ja antaa puheenvuoron henkilöille, jotka alkuperäisteos on vaientanut. Näin uusi arkonttinen teos toimii sosiaalisena kommentaarina, joka tekee näkyväksi valtavirtakulttuurin vaientamia kokemuksia. Slash toimii samalla periaatteella: se luo uusia mahdollisia maailmoja, joita kutsun tässä eroottisiksi kirjallisiksi utopioiksi.[3]

Derecho jäljittää arkonttisen kirjallisuuden historian 1600-luvulle, jolloin ensimmäiset naisten kirjoittamat proosafiktioteokset ilmestyivät englanniksi. Arkonttinen kirjallisuus tarjosi naisille mahdollisuuden kommentoida kriittisesti miesvaltaista kirjallisuutta ja tuoda ilmi omat tekstuaaliset halunsa ja fantasiansa. (Derecho 2006, 67.) Naisten kokemusten lisäksi äänen ovat saaneet myös etniset vähemmistöt – etnistä arkonttista tradiota edustaa esimerkiksi Jean Rhysin romaani *Siintää Sargassomeri* (*Wide Sargasso Sea* 1966).

Fanitutkijoista esimerkiksi Elizabeth Woledge (2006, 102) käsittää slashin muodostaman maailman omalakiseksi utopiaksi, joka korostaa miestenvälisiä eroottisia ja romanttisia suhteita vailla leimaavia luokitteluja homo- tai heteroseksuaaleiksi. On kuitenkin syytä pohtia uudestaan slashin utooppisuutta. Utopia tarkoittaa kirjaimellisesti ’ei-paikkaa’, todellisuuden ulkopuolella olevaa haaveellista mielikuvitusmaailmaa

(esim. MOT kielitoimiston sanakirja, s.v. utopia). Nathan Rambukkana ehdottaa, että slashin tapauksessa parempi termi olisi *heterotopia*. Rambukkana lainaa termin Michel Foucault'lta, joka esseessään *Of Other Spaces* (1986) määrittelee heteropiat todellisiksi tiloiksi, jotka toimivat yhteisön sisällä vastapaikkoina, niin kutsuttuina todeksi muuttuneina utopioina, joissa on mahdollista käsitellä niitä asioita, jotka hegemoninen yhteisö on vaientanut tai työntänyt pois. (Foucault 1986, 24; Rambukkana 2007.) Rambukkana näkee fanifiktion autonomisena mediana, joka toimii itsenäisenä ja omalakisena paikkana, josta käsin on mahdollista kritisoida valtamediaa (Rambukkana 2007). Näin slash muodostaa heterotooppisen todellisuuden, joka toimii periferiasta ponnistavana muutosliikkeenä ja esittää vaihtoehtoja valtamedian tarjoamille sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden kuville.

Pastoraali homoeroottisten suhteiden kuvaajana

Pastoraali eli paimenrunous oli 1700-luvulle asti länsimaisen kirjallisuuden suosituin lajityyppi. Pastoraali kuvaa idyllistä paimenelämää, ja sen harmoninen luontosuhde rinnastuu ihmissuhteisiin. (Soikkeli 1998.) David Halperin on määritellyt pastoraaliksi teoksen, joka täyttää sisällöltään ainakin kaksi seuraavista ehdoista:

1. Teos käsittelee paimenelämää maalaismiljöössä: luonnossa soittamista, laulamista tai rakastelua.
2. Teos sisältää kontrasteja eri elämäntapojen välillä, esimerkiksi pienen, luonnontaloutta lähellä olevan yhteisön ja suuren sivilisaation välillä.
3. Teoksen maailma kuvataan pieneksi ja harmoniseksi, eivätkä teoksen syntytaustan kaoottiset olosuhteet välity kertomuksessa. (Halperin 1983, 70–71; Soikkeli 1998.)

Steven Walker määrittelee Northorp Fryeta soveltaen pastoraalin arkkityyppisen sisällön mythokseksi. Walkerin mukaan pastoraalimythoksen päähenkilö on pettynyt ja turhautunut onnettomaan rakkauteen. Topoksena toimii idyllinen maaseutu kaupungin ja luonnon välimaastossa, jossa protagonisti kehittyy rakkaudessa Platonin ihmisideaalin mukaisesti. (Walker 1987, 71, 223; Soikkeli 1998.) Andrew Ettinin mukaan pastoraali on leimallisesti miesten keskinäisen rakkauden mythos, jossa naisten poissaolo nostaa pintaan miesten välisen kanssakäymisen homoeroottisen potentiaalin; vakiintuminen ja avioliitto ovat asioita, joiden täytyy tulla idyllin ulkopuolelta – pastoraalin mythokseen ne eivät kuulu. (Ettin 1984, 148–149; Soikkeli 1998.) Soikkeli huomauttaakin, että pastoraalin keskeinen motiivi näyttäisi käsittelevän heteropakkomielteistä vapautumista (Soikkeli 1998).

Nimimerkin runedgirl slash-tarina asemoituu monin tavoin osaksi pastoraaliperinnettä. Ensinnäkin sen kuvaamaa villiä länttä luonnehtii pastoraalille ominainen kehittyvän sivilisaation ja kehittymättömän luonnon välinen kontrasti: 1800-luvun Yhdysvalloissa asutus levisi idästä länteen ja kullankaivaminen houkutteli ihmisiä

uskaltautumaan yhä syvemmälle tuntemattomille alueille. Runedgirlin tarinan sisäinen maailma on cowboy-tyyliin korostetun homososiaalinen: kaikki merkittävät henkilöt ovat miehiä ja tapahtumat keskittyvät miehisinä pidettyjen asioiden ympärille. Pastoraalin homososiaalinen maailma antaa miehille mahdollisuuden kokea vahvoja tunteita, jotka patriarkaalinen arkitodellisuus heiltä kieltää.

Woledgen mukaan slash tarjoaa mahdollisuuden luoda intiimejä utopioita, joissa homososiaalisuus ei törmää homofobiaan vaan miesten väliset suhteet ovat vapaita kehittymään homososiaalisesta homoeroottiseen. Woledge kutsuu tällaisia pakottomia ja sallivia tiloja kuvaavia tekstejä nimellä *intimatopinen* (*intimatopic*) kirjallisuus. (Woledge 2006, 102.)

Slashin homoeroottinen kuvasto

Karkeistaen pornon voisi määritellä materiaaliksi, jonka ainoana tehtävänä on katsojan tai kuluttajan seksuaalinen kiihottaminen. Harri Kalha kuitenkin muistuttaa kontekstin tärkeydestä pornon määritelmässä: pornon ja erotiikan eron määrittelee viime kädessä kulloinenkin vastaanottaja – usein niin, että erotiikkaa on se, mikä kiihottaa minua; pornoa taas se, mikä kiihottaa toisia (Kalha 2007, 16). Ruumiillisen tarkoitushakuisuutensa vuoksi pornoa kutsutaan myös *ruumisgenreksi*, jollaisena porno rinnastuu kauhuun ja niin sanottuun ”matalaan” komediaan (*slapstick*), joiden vaikutus katsojaan niin ikään rekisteröityy ruumiissa (Dyer 2002, 58).

Ruumisgenreistä puhutaan kulttuureissa, joissa erotellaan toisistaan ”korkea” ja ”matala” taide ja tehdään ero kokemuksellisen ja kulttuurisen ruumiintiedon välille. Kulttuurinen ruumiintieto arvotetaan korkeammalle kuin kokemuksellinen, jota pidetään selviönä. Kokemuksellisella ruumiintiedollakin on kuitenkin kulttuurinen perusta. (Mt., 59.)

Pornon asemasta ruumisgenrenä selittynee sen alhainen kulttuurinen status. Taustalla vaikuttaa edelleen dualistinen ihmisnäkemys, joka arvottaa hengen ruumista korkeammalle, jolloin kaikki mikä tulee ruumiista ja koskee ruumista, on arvoltaan vähäisempää. (Mt., 59.) Porno operoi juuri tuolla likaiseksi mielletyllä ruumiillisuuden alueella, sillä se koskettaa suoraan ihmisen seksuaalisuutta ja pyrkii ruumiilliseen nautintoon ilman mitään pyrkimyksiä korottaa ihmisen henkeä.

Suurin osa valtavirtapornosta on miesten miehille suuntaamaa, ja sekin porno, joka on näennäisesti kohdistettu naisille, tuotetaan miehisten konventioiden mukaan. Dyer pureutuukin niihin narratiivisiin keinoihin, joilla homopornoelokuvia rakennetaan. Hänen mukaansa narratiivisuus on homopornoelokuville luontaista, jopa välttämätöntä. Suuri osa homopornoelokuvista on päämääräsuuntautuneita narratiiveja, joissa tarinaa ajaa eteenpäin sekä näyttelijöiden että katsojan orgasmin halu. Dyer väittää, että miehisen seksuaalisuuden sosiaalinen rakentuminen nojautuu kerronnallisuuden käsitteisiin. Homopornoelokuvissa narratiivisuus tulee ilmi niin leikkauksen, musiikin

kuin näyttelijävalintojen ja henkilöiden ulkoisen olemuksen kautta. Visuaalisuus ja seksin näkyvät merkit nousevat merkittävään osaan niin miesten seksuaalisuutta käsittelevissä elokuvissa kuin siitä kirjoitetuissa tarinoissakin. (Mt., 63–66.)

Näkyvyyden ja ulkoisten seikkojen pakonomainen korostaminen on piirre, joka erottaa homopornon slashista. Visuaalisuuden ja nähdyksi tulemisen tähdentäminen on myös yksi niistä tavoista, joilla homoporno osaltaan esittää ja uusintaa vallitsevaa miehisen seksuaalisuuden mallia (mt., 66). Seksuaalisuutta voidaan kuitenkin representoida toisinkin. Vaikka useimmissa slash-tarinoissa kauniit ja eroottisesti kiihottavat miehet ovat tärkeässä osassa, tärkeimmäksi heidän välisessä seksuaalisessa kanssakäymisessään ei muodostu niinkään se, mitä tapahtuu, vaan *miten* se esitetään (Reinhard 2009, 12). Seksikohtaukset eivät ole irrallisia eivätkä itsetarkoituksellisia, vaan ne motivoidaan miesten välisellä intiimillä suhteella, ja toisaalta niitä käytetään selittämään tuon suhteen kehittymistä ja intensifioitumista. Näin ne avaavat suhdetta ja ilmentävät sen vivahteita. Jane Mortimerin (1997) mukaan eroottinen fanifiktio tuottaa parhaimmillaan esteettisen kokonaisuuden, jossa yksikään hahmo tai kohtaus ei ole vaihdettavissa toiseen.

Tuntoaisti nousee monissa slash-kertomuksissa merkittävään osaan. Lukijalla on slashin muunteleman pohjatekstin perusteella yleensä jo tarkka kuva siitä, miltä miespäähenkilöt näyttävät, joten ulkonäön kuvailu ei yleensä ole keskeistä. Sen sijaan seksikohtauksissa painottuu se, miltä seksi *tuntuu*, miltä toisen miehen iho tuoksuu ja maistuu. Jenkins toteaakin, että slash-narratiiveissa leikitellään jatkuvasti sukupuoliin perinteisesti liitetyillä attribuuteilla (Jenkins 1992, 194). Stereotyyppiset sukupuoliroolit uudistuvat ja muuttuvat slashin seksikohtauksissa, sillä toisin kuin Driscoll (2006, 84) esittää, yhdynnässä vastaanottajaa (”bottom”) ei automaattisesti merkitä feminiiniseksi ja alistuvaksi. Sen sijaan monet slashin kuvaamista seksiakteista korostavat miesten ruumiiden androgyyneja tai feminiiniseksi miellettyjä piirteitä: miehet voivat esimerkiksi ihastella toistensa ihon ja huulien pehmeyttä, kauniita silmiä tai muodokkaita pakaroita (Jenkins 1992, 194).

Feminiinisiä tai maskuliinisia attribuutteja ei kuitenkaan liitetä miehiin pysyvästi. Seuraavassa hetkessä kirjoittaja saattaa korostaa lihasten jäntevyyttä, ruumiin kokoa ja painoa, parransängen rahinaa suudellessa tai peniksen kokoa ja muotoa. Näin slash-narratiivit tarjoavat molemmille miehille mahdollisuuden olla sekä alistuva että aktiivinen, ”feminiininen” ja ”maskuliininen” ilman, että heitä leimattaisiin sen perusteella ”naiseksi” tai ”mieheksi”.

Sodasta rauhaan – Samin ja Deanin matka kohti rakkautta

Ensisilmäyksellä *Supernatural* näyttäytyy testosteroninhuuruisena, supermaskuliinisena kauhutelevisiosarjana, jonka puitteet muodostavat lukuisat Pohjois-Amerikan urbaanit legendat, falliset aseet, stereoista pauhaava klassinen rock-musiikki, vuoden 1967 Chevrolet Impala ja tietenkin päähenkilöt: kaksi veljestä, Sam (Jared Padalecki) ja Dean

Winchester (Jensen Ackles), jotka metsästävät työkseen yliluonnollisia hirviöitä. Sarja kirjoittautuu monin tavoin osaksi tie- ja kaverielokuvia, (*road-* ja *buddy-movies*), joiden juoni ja suurelta osin myös dramatiikka rakentuvat kahden, yleensä miespuolisen päähenkilön intiimin suhteen varaan, joka ei jätä sijaa muille ihmisille.

Supernatural-sarjan dramaattisen jännitteen muodostaa Samin ja Deanin välinen suhde, jota koetellaan jatkuvasti. Veljesten rakkaus on niin voimakas, etteivät yliluonnolliset hirviötkään pysty sitä horjuttamaan. Tämä rakkaus on myös runedgirlin slash-novellin ytimessä. Sen primaarimaailman, siis pohjatekstinä toimivan televisiosarjan, tapahtumat sijoittuvat sarjan viidennelle kaudelle, jolloin veljesten välit ovat vaarassa rikkoutua. Lucifer on vapautunut vankilastaan, ja enkelit ja demonit etsivät keinoa järjestää apokalyptinen viimeinen taistelu maan päällä. Samin ja Deanin kohtalona olisi toimia Luciferin ja arkkienkeli Mikaelin ennalta määrättyinä isäntäruumiina ja surmata toisensa viimeisessä taistelussa, mihin veljekset eivät kuitenkaan suostu.

Slash-novelli ”The Outlaw Dean Winchester” alkaa suoraan tästä lukkiutuneesta tilanteesta. Arkkienkeli Zachariah kiusaa Samia väittämällä, että hänen rakkautensa Deaniin on vain epätoivoista veljellistä velvollisuudentuntoa. Jos Sam ja Dean eivät olisi veljeksiä, he vihaisivat toisiaan. Todistaakseen väitteensä Zachariah lähettää veljekset vaihtoehtoiseen maailmaan, 1800-luvun Yhdysvaltoihin, jossa Sam on itärannikon uuden yliopiston kouluttama etsivä nimeltään Sam Colt. Lawrencen kaupunki kutsuu hänet apulaissheriffin virkaan ottamaan kiinni kuuluisan hevosvarkaan ja lainsuojattoman, Dean Winchesterin.

Runedgirl rakentaa Samin ja Deanin maskuliinisuutta ja seksuaalisuutta unien, fantasioiden ja lyhyiden kohtaamisten avulla, joissa väkivallan uhka yhtyy eroottisiin fantasioihin. Ensimmäinen tapaaminen, jossa Dean on niskan päällä, saa vastinparinsa Samin unessa, jossa heidän osansa ovat vaihtuneet. Näin tarina rakentaa kuvaa kahdesta hegemonisen maskuliinisuuden mitat täyttävästä miehestä, joiden kanssakäymiseen sisältyy niin raakaa väkivaltaa kuin äkillistä hellyyttäkin. Sam ja Dean ovat sosiaalisissa rooleissaan hierarkkisessa suhteessa toisiinsa, mutta rakastavaisina he ovat tasavertaisia. Heitä ei pidä erillään homoseksuaalisuuden pelko vaan heidän julkinen asemansa apulaissheriffinä ja tätä pakenevana lainsuojattomana. Rosvo ja poliisi -asetelma muuttuu kuitenkin hiljalleen molemminpuoliseksi intohimoksi, joka pakottaa miehet arvioimaan uudelleen elämäänsä ja suhdettaan toisiinsa.

Dyer esittää, että homomiehiä voidaan mieheyden yleisiin representaatioihin verrattuna pitää poikkeamina maskuliinisista normeista, mutta homopornografiassa tämä vallankumouksellisuuden potentiaali jää kuitenkin sivuosaan. Vaikka homoporno korostaa anaaliyhdynnän nautinnollisuutta, kerronta ei järjesty suhteessa haluun tulla naiduksi, vaan pääosassa on halu saavuttaa orgasmi. (Dyer 2002, 68.) Tässäkin suhteessa slash poikkeaa homopornon kerrontarakenteista. Erityisesti slashin ”eka kerta” -tarinoissa miesten välinen yhdyntä on usein se yhteinen seksuaalinen kokemus, joka sitoo heidät

lopullisesti yhteen. Yhdyntää on usein edeltänyt sarja muita seksuaalisia tekoja.

Näiden ”eka kerta” -tarinoiden peruskaavaan kuuluu, että ensimmäinen yhteinen yö laukaisee seksuaalisen jännityksen, mutta herättää samalla kysymyksiä ja väärinkäsityksiä. Deanin ja Samin ensimmäinen yhteinen seksuaalinen kokemus johtaa niin runedgirlin versiossa kuin monissa muissakin aihetta käsittelevissä slash-tarinoissa Deanin järkytykseen ja itsesyytöksiin, jotka aiheutuvat insestin tabuluonteesta ja jotka veljesten on ratkaistava, ennen kuin heidän suhteensa voi saada täyttymyksensä. Yhdyntä näyttäytyy tuolloin enemmän kuin seksiaktina, jonka tarkoituksena on saada orgasmi: se merkitsee äärimmäistä luottamuksen osoitusta ja halua hyväksyä suhteen saama uusi käänne. Slashissa pääparin ensimmäinen yhdyntä muistuttaa Dyerin kartoittamaa homopornoelokuvien kaavaa, jossa pääparin välinen yhdyntä on elokuvan huippuhetki, joka sulkee tarinan kaaren.

Samin ja Deanin ensimmäinen yhdyntä on samaan aikaan sekä karkean pornografinen että täynnä epätoivoista hellyyttä ja rakkautta. Sam on tilanteessa voimakkaampi, hän ottaa Deanin tämän ollessa nelinkontin maassa – asento, joka usein nähdään eläimellisenä ja alistavana. Kerronta rakentuu kuitenkin Deanin haluun tuntea Sam sisällään.[4]

> The gunslinger reaches up tentatively, fingers skittering across Sam’s cheek, brushing back a long lock of sweat-soaked hair. There’s something in his eyes that Sam can’t make out, something softer than the lust darkening them. “Sam,” he whispers, and he’s trembling too, Sam can feel the fine shudders where they’re still pressed together. “Want you in me.” (Runedgirl 2010.)

Ero ensimmäisen yhdynnän aiheuttaman vieraantumisen ja toisen yhdynnän korjaavan luonteen välillä näkyy merkittävällä tavalla seksikohtauksen kuvaamisessa. Siinä missä ensimmäistä yhdyntää leimaavat eläimellisyys ja karkea pornografisuus, kirjoittautuu toinen osaksi romanssien rakastelukohtauksia:

> Sam has to struggle mightily not to lose it too quickly, watching the grimace of pain on Dean’s pretty face smooth out to one of pleasure as Sam breaches him, sliding inch by inch into the tight heat. Sam holds himself above his brother, elbows locked and muscles corded with effort as he pushes his cock inside, and Dean gasps and grabs Sam’s shoulders, says “yeah, fuck, yeah.”
>
> “Love you,” Sam whispers back, and Dean moans and cants his hips up, takes Sam deeper. They go more slowly this time, eyes locked, too awed to even kiss. It’s good, so fucking good, and Sam can’t even say what’s better, watching Dean come apart or following him, the two of them clinging to each other, soaking the cheap sheets with sweat and come and sobbing each other’s names. (Runedgirl 2010.)

Homopornoelokuvissa huippuhetkeä edeltävät usein seksuaaliset kokemukset muiden henkilöiden kanssa. Niiden avulla saadaan paitsi kasvatettua seksikohtauksien määrää myös pitkitettyä nautintoa. Dyer esittää, että seksiaktit useiden eri henkilöiden kanssa

toimivat esileikkinä varsinaisen pääparin väliselle aktille. Samalla näiden narratiivien kuvaama seksuaalinen promiskuiteetti tuottaa utooppista kertomusta homomiesten seksielämästä, jossa toteutuisi mahdollisuus sekä ”moniavioisuuteen” että pysyvään parisuhteeseen. (Dyer 2002, 69–70.)

Sen sijaan slash-tarinoissa seksikohtaukset muiden henkilöiden kanssa palvelevat usein pääparin välisen seksuaalisen kemian ja kaipauksen peileinä. Mikäli molemmat miehet ovat homoseksuaalisesti kokemattomia, he saattavat päätyä jonkun vieraan ihmisen kanssa yhdenillan suhteeseen, jonka kautta he pyrkivät viime kädessä ymmärtämään omia hämmentäviä tunteitaan. Dean, joka sarjassa esitetään seksuaalisesti Samia aktiivisemmaksi, laitetaan slash-tulkinnoissa usein harrastamaan seksiä satunnaisten naisten tai miesten kanssa hänen taistellessana Samia kohtaan tuntemaansa intohimoa vastaan. Näin satunnainen seksi ei slash-narratiiveissa edusta päähenkilöiden halua seksuaaliseen holtittomuuteen, vaan toimii rakastetun kanssa harrastetun seksin korvikkeena, ja useat kertomukset loppuvat joko lupaukseen tai vihjaukseen tulevasta yksiavioisuudesta. Runedgirlin novellissa sekä Samilla että Deanilla on muita homoseksuaalisia kokemuksia. Samin kerrotaan olevan nykytermillä ilmaistuna biseksuaali, ja Deanin tavattuaan hänen kaikki seksuaaliset kokemuksensa heijastelevat hänen kasvavaa intohimoaan tätä kohtaan.

> Sam's favorite is Meg, her personality far too big for her tiny frame and none of the delusions most of the women are harboring when it comes to the outlaw.
>
> "You could take him, [Dean]" she says the first time she sees Sam shirtless, eyes raking over the corded muscles in his arms, the width of his biceps and shoulders.[--] His dick is rock hard when she frees him, pushing against her hands, and she grins appreciatively, rubs him up and down and says "Oh yeah, you could take him." [--] The steady stream of women in and out of his bed doesn't make the dreams go away, but it keeps Sam too tired to care. (Runedgirl 2010.)

Jenkins huomauttaa, että slashissa yleinen kerrontarakenne on fokaalisaation vaihtuminen tai niin sanottu jaettu fokaalisaatio (Jenkins 1992, 199). Kuvaamalla saman eroottisesti latautuneen kohtauksen vuorotellen kummankin miehen näkökulmasta kirjoittaja tarjoaa lukijalle mahdollisuuden kokea molempien kasvava eroottinen halu ja samaistua jompaankumpaan tai kumpaankin mieheen samanaikaisesti. Jaettu fokaalisaatio voi vapauttaa tarinan heteroromanssien tavasta erotisoida ja asettaa katseen kohteeksi vain naisen ruumis. Tällainen kerronnallinen ratkaisu saattaa osaltaan lisätä tunnetta suhteen tasapuolisuudesta ja toimia myös feministisenä strategiana, jolla puretaan sukupuolittuneita katsojan ja katsotun positioita.

Runedgirlin novellissa Sam on fokalisoija koko tarinan ajan, mutta kaikkitietävä kertoja tarjoaa lukijalle mahdollisuuden nähdä sekä Samin että Deanin tunteet ja

reaktiot. Mielenkiintoisen katsojaposition tarjoaa kohtaus, jossa Sam katselee piilopaikastaan, kuinka Dean harrastaa seksiä lainsuojattomien leirissä. Näin Dean näyttäytyy samanaikaisesti sekä aktiivisena toimijana että Samin homoeroottisen halun passiivisena kohteena, mutta samalla feminiininen kaikkitietävä kertoja asettaa Samin naispuolisen sisäislukijan eroottisen haaveilun kohteeksi. Sam masturboi katsellessaan Deania, mikä tarjoaa lukijalle mahdollisuuden katsella yhtä aikaa kahta seksiaktia. Näin kohtaus leikittelee pornon konventionaalisilla katsojapositioilla ja visuaalisuuden merkittävyydellä: lukija katsoo Samia katselemassa Deania harrastamassa seksiä. Seksiaktin jälkeen Dean nukahtaa ja Samin silmien kautta hänet asetetaan katseen kohteeksi tavalla, joka on yleensä varattu naisille:

> Winchester makes too pretty a picture, unguarded in sleep, lips parted like they're just waiting to be kissed, mussed hair shimmering at the tips. It's warm enough that he's sleeping on top of his bedroll, and Sam traces his gaze over the jut of his hipbone, the strong curve of his thigh. The hands that are so lethal on a gun are drawn in to his chest, self protective – he sleeps like a boy, curled up on himself. Sam aches with the confusing impulse to crawl up beside him and curve his bigger body around the other man's, nuzzle into the soft bristle of hairs at the back of his neck until he sighs in his sleep and squirms back into Sam's warmth contentedly. (Runedgirl 2010.)

Paluu onnen kultalaan

Pastoraalissa luonto nousee tunteiden tulkiksi, ja ääneen lausumattomat tunteet tulevat esiin yhteisissä luontokokemuksissa. Runedgirlin slash-novellissa Deanin ja Samin lyhyt kulta-aika alkaa varsinaisesti, kun Sam jäljittää lainsuojattomien leirin varoittaakseen näitä sheriffin joukoista, jotka ovat heidän perässään. Näin Sam tekee valintansa: hän haluaa seurata tunteitaan ja Deania, vaikka se merkitseekin hänellekin lainsuojattoman osaa. Luonnonhelmassa Sam yrittää ensimmäisen kerran pukea sanoiksi heidän välillään väreilevän eroottisen latauksen:

> "Forget it," Sam hedges, getting his feet under him gingerly. He wobbles a little, and the outlaw's hand comes out instantly to steady him, wraps around Sam's shoulder and fuck, it feels good, feels right. They both stare at the outlaw's hand on Sam's arm, frowning.
>
> "You feel it too, don't you?" Sam asks softly.
>
> "Feel what?" Winchester says, jerking his hand away.
>
> "Between us – there's – something," Sam answers lamely.
>
> The gunslinger scoffs. "I ain't a girl, Sam," he says, backing up. "If you're ridin' out with us, you got five minutes to rinse the mud an' blood off ya." (Runedgirl 2010.)

Lopulta luonto paljastuu sanoja vahvemmaksi tunteiden tulkiksi. Virrassa peseytyminen antaa sosiaalisesti hyväksytyn tavan ihailla toisen alastonta vartaloa, ratsastaminen tarjoaa tekosyyn kietoa kädet toisen ympärille ja yhteinen ateria nuotion ympärillä sinetöi miesten homososiaalisen suhteen, joka on nyt vapaa kehittymään homoeroottiseksi.

Pastoraaliin elegiaan kuuluu merkittävänä osana ikuinen kaipuu "kulta-aikaan", rakastetun kanssa yhdessä vietettyihin hetkiin luonnon tarjoamassa onnelassa, joka on kaukana todellisen maailman säännöistä ja rajoituksista (Hekanaho 2008, 53). Runedgirlin slash-novellissa paluu arkitajunnan piiriin merkitsee Samille ja Deanille muutakin kuin paluuta yliluonnollisia hirviöitä metsästävien ihmisten elämää varjostavaan kauhuun ja kuolemaan. Raivostunut arkkienkeli Zachariah palauttaa heidät todellisuuteen kirjaimellisesti housut kintuissa, ruumiit ensimmäisen yhdynnän jäljiltä yhä likaisina ja aristavina. Dean reagoi tyypilliseen tapaansa syyttäen itseään kaikesta, ikään kuin koko tapahtuma olisi hänen syytään, mutta Sam haluaa jatkaa suhdetta, olipa se insestinen tai ei.

Syyllisyyden kalvamana Dean yrittää ottaa etäisyyttä Samiin, ja hetken näyttää siltä, että juuri heidän rakkautensa täyttymys olisi tuhonnut sen suhteen, joka kesti murtumatta kaikki ulkopuolelta tulevat koettelemukset. Lopulta mustasukkaisuus pakottaa veljekset kohtaamaan todelliset tunteensa ja tajuamaan, että heidän maailmassaan, kaiken silmittömän kauhun ja väkivallan keskellä, rakkaus on otettava vastaan sellaisena kuin se tulee. Tämä on yleinen argumentti, jolla *wincest*-fanit perustelevat tulkintaansa[5]: koska Sam ja Dean elävät rajaseudulla, valapattoina ja vailla tavallisen elämän sosiaalisia kontakteja, muun maailman sosiaaliset normit eivät enää koske heitä. Toisekseen enkeleiden ja demonien sodan riivaamassa apokalyptisessä maailmassa seksuaalinormit suhteellistuvat.

Matka jatkuu

Olen tarkastellut artikkelissani slash-fanifiktiota reagoivana fiktiona, joka tarjoaa runsaasti tarkasteluposition mahdollisiin maailmoihin. Slashin eroottisissa kirjallisissa utopioissa miesten ja naisten sosiaaliset roolit muuttuvat ja laajentuvat ja myös pornografia saa uuden, avaramman ja monipuolisemman katsoja-aseman.

Homoeroottinen fanifiktio osallistuu keskusteluun pornografiasta ja naisten ja miesten ruumiillisuuden esittämisestä luomalla eroottisia kirjallisia utopioita, joissa sukupuoli ja seksuaalisuus eivät käy käsi kädessä ja joissa on mahdollista esittää miehiä tekemässä seksuaalisesti kiihottavia asioita yhdessä ilman, että heidän suhdettaan välttämättä redusoidaan homoseksuaalisuudeksi. Homoseksuaalisuus sanana ja elämäntapana kantaa mukanaan paljon historiallista painolastia, jota ovat värittäneet patologisointi, kriminalisointi ja homovihamurhat. Edelleen suhtautumista homoseksuaalisuuteen varjostaa hegemonisen maskuliinisuuden ja pakkoheteroseksuaalisuuden välinen kytkös. Homoseksuaalisen identiteetin konstruointi onkin aina samalla myös identiteetin

purkamista, ja jokaisen uuden luennan myötä homoseksuaalinen identiteetti muuttaa muotoaan (Kekki 2003, 16).

Slash osoittaa myös, että on mahdollista kuvata hegemonisen maskuliinisuuden mitat täyttäviä miehiä tavalla, joka kulttuurissamme yleisesti mielletään feminiiniseksi, tekemättä silti miehistä ”naisia”. Lisäksi slash opettaa meille, että homoeroottisuutta on stereotypioiden ulkopuolellakin ja että länsimaisen nykykulttuurin kaksinapainen homo-hetero-vastakkainasettelu on riittämätön. Homoeroottiset suhteet eivät aina merkitse homoseksuaalisuutta, eikä tietystä sukupuolesta automaattisesti seuraa tietynlaista seksuaalisuutta. Slash tuo näkyviin ihmisen seksuaalisuuden koko kirjon.

Fanifiktion suomat mahdollisuudet erilaisten seksuaalisuuksien ja ruumiillisuuksien kuvaamiseen eivät kuitenkaan riitä. Jenkins (1995, 263) tähdentääkin, ettei vaatimuksia monipuolisemmista sukupuoli- ja seksuaalikuvauksista saisi jättää pelkästään fanien omissa tarinoissaan toteutettaviksi, vaan valtamedian olisi vastattava yleisön vaatimuksiin ja luotava monipuolisia henkilöhahmoja, joista esimerkiksi seksuaalivähemmistöt voisivat tunnistaa itsensä tulematta käsitellyiksi yksinkertaistavasti tai loukkaavin stereotypioin.

Olen artikkelillani kirjoittautunut mukaan osaksi fanifiktiotutkimuksen perinteitä mutta pyrkinyt myös tuomaan keskusteluun jotain uutta. Lukemalla fanifiktiotarinaa niin pastoraalielegian kuin romanssin ja reagoivan fiktion lajien valossa olen tuonut fanifiktion osaksi kirjallisuuden traditiota. Merkittävimpänä fanifiktion virittäminä kysymyksinä näen pohdinnat miesten representoimisesta ja samansukupuolisen rakkauden kuvaamisesta. Yhdistämällä slashin reagoivan fiktion genreen olen halunnut osoittaa paitsi slashin ajankohtaisuuden sukupuoli- ja seksuaalisuuskysymyksissä myös sen erityisen aseman, joka slashilla on romanssin ja pornografian genrejen uudistajana.

Slash tarjoaa pakopaikan ja uuden mahdollisen maailman kaikille niille, jotka haluavat paitsi jatkaa rakkaussuhdettaan suosikkihahmojensa kanssa myös rakentaa utopian rakkaudesta, joka ylittää sukupuolen ja seksuaalisen suuntautumisen konventiot. Slashissa miehiä haluavat miehet eivät ole vaarassa tulla marginalisoiduiksi tai jopa väkivalloin vaiennetuiksi eikä homofobia asetu siinä miesten intiimin suhteen tielle, vaan homososiaalisuus ja homoeroottisuus ovat osa samaa jatkumoa, ja suhde on vapaa kehittymään utooppisesti yhdestä halusta toiseen.

Viitteet

[1] Fandom tulee sanoista *fan* ja *kingdom* ja viittaa jonkin tietyn pohjatekstin ympärille kokoontuneeseen fanien joukkoon ja heidän tuottamaansa fanitaiteeseen (Kustritz 2003, 371).
[2] Urpo Kovala (2003) on suomentanut *textual poachers* muotoon ”tekstuaaliset talonvaltaajat”. Hän huomauttaa, ettei termi ole niinkään pejoratiivinen vaan kiinnittää huomion fanien tapaan ottaa pohjateksti haltuunsa. Haluan kuitenkin korostaa, ettei fanifiktio välttämättä ole sen enempää toisten talojen valtaamista kuin merkitysten salametsästämistäkään, kumpikin termi kun kantaa mukanaan negatiivisia konnotaatioita varastamiseen ja vandalismiin. Jenkins

on lainannut termin Michel De Certeaul'ta (1984).
[3] Mahdollisten maailmojen semantiikkaa on sovellettu erityisesti narratologisessa kirjallisuudentutkimuksessa, missä sen avulla on tutkittu etenkin tarinamaailmojen rakentumista tai pohdittu teoksessa tematisoituja maailmojen välisiä suhteita (Hägg 2008, 5).
[4] Fanifiktiotarinan kielen erityislaatuisuuden vuoksi sitaatit on tässä tapauksessa poikkeuksellisesti esitetty alkukielellä.
[5] *Wincest* on fanikielelle tyypillinen yhdistelmä, jota käytetään kuvaamaan tiettyä paritusta. Sana tulee nimestä Winchester ja sanasta *incest*, insesti.

Lähteet

BACON-SMITH, CAMILLE 1992: *Enterprising women. Television fandom and the creation of popular myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

DE CERTEAU 1984: *The Practise of Everyday Life* (*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire',* 1980). Transl. by Steven Randall. Berkeley: University of California.

DERECHO, ABIGAIL 2006: Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction. Teoksessa *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet.* Ed. by Hellekson, Busse. Jefferson, North Carolina: McFarland & company, inc., publishers, 61–78.

DYER, RICHARD 2002: Yhteisymmärrys homopornosta. Teoksessa Dyer, Richard *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino, 57–72.

FOUCAULT, MICHEL 1986: Of Other Spaces, *Diacritics* 16 (Spring 1986), 22–27.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2008: Miehinen elegia: katkera kaipuu nuoruuteen. Vanhenevan miehen ruumiillisuus Annie Proux'n ja Marguarite Yourcenarin kuvaamana. Teoksessa *Taajuuksilla värähdellen: sukupuolten tiloja ja tuntoja kirjallisuudessa ja elokuvassa.* Toim. Karkulehto, Sanna. Oulu: Oulun yliopistopaino, 39–58.

HIRSJÄRVI, IRMA 2009: *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen Science Fiction -fandomin verkostot.* Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja. Jyväskylä: Gummerus.

HÄGG, SAMULI 2008: Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008, 5–21.

JENKINS, HENRY 1992: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture.* New York: Routledge.

JENKINS, HENRY 1995: Out of the Closet and into the Universe. Queers and Star Trek. Teoksessa *Science Fiction Audiences. Watching Dr. Who and Star Trek.* Ed. by Tulloch, John & Jenkins, Henry London: Routledge, 237–265.

KALHA, HARRI 2007: Pornografia halun ja torjunnan kulttuurissa. Teoksessa *Pornoakatemia!* Toim. Kalha, Harri. Turku: Eetos.

KEKKI, LASSE 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I–II.* Bern: Peter Lang.

KOVALA, URPO 2003: Kulttisuhde näkökulmana merkityksiin. Teoksessa *Kulttikirja.*

Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä. Toim. Kovala, Urpo & Saresma, Tuija. Helsinki: SKS

KUSTRITZ, ANNE 2003: The Slashing of Romance Narrative. *The Journal of American Culture* 26 (2003): 3, 371–384

MORTIMER. JANE 1997: The Advantages of Erotic Fan Fiction as an Art Form. A More Shameless Essay. http://web.archive.org/web/20080719103630/http://members.aol.com/janemort/erotic.html.

MOT KIELITOIMISTON SANAKIRJA 2012: Kotimaisten kielten keskus < http://mot.kielikone.fi.pc124152.oulu.fi:8080/mot/OUYO/netmot.exe>

PUGH, SHEENAGH 2005: *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context.* Glasgow: Seren, Poetry Wales Press Ltd.

RAMBAKKANA, NATHAN 2007: Is Slash and Alternative Medium? "Queer" Heterotopias and the Role of Autonomous Media Spaces in Radical World Building. *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture and Action* 1 (2007): 1. <http://affinitiesjournal.org/index.php/affinities/article/view/8/42.>

REINHARD, CARRIELYNN 2009: "If One is Sexy, Two is Even Sexier: Dialogue with Slashers on Identity and the Internet". Roskilde University. <http://rudar.ruc.dk//bitstream/1800/4062/1/Reinhard_2009_slash_identity.pdf.>

RUNEDGIRL 2010: The Outlaw Dean Winchester. <http://runedgirl.livejournal.com/50019.html.>

SEDWICK, EVE KOSOFSKY 1985: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press. New York.

SOIKKELI, MARKKU 1998: Rakkauden maisemassa: Pastoraalin mythos Heikki Turusen Korvenraivaaja-sarjassa miestutkimuksen näkökulmasta. Teoksessa *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kurikka, Kaisa. Kotimainen kirjallisuus, sarja: A,37. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. <http://www.uta.fi/~csmaso/turunen.htm>

STASI, MAFALDA 2006: The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest. Teoksessa *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet.* Ed. by Hellekson, Busse. Jefferson, North Carolina. McFarland & company, inc., publishers, 115–134.

TOSENBERGER; CATHERINE 2008: The Epic Love Story of Sam and Dean: *Supernatural*, Queer Readings, and the Romance of Incestuous Fan Fiction. Winnipeg: University of Winnipeg. <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/30/36.>

WOLEDGE, ELIZABETH 2006: Intimatopia. Genre Intersections Between Slash and the Mainstream. Teoksessa *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet.* Ed. by Hellekson, Karen & Busse, Kristina. Jefferson, North-Carolina. McFarland & company, inc., publishers, 97–114.

WOODS, GREGORY 1998: *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. New Haven and London: Yale University Press.

Sanna Katariina Bruun

Valheen jäljet: Fiktion ja ei-fiktion kysymyksiä Emmanuel Carrèren teoksessa *Valhe*

> ”Ajattelin, että tämän tarinan kirjoittaminen voisi olla vain joko rikos tai rukous.” (*Valhe*, 155.)

Emmanuel Carrèren teos *Valhe* (*L'Adversaire*, 2000) kertoo ranskalaisesta miehestä Jean-Claude Romandista, joka vuonna 1993 tappoi vaimonsa, kaksi lastaan sekä omat vanhempansa. Hän yritti tappaa myös itsensä, mutta jäi henkiin. Seuranneen rikostutkinnan myötä paljastui, että koko Romandin elämä oli ollut käsittämätöntä valhetta. Romand esiintyi kahdeksantoista vuoden ajan menestyvänä lääkärinä vaikka oli tosiasiassa ammattitaidoton, työtön ja vailla tuloja. Kukaan Romandin lähimmäisistä ei tiennyt totuutta, ei edes hänen vaimonsa. Vuosien kuluessa valheet kasvoivat kasvamistaan, ja lopulta Romand päätyi tappamaan läheisensä ajatellen sen olevan parempi ratkaisu kuin totuuden paljastuminen. Kyseessä on tositapaus, joka herätti aikanaan suurta huomiota ranskalaisessa mediassa ja jota erityisesti lehdistö kierrätti yhä uudelleen aina Romandin oikeudenkäyntiin ja tuomioon asti. Ennen teoksen kirjoittamista Carrère ryhtyi kirjeenvaihtoon Romandin kanssa, osallistui journalistina tämän oikeudenkäyntiin ja myös kirjoitti tapauksesta artikkelisarjan ranskalaiseen aikakausilehteen.

Valhe ei kuitenkaan ole Romandin elämäkerta tai selkeästi faktuaalinen selonteko tapahtumista, mitä tähdentää sekin, että Romandin tarinaa kehystää kuvaus itse teoksen kirjoitusprosessista. *Valheen* kertoja osoittaa eksplisiittisesti olevansa yhtä kuin kirjailija Carrère sekä nimeämällä itsensä että viittaamalla tarkistettavissa oleviin elämäkertatietoihin. Kirjailija-kertoja kertoo itsestään, päätöksestään kirjoittaa tapauksesta sekä kirjoittamisen viivästymisestä ja vaikeudesta. *Valhe* pohtii siis myös sitä, miten tämänkaltaisiin täysin uskomattomalta tuntuviin tosielämän tapahtumiin voi tai pitäisi suhtautua ja miten niistä voi tai pitäisi kirjoittaa. Teos operoi ei-fiktion ja fiktion välimaastossa: se ei ole fiktiivinen, mutta ei myöskään selkeästi ei-fiktiivinen. Teoksesta itsestään nousevat esiin kysymykset faktan ja fiktion välisestä suhteesta sekä todellisuuden representaatiosta, jotka tematisoituvat niin aiheen kuin kerronnankin tasolla. Tuomalla näkyviin oman kirjoitusprosessinsa, reflektoimalla sen ongelmia ja kyseenalaistamalla samalla todellisten tapahtumien objektiivisen representaation mahdollisuuden *Valhe* tuntuu tietoisesti pyrkivän hämärtämään fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien välistä rajaa.

Kirjailija-kertoja nostaa heti teoksen alkupuolella esiin myös kysymyksen teoksen kirjoittamisen motiiveista. Hän arvelee, että perinteinen journalistisen lähestymistapa,

pyrkimys tuoda esiin tapahtuneet tosiseikat pienimpiä yksityiskohtia myöten, ei olisi tavoittanut sitä, mitä hän todella halusi saada selville:

> [--] kaikki se minkä saisin aikanaan tietää, ei kertoisi sitä mitä minä todella halusin tietää. Halusin tietää mitä Romandin päässä liikkui [--] Kysymykseen, joka sai minut kokeilemaan kirjan kirjoittamista, eivät todistajat, tutkintotuomari eivätkä psykiatriset asiantuntijat voisi vastata. Siihen pystyisi vastaamaan vain joko Romand itse, koska hän oli hengissä, tai sitten ei kukaan. (*Valhe*, 22–23.)

Jo teoksen kirjoittamisen lähtökohdissa kiteytyy kysymys fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien eroista, samankaltaisuuksista ja – mikä olennaisinta – niiden kuvausvoimasta. Kirjailija-kertoja päätteleekin, että tapahtumien objektiivinen esittäminen on mahdotonta, ja löytää lopulta oman näkökulmansa tarinaan tematisoimalla Romandin tarinan keskeiseksi kysymykseksi todellisten tapahtumien kuvaamisen vaikeuden. Kirjailija-kertojan subjektiivinen näkökulma tulee esiin niin tapauksen avoimessa kommentoinnissa kuin sen tulkinnassakin. Vertaamalla Romandin elämää omaansa, pohtimalla omia tunteitaan ja reaktioitaan sekä yrittämällä ymmärtää, mitä Romandin päässä liikkui, kirjailija-kertoja pyrkii löytämään tavan, jolla tapauksesta olisi mahdollista kertoa. Samalla kirjailija-kertojan esittämät kysymykset ja hänen subjektiivinen näkökulmansa kurkottavat tekstistä lukijan omaan todellisuuteen ja vaativat lukijaa muodostamaan oman suhteensa epätodellisilta tuntuviin tapahtumiin. *Valhe* haastaa lukijan mukaan niin toden ja valheen, faktan ja fiktion kuin ei-fiktiivisten ja fiktiivisten tekstien välisten rajojen määrittelyyn.

Tarkastelen artikkelissani Carrèren teosta juuri niiden faktan ja fiktion sekä todellisuuden representaation kysymysten kautta, joita teos itse nostaa esiin. Tällainen rajankäynti liittyy edelleen hyvin laajoihin teoreettisiin kysymyksiin fiktion ja ei-fiktion käsitteiden määrittelystä ja niiden välisestä suhteesta[1], mutta artikkelini puitteissa tähän laajempaan teorianmuodostukseen ei kuitenkaan ole mahdollista tarkemmin puuttua. Tarkoitukseni on havainnollistaa yhden sangen poikkeuksellisen teoksen suhdetta fiktioon ja ei-fiktioon keskittymällä erityisesti siihen, miten *Valheen* kerronnan ja rakenteen analyysi voi auttaa avaamaan ja määrittelemään teosta.

Epätodellisen todellisuuden jalanjäljillä

Päätettyään kirjoittaa Romandin tapauksesta Carrère lähetti Romandille kirjeen, jossa hän tiedusteli tämän mielipidettä hankkeesta (kirje on painettu kokonaisuudessaan osaksi teosta). Kirjailija-kertoja kuvaa, kuinka hän kirjeen postittamisen jälkeen mietti vaihtoehtojaan siinä tapauksessa, että Romand ei vastaisi hänelle:

> Mietin: jos Romand jostain kumman syystä suostuu puhumaan kanssani [--] työni johtaa minut täysin tuntemattomille vesille. Ellei Romand vastaa minulle, mikä on todennäköisempää, kirjoitan tapauksen ”innoittamana”

> romaanin, vaihdan nimet, tapahtumapaikat ja olosuhteet, keksin omasta päästäni: teen fiktiota. (*Valhe*, 25.)

Kirjailija-kertoja toteaa, että Romandin vastauksen viipyessä hän todella päätyi kirjoittamaan fiktiivisen tarinan murhaaja-isästä, mutta tarinaa ei koskaan julkaistu. Muutamaa vuotta myöhemmin Romand kuitenkin vastasi Carrèren kirjeeseen, ja teos *Valhe* on todennäköisesti seuraus tästä kirjeestä, joka johdatti Carrèren ”tuntemattomille vesille”. Kirjailija-kertojan julkaisematonta romaania ja Romandin henkilökohtaista merkitystä koskevista kommenteista on luettavissa, että käsillä oleva teksti olisi jotakin muuta kuin fiktiota. Tästä huolimatta teos ei selkeästi pyri osoittamaan olevansa ei-fiktiivinen. Romandin tapauksen lisäksi kirjailija-kertoja kuvailee paitsi teoksen kirjoitusprosessia myös omia tunteitaan, tulkintojaan ja käsityksiään tapauksesta. Monet Romandin lapsuutta tai elämää ennen valheiden paljastumista kuvaavat jaksot on kerrottu varsin vapaasti selvittämättä, mistä tiedot näistä elämänvaiheista ovat peräisin. Lukijan on usein vaikea erottaa, onko kyseessä tapauksen dokumentointi vai kirjailija-kertojan sepite. Teoksen fiktiivisen tai ei-fiktiivisen statuksen epäselvyys virittää kysymään, miten *Valhe* lopulta eroaa kirjailija-kertojan oletettavasti kirjoittamasta fiktiivisestä tarinasta, ja myös, olisiko ero ollut selkeämpi, jos teos olisi selvemmin pyrkinyt faktuaaliseen selontekoon.

Valhe ei esitä eksplisiittistä totuusväittämää. Huolimatta siitä, että teoksen kertoja voidaan samastaa kirjailija Carrèreen ja että lukija voi kirjailija-kertojan antamien tietojen perusteella tarkistaa kuvattujen tapahtumien todenperäisyyden, ei teos anna selkeää merkkiä omasta faktuaalisuudestaan. Yhtä merkittävää on se, ettei teos esitä olevansa myöskään fiktiivinen, vaan kirjailija-kertojan voidaan pikemminkin nähdä asettavan parhaillaan kirjoittamansa teos vastakkain aiemmin kirjoittamansa fiktiivisen version kanssa. Samoin myös kirjailija-kertojan tarve saada Romandilta itseltään vastaus häntä askarruttaviin kysymyksiin viittaa siihen, ettei hän tyydy vain sepittämään vastauksia, vaan haluaa jollakin tavoin saada selville, mitä ’todella tapahtui’. Totuusväittämän sijaan *Valhe* tuntuukin samaan aikaan sekä kyseenalaistavan todellisuuden kuvaamisen mahdollisuuden että korostavan todellisten tapahtumien merkitystä tekstille ja näin ollen nostavan tietoisesti esiin kysymyksen fiktion ja ei-fiktion välisistä rajoista.

Kirjailija-kertojan itserefleksiivinen kirjoitusprosessin tarkastelu ei selvennä saati ratkaise kysymystä teoksen fiktiivisyydestä tai ei-fiktiivisyydestä, vaan ennemminkin korostaa sen ongelmallisuutta ja tapahtumien objektiivisen esittämisen mahdottomuutta. Seuraava katkelma on Carrèren Romandille lähettämästä kirjeestä, jossa hän kertoo keskeyttäneensä teoksen kirjoittamisen toistaiseksi sen mukanaan tuomien ongelmien vuoksi:

> Ongelmani ei ole, kuten ensin luulin, tiedon puute, vaan se miten löytäisin oman näkökulmani teidän tarinaanne. Työhön ryhtyessäni uskoin voivani

> sivuuttaa tämän ongelman ompelemalla yhteen kaikki tietämäni langan päät ja pyrkimällä olemaan objektiivinen. Mutta objektiivisuus on tällaisessa tapauksessa petosta. Minun täytyi valita näkökulma[2]. (*Valhe*, 144.)

Lisäksi on huomattava, että todellisuuden kuvaaminen ei problematisoidu vain kirjailija-kertojan kerronnan vaan myös itse aiheen tasolla. Kuvauksen kohteena olevat tapahtumat tuntuvat jo sinällään täysin epätodellisilta. Kyse on käsittämättömät mittakaavat saaneesta tapauksesta, jossa itsessään sekoittuvat toden ja epätoden rajat. *Valhe* pyrkii kuvaamaan miestä, jonka todellinen elämä ja identiteetti ovat olleet valhetta ja jonka ylläpitämän kulissin takana tuntuu olevan pelkkää tyhjää. Kysymys ei siis ole vain todellisten tapahtumien ja teoksen kerronnan suhteesta, vaan myös kuvatun henkilön ja todellisuuden suhteesta. Teos ei kysy vain sitä, miten voidaan kertoa todellisista tapahtumista, vaan myös sitä, miten voidaan kertoa todellisesta ihmisestä, jonka oma todellisuus on täysin epätodellinen.

Valheen kerronnan itserefleksiivisyys, fiktion ja ei-fiktion välisen rajan kyseenalaistaminen sekä pyrkimys löytää tapa, jolla kuvata epätodellisilta tuntuvia todellisuuden tapahtumia, tuovat monella tavoin mieleen ei-fiktiiviseen romaaniin liittyvän problematiikan. Ei-fiktiivinen romaani on alun perin uudissana, jonka Truman Capote lanseerasi asemoidakseen teostaan *Kylmäverisesti* (*In Cold Blood*, 1965). Termi on kiistellyistä lähtökohdistaan huolimatta jäänyt käyttöön tietynlaisten, fiktion keinoja hyödyntävien faktuaalisten tekstien kuvaajana. Ei-fiktiivisen romaanin käsitettä voidaan tietysti pitää jo itsessään ongelmallisena sanan ”romaani” herättämien fiktiivisten konnotaatioiden vuoksi, ja niin käsitteen merkityksestä kuin käyttökelpoisuudestakin on kiistelty paljon. *Valheen* analyysin kannalta ei kuitenkaan ole tässä yhteydessä mielekästä heittäytyä ei-fiktiivisen romaanin tai laajemmin kaunokirjallisen ei-fiktion yksityiskohtaiseen tarkasteluun; olennaisempaa on huomioida, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja on löydettävissä Carrèren teoksen ja ei-fiktiiviseen romaaniin tyypillisesti liitettyjen piirteiden välillä.[3] Yksi näkyvimmistä yhtäläisyyksistä on *Valheen* kerronnan itserefleksiivisyys ja erityisesti teoksen kirjoitusprosessin reflektointi. Itserefleksiivisyys vaikuttaisi olevan yksi keskeisimmistä kaunokirjallista ei-fiktiota määrittelevistä piirteistä, vaikka onkin huomattava, etteivät kaikki tähän genreen liitetyt tekstit ole yhtälailla itsensätiedostavia tai kriittisesti refleksiivisiä. Itserefleksiivisyyden merkitystä kaunokirjalliselle ei-fiktiolle tai suppeammin ei-fiktiiviselle romaanille havainnollistaa hyvin polemiikki, jonka Capoten *Kylmäverisesti* ja hänen teoksen faktuaalisuudesta esittämänsä lausunnot nostattivat. Capoten väitteisiin varauksella suhtautuvien kriitikoiden ja tutkijoiden keskeisimpiä argumentteja oli juuri itserefleksiivisyyden ja erityisesti teoksen kirjoitusprosessia koskevan reflektoinnin puuttuminen. Esimerkiksi Phyllis Frus toteaa käsitellessään rinnan Capoten teosta ja Norman Mailerin *Pyövelin laulua* (*The Executioner's Song*, 1979), että Maileriin verrattuna Capoten tekstistä puuttuu olennaisella tavalla tietoisuus omasta kirjoitusprosessista (Frus 1994, 182–183).

Toinen piirre, joka yhdistää *Valheen* ei-fiktiivisen romaanin kysymyksiin, on käsitys kuvattaviin tapahtumiin liittyvästä epätodellisuuden tunnusta ja perinteisempien fiktiivisten tai ei-fiktiivisten tekstilajien kyvyttömyydestä kuvata tämänkaltaisia tapahtumia. Kuten Frus osuvasti toteaa, todellisuuden epätodellisuudesta tai absurdiudesta on muodostunut yleisesti hyväksytty selitys kaunokirjallisen realismin hylkäämiselle ja siirtymävaiheelle kohti joko dokumentaarisia tai fabulistisia kirjoittamisen muotoja (Frus 1994, 162). Ajatus todellisuuden muuttumisesta epätodelliseksi vahvistui Yhdysvalloissa 1960-luvulla, jolloin amerikkalaisen todellisuuden ja kulttuurin koettiin Kennedyn murhan, massamedian synnyn ja Vietnamin sodan myötä muuttuneen perinpohjaisesti (ks. mm. Hellmann 1981, 2). John Hellmann toteaa, että uuden epävakaan ja oudon todellisuuden edessä amerikkalaiset kirjailijat hylkäsivät realismin ja ryhtyivät kirjoittamaan Kurt Vonnegutin ja John Barthin tavoin todellisuudesta irrallaan olevia tarinoita tai kääntyivät Capoten ja Mailerin lailla kohti faktuaalista mutta luovaa kerrontaa (Hellmann 1981, 10). Mas'ud Zavarzadeh puolestaan esittää, että todellisuuden kriisitilanteet tai poikkeukselliset tapahtumat vaativat uusia realismin rajat ylittäviä kerronnallisia keinoja, ja Zavarzadehille tämänkaltaisten keinojen ilmentymä on juuri ei-fiktiivinen romaani (Zavarzadeh 1976, 94). Vaikka Hellmannin ja Zavarzadehin kuvaileman uudenlaisen absurdin todellisuuden juuret ovatkin selkeästi amerikkalaisessa kulttuurissa, tuntuu käsitys todellisuuden epätodellisuudesta muutamassa vuosikymmenessä muuttuneen globaaliksi. Siitä on tullut eräänlainen selviö paitsi tietyntyyppisten kaunokirjallisten suuntausten selittäjänä myös laajemmassa kulttuurisessa mielessä.

Käsitellessään ajatusta absurdista todellisuudesta Frus nostaa esiin tärkeän kysymyksen siitä, *mikä* maailmastamme tekee nykyisin niin epäuskottavan. Vaikka 1900-luku pitääkin sisällään monia ennennäkemättömiä katastrofeja, lienee todennäköistä, että sodat, nälänhädät ja epidemiat ja muut suuret onnettomuudet ovat aina vaikuttaneet niihin osalliseksi joutuneista ihmisistä epätodellisilta ja absurdeilta. Frus esittääkin, että kysymyksessä ei ole niinkään todellisuudessa tai edes sen yksilöllisessä kokemisessa tapahtunut muutos, vaan pikemminkin erilaisten tekstuaalisten muotojen (kuten sanomalehtien, radion, television ja elokuvan) välittämä illuusio todellisuudesta on muuttunut epätodellisen ja absurdin tuntuiseksi. Samalla median kuvaama todellisuus ja sen käyttämä kuvaamisen tapa ovat kietoutuneet toisiinsa niin, että median luomasta maailmankuvasta on tullut yksilöllisiä kokemuksiamme "objektiivisempi". Frus ehdottaa, että ajatus käsityskykymme ja tekstien kuvausvoiman ylittävästä todellisuudesta perustuukin kenties pelkoon tekstien voimasta, sillä juuri tekstit ovat muuttaneet todellisuuttamme tai käsitystämme siitä enemmän kuin mikään muu. (Frus 1994, 162–166.) *Valheen* kohdalla lukijan on kuitenkin vaikea olla kysymättä, eikö Romandin tapauksessa itsessään, representaation tavasta tai muodosta riippumatta, ole jotakin epätodellista ellei peräti absurdia. Romand ei toki ole ensimmäinen valheellisen identiteetin itselleen luonut ja epätoivoiseen tekoon päätynyt yksilö ihmiskunnan historiassa, mutta hänen

tapauksestaan tekee poikkeuksellisen kaksi seikkaa: ensiksikin hämmästyttää se, että näin suuren mittakaavan petos oli mahdollista modernissa tietoyhteiskunnassa. On myös erikoista, että Romandin valheellisen identiteetin taakse ei kätkeytynyt toista identiteettiä tai toista elämää. Juuri nämä kysymykset tuntuvat vaivaavan eniten myös *Valheen* kirjailija-kertojaa:

> Muutama puhelinsoitto tulipalon jälkeisenä päivänä riitti romahduttamaan tämän julkisivun. [--] On mahdotonta ajatella tätä tarinaa miettimättä, että juuri siinä piilee arvoitus ja kätketty selitys. Mutta arvoitus on se, että selitystä ei ole, ja että niin epäuskottavalta kuin se tuntuukin, asiat sujuivat näin. (*Valhe*, 65.)

> Valheen tehtävä on yleensä kätkeä totuus – jotakin, joka on ehkä häpeällistä mutta todellista. Hänen valheensa ei kätkenyt mitään. Valelääkäri Romandin alla ei ollut mitään todellista Jean-Claude Romandia. (*Valhe*, 69.)

Miettiessään, miten kertoa epätodellisen ja jopa absurdin tuntuisesta todellisuudesta, *Valheen* kirjailija-kertoja ratkaisee lopulta ongelman valitsemalla hyvin henkilökohtaisen ja subjektiivisen näkökulman suhteessa Romandiin ja kuvattuihin tapahtumiin. *Valhe* alkaa kirjailija-kertojan toteamuksella siitä, missä hän itse oli Romandin tappaessa perheensä, ja kirjailija-kertoja myös vertaa toistuvasti oman elämänsä tapahtumia ja yksityiskohtia Romandin elämän tapahtumiin – joskus jopa naiiviuteen asti. Subjektiivinen näkökulma myös yhdistää toisiinsa piirteet, jotka liittävät teoksen kaunokirjallisen ei-fiktion tai ei-fiktiivisen romaanin kysymyksiin. Epätodellisen tuntuinen todellisuus johtaa henkilökohtaisen näkökulman valintaan, joka puolestaan johtaa itserefleksiivisyyteen. Markku Lehtimäki toteaa itserefleksiivisen ei-fiktion vaativan myös lukijaltaan refleksiivisyyttä ja viittaa Susana Onegan ja José Angel García Landan esittämään näkemykseen, jonka mukaan refleksiivisyyden käsite kiinnittää huomion niin tekstien erilaisiin peilirakenteisiin kuin ajatteluun, tajuntaan, reflektioon ja tietoisuuteen rinnakkaisesta toiminnasta (Lehtimäki 2005, 11). *Valheessa* kirjailija-kertoja pyrkii ankkuroimaan Romandin elämän epätodentuntuiset tapahtumat todellisuuteen käyttämällä omaa elämäänsä Romandin tarinan peilirakenteena. Kirjailija-kertoja yrittää ymmärtää Romandin tajuntaa ja toimintaa vertaamalla niitä siihen, miten hän itse ajattelee ja toimii tai olisi kenties ajatellut ja toiminut vastaavissa tilanteissa. Subjektiivisen näkökulman kautta kirjailija-kertojasta siis muodostuu tietyllä tapaa myös Romandin tarinan lukija, jonka itsereflektio vaatii myös teoksen lukijalta refleksiivisyyttä.

Tässä kohden *Valhe* tuntuu myös eroavan esimerkiksi Capoten ja Mailerin edellä mainituista teoksista. Chris Anderson esittää, että Capoten *Kylmäverisesti*-teoksen lukukokemus perustuu ennen kaikkea tekijän äänettömyyteen (*authorial silence*), sillä tekijän hiljaisuudesta johtuvien informatiivisten ja tulkinnallisten aukkojen vuoksi lukijan on osallistuttava merkitysten luomiseen (Anderson 1987, 48–49). Lehtimäki puolestaan toteaa samanlaisen äänettömyyden tai hiljaisuuden retoriikan luonnehtivan

myös Mailerin *Pyövelin laulua*, vaikka huomauttaakin Mailerin hyödyntävän lukijan osallistumista vaativaa hiljaisuutta, monimerkityksisyyttä ja aukkoisuutta paljon Capotea voimallisemmin (Lehtimäki 2005, 300–301). *Valheen* kirjailija-kertoja sen sijaan on kaikkea muuta kuin äänetön. Törmätessään informaation puutteeseen, tulkinnan hankaluuteen tai kuvauksen mahdottomuuteen kirjailija-kertoja täyttää syntyvän aukon itsellään: oman elämänsä ja kirjoitusprosessin reflektoinnilla tai tapahtumien avoimen subjektiivisella tulkinnalla. Mielenkiintoista kyllä *Valheen* kirjailija-kertojan subjektiivisen retoriikan vaikutus on pitkälti samankaltainen kuin Capoten tai Mailerin hiljaisuuden. Kirjailija-kertojan näkökulma on liian henkilökohtainen ja itsereflektiivinen tarjotakseen lukijalle helppoa samaistumiskohdetta. Teos ei niinkään kutsu lukijaa jakamaan kirjailija-kertojan näkökulmaa, vaan pikemminkin vaatii lukijaa osallistumaan merkitysten muodostamiseen ja valitsemaan oma näkökulmansa suhteessa kuvattuihin tapahtumiin.

Valheiden poetiikkaa

Yksi keskeisimpiä tosielämän rikoksia kuvaavia ja tietyssä määrin kaikkia ei-fiktiivisiä teoksia koskeva kysymys on se, *kenen* tarinasta niissä viime kädessä on kyse. Esimerkiksi *Kylmäverisesti*-teoksen ja *Pyövelin laulun* kohdalla kysymys on esillä jo teosten nimissä (ks. Lehtimäki 2005, 68). Teokset eivät kerro vain järjettömiltä tuntuvista murhista, vaan kyseessä on yhtä lailla myös noiden murhien tekijöiden ja heidän kohtalonsa tarina. Murhaajan tarinan kertominen puolestaan virittää kysymyksen ei-fiktiivisen (ja myös fiktiivisen) kirjoittamisen etiikasta. Capoten sympatia murhaaja Perry Smithia kohtaan on noussut keskeiseksi aiheeksi *Kylmäverisesti*-teoksen ei-fiktiivisyyttä koskevassa kritiikissä. Mailerin *Pyövelin laulun* vahvuutena on puolestaan nähty se, että teos kiinnittää huomiota tapahtumien ja Gary Gilmoren persoonan kuvaamisen eettiseen ongelmallisuuteen, samoin kuin se, että kirjailijan/kertojan oma asenne tuomittua murhaajaa kohtaan on varsin moniselitteinen (ks. Lehtimäki 2005, 69, 310–311). *Valheen* kirjailija-kertoja on hyvin tietoinen murhaajan tarinan kertomiseen liittyvästä eettisestä ja moraalisesta vastuusta. Esimerkiksi seuratessaan Romandin oikeudenkäyntiä kirjailija-kertoja toteaa olevansa kyvytön kohtaamaan Romandin anoppia, sillä:

> Minä en ollut kirjoittanut hänelle enkä hänen omaisilleen, vaan ihmiselle, joka oli tuhonnut heidän elämänsä. Olin sitä mieltä että minun piti kiinnittää huomioni juuri tähän ihmiseen, koska tarina jonka halusin kertoa oli minusta nimenomaan *hänen* tarinansa. (*Valhe*, 34.)

Kirjailija-kertoja ei kuitenkaan tunne eettistä ja moraalista vastuuta vain suhteessa tapauksen uhreihin tai heidän omaisiinsa, vaan myös suhteessa Romandiin ja tämän esittämiin odotuksiin:

> Ymmärsin hänen uskovan, että minulla olisi paremmat mahdollisuudet kuin psykiatreilla saada hänet ymmärtämään omaa elämäänsä ja että minä pystyisin asianajajia paremmin saamaan muut ihmiset ymmärtämään sitä. Näin suuri vastuu hirvitti minua, mutta eihän hän ollut tullut minun luokseni, vaan ensimmäisen askeleen olin ottanut minä, joten minun oli myös hyväksyttävä seuraukset. (*Valhe*, 29.)

Kirjailija-kertojan kuvaamat vastuun ja jopa syyllisyyden tunteet tuovat mieleen Daniel W. Lehmanin esittämän ajatuksen ei-fiktiivistä (ja tietyssä määrin myös fiktiivistä) kirjoittamista varjostavasta syyllisyyden tunteesta (Lehman 1997, 32–34). Reflektoimalla toistuvasti omia motiivejaan sekä itseään, Romandia, tapauksen uhreja ja jopa omaa poikaansa kohtaan tuntemaansa syyllisyyttä kirjailija-kertoja luo vaikutelman, että hän todella pyrkii kantamaan hankkimansa vastuun seuraukset. On kuitenkin huomattava, että kysymys ei-fiktiivisen kirjoittamisen eettisyydestä ei liity vain itserefleksiivisyyteen tai siihen, kenen tarinan teos lopulta kertoo, vaan yhtä lailla myös kysymykseen kerronnan tavasta ja käytetyistä kerrontatekniikoista. Lähestyttäessä ei-fiktiivisten tekstien kerrontateknisiä kysymyksiä eettisestä näkökulmasta yhdeksi keskeisimmistä ongelmista nousee henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvaus, jota pidetään nimenomaan yhtenä fiktiivisen kerronnan ominaispiirteenä (Cohn 2006, 139–140). Näkemystä sisäisen tajunnan kuvauksesta tekstin fiktiivisyyden merkkinä perustelee paitsi se tosiseikka, että todelliset ihmiset eivät pysty lukemaan toistensa ajatuksia, myös kysymys toisen ihmisen sisäisten mielenliikkeiden kuvauksen eettisyydestä. Fiktiivisten henkilöhahmojen yksityisyyttä ei voida loukata yhtä helposti kuin todellisten ihmisten. Myös Lehmanille yhdeksi keskeisimmäksi fiktiota ja ei-fiktiota erottavaksi tekijäksi nousee henkilöhahmojen ajatusten tai toimintojen kuvaus. Fiktion kirjoittajalla on valta tavoittaa ja kuvata mikä tahansa ajatus tai tapahtuma, mutta ei-fiktiossa kyky lukea henkilöhahmojen ajatuksia tai kuvata tapahtumia, joissa itse ei ole ollut läsnä, ei koskaan ole täysin ”viatonta”. (Lehman 1997, 35, 48.)

Valheen kerronta on edellä mainitusta näkökulmasta katsottuna ongelmallista. Vaikka kirjailija-kertoja reflektoi toistuvasti kirjoittamiseen liittyviä teknisiä ja moraalisia ongelmia ja tuntuu korostavan kirjoittamansa tekstin ja aiemman fiktiivisen version välistä eroa, hyödyntää hän samalla myös monia fiktion kirjoittajan ’vapauksia’ ilman mainittavaa itsereflektiota. Yksi pulmallisimmista kohdista on heti teoksen alkuun sijoittuva jakso, jossa murhia seurannutta tulipaloa ja seuraavina päivinä tapahtunutta tapauksen selvittelyä kuvataan Romandin hyvän ystävän Lucin näkökulmasta. Kertojana on koko kyseisen jakson ajan ulkopuolinen kolmannen persoonan kertoja, joka kuvaa toistuvasti ja ilman rajoituksia henkilöhahmojen sisäisiä mielenliikkeitä käyttäen usein vapaata epäsuoraa esitystä:

> Juttu oli vaivannut häntä, ja hän ja Cécile olivat puineet sitä monena iltana peräjälkeen. Kuinka naurettavalta se nyt tuntuikaan! Kuinka hauras elämä olikaan! (*Valhe*, 9.)

> Kunpa he olisivat voineet edes suojella lapsiaan! Oli hirveää kertoa jo se, että Antoine ja Caroline olivat menehtyneet tulipalossa vanhempiensa kanssa. Mutta hyssyttely oli turhaa. (*Valhe*, 12.)

Lukuun ottamatta teoksen ensimmäiselle sivulle irralleen sijoitettua kirjailija-kertojan vähäeleistä lausuntoa siitä, missä hän itse oli Romandin tappaessa perheensä, ei *Valheen* alun kerronta vaikuta pyrkivän ei-fiktiivisyyteen. Mikäli henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvausta pidettäisiin selkeänä merkkinä tekstin fiktiivisyydestä, olisi lukijan tässä kohden suhtauduttava teokseen fiktiona. Edellä mainitun jakson jälkeen muuttuu kerronta yhtäkkiä kirjailija-kertojan minäkerronnaksi, mutta teoksen alulle ei tarjota minkäänlaista selitystä. Kirjailija-kertoja viittaa kyseiseen jaksoon vasta teoksen loppupuolella kirjeessään Romandille tarjoten jaksolle samalla jonkinlaisen selityksen:

> Lähdin tapaamaan ystäväänne Lucia ja pyysin häntä kertomaan, millaista hänen ja hänen omaistensa elämä murhenäytelmän paljastumisen jälkeen oli. Yritin kirjoittaa siitä samaistumalla häneen enkä juuri tuntenut tunnonvaivoja, koska hän oli sanonut minulle, ettei halunnut esiintyä kirjassa omalla nimellään. Kohta tulin kuitenkin siihen tulokseen, etten voinut (en teknisesti enkä moraalisesti, molemmat kulkevat käsi kädessä) pitäytyä tässä näkökulmassa. (*Valhe*, 144.)

Kirjailija-kertoja osoittaa siis olevansa tietoinen siitä, että kerronnan tapa tai tekniikka ja kysymykset todellisten tapahtumien kuvaamisen eettisyydestä kulkevat käsi kädessä. On kuitenkin mielenkiintoista – teknisesti ja moraalisesti – että teoksen aloittaa jakso, jonka näkökulman kirjailija-kertoja itse myöhemmin toteaa olevan ongelmallinen ja joka on omiaan herättämään lukijassa kysymyksen siitä, onko kyseessä tapauksen dokumentointi vai sepite.

Dorrit Cohn toteaa, että myös historiankirjoittajat ja erityisesti elämäkertakirjoittajat kuvaavat henkilöhahmojen mielenliikkeitä, mutta historiankirjoituksen ja fiktion ero perustuu tässä kohden hienovaraisiin teknisiin seikkoihin. Elämäkertakirjoittaja osoittaa mielenliikkeiden kuvauksen pohjautuvan arvailuun tai päättelyyn käyttämällä konditionaalimuotoa tai ehdollisia ilmauksia, kuten ”ehkä” tai ”varmaankin” (Cohn 2006, 38–39.) Kirjailija-kertoja käyttää Romandin tarinan kertomisessa paljon myös tämänkaltaista tekniikkaa – Lucin näkökulmasta kerrottua jaksoa lukuun ottamatta. Usein arvailut ja tulkinnat on esitetty suorien kysymysten muodossa. Ne haastavat myös lukijan miettimään, mikä niistä osuu lähimmäs totuutta:

> Mietin itsekseni, miltä hänestä mahtoi tuntua autossaan. Oliko hän iloinen? Tunsiko hän ivallista riemua siitä että onnistui petkuttamaan lähimmäisiään niin täydellisesti? Olin varma ettei hän tuntenut. Oliko hän ahdistunut? [--] Itkikö hän otsa ohjauspyörää vasten painettuna? Vai eikö hän tuntenut yhtään mitään? (*Valhe*, 69.)

Arvailun ja päättelyn lisäksi kirjailija-kertoja korostaa monesti, että totuuden tapahtu-

mista tietää vain Romand. Esimerkiksi kuvailtuaan juuri, mitä Romand mahdollisesti ajatteli tai tunsi, saattaa kirjailija-kertoja yhtäkkiä todeta, että vain Romand voisi kertoa totuuden tai ettei hänellä ole esittää asiasta edes arvausta.

Vaikka kirjailija-kertoja käyttääkin paljon edellä mainitun kaltaisia, Cohnin mukaan historiankirjoitukselle tyypillisiä kerronnan keinoja, ei Romandin tarinan kerronta ole kuitenkaan täysin ongelmatonta. Välillä – erityisesti, kun Romandin elämää ennen murhia seurataan pidempiä jaksoja kerrallaan – kerronta tuntuu hipovan vapaan epäsuoran esityksen rajoja ja kirjailija-kertoja painuu taka-alalle ulkopuolisen kolmannen persoonan kertojan tieltä. Mielenkiintoista kyllä, monet tämänkaltaiset kohdat tuntuvat liittyvän juuri Lucin näkökulmaan, aivan kuin kirjailija-kertoja kokisi Lucin tajunnan kuvauksen kauttaaltaan jollakin tavoin luontevammaksi teoksen loppupuolella tekemänsä ”tunnustuksen” vuoksi. Kirjailija-kertoja ei kuitenkaan ole turhan tarkka muidenkaan henkilöhahmojen tajunnan kuvauksessa:

> Hän [Luc] ei ollut koskaan arvostanut Corinnea, ja kaikki mitä hän oli naisesta kuullut oli vain vahvistanut hänen epäluuloaan. Mutta että Jean-Claude, juuri Jean-Claude! Että Jean-Claude petti Florencea! Sitä Luc ei olisi ikinä voinut ystävästään kuvitella.[4] (*Valhe*, 85.)

> Paluumatkalla hän tutki yhä kalenteriaan kuin kiireinen liikemies. Joulu ei ollut hyvä ajankohta, se olisi lapsille liian julmaa. [--] Heti vuodenvaihteen jälkeenkö sitten? (*Valhe*, 103–104.)

Lisäksi Romandin tarina sisältää useita katkelmia, jotka kuvaavat jopa hyvin intiimejä tilanteita kirjailija-kertojan osoittamatta lainkaan, mistä tai keneltä kyseinen tieto on peräisin. Hyvä esimerkki on katkelma, joka kuvaa Romandin ja hänen vaimonsa Florencen kohtaamista sen jälkeen, kun Romand on jostakin käsittämättömästä syystä teeskennellyt joutuneensa auto-onnettomuuteen. Kyseinen kohta kuvaa tarkasti paitsi Romandin myös Florencen ajatuksia ja tunteita, eikä lukija voi olla miettimättä, miten kirjailija-kertoja voi tietää, mitä Romandin kuollut vaimo tuolloin tunsi. (Ks. *Valhe*, 86–87.)

Valheen kerronnan edellä mainitut piirteet tuovat monella tapaa mieleen *Kylmäverisesti*-teoksen kerrontatekniikan. Capote hyödyntää hiljaisuuden retoriikasta huolimatta teoksessaan myös ulkopuoliselle kolmannen persoonan kertojalle mahdollista kaikkitietävää asemaa astuessaan ajoittain henkilöhahmojen tajuntaan ja kuvatessaan heidän ajatuksiaan ja tunteitaan (ks. Anderson 1987, 53). Tämän vuoksi Capoten käyttämän kerrontatekniikan on usein nähty olevan ristiriidassa tekijän esittämän totuusväittämän kanssa. Vaikka *Valheen* kirjailija-kertoja ei esitäkään Capoten teokseen verrattavissa olevaa totuusväittämää, kiinnittävät edellä mainitun kaltaiset kerronnan keinot lukijan huomion kenties juuri siksi, että kysymys teoksen ei-fiktiivisyydestä tai fiktiivisyydestä jää alun alkaenkin avoimeksi. Henkilöhahmojen ajatusten ja

tunteiden kuvaukseen liittyen Capoten ja Carrèren teoksia yhdistää myös kysymys siitä, miten tietämys henkilöiden sisäisestä maailmasta on hankittu. *Valheen* kirjailija-kertoja kuvaa Romandin elämän tapahtumia lapsuudesta murhiin saakka yksityiskohtaisesti, ja vaikka Romandin elämäntarina rakentuukin oikeudenistuntojen ympärille ja kerronnassa esiintyy paljon arvailua ja päättelyä, eivät ne täysin selitä sitä, mistä kirjailija-kertoja on tietonsa saanut. Myös *Kylmäverisesti* virittää pohtimaan, mihin tieto paitsi kuvatuista tapahtumista myös henkilöhahmojen ajatuksista ja tunteista pohjautuu. Kirjailija vakuuttaa teoksen alkulehdellä, että kaikki teoksen materiaali perustuu joko hänen omiin havaintoihinsa tai virallisiin asiakirjoihin, mutta itse teksti ei kuitenkaan viittaa kyseisiin lähteisiin tai erittele niitä. Tämänkaltaisen kerrontatekniikan voidaan tietysti Andersonin tavoin nähdä korostavan jokapäiväisen todellisuutemme arvoituksellisuutta ja sitä, että kirjailija voi todistusaineiston pohjalta esittää tapahtumista vain oman tulkintansa (Anderson 1987, 66–67). Sitä voidaan kuitenkin yhtälailla pitää tekstin fiktiivisyyteen viittaavana piirteenä (ks. Heyne 1987, 481–482; Lehtimäki 2005, 67) ja osasyynä siihen, miksi teos muistuttaa myös perinteistä realistista romaania.

Pohdittaessa kysymystä *Valheessa* käytettyjen kerrontatekniikoiden merkityksestä teoksen mahdolliselle ei-fiktiivisyydelle tai fiktiivisyydelle on henkilöhahmojen tajunnan kuvauksen ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan lisäksi kiinnitettävä huomiota myös kerronnan rakenteeseen. Yhtäältä *Valhe* sisältää pitkiä jaksoja, joissa kerronta vaikuttaa lähes tai kokonaan ulkopuoliselta kolmannen persoonan kerronnalta, mutta toisaalta teoksessa on myös mittavia osuuksia, joissa tarina etenee lähes yksinomaan kirjailija-kertojan päättelyn, tulkinnan ja kommentoinnin varassa. Teoksen aloittavan, Lucin näkökulmasta esitetyn jakson jälkeen kerronta rakentuu ikään kuin kahden toisiinsa sekoittuvan tarinan varaan. Toinen niistä on kirjailija-kertojan kirjoittamisen prosessia reflektoiva tarina, joka alkaa päätöksestä kirjoittaa tapauksesta. Tarina kuvaa kirjailija-kertojan tiedon keräämistä, pyrkimystä tapauksen ymmärtämiseen sekä kirjoittamisen vaikeutta ja toistuvaa keskeytymistä. Tämä kirjoitusprosessia kuvaava tarina ja koko teos päättyy kirjailija-kertojan kuvaukseen siitä, kuinka hän viimein, vuosia tapauksen jälkeen, löysi oman rauhansa suhteessa siihen ja pystyi aloittamaan sen teoksen kirjoittamisen, jonka hän nyt päättää. Toinen tarinalinja kertoo Romandista alkaen miehen nuoruusvuosista ja päättyen murhenäytelmään ja valheiden paljastumiseen. Tämän tarinan kulku on rakennettu pitkälti Romandin oikeudenkäynnin ympärille, jota kirjailija-kertoja seurasi alusta loppuun kerätäkseen materiaalia työtään varten. Romandin elämäntarinan kertominen oikeusprosessin yhteydessä kietoo sen yhteen kirjailija-kertojan oman tarinan kanssa ja synnyttää samalla vaikutelman, että kirjailija-kertojan tiedot Romandin elämästä ovat peräisin pitkistä oikeudenistunnoista. Murhien jälkeen Romandin tarina saavuttaa kirjailija-kertojan tarinan, ja ne sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi, jota kirjailija-kertojan näkökulma hallitsee. Kuten on jo

todettu, kirjailija-kertojan tarina päättää teoksen.

Myös kerronnan rakenteen kohdalla *Valheen* vertaaminen Capoten *Kylmäverisesti*-teokseen nostaa esiin mielenkiintoisia seikkoja. Monet tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota Capoten teoksessaan käyttämään synkronisen kerronnan (*synchronic narration*) tekniikkaan, jonka avulla tekijä luo jännitteen Clutterin perheen viimeisen päivän ja heitä hitaasti lähestyvien murhaajien välille (ks. esim. Anderson 1987, 53–54; Zavarzadeh 1976, 117–118). Anderson huomauttaa, että Capote käyttää tekniikkaa myös viivyttääkseen tiettyjen tapausta koskevien asioiden paljastumista. Murhaajien saapuessa Clutterien talon pihaan siirtyy kerronta suoraan kuvaukseen ruumiiden löytymisestä, ja lukija saa odottaa varsinaisten murhien kuvausta teoksen loppupuolelle sijoittuvaan Perry Smithin tunnustukseen asti. (Anderson 1987, 53.) *Valheen* kerronnan rakenne muistuttaa tietyssä mielessä Capoten teoksen synkronista kerrontaa, vaikka Carrèren teos vuorotteleekin Romandin hitaasti murhia kohti ajautuvan elämäntarinan ja murhien jälkeisten tapahtumien (niin Romandin oikeudenkäynnin kuin teoksen kirjoitusprosessinkin) välillä. Romandin elämäntarina avautuu lukijalle synkronisesti sen paljastuessa vähitellen oikeudenkäynnin ja kirjailija-kertojan tutkimusten kautta. Kerronnan vuorottelun luoma jännite on pitkälti samankaltainen kuin Capoten teoksessa *Valheen* lukijan odottaessa kuvausta siitä, mitä todella tapahtui Romandin tappaessa perheensä. Samoin kuin Capote myös Carrère paljastaa lukijalle murhien seuraukset aloittamalla teoksen kuvauksella ruumiiden löytymisestä, mutta viivyttäen kuvausta varsinaisista tapahtumista teoksen loppupuolelle asti, jolloin myös teoksessa vuorottelevat tarinat sulautuvat yhteen.

Samoin kuin henkilöhahmojen sisäisen tajunnan kuvauksen ja ulkopuolisen kolmannen persoonan kerronnan kohdalla voidaan kysyä, onko tämänkaltaisella kerronnan rakenteella merkitystä teoksen ei-fiktiivisyydelle tai fiktiivisyydelle. Andersonin (1987, 53–54) ja Zavarzadehin (1976, 117–118) mukaan Capote on *Kylmäverisesti*-teoksessaan valjastanut synkronisen kerronnan korostamaan teoksen faktuaalista voimaa, mutta teoksen metaforista rakennetta voidaan yhtä lailla pitää tietoisen romaanimaisena (eli yleensä tekstin fiktiivisyyteen viittavana) keinona, joka on ristiriidassa esitetyn totuusväittämän kanssa (Lehtimäki 2005, 67). *Valhe* ja *Kylmäverisesti* osoittavatkin havainnollisesti, että teoksen ei-fiktiivisyyden tai fiktiivisyyden määritteleminen kerronnan keinojen avulla – esimerkiksi Cohnin hahmotteleman mallin[5] mukaan – on ongelmallista. Cohn ottaa kyllä huomioon, että tekstit kykenevät vastustamaan määrittämistään fiktioksi tai ei-fiktioksi antamalla ristiriitaisia viestejä siitä, kumpana ne olisi luettava, mutta katsoo kuitenkin, että tällaiset rajatapaukset itse asiassa vain tuovat fiktion ja ei-fiktion rajan selvemmin näkyviin ja tulevat kuitenkin lopulta luetuiksi jompanakumpana. (Cohn 2006, 40–41, 47–48, 76–78.) Ainakaan *Valheen* kohdalla tämä ei tunnu täysin pitävän paikkaansa. On totta, että teos kiinnittää huomion fiktion ja

ei-fiktion väliseen rajaan juuri problematisoimalla sen, mutta teoksen kerronnan piirteet eivät tästä huolimatta tunnu ohjaavan selvästi fiktiiviseen tai ei-fiktiiviseen luentaan.

Lehman vastustaa ajatusta tekstin fiktiivisyyden tai ei-fiktiivisyyden määrittelemisestä edellä mainitun kaltaisten kerronnan keinojen avulla. Hän toteaa esimerkiksi henkilöhahmojen ajatusten tai tapahtumien kuvauksen toimivan paitsi fiktiota ja ei-fiktiota erottavana tekijänä myös edustavan ei-fiktiivisten tekstien esityskeinojen haastavinta aluetta (Lehman 1997, 25). Lehmanin mukaan juuri se, etteivät nämä esityskeinot ole ei-fiktiossa viattomia, selittää ei-fiktiivisten tekstien voiman ja ongelmallisuuden. Lukijat voivat myöntää ei-fiktiolle oikeuden kyseisten esityskeinojen käyttöön, mutta tämä ei kuitenkaan tapahdu automaattisesti tai asiaa tutkimatta. Tämänkaltaiset esityskeinot, joita Lehman kutsuu James Phelanin tutkimukseen viitaten ”mimeettisiksi lipsahduksiksi” (Phelan 1996, 106–110), eivät siis välttämättä muuta tekstiä fiktioksi, mutta tekevät näkyväksi kirjailijan työn ja sen takana olevan ideologian. (Lehman 1997, 35, 48–50.) *Valheessa* kirjailijan työ on eksplisiittisesti näkyvissä jo kirjailija-kertojan itsereflektiossa. Pohtimalla kerronnan mahdollisuuksia, sortumalla mimeettisiin lipsahduksiin ja samalla esittämällä, että aktuaalisilla tapahtumilla on merkitystä, teos tematisoituu kysymykseksi siitä itsestään ja koko ei-fiktiivisestä tekstilajista.

Vaikuttaisikin siltä, että kaunokirjallisessa ei-fiktiossa itserefleksiivisyys voi toimia myös edellä mainittujen mimeettisten lipsahdusten tai fiktiivisyyteen viittaavien kerronnan keinojen käytön oikeuttajana. Vaikka Capote ja Carrère käyttävät teoksissaan useita samankaltaisia kerrontatekniikkoja, olisi *Valheen* vaikea kuvitella joutuvan samankaltaisen kritiikin kohteeksi kuin *Kylmäverisesti*. Itsereflektion lisäksi asiaan vaikuttanee se, että Carrère ei Capoten tavoin väitä teoksen olevan täysin faktuaalinen. Myös Frus kiinnittää huomiota kysymykseen eksplisiittisen totuusväittämän merkityksestä verratessaan Capoten teosta Mailerin *Pyövelin lauluun* ja pitäessään yhtenä Mailerin teoksen vahvuuksista sitä, ettei se esitä olevansa absoluuttisen totuudenmukainen tai uskollinen faktoille. Frus vetää kuitenkin selkeän totuusväittämän puutteesta jokseenkin ongelmallisen johtopäätöksen, että Mailerin teos osoittaisi näin olevansa tietoinen omasta fiktiivisyydestään. (Frus 1994, 185.) Nähdäkseni eksplisiittisen totuusväittämän puuttumisesta on niin *Pyövelin laulun* kuin *Valheen* kohdalla pitkä matka teoksen kokonaisvaltaiseen fiktiivisyyteen. Sen, että teos kyseenalaistaa oman tekstilajinsa, ei tarvitse johtaa teoksen fiktiivisyyteen tai fiktion ja ei-fiktion välisen rajan katoamiseen. Pikemminkin voidaan ajatella, että juuri korostamalla ei-fiktion ongelmallisuutta *Valheen* ja *Pyövelin laulun* kaltaiset teokset itse asiassa korostavat eroaan fiktiosta.

Rikos tai rukous

Valheen kirjailija-kertoja toteaa viimeisinä sanoinaan ajatelleensa, että teoksen kirjoittaminen voisi olla vain joko rikos tai rukous. Toteamuksen koskettavuudesta huolimatta

väittäisin, että kyse ei ole ensisijaisesti kummastakaan. Ajatus teoksen kirjoittamisesta rikoksena nostaa luonnollisesti esiin kysymykset ei-fiktion kirjoittamisen etiikasta ja tekijän mahdollisesti tuntemasta vastuusta, mutta *Valhe* ei ole sen enempää rikos kuin lukemattomat muutkaan todellisista rikoksista tuotetut tekstit. Voidaan myös väittää, että kirjailija-kertojan eksplisiittinen pyrkimys kantaa ottamansa vastuu lieventää mielikuvaa teoksesta edes moraalisena rikoksena. Ajatus teoksesta rukouksena puolestaan herättää kysymyksen siitä, kenen tai minkä puolesta rukoillaan. Romandin puolesta teosta on vaikea nähdä rukouksena, ja hänen tappamansa ihmisetkin jäävät nopeasti elävien varjoon. Ainoa selityskelpoinen mahdollisuus näyttäisikin olevan ajatus teoksesta rukouksena kirjailija-kertojan itsensä ja kenties sitä kautta laajemmin hänen oman todellisuuskäsityksensä puolesta. Rukouksena siitä, että kuvatun kaltaisille tapahtumille olisi lopulta olemassa jokin syy, selitys tai merkitys. Hayden White toteaa historian kerronnallistamisen olevan yritys saattaa historiallisen kokemuksen kaaos järjestyneeseen muotoon. Esimerkkinä edellisestä White käyttää kerronnan sulkeumaa (*narrative closure*) – lopetusta, joka antaa kerrotuille tapahtumille merkityksen erityisesti moraalisesta näkökulmasta. (White 1981, 20.) Samoin kuin *Valhe* ei ole selkeästi fiktio tai ei-fiktio, se ei ole myöskään yksinkertaisesti vain rikos tai rukous vaan pikemminkin Whiten kuvauksen kaltainen pyrkimys saattaa todelliset tapahtumat mielekkääseen muotoon. Edes teoksen itsereflektiivisyys ei peitä alleen kirjailija-kertojan tarvetta muodostaa tapahtumista merkityksellinen kokonaisuus – ei niinkään Romandia tai teoksen lukijaa vaan juuri itseään varten.

Viitteet

[1] Fiktion ja ei-fiktion kysymyksistä ks. mm. Cohn 2006, Doležel 1999, Ryan 1997 ja Walsh 2007. Ei-fiktio on käsitteenä ongelmallinen myös siksi, että se määrittyy negaation kautta, ja kuten Markku Lehtimäki toteaa, käsitettä käytetään usein myös merkityksessä ei-kaunokirjalliset tekstit (Lehtimäki 2005, 3n). Lehtimäki esittää kuitenkin itse, että ei-fiktion (*nonfiction*) käsite viittaa nykyisin ennen kaikkea ns. lajityypilliseen kirjoittamisen tapaan (*"generic" mode of writing*), joka luonnehtii erityisesti amerikkalaisia postmodernistisia tekstilajeja kuten uusjournalismia tai ei-fiktiivistä romaania (ibid., 3n ja 6n et passim). Lehtimäen tapa määritellä ei-fiktio on oman näkökulmani kannalta keskeinen, sillä asetan Carrèren *Valheen* vertailevan kirjallisuudentutkimuksen hengessä nimenomaan edellä mainitun kaltaisia tekstejä ja amerikkalaista tutkimustraditiota vasten. En kuitenkaan käytä ei-fiktion käsitettä vain tässä merkityksessä, vaan viittaan sillä tämän artikkelin puitteissa myös laajemmin kaikkiin niihin diskursseihin, jotka eivät ole fiktiota. Vaihtoehtoisista käsitteistä ks. mm. Genette 1991/1993, 55n; Doležel 1999, 267.

[2] Alkukielisessä tekstissä kyseisessä kohdassa esiintyy ranskan sana *l'histoire* ("ma place face à votre histoire"), joka tarkoittaa sekä historiaa (eli menneisyyttä) että tarinaa, kertomusta tai juttua ja viittaa näin osuvasti todellisten tapahtumien ja fiktiivisten kertomusten suhteen epämääräisyyteen.

[3] Vaikka itse vertailen *Valhetta* kahteen amerikkalaiseen, ei-fiktiivisiksi luettavaan

teokseen, on vastaavia kysymyksiä ja Carrèren teosta toki tarkasteltu myös ranskalaisessa tutkimustraditiossa. Ks. esim. *Le roman français au tournant du XXIe siècle* (2004).

[4] Suomennos korvaa valitettavasti alkukielisessä tekstissä olevan kielikuvan katedraalin romahtamisesta (”C’était une cathédrale qui s’effondrait”) lattealla toteamuksella (”Sitä Luc ei olisi ikinä voinut ystävästään kuvitella”) häivyttäen samalla vapaan epäsuoran esityksen tuntua.

[5] Cohnin mukaan tietyt tekstin piirteet ohjaavat lukemaan sitä fiktiona, ja hän erottaa kolme tekstin fiktiivisyyden osoittavaa tunnusmerkkiä, joista ensimmäinen on fiktiivisen tekstin riippuvuus perinteisestä tarina/kerronta-kahtiajaosta (*story/discourse*), kun taas ei-fiktiivisissä teksteissä tarinaa edeltää todellisten tapahtumien dokumentoitu taso (referenssi–tarina–kerronta). (Cohn 2006, 132–134.) Kaksi muuta tekstin fiktiivisyyden tunnusmerkkiä ovat henkilöhahmojen sisäisen tietoisuuden kuvaus kolmannen persoonan kautta sekä kertovien äänten moninaistuminen ja erillisyys suhteessa teoksen aktuaaliseen tekijään. Kuvitteellisten hahmojen mielenliikkeitä on mahdollista kuvata tavoilla, jotka ovat ei-fiktiiviselle tekstille mahdottomia, ja lisäksi ei-fiktiivisen tekstin kertoja oletetaan aina identtiseksi tekstin aktuaalisen tekijän kanssa. (Ibid., 139–140, 146–147.)

Lähteet

ANDERSON, CHRIS 1987: *Style as Argument. Contemporary American Nonfiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

CARRÈRE, EMMANUEL 2000: *L’Adversaire*. P.O.L. éditeur.

CARRÈRE, EMMANUEL 2000: *Valhe*. Käänt. Marja Haapio. Helsinki: Oy Like Kustannus.

COHN, DORRIT 2006/1999: *Fiktion mieli*. Käänt. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

DOLEŽEL, LUBOMÍR 1999: Fictional and Historical Narrative. Meeting the Postmodernist Challenge. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. by David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 247–273.

FRUS, PHYLLIS 1994: *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*. Cambridge: Cambridge University Press.

GENETTE, GÉRARD 1993/1991: *Fiction & Diction*. Käänt. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

HELLMANN, JOHN 1981: *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.

HEYNE, ERIC 1987: Toward a Theory of Literary Nonfiction. *Modern Fiction Studies* 33:3, 479–490.

LEHMAN, DANIEL W. 1997: *Matters of Fact. Reading Nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State University Press.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2005: *The Poetics of Norman Mailer’s Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press.

PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

RYAN, MARIE-LAURE 1997: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. *Narrative* 5:2, 165–187.

WALSH, RICHARD 2007: *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

WHITE, HAYDEN 1981: The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Teoksessa *On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. The University of Chicago Press. Chicago & London, 1–23.

ZAVARZADEH, MAS'UD 1976: *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.

Merja Polvinen

Fantasia, kognitio ja kertomus kirjallisuuden opetuksessa

Yliopistojen uusien auditointimenetelmien myötä kirjallisuuden opettamisen kysymykset ovat nousseet taas kerran ajankohtaisiksi niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Selkeästi määriteltyjä oppimistavoitteita ja -tuloksia painottavat arviointijärjestelmät vaativat laitoksia kirjaamaan sekä tutkimukselliset että opetukselliset odotuksensa ja tuloksensa, ja tyydyttääkseen hallinnon tiedonjanon ovat monet kirjallisuudenopettajat joutuneet uudemman kerran pohtimaan tutkimusalamme peruskysymyksiä. Millainen ilmiö kirjallisuus on, ja miksi sitä pitäisi opiskella? Ja jos tiedämme, miksi kirjallisuutta pitäisi opiskella, niin mikä on paras tapa opettaa sitä?

Tässä keskustelussa kognitiivinen kirjallisuudentutkimus on noussut esiin yhtenä varteenotettavana kandidaattina käytännönläheiseksi ja helposti opetettavissa olevaksi metodiksi.[1] Sen etuina ovat tekstilähtöisyys ja retoristen yksityiskohtien tärkeä rooli, oli sitten kyseessä kielitieteeseen pohjaava tyylin tarkastelu tai kertomuksen tutkimukseen nojaava analyysi. Kognitiiviset lähestymistavat tuovat kirjallisuuden myös lähelle muita kielen, kulttuurin ja psykologian ilmiöitä painottamalla sitä, miten kirjallisuuden voi nähdä osana ihmisen mielen muuta toimintaa.[2] Tässä yhteydessä kognitiolla ei tarkoiteta vain tiedon hankinnan ja käsittelyn prosesseja, vaan yhteisesti kaikkia ihmisen ajattelun ja kokemuksen osa-alueita – mukaan lukien tunteet ja mielikuvitus.

Kirjallisuuden opettamisen ja tässä kirjoituksessa esittämäni argumentin kannalta on myös keskeistä, että kognitioteoriat tarjoavat opetukseen näkökulman, jossa teoreettisen lähestymistavan ja lukijoiden omista kokemuksista kumpuavan analyysin välillä vallitsee tasapaino. Viime vuonna julkaistun kirjallisuudenopetusta käsittelevän kokoelmansa esipuheessa Satu Kiiskinen ja Päivi Koivisto (2011, 5) toteavat, että ”analyyttisten taitojen opiskelu ja kirjallisuuden elämyksellinen kokeminen tuntuvat monesti asettuvan vastakkain”. Tämä kahtiajako heijastuu opetusmetodeihin niin Suomessa kuin ulkomaillakin (angloamerikkalaisesta maailmasta ks. esim. Clark 2009; Bruns 2011; Allen 2012). Tässä puheenvuorossa esitän, että tarkastelemalla kaunokirjallisuutta kognitiivisen teorian kautta lukijan suorittamana ajatustyönä – tietynlaisena aivojumppana – on opettajan helppo tarjota opiskelijoilleen teoreettinen tarttumapinta, joka samaan aikaan antaa tilaa heidän omille lukukokemuksilleen.

Esittelen alla lyhyesti yhden esimerkin kognitiivista narratologiaa käsittelevästä kurssista ja sen tuloksista. Aihe on relevantti juuri tälle *Avaimen* numerolle sen vuoksi, että kurssin primäärimateriaalina oli tieteis- ja fantasiakirjallisuutta (ns. spekulatiivista

fiktiota). Silloin kun näistä kirjallisuudenlajeista on keskusteltu opetuksen yhteydessä, ne on yleensä nähty eritoten hyödyllisinä keskustelunherättäjinä luokassa (esim. Sisättö 2011). Tekstien pedagoginen arvo nähdään tällöin lähinnä niiden kyvyssä esittää teemojensa kautta lukijoilleen vaihtoehtoisia tapoja olla ihminen, nähdä maailmankaikkeuden lait tai järjestää yhteiskunta. Tässä haluan kuitenkin tuoda esiin ne tavat, joilla spekulatiivinen fiktio voi olla omiaan juuri kerronnan teorian opetuksessa – kurssilla, jossa keskitytään tarinoiden sisällön sijasta niiden muotoon.

Sen lisäksi, että muodon tutkiminen on hyödyllistä aiemmin sisältöön keskittyneille fantasia- ja tieteiskirjallisuuden teorioille, on juuri näiden kirjallisuudenlajien muotoseikkojen tutkimisesta ja opettamisesta etua myös itse kerronnan teorialle ja sen opettamiselle. Tämä erityisesti sen vuoksi, että spekulatiivisen fiktion on mahdollista esittää fiktiivisessä maailmassa realisoituneina sellaisia kerronnalle tyypillisiä ominaisuuksia, jotka realismi tarkoituksenomaisesti häivyttää näkyvistä. Näihin kuuluvat esimerkiksi tarinan ajan ja kerronnan ajan eroavuudet ja deiktisten ilmaisujen jättämät aukot fiktiivisen maailman rakenteeseen. Vaikka monet muutkin itsereflektoivat kaunokirjallisuuden muodot voivat vieraannuttaa nämä konventiot lukijansa silmissä, on spekulatiiviselle fiktiolle mahdollista saada tuo efekti aikaan erityisen selkeällä ja kouriintuntuvalla tavalla.

Tieteis- ja fantasiakirjallisuus ovat aina olleet kirjallisuudenlajeja, jotka jakavat lukevan yleisön mielipiteet vahvasti kahtia. Toisille nämä genret ovat miltei ne ainoat, joita kannattaa lukea, toiset taas näkevät ne lapsenomaisena eskapismina ja kaunokirjallisesti arvottomina. Monesti on todettu kuinka tarinat nojaavat toistuviin juonikuvioihin ja paisuteltuun kuvailuun, ja kuinka hahmojen psykologian realistinen ja syväluotaava kuvaus jää lapsipuolen asemaan. Koko kirjallisuudenlajin tuomitseminen sen eniten myyvien teosten perusteella ei tietenkään ole järin perusteltua. Mutta yhtä selvää on, että spekulatiivisen fiktion aliarvostus ei johdu vain snobismista sädepyssyjä kohtaan, vaan myös sen tavasta sysätä syrjään sellaiset representaation ominaisuudet, jotka monille lukijoille ovat keskeisiä kirjallisuuden kokemuksessa.

Spekulatiivisen fiktion erityispiirteet eivät siis välttämättä nojaa samoihin arvoihin kuin realistinen romaani, ja tällä on seurauksensa sille, miten lukijat teksteihin reagoivat. Erityisesti tieteiskirjallisuus on myös lajityypin sisällä usein määritelty yhteiskunnallisia kysymyksiä peilaavaksi genreksi, jonka arvo (erityisesti fantasiaan verrattuna) on sen kyvyssä nostaa esiin tulevaisuuden mahdollisia skenaarioita ja herättää kritiikkiä eri yhteiskuntamallien ja kehityssuuntien seuraamuksista (ks. esim. Suvin 1979). Sellaisena se uhraa yksittäisten hahmojen psykologian yhteiskunnallisten kokonaisuuksien kuvaamiselle, mikä monen lukijan silmissä tekee kirjoista vähemmän kiinnostavia.

Mutta on olemassa myös toinen mahdollinen syy spekulatiivisen fiktion erityislaatuisuudelle: tieteis- ja fantasiakirjallisuus pohjaa omanlaiselleen kognitiiviselle

kokemukselle, ja sen omin arvo tulee näkyviin vasta, kun kirjallisuuden keskeisimmän tehtävän ei katsota olevan sen antamassa (spekulatiivisessa) informaatiossa, vaan siinä aivojen suorittamassa prosessissa, jonka kirja lukijalleen tarjoaa. Spekulatiivisen kirjallisuuden ”mitäs jos” -asenne ei siis olisikaan mielenkiintoinen sen vuoksi, että lukija tulisi ajatelleeksi jotain tulevaisuuden mahdollisuuksia tai kuviteltuja maailmoja, vaan sen vuoksi, että käydessään läpi sitä ajatustyötä, jonka kirja ohjaa tekemään, lukija tulee harjoittaneeksi hänelle muuten vieraita kognitiivisia prosesseja. Samaan tapaan uusien käsitteiden ja analyysikeinojen opetteleminen on opiskelijan kannalta vieraiden kognitiivisten prosessien läpikäymistä ja omaksumista. Näiden kahden aivotyön muodon tietoinen peilaaminen toisiaan vasten osoittautui hyödylliseksi itsellenikin hiukan yllättävällä tavalla.

Muukalainen vieraalla maalla

Olen asunut viimeiset puolitoista vuotta mieheni työkomennuksen vuoksi Shanghaissa. Enimmäkseen olen täällä tehnyt omaa tutkimustani apurahan turvin, mutta syksyllä 2011 minulle tarjoutui myös mahdollisuus opettaa paikallisessa Fudanin yliopistossa. Kurssini oli osa vieraiden kielten laitoksen tarjontaa, ja siihen oli mahdollisuus osallistua englantilaisen filologian ja englannin kääntämisen maisteriopiskelijoilla. Fudan on katsottu yhdeksi Kiinan viidestä parhaasta yliopistosta, ja sen fokus on juuri humanistisissa ja yhteiskuntatieteellisissä aineissa, joten arvelin etukäteen opiskelijoiden olevan analyyttisiltä taidoiltaan kohtuullisella tasolla (kielitaidossa tiesin heidän olevan paljon suomalaisia opiskelijoita heikompia). Laitoksen johtaja antoi minulle täysin vapaat kädet kurssin aiheen suhteen, joten käytin tilaisuutta hyväkseni ja valitsin jo kertaalleen Helsingissä opettamani englanninkielisen tieteis- ja fantasiakirjallisuuden kurssin. Lukulistaan kuului sekä klassikoita (Ray Bradbury, Ursula K. Le Guin), että vasta viimeisen vuosikymmenen aikana esiin nousseita kirjailijoita (China Miéville, Kelly Link, Ted Chiang), kaiken kaikkiaan yksi romaani ja neljä novellia. Tämän lisäksi luetutin opiskelijoilla kertomuksen tutkimuksen ja kognitiivisen narratologian peruskäsitteitä esitteleviä tekstejä Suzanne Keeniltä, David Hermanilta ja Lisa Zunshinelta.

Se, että tässä kuvailemani opetuskokemus tapahtui juuri Kiinassa, teki tilanteesta erityisen relevantin esittämälleni väitteelle spekulatiivisen fiktion ja kognitiivisen kerronnan teorian suhteesta. Ensinnäkin kiinalaiset opiskelijat olivat vastoin ennakko-odotuksiani huomattavasti vähemmän kokeneita kirjallisuuden analyysissä kuin suomalaiset kirjallisuuden tai filologian opiskelijat. Heidän kykynsä kirjoittaa akateemista tekstiä englanniksi ei myöskään ollut pohjoiseurooppalaisella tasolla. Mutta tästä huolimatta he osoittivat kurssin loppuesseissä saaneensa teksteihin syvemmän yhteyden kuin mitä heidän aiempi kokemuksensa tai kielitaitonsa antoi odottaa. Oma tulkintani on, että tähän tulokseen vaikutti juuri yhdistelmä kognitiivisesta lähestymistavasta ja tieteis- ja fantasiakirjallisuudesta.

Kurssia suunnitellessani en kuitenkaan ollut ajatellut, että spekulatiivisen fiktion ja kognition yhdistelmällä olisi mitään erityisiä pedagogisia vaikutuksia. Mielessäni pyörivät lähinnä mahdolliset ideologiset kompastuskivet, joihin käyttämäni primäärimateriaali kiinalaisopiskelijoiden keskustelua ohjaisi. Esimerkiksi China Miévillen romaani *Toiset* (2011, alkuteos *The City & The City*) käsittelee yksilönvapauden ja valtakoneiston suhdetta tavalla, jota opiskelijani eivät voisi olla huomaamatta. Myös akateemisen kirjoittamisen opetuksessa painottamani ajattelun vapauden ja debatin rooli voitaisiin helposti katsoa tämän päivän Kiinassa vallitsevan ideologian vastaiseksi. Shanghaissa ollessani huomasin kuitenkin nopeasti, että huolenaiheeni olivat tässä tapauksessa tarpeettomia. Ensinnäkin shanghailaisessa yliopistoluokassa pätevät hyvin eri säännöt kuin avoimessa kansalaiskeskustelussa – etenkin jos opettajana on ulkomaalainen. Toiseksi paikallista koulutusjärjestelmää on jo jonkin aikaa suunnattu avoimempaan suuntaan, ja uudenlaiset, debattia ja luovaa ajattelua tukevat pedagogiset metodit ovat saaneet virallisen siunauksen ainakin vuodesta 2007 lähtien (Liu ja Xu 2011, 592; ks. myös Jiang ja Smith 2009, 289, jotka viittaavat jo vuoteen 2001). En siis joutunut luokkahuoneessa kokemaan varsinaista ideologista vastustusta lainkaan, vaan ainoastaan taustatietojen ja kielitaidon puutetta, sekä aluksi hämmennystä käyttämieni opetusmetodien vuoksi. Ylhäältäpäin tulevat pedagogiset uudistukset kun eivät olleet vielä muuttaneet sitä perusasennetta, jonka pohjalta opiskelijat näkivät luennot lähinnä informaationsiirtona opettajalta opiskelijalle ja esseet muualla julkaistun tiedon tiivistelminä. Nämä perusongelmat kiinalaisten opiskelijoiden asenteissa olivat minulla etukäteen tiedossa, ja koetin ottaa ne opetussunnitelmassani huomioon: yhtäältä rakensin luentoihin paljon tilaa keskustelulle ja ryhmätöille, ja toisaalta valitsin sellaisia kaunokirjallisia tekstejä, joista valmiita analyysejä ei juurikaan ollut olemassa.

Alkuperäinen suunnitelmani oli siis keskittyä erityisesti kriittisen ajattelun ja oman analyysin kehittämiseen opiskelijoissani. Törmäsin kuitenkin heti kurssin alkuvaiheessa toiseen ongelmaan, joka pakotti minut muuttamaan opetussuunnitelmaani, ja joka samalla toi esiin kognitiivisen lähestymistavan edut. Olin alun perin suunnitellut kurssin siltä pohjalta, että sen vetonaulana olisivat nuorten lukijoiden joukossa suositut kirjallisuudenlajit, ja että opiskelijoille olisi siksi helppoa luoda kontakti teksteihin ja kokea ne omakseen. Tuon kytköksen pohjalle voisin sitten rakentaa analyyttisemman, narratologiaan perustuvan lukutavan. Heti ensimmäisen tunnin keskustelujen perusteella täytyi kuitenkin todeta, että viidentoista opiskelijan ryhmästäni vain yksi kertoi olevansa scifin ja fantasian harrastaja, eikä hän voinut edes varsinaisesti suorittaa kurssia, koska oli sosiologian eikä englannin pääaineopiskelija. Opiskelijoillani olikin aluksi selviä vaikeuksia kokea tekstit omakseen ja muodostaa niiden kanssa sellainen kognitiivis-emotionaalinen kytkös, jonka kautta kaunokirjallisuuden täysipainoinen kokeminen on mahdollista. Syinä olivat sekä kielitaidon puute, heidän vähäinen kokemuksensa

tieteis- ja fantasiakirjallisuudesta että osin myös heidän aiemmin omaksumansa käsitys kirjallisuuden funktiosta (palaan tähän myöhemmin). Ilman tuota täysipainoista kokemusta alkuperäinen suunnitelmani, jonka mukaan kurssi keskittyisi opiskelijoiden oman analyysin rakentamiseen ja olemassaolevien teorioiden kyseenalaistamiseen, seisoi tyhjän päällä.

Aivot kuntosalilla

Kurssini oli siis jo alkumetreillä ongelmissa: opiskelijoilla ei ollut niitä valmiuksia, jotka olin olettanut heillä olevan, ja elämyksellisen kokemuksen muokkaaminen analyyttiseksi ajatteluksi on vaikeaa, jos moista kokemusta ei alun perin tunnu syntyvän. Tässä tilanteessa kurssiin upotettu kognitiivinen näkökulma tuli hätiin. Lähdin painottamaan entistäkin enemmän ajatusta kirjallisuudesta aivojumppana. Tämä ei kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa tarkoita sitä, että kirjallisuuden kokemus olisi pelkkää loogista ongelmanratkaisua ja vailla emotionaalista pohjaa, vaan sitä, että kirjallisuuteen on koodattu ajatuskulkuja, jotka lukija sisäislukijan rooliin asettuessaan käy läpi käyttäen aktiivisesti hyväkseen koko kognitiivis-emotionaalista repertuaariaan.

Tällainen näkökulma oli opiskelijoilleni uusi. Kurssin alkuvaiheen keskustelujen pohjalta oli selvää, että kirjallisuuden lukemisella oli heille lähinnä kaksi mahdollista tarkoitusta: historiallis-kulttuurillisen tiedon omaksuminen tai puhdas viihde. Tämä tuli esiin udellessani heidän lempikirjailijoitaan ja syitä sille, miksi juuri nämä olivat niitä parhaita. Vastaukset kattoivat lähinnä opiskelijoideni omaa elämää lähellä olevia kiinalaisia realisteja tai englannin kirjallisuuden historiallisia klassikoita, ja syiksi he kertoivat joko teosten miljöön ja elämänkuvauksen tunnistettavuuden tai klassikoiden kohdalla mahdollisuuden oppia, millaista elämä on joskus jossain vieraassa paikassa ollut. Harry Potter ja Twilight-kirjat taas mainittiin juuri puhtaana viihdekirjallisuutena.

Kurssilla heille kuitenkin tarjoutui toisenlainen kirjallisuuden ”käyttämisen” malli: sellainen, jossa kaunokirjallinen teksti toimii yhdessä lukijan mielen kanssa kuin punttisalikone treenaajan vartalon kanssa. Luomalla mielessään kaunokirjallisen teoksen kokonaisuuden sisäislukijan asemasta käsin lukija käyttää mielensä voimaa liikuttaakseen teoksen osasia ja tekee ne eläviksi, mutta samalla teos itsessään rajoittaa liikkeen tiettyihin ratoihin. Tällainen käsitys kirjallisuudesta saattaa ensi alkuun kuulostaa elottomalta ja kangistuneelta, mutta kyse ei ole pelkästään valmiiden mallien toistamisesta, vaan äärimmäisen monimutkaisesta prosessista, jossa jokaisen lukijan läpikäymä kokemus on jossain määrin erilainen. Lähtökohtana ja arvona ovat kuitenkin ennen kaikkea teoksen tarjoamat liikeradat ja niiden toistamisesta saatu omakohtainen, omia ajatusratoja pitkällä aikavälillä muokkaava kokemus (ks. Landy 2012).[3]

Tällaista näkökulmaa kaunokirjallisuuden lukemiseen ryhdyin opiskelijoissani herättämään ja sen kautta toivoin spekulatiivisen fiktion tekstien avautuvan myös tä-

hän lajiin tottumattomille kiinalaislukijoille. Tunneilla keskustelimme esimerkiksi eri kirjoitusjärjestelmien historiasta ja siitä, miten ne vaikuttavat lukemisen prosessiin. Luimme tekstejä, jotka kuvailivat erilaisia lukutapoja internetin selailusta romaaniin uppoutumiseen, ja kognitiivista narratologiaa esittelevien tekstien avulla setvimme sitä, miten teksti saa lukijan kiinnostumaan olemattomista ihmisistä tai antaa lukijalleen tilan tunnun. Tällainen lähestymistapa fokusoi opiskelijoiden huomion niihin mielenliikkeisiin, jotka kukin yksittäinen teksti yritti saada heissä aikaan. Tekstin herättämiin kognitiivisiin prosesseihin keskittyminen puolestaan auttoi heitä kytkeytymään aktiivisesti mukaan sellaisiinkin teksteihin, joiden esittämä maailma ei tarjonnut historiallis-kulttuurillista tietoa vaan tarkoituksellisesti poikkesi kaikista nykyisistä tai menneistä kulttuureista. Spekulatiivinen fiktio on tällä tavoin arvokas kirjallisuuden opetuksessa ei ainoastaan siksi, että se herättää keskustelua mahdollisista maailmoista ja yhteiskunnallisista vaihtoehdoista, vaan myös siksi, että juuri mahdottomien maailmojensa kautta se voi kiinnittää lukijan huomion sellaisiin kirjallisuuden funktioihin, joilla ei ole mitään tekemistä tiedonkeruun kanssa.

Kurssin lopulla käydyissä keskusteluissa ja opiskelijoiden loppuesseissä osoittautuikin, että ajatus kirjallisuuden lukemisesta omanlaisenaan mielen suorittamana työnä tai harjoitteena vetosi useisiin kurssille osallistuneisiin nuoriin. Eräs heistä kirjoitti esseensä Ted Chiangin novellista ”The Story of Your Life” (2002), jossa minäkertoja oppii toiselta planeetalta saapuneiden muukalaisten omalaatuisen kielen ja kirjoitusjärjestelmän. Sapir-Worf-hypoteesilla leikittelevä tarina kertoo, kuinka päähenkilö uuden kielen omaksuessaan omaksuu samalla muukalaisten tavan kokea menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus toisiinsa sekoittuneina. Narratologian kannalta novellissa on mielenkiintoista se, että kertojan kokemus heijastuu tekstiin kerronnan ajan ja tarinan ajan sekoittumisena, ja opiskelijani keskittyi esseessään siihen, miten tarina konkretisoi sekä kertomuksen konventioita että kokemuksen siitä, millainen on meidän tapamme kokea aika (ja millainen se voisi olla). Toinen opiskelija kirjoitti samasta novellista, mutta keskittyi sen tapaan käsitellä syy-seuraus-suhteita ja vapaan tahdon ongelmaa. Hänenkin esseessään näkyi kiinnostus siihen, miten tarinan lukeminen oli kokemus, jonka aikana hän sai kokea vaihtoehdon itselleen tyypilliselle, logiikkaan ja kausaliteettiin nojaavalle tavalle kokea maailma.

Esseiden perusteella en voi kehua kurssini antaneen opiskelijoille erityisen syvällistä ja järjestelmällistä narratologian metodien hallintaa. Mutta uskallan kuitenkin väittää, että opiskelijoiden alhaisen lähtötason huomioon ottaen lopputyöt osoittivat hyvinkin selkeäkatseista ymmärrystä heidän omista lukukokemuksistaan ja siitä, miten teksteissä esiintyneet rakenteet ohjailivat noita kokemuksia. Tilanteesta, jossa opiskelijat eivät tuntuneet saavan teksteistä minkäänlaista kokemuksellista otetta, pääsimme sittenkin tilanteeseen, jossa he sekä elivät lukemansa tekstit vahvasti että pystyivät analysoimaan

tekstin ja omien reaktioidensa suhdetta – vaikkakin tuo analyysi tapahtui joskus melko vinksallaan olevien narratologian mallien ja termien avulla. Uskon, että tällaisen tuloksen saavuttamisessa kognitiivisella lähestymistavalla ja ajatuksella kirjallisuudesta omanlaisenaan ajatustoimintana oli tärkeä rooli.

”Luonnottoman” kerronnan luonnollistaminen

Toinen esittämäni väite kurssin toimivuudesta liittyy spekulatiivisen fiktion ominaispiirteisiin. Jo Todorovista (1970/1975, 76–77) lähtien fantasia ja tieteiskirjallisuus on nähty kirjallisuudenlajeina, joiden luonteeseen kuuluu kuvaannollisen kirjaimellistaminen. Kuten Samuel Delaney on asian ilmaissut, tieteiskirjallisuuden konventiot ohjaavat lukijan tilanteeseen, jossa fraasi ”hänen maailmansa hajosi kappaleiksi” ymmärretään kuvaannollisen sijasta kirjaimellisesti.[4]

Saman väitteen voisi tehdä spekulatiivisesta fiktiosta ei vain metaforien vaan myös kerronnan keinojen tasolla. Tieteis- ja fantasiakirjallisuus on ainutlaatuisessa asemassa siinä, että se voi tehdä kerronnan konventioista todellisia tapahtumia tarinan maailmassa.[5] Esimerkiksi Chiangin novelli ottaa ajatuksen sirpaloituneesta kerronnan ajasta ja luo tarinan, jossa tuo sirpaloituminen heijastaakin kertojan todellista kokemusta tarinan ajasta. Samaan tapaan Miéville kirjaimellistaa romaanissaan *Toiset* sen, miten deiktiset ilmaisut määrittävät lukijan näkökulman fiktiiviseen maailmaan. Tarina sijoittuu kaupunkiin, joka on jakautunut kahtia ja jonka kaksi väestöä eivät voi kommunikoida keskenään muuten kuin matkustamalla yhden ainoan virallisen portin kautta ”toiseen” kaupunkiin. Jakajana ei kuitenkaan ole selkeä, fyysinen muuri vaan lapsesta saakka opitut konventiot siitä, mitä ympäristön elementtejä ”ei voi nähdä”, koska ne kuuluvat toisen kaupungin puolelle, vaikka fyysisesti sijaitsevatkin vain muutaman metrin päässä samalla kadulla. Niinpä romaanissa käytetyt deiktiset ilmaisut siitä, missä mitäkin on, jättävät normaalin kerronnan tapaan maailmaan aukkoja ja määrittelemättömiä tiloja, mutta tässä tapauksessa aukot ovat läsnä myös minäkertojan omassa kokemuksessa.

Koska kerronnan keinot eivät juurikaan vastaa todellisuudessa esiintyviä ilmiöitä, tarkoittaa niiden kirjaimellistaminen usein sellaisen maailman luomista, jossa meidän todellisuutemme lait eivät päde. Siinä missä esimerkiksi Jan Alberin mukaan ”epäluonnolliset” kertomukset ”estävät selkeiden tarinamaailmojen muodostumisen” (2010, 46), voi spekulatiivinen fiktio realisoida todellisessa maailmassa mahdottoman kerrontatekniikan maailmassa, joka on kaikessa erilaisuudessaankin selkeä ja ymmärrettävissä oleva. Tämä tekee tieteis- ja fantasiakirjallisuudesta erinomaisen aisaparin kognitiivisen narratologian opetuksessa ei ainoastaan siksi, että vieraannuttamalla omat konventionsa teksti nostaa ne opiskelijan huomion kohteeksi, vaan myös siksi, että kirjaimellistamalla konventiot fiktiivisen maailman osaksi teksti tekee niistä helpommin hahmotettavia.

Lopuksi

Tieteiskirjallisuuden tutkimuksen arkkiteksti, Suvinin *The Metamorphoses of Science Fiction* (1979), esittää, että science fictionin määrittävä ominaisuus on ”kognitiivinen vieraannuttaminen” eli vieraannuttaminen, joka samalla antaa lukijalleen uutta tietoa mahdollisista teknologioista ja tulevaisuuksista. Tässä kirjoituksessa olen esittänyt kognition olevan keskeistä sekä tieteis- että fantasiakirjallisuudelle, mutta en tarkoita sillä Suvinin kuvailemaa tiedon kartuttamista. Mielen tutkimukseen nojaava laajempi kognitiivinen lähestymistapa pystyy käsittelemään muitakin kuin kirjallisuuden sisältämän informaation kysymyksiä. Erityisesti se sopii sellaisten tekstien analysointiin, joissa keskeistä ei ole tarinan aihe tai teema todellisuuden representaationa, vaan ne ajatusprosessit, joista teoksen tarjoama kokemus koostuu. Spekulatiivisen fiktion kohdalla nämä työkalut ovat hyödyllisiä siksi, että ne kiinnittävät huomiota kerronnan muotoon ja lukijan ajatusprosesseihin mahdollisten maailmojen ominaisuuksien sijasta. Samalla haluan nostaa kirjallisuuden opettamista koskevassa keskustelussa esiin sen, miten tieteis- ja fantasiakirjallisuus voivat tarjota hyödyllisiä esimerkkejä ei vain kirjallisuuden sisällöstä, vaan myös sen muodosta puhuttaessa.

Viitteet

[1] Ks. esim. Samuli Hägg (2006; 2011) ja uusista oppikirjoista esim. Stockwell (2002) ja Herman (2009).

[2] Hägg on viitannut myös kognitiivisen narratologian mahdollisuuksiin tuoda selkeyttä narratologian käsiteviidakkoon antamalla ”yhden kuvausmallin kirjallisuudentutkimuksen teoreettisten käsitteiden ja niitä lähellä olevien arkikäsitteiden suhteelle” (2011, 38).

[3] Landy erottaa aivotyötä painottavat ”formatiiviset” fiktion teoriat kognitiivisista sillä perusteella, että jälkimmäiset keskittyisivät kirjallisuuden tiedolliseen arvoon. Tässä käsitän kuitenkin kognitio-termin Landya laajemmin.

[4] Delaneystä ja muista tieteiskirjallisuuden metaforisuutta painottaneista tutkimuksista ks. Chu (2010, 10–15).

[5] Brian McHale (2010a, 2010b) on esittänyt, että tieteiskirjallisuuden määräävä tekijä on fiktiivisten maailmojen luomisen prosessien tekeminen näkyviksi.

Lähteet

ALBER, JAN 2010: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Alkuteos: *Impossible Storyworlds and What to Do With Them*. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset – Jälkiklassisen narratologian suuntia.* Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Suom. Laura Karttunen. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.

ALLEN, IRA JAMES 2012: Reprivileging Reading: The Negotiation of Uncertainty. *Pedagogy* Vol. 12, No. 1/2012, 97–120.

BRUNS, CHRISTINA VISCHER 2011: *Why Literature? The Value of Literary Reading and*

What It Means for Teaching. New York & Lontoo: Continuum.
CHU, SEO-YOUNG 2010: *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge, MA & Lontoo: Harvard University Press.
CLARK, MIRIAM MARTY 2009: Beyond Critical Thinking. *Pedagogy* Vol. 9, No. 2/2009, 325–330.
HERMAN, DAVID 2009: *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
HÄGG, SAMULI 2006: Lukion narratologia, lyhyt oppimäärä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2006.
HÄGG, SAMULI 2011: Lukion uusi narratologia, jatkokurssi. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä – Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Helsinki: ÄOL, 37–47.
JIANG, XIAOLI & SMITH, RICHARD 2009: Chinese Learners' Strategy Use in Historical Perspective: A Cross-Generational Interview-Based Study. *System* 37/2009, 286–299.
KIISKINEN, SATU & KOIVISTO, PÄIVI 2011: Johdanto. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä – Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Helsinki: ÄOL, 5–6.
LANDY, JOSHUA 2012: *How to Do Things with Fictions*. Oxford: Oxford University Press.
LIU, YONGCAN & XU, YUETING 2011: Inclusion or Exclusion? A Narrative Inquiry of a Language Teacher's Identity Experience in the "New Working Order of Competing Pedagogies". *Teaching and Teacher Education* 27/2011, 589–597.
MCHALE, BRIAN 2010A: Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature. Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala. Helsinki: The Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies, 11–27.
MCHALE, BRIAN 2010B: Popular Genres. Teoksessa *Teaching Narrative Theory*. Toim. David Herman, Brian McHale & James Phelan. Options for Teaching. New York: MLA, 181–194.
SISÄTTÖ, VESA 2011: Tieteis- ja fantasiakirjallisuuden monipuoliset maailmat. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä – Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Helsinki: ÄOL, 83–96.
STOCKWELL, PETER 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*. Lontoo & New York: Routledge.
SUVIN, DARKO 1979: *The Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Genre*. New Haven: Yale University Press.
TODOROV, TZVETAN 1979/1975: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Alkuteos: *Introduction á la littérature fantastique*. Transl. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Vahvaa väkeä

Merja Leppälahti: Vahvaa väkeä. Helsinki: Finn Lectura, 2012. 175 s.

Merja Leppälahden *Vahvaa väkeä* on kiinnostava, mainiosti kiteyttävä ja tietorikas, mutta samalla hieman turhauttava opaskirja suomalaisen folkloren ja modernin fantasiakirjallisuuden yhtymäkohdista.

Kirja on suomalaiseen kansanperinteeseen ja kansansatuihin tutustuvalle erinomainen perusteos, jossa valotetaan suomalaisten kansansatujen, uskomustarinoiden ja muun kansanperinteen fantastisempien olentojen syntytarinoita maan eri kolkista. Leppälahti perehdyttää lukijan mainiosti satu- ja uskomusolentojen yleisyyteen eri puolilla maata puuttuen samalla näiden ilmentymiin kansanperinteen kehittyessä.

Leppälahden ote on enimmäkseen kiitettävän perinpohjainen; kansanperinteen hahmojen erilaisia nimityksiä käydään läpi huolella, samoin näiden vaihtelevia rooleja perinteessä – vaikkapa pirun roolin moninaisuus suomalaisessa perinteessä niin häijynä vastustajana kuin vastentahtoisena apurina tai tyhmänä jallitusten kohteenakin esittäytyy mainiosti koko kirjossaan. Samalla antaumuksella käsitellään haltiat, jättiläiset, haamut, ihmissudet ja lukuisat muut kansanperinteen ja fantasian perustroopit. Yhtäläisesti kotimaisen fantasiakirjallisuuden esittelyssä Leppälahti on vahvoilla – osa Leppälahden mainitsemista opuksista tulee jopa antaumukselliselle fantasian harrastajalle uusina tärppeinä.

Turhauttavaa kyllä teoksessa on kaksi heikkoa puolta. Kumpikaan niistä ei heikennä kirjan arvoa lähdeteoksena, mutta molemmat saavat toivomaan kirjalta enemmän: jo puolensataa sivua lisätekstiä olisi korjannut kirjan tämänhetkiset heikkoudet. Ongelmista ensimmäinen on puutteellisuus sekä kansantarinoiden että fantasian linkittämisessä ulkomaiseen perinteeseen. Erityisesti kansanperinteen kohdalla tämä häiritsee. Kotimainen kansanperinteemme ei suinkaan ole syntynyt tyhjiössä, mutta perinnettä tuntemattomampi lukija saattaisi erehtyä luulemaan monia kirjassa käsiteltyjä kansainvälisesti yleisiä konsepteja suomalaisiksi erityispiirteiksi. Esimerkiksi vaihdokastarinat, joissa yliluonnolliset voimat varastavat ihmisvauvan ja vaihtavat tilalle omansa, ovat erittäin tyypillisiä halki Euroopan – ja lähialueillamme erityisesti Ruotsissa. Kirjassa viitekehys kuitenkin katoaa, ja lukija saattaa helposti käsittää tarinat lähtökohtaisesti suomalaiseksi ominaisperinteeksi. Sama pätee pikaisesti mainittuun tarinatyyppiin, johon sisältyy pako noidalta heitellen taakse esteeksi muuttuvia esineitä – sama pakotarinan tunnistettava perustyyppi on kuitenkin ollut erittäin yleinen Venäjällä osana Baba Yaga -tarinoita.

Vastaava pulma iskee fantasiatarinoiden käsittelyssä: kun esimerkiksi puhutaan modernin vampyyrikäsityksen synnystä ja kehityksestä, rajaaminen pelkkään kirjallisuuteen tuottaa todella puutteellisen kuvan. Voidaan esimerkiksi perustellusti väittää, että kirjassa

mainitun Anne Ricen *Interview with a Vampiren* merkitys yleiselle käsitykselle vampyyreistä on merkittävästi vähäisempi kuin kirjan filmatisoinnin; sama pätee Meyerin *Houkutus*-sarjaan, *Draculaan* ja puhtaasti audiovisuaaliseksi jääneeseen vampyyriviihteeseen, kuten *Buffy vampyyrintappajaan*. On ymmärrettävää, että raja pitää vetää johonkin, mutta fantasian tapauksessa pelkän kirjallisen fantasian mukaan rajaaminen antaa alaa tuntemattomalle fantasian kehityksestä hieman vääristyneen kuvan.

Ongelmat eivät kuitenkaan rajoita kirjan arvoa perusteoksena: sen erityinen ansio on fantasian juurien seikkaperäisessä osoittamisessa ja fantastisten konseptien jatkuvuuden käsittelyssä. Vaikka onkin epätodennäköistä, että jatkumot olisivat aivan niin selkeitä ja suoria kuin kirjan perusteella saattaa ymmärtää (tämäkin on pulma, jonka pieni lisätila olisi ratkaissut), Leppälahti onnistuu esimerkkien määrällä osoittamaan jatkuvuuden – vaikka epäsuorankin – kotimaisen kansanperinteen ja suomalaisen nykyfantasian välillä.

Mika Loponen

In the Present, in the Future: Two Categories of SF Interpretation, and the Ambiguity of Leena Krohn's *Pereat mundus*

The genre of science fiction is commonly separated into two different categories: the extrapolative and the analogical/speculative SF. Traditionally, the extrapolative pole of SF has consisted of scenarios which appear to have a high probability of actually happening. The speculative branch of science fiction, for its part, has trusted on a discontinuative leap toward an entirely *other* state of affairs. The worlds of speculative SF exist in analogical relation with the empirical world of the author, eliciting metaphorical or allegorical readings that are not predicated upon the linear logic of "if this goes on".

Today, it often appears difficult to maintain this seemingly crucial distinction between the extrapolative and the speculative branches of the genre. The new possibilities opened up by scientific advances in such fields as computer science, nanotechnology or genetic engineering are often so extensive in their scope that even the near-future scenarios of real science are taking more and more speculative forms. This article examines the relationship between the two categories of SF interpretation and recognizes the role of both analogical and prefactual elements in the genre. The issue is further examined through the example of Leena Krohn's *Pereat mundus. Romaani eräänlainen* (1998). I argue that the opening chapter of the book is based on both prefactual and analogical elements, and that the unavoidable ambiguity between the two categories is intrinsic to the work.

Juha Raipola

The Worlds that Make it Possible. Weirdness of China Miéville's *Embassytown*

The article argues that the acts of both creation and reception of fiction are dependent, in a sense, on such a construction as a world. Firstly, world-constructing is seen as a sense-making process: it is the human way of comprehending reality. When it comes to fiction, though, world-constructing is not only a result of the human urge to create significance but also about taking a leap into something new, something that does not yet exist. With the analysis of this twofold nature of fictional worlds,the article moves towards a more comprehensive account of literary dynamics which both emphasizes the meaning of an actual reading process and keeps the medium-specific features and

conventions firmly as part of the analysis. The article puts forward the idea that the shape of the process of world-construction is a circle or a loop. The analysis of this process in China Miéville's *Embassytown* (2011) reveals the weirdness of speculative fiction and participates in speculation of importance of the so-called secondary worlds.

Hanna-Riikka Roine

How to write one's world anew? The subject of revision and doubt in Ursula Le Guin's *Lavinia*

In her novel *Lavinia* (2008), Ursula Le Guin tracks the possibilities of feminist myth revision. It gives its protagonist, a minor character in Vergil's *Aeneid*, a voice and an agency of her own while situating her within the inescapable rules of the storyworld. *Lavinia* makes use of the strategies of feminist historiographic metafiction. Importantly, it also challenges traditional patterns of agency in fantasy narration. These narrative strategies help the heroine in re-defining her values and choices.

My article discusses the evolving subjectivity of Lavinia as she becomes aware of the contingency of the heroic myth she lives in. Her Bildung goes on to ironize the themes of formation of one's true self as well as the conflict-based quest for finding it. Both a centre of her story and a puppet in another's world, her revisionist position becomes that of doubt and resistance of ultimate truths. While accepting the openness of her narrative, she nonetheless expresses a yearning for the good and the right.

Anna Salmi

Erotic Textual Utopias: Possible worlds of Slash fan fiction as erotic literature

The history of fan fiction studies has long focused on fan fiction as a cultural phenomenon and as an example of resisting viewing. While many of the previous studies have concentrated on fan fiction stories as part of fandom studies, a textual analysis of the stories has been somewhat neglected. This paper sets out to explore homoerotic slash fan fiction as literature by examining one fan fiction story belonging to the fandom of a contemporary television series *Supernatural*. By setting the story as part of the genre of pastoral elegy, a genre long associated with homoerotic literature, this paper situates fan fiction as part of fiction of reaction that reads new meanings from old

texts. The paper also considers slash as erotic textual utopias and as female gay pornography. As such, slash expands the way main stream pornography reconstructs men and male sexuality, and may shed new light to how we understand and study pornography.

Silja Kukka

True Lies: Fiction and Non-Fiction in Emmanuel Carrère's *L´Adversaire*

Emmanuel Carrère's *L'Adversaire* (2000) tells the story of Jean-Claude Romand, a man who killed his wife, his two children and his parents. During the police investigation it was revealed that Romand's whole life was a web of lies. For eighteen years Romand successfully played the role of a prosperous doctor although, in reality, he was unemployed and without professional skills or income. No one – not even his own wife – knew the truth.

The story is based on real events. Before writing the book the author entered into correspondence with Romand, followed his trial closely and wrote a series of newspaper articles on the subject. However, *The Adversary* is neither Romand's biography nor a clearly factual account of the events. Besides Romand the author-narrator tells about himself: his decision to write about the events and the difficulties of the writing. The writing process of the book fuses with Romand's story. *The Adversary* is not fiction but it is not distinctly non-fiction either. In this paper I'll ask how completely unbelievable real life events can or should be represented and how *L'Adversaire* answers these questions, especially on the level of structure and narration.

Sanna Katariina Bruun

KTS | Kirjallisuudentutkijain Seura
Finnish Literary Research Society

Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Antti Ahmalalle (antti.ahmala@helsinki.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: http://pro.tsv.fi/skts/