

**"ANOTHER DAY ANOTHER DOLLAR"**

**Kapitalismin problematiikka Hubert Selby Jr.:n romaanissa *Last Exit to Brooklyn***

**Jenni Lindvall**

**Pro gradu -tutkielma**

**Huhtikuu 2017**

**Kirjallisuus**

**Humanistinen tiedekunta**

**Oulun yliopisto**

## SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b> .....	3
1.1 Aluksi .....	3
1.2 Tutkimuksellisia lähtökohtia: kapitalismin kysymysten paluu .....	7
1.3 Selbyn kontekstualisointia kirjallisuuden kentälle .....	10
1.4 Kiinnittyminen realismin perinteeseen modernismiin ja postmodernismiin kurkottaen.....	15
<b>2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JAMESONISTA MARXIIN</b> .....	21
2.1 Poliittinen alitajunta.....	21
2.2 Kognitiivinen kartoittaminen .....	26
2.3 Kapitalistinen ideologia ja luokka.....	28
2.4 Kapitalismin ilmiöitä vieraantumisesta reifikaatioon.....	32
<b>3 "THE PYTHON SLITHERED INTO THE MATCH BOX" – PAKENEVA POLIITTINEN ALITAJUNTA</b> .....	36
3.1 Luokkatietoisuuden potentiaaliset positiot .....	36
3.2 Homoseksuaalisuus tulkinnallisena koodina.....	40
3.3 Skitsofreenisen subjektin selviytymiskeinot reifioituneessa maailmassa.....	44
3.4 Näkymättömät luokkarakenteet poissaolevana syynä .....	49
3.5 Symbolinen ratkaisu .....	53
3.6 Uskonto – pelastuksen saavuttamaton elementti vai reifioitunut korvike?.....	55
<b>4 "JUST DIVERSION" – PAIKOILTAAN LIVENNYT LUOKKAKAMPPAILU</b> .....	60
<b>5 "AND THE BIRD WAS GONE" – HALU NIMELTÄ UTOPIA</b> .....	66
<b>6 "ONLY YOU CAN HELP" – YKSILÖLLINEN VAI RAKENTEELLINEN ONGELMA?</b> .....	73
6.1 Inhimillisen liukuminen eläimelliseen .....	73
6.2 Luokan käsittelemisen käytäntöjä.....	77
6.3 Kehdosta hautaan – "For all is vanity" .....	80
6.4 Luokan katoaminen moraaliseen arvottamiseen.....	85
6.5 Henkilökohtainen hybris vai ympäristön vaikutus? .....	86
<b>7 PÄÄTÄNTÖ</b> .....	91
<b>LÄHTEET</b> .....	96

# 1 JOHDANTO

I have always been an incorrigible optimist. But I see the potential of what could be and then I see what is. The conflict is incredible. That is what causes me to write in what you call a pessimistic way.

-Hubert Selby Jr. (O'Brien 1981, 315.)<sup>1</sup>

## 1.1 Aluksi

Tarkastelen käsillä olevassa pro gradu -tutkielmassani amerikkalaisen kirjailijan Hubert Selby Jr.:n (1928-2004) romaania *Last Exit to Brooklyn* (1964, suom. *Päätepysäkki: Brooklyn* 1983) yhteiskunnallisesta viitekehyksestä käsin. Tarkemmin ilmaistuna tutkin teoksen suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan ja etenkin yhteiskuntaa määrittävään kapitalistiseen ideologiaan. Tarkoitukseni on lähestyä romaania sen esittämiä yhteiskunnallisesti ja taloudellisesti määräytyneitä asetelmia lähilukien, konkretisoiden ja viime kädessä myös problematisoiden. Tutkielmassani pyrin etsimään vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin: Millaisia kapitalistisen ideologian problematiikkaa representoivia asetelmia teoksesta löytyy? Millaisen kuvan teos luo vallitsevasta taloudellisesta tilanteesta ja millä tavoin se kommentoi tilannetta? Entä onko siitä löydettävissä joitakin sellaisia piirteitä, joista voi lukea pyrkimystä myös kapitalistiselle ideologialle vaihtoehtoisiin todellisuuden hahmottamisen ja todellisuudessa olemisen tapoihin?

Tein kandidaatintutkielmani vuonna 2013 Selbyn romaanista *Requiem for a Dream* (1978, suom. *Unelmien Sielunmessu* 1985). Kyseisessä työssä tutkin amerikkalaisen unelman ja siihen kiinteästi liittyvän kulutuksen kulttuurin problematisoitumista teoksessa kontekstuaalisen temaattisen luennan välinein. Tutkielman loppupuolella analyysini laajentui kuitenkin yhä enemmän ideologiakritiikin puolelle ja koin, että teoksessa olisi ollut vielä runsaasti tutkittavaa ja tulkittavaa. Pro gradu -työssäni en kuitenkaan enää halunnut palata

---

<sup>1</sup> Selbyn omat sitaattit on kautta työn jätetty alkukielisiksi, sillä pidän tärkeänä, että tekijä saa puheenvuoron omalla kielellään.

saman romaanin pariin, joten tutkimuskohteekseni valikoitui Selbyn esikoisromaani, jonka koin yhtä lailla hedelmälliseksi tutkimuskohteeksi nimenomaan ideologiakritiikin puitteissa.

Huber Selby Jr.:ia voisi hyvällä syyllä luonnehtia amerikkalaisen sodanjälkeisen kirjallisuuden mustaksi lampaaksi. Kirjallisuushistoriikeissa usein sivuutettu, akateemisesti suhteellisen vähän tutkittu<sup>2</sup> Selby asettuu tuotannollaan monitahoiseen, yksiselitteisiä määrittelyjä pakenevaan välitilaan. Tämä tekee ymmärrettäväksi ne ristiriitaiset tavat, joilla häneen on suhtauduttu. Selbyä on tituleerattu niin realistiksi, naturalistiksi kuin modernistiksikin.<sup>3</sup> Häntä on pidetty sekä tyylin ja muodon rohkeana uudistajana että karkeana ja kouluttamattomana, sensaatiohakuisena amatöörinä.<sup>4</sup> Toisinaan Selbyn on nähty olevan kristillinen moralisti, ajoittain taas yhteiskuntakriitikko.<sup>5</sup>

Selbyn ristiriitaisuutta selittää osaltaan jo hänen näyttävä sisääntulonsa amerikkalaisen kirjallisuuden kentälle. Hänen esikoisromaaninsa *Last Exit to Brooklyn* (jatkossa *Last Exit*) saavutti nopeasti ilmestymisensä jälkeen kulttiklassikon maineen. Teos sai osakseen niin kriitikoiden ylistystä kuin syytteitä siveettömyydestäkin: Englannissa teos joutui pitkällisen oikeudenkäynnin kohteeksi ja Italiassa romaani kiellettiin kokonaan.<sup>6</sup> *Last Exit* kuvaa 1950-luvun Brooklynia, tarkemmin sanottuna sitä asuttavia ihmisiä: satamatyöläisiä, kaupungin vuokratalojen asukkaita, prostituoituja, transvestiitteja, köyhiä ja kodittomia. Teos kokoaa viiden itsenäisen mutta toisiinsa kietoutuvan tarinan avulla kuvan siitä armottomasta kamppailusta, jota nämä hahmot kutsuvat jokapäiväiseksi elämäkseen. Teoksen traagiseen hahmokavalkadiin kuuluvat muun muassa Harry Black, metallimiesten lakkokamppailun taustavoimissa häärivä antisankari, häikäilemätön nuori prostituoitu Tralala sekä epätoivoisesti rakastunut drag queen Georgette.

Selby puhui itsestään usein patologina. Tämä kenties hieman hämmentävä määritelmä kirjailijan työstä tarkentuu John O'Brienin (1981, 315) haastattelussa, jossa Selby kuvailee työnkuvaansa taudin etsimiseksi ja tutkimiseksi. Samoin kuin jokainen terveydentilatutkimus alkaa taudin toteamisesta ja sen luonteen määrittelystä, koki Selby omassa työssään tutkivansa ihmistä ja erityisesti yhteiskuntaa määrittävää sairautta. Hän pyrki tuomaan

---

<sup>2</sup> Ks. esim. Wertime 1978.

<sup>3</sup> Ks. esim. Beesley & Joughin 2001, 97; Mottram 1981, 361, 363; Stephens 1981, 392.

<sup>4</sup> Ks. esim. Sorrentino 1981.

<sup>5</sup> Ks. esim. Binet 1981, 384; Buckeye 1981, 374–375; Lewis 1981, 413; Metcalf 1981, 367, 368; Wertime 1978; Sorrentino 1981, 341.

<sup>6</sup> Ks. esim. Giles 1998, 3; Wertime 1978, 444.

tämän taudin ihmisten nähtäväksi ja tunnistettavaksi, jotta siihen voitaisiin mahdollisesti reagoida tulevaisuudessa. (O'Brien 1981, 315.)

Tämä toteamus resonoi mielestäni mielenkiintoisella tavalla erään toisen yhteiskunnallisen ja kirjallisen elämän tutkijan, Fredric Jamesonin, ajatusten kanssa. Yhdysvaltalainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Jameson on yksi läntisen marxismin kentän huomionarvoisimmista ajattelijoina. Hänen kattava dialektisen kritiikin teoriansa pyrkii viime kädessä näennäisen mahdottomaan tehtävään: piirtämään kulttuurisen kartan koko maailman systeemistä, sen toiminnasta ja sitä määrittävistä tekijöistä. (Ks. Tally 2014.)

Tämän kunnianhimoisen projektin toteuttamisen keinoina Jameson käyttää muun muassa poliittisen alitajunnan (*political unconscious*) luennan ja kognitiivisen kartoittamisen (*cognitive mapping*) käsitteitä. Poliittisen alitajunnan luennan avulla hän ikään kuin erittelee teksteistä esiin oireilevia, niitä asuttavia tukahdutettuja historiallisia tai poliittisia tilanteita. Näiden tukahdutettujen elementtien avulla Jameson erittelee teksteistä sekä perinteisen marxilaisesti ideologiakriittisiä tulkintoja että tulevaisuuteen suuntautuvia, utooppisia "ratkaisuja" tai ehdotelmia näihin ongelmallisiin tilanteisiin. Jamesonilainen poliittisen alitajunnan luenta on siis yhteiskunnallisesti suuntautunut prosessi, jossa merkitys näyttäytyy sekä ideologiakriittisessä että utooppisessa ulottuvuudessaan. (Ks. Jameson 1981.) Kognitiivinen kartoittaminen, edellä mainitun luentatavan sisarkäsite<sup>7</sup>, pyrkii yhtä lailla paljastamaan ne kapitalistista ideologiaa tuottavat ja ylläpitävät merkitykset, jotka ovat tunkeutuneet kolonisoimaan yksilön elintilaa. Kognitiivisen kartoittamisen tavoite onkin nimensä mukaisesti lisätä yksilön yhteiskuntatietoisuutta, kartoittaa yksilön paikkaa ja toimintamahdollisuuksia nyky-yhteiskunnan kontekstissa (Jameson 1986, 279). Poliittisen alitajunnan luenta ja kognitiivinen kartoittaminen voidaankin nähdä ennen kaikkea käsiteparina, jonka avulla pyritään ymmärtämään tekstien omaa, sisäistä logiikkaa, niistä esiin luettavissa olevia merkityksiä. Molempien käsitteiden tavoitteina on yhtä kaikki tuoda näkyviksi yhteiskunnan oireellisia, ongelmallisia tilanteita ja pyrkiä löytämään työkaluja niiden ratkomiseksi.

*Last Exitin* henkilöahmoja voisi kuvailla ennen kaikkea kriisin ilmentäjinä. Heidän olemassaolonsa maailmassa on poikkeuksetta ahdistuksen, tuskan ja vihan värittämää.

---

<sup>7</sup> Ks. esim. Jameson 2007a, 157.

Teoksen maailma on kylmä, materialistinen ja rakkaudeton. Ihmiset nähdään esineinä ja välineinä itsekkäiden hedonististen päämäärien tavoittelulle. Inhimillinen kommunikaatio on surkastunut niin hahmojen välisessä kuin hahmojen henkilökohtaisessa, sisäisessäkin keskustelussa lähes olemattomiin. Näissä asiointiloissa näen yhteyksiä esimerkiksi sellaisiin marxilaisittain erotettuihin ilmiöihin kuin vieraantuminen, tavanaistuminen ja reifikaatio. Lisäksi koen teoksen representoivan osaltaan myös tiettyjä luokka-asetelmia. Otaksunkin edellä mainittujen, kohdetekstissä esiintyvien elementtien yhdeksi mahdolliseksi laukaisualustaksi juuri kapitalistisen talousjärjestelmän, jonka arvot ovat siirtyneet määrittämään myös sellaisia inhimillisen elämän osa-alueita, joille ne eivät ensisijaisesti kuulu. Tämä kapitalismikriittinen näkökulma vaatii tutkimusotteekseen nimenomaan marxilaista käsitteistöä ja teoriaa.

Nähdäkseni jotakin edellä mainitusta kapitalistisen ideologian määräävyydestä kertoo myös kohdeteoksen muodon taso. *Last Exitissä* tietyt kerronnalliset ja tyyllilliset ratkaisut herättävät huomiota poikkeamalla valtavasti konventionaalisista kerronnan muodoista. *Last Exit* risteyttää useita erilaisia tyylin ja kerronnan keinoja vaikeuttaen myös näin osaltaan teoksen yksiselitteistä määrittelyä. Käsillä olevassa tutkielmassa ei kyetä tilan rajallisuuden vuoksi paneutumaan kovin tarkoin edellä mainittuihin tekijöihin, mutta ymmärrys Selbyn kerronnan merkittävydestä kulkee kuitenkin implisiittisesti analyysin mukana.

Tarkoitukseni on siis tässä pro gradu -tutkielmassa eritellä *Last Exitistä* elementtejä, jotka kommentoivat tai vähintäänkin oireilevat kapitalistisen ideologian leviämistä inhimillisen elämän osa-alueille. Lähtökohtaisena ajatukseni on tehdä tämä lukemalla tarkasti teoksen henkilöhahmoja ja -asetelmia. Jamesonia seuraillen oletan, että Selbyn tekstistä on luettavissa esiin ideologisia ja utooppisia elementtejä – sekä tekstiin piiloutunutta historiallis-poliittista problematiikkaa että mahdollisia vaihtoehtoisten asiointilojen orastavia avauksia. Tutkimuskysymykseni voisikin muotoilla seuraavasti: miten Selbyn romaanin *Last Exit to Brooklyn* henkilöhahmot ja -asetelmat oireilevat kapitalistisen talousjärjestelmän luomia negatiivisia piirteitä ja millaisen kommentin tai kuvan ne antavat tästä järjestelmästä?

## 1.2 Tutkimuksellisia lähtökohtia: kapitalismin kysymysten paluu

Viime vuosina sekä suomalaisen kirjallisuuden että sen tutkimuksen teemoiksi ovat jälleen nousseet kapitalismikriittiset – tai vähintäänkin kapitalismisensitiiviset – aiheet.<sup>8</sup> Kirjallisuudentutkija Jussi Ojajärvi (2013a, 131) esittää teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta* julkaistussa artikkelissaan ”Kapitalismista tulee ongelma”, että kapitalistinen talousjärjestelmä ja sen problematiikka on yksi aikamme suomalaisen kirjallisuuden käsitellyimmistä aihepiireistä. Kirjallisuussosiologi Erkki Sevänen (2013, 26, 33) taas toteaa, että 1990-luvun jälkipuolella miltei unohdetut luokan, talouden ja yhteiskuntarakenteen käsitteet ovat palanneet jälleen kirjallisuudentutkimukseen. 1980- ja 1990-lukujen tärkeitä tutkimuskohteita – subjektia ja identiteettiä – tarkastellaan nyt laajemmasta yhteiskunnallisesta kontekstista käsin.<sup>9</sup>

Ojajärvi selvittää yhdessä Liisa Steinbyn kanssa teoksessa *Minä ja markkinavoimat* (2008) länsimaisten yhteiskuntien viime vuosikymmeninä läpikäymää taloudellista ja yhteiskunnallista muutosta. Tämä muutos on lyönyt leimansa sekä yhteiskunnallisen elämän eri osa-alueisiin että yksittäisten ihmisten toimintaan ja kokemusmaailmaan. Nykyinen globaali markkinatalous, markkinoiden vapautuminen ja pääoman vapaa liikkuminen muuttavat oleellisesti eri alueiden ja valtioiden talouselämää sekä sitä kautta yhteiskunnallisia oloja. (Ojajärvi & Steinby 2008, 7–9.) Uusliberalistisen ideologian mukaiset ajatusmallit värittävät pitkälti poliittista ajattelua, ja niiden on epäilty laajentuneen määrittämään myös yhteiskunnan ja yksilön suhdetta koskevia ajatusmalleja (Julkunen 2001, 49–50, 104–105).

Olisi huolimaton olettaa, etteivät tämänkaltaiset muutokset realisoituisi jollakin tasolla myös subjektin kokemusmaailmassa. Taiteiden perinteisenä vahvuutena onkin ollut sen esille tuominen, miten yksittäinen ihminen kokee jonkin tietyn historiallisen, kulttuurisen tai sosiaalisen ilmiön (Ojajärvi & Steinby 2008, 7). Tämä ajatus yhdessä kotimaassamme virinneiden viimeaikaisten kirjallisuudentutkimuksen painotusten kanssa on toiminut lähtökohtana myös tälle pro gradu -työlle.

---

<sup>8</sup> Ks. esim. Ojajärvi 2016, 88; Sevänen 2013, 25–26, 29–30.

<sup>9</sup> Ks. myös esim. Kivimäki 2012, 28–30; Lahtinen 2011, 155–157; Ruoho 2006, 33.

Suomalaisen tutkimuksen uusi kiinnostus kapitalismin kysymyksiä koskien kiinnittyy luonnollisesti osaksi laajempia, kansainvälisiä kirjallisuudentutkimuksen virtauksia. Useat 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen tienoilla julkaistut tutkimukset osoittavat, että kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen postmodernistisen ja -strukturalistisen aallon jälkimainingeista on nousemassa uudelleen erityisesti kapitalismin teemoja koskevia intressejä. Kapitalismin kysymysten näkökulmasta on tutkittu muun muassa sellaisia kirjailijoita kuin Thomas Pynchon ja DonDeLillo.<sup>10</sup> Kun postmodernistiset ja jälkistrukturalistiset painotukset korostivat identiteettipoliittisia kysymyksiä muun muassa sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodun kannalta, painui luokka subjektia määrittävänä tekijänä taka-alalle.<sup>11</sup> Lawrence Driscoll (2009, 3) toteaaakin Judith Williamsonia lainaten, että usein radikaalina juhlistettu postmodernin ”kulttuurinen käänne” on kaikista ansioistaan huolimatta osoittautunut yllättävän yhteensopivaksi vallalla olevan uusliberalistisen ja utilitaristisen poliittis-ekonomisen retoriikan kanssa pikemminkin säilyttäen kuin haastaen sitä. Ehdotelmia luokan takaisin tuomiseksi on tehnyt esimerkiksi Nancy Fraser (1997), jonka mukaan sukupuolen, seksuaalisuuden ja etnisyyden kaltaisten identiteettipoliittisten kysymysten käsittely tulisi sulauttaa osaksi luokan tutkimusta, tehdä näkyväksi yhtä lailla sekä kulttuuriset että taloudelliset sortamisen muodot.

Myös tämä tutkielma voidaan nähdä osaltaan edellä kuvattujen, niin suomalaisten kuin kansainvälistenkin, tutkimusintressien jatkumona. Kohdeteokseni *Last Exit* oireilee oletetusti nimenomaan amerikkalaisen, globaalin markkinatalouden synnyttämiä asiointiloja. Yhdysvaltoja pidetään usein kapitalismin kehtona, ja tutkimukseni kannalta mielenkiintoista onkin eritellä juuri amerikkalaisen kapitalismin ilmenemismuotoja ja sen mahdollista problematiikkaa.

Tutkittaessa kirjallisuutta sosiologisesti kirjallisuus nähdään erityisesti sosiaalisesti määräytyneenä elämänalueena. Sitä tulee siis tarkastella suhteessa muuhun kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen, ja näin ollen tulkita ja selittää kirjallisuutta nimenomaan näistä lähtökohdista käsin. (Sevänen 2011, 11–12.) Yhteiskunnallisesti suuntautunut kirjallisuudentutkimus ponnistaa muun muassa dialektisesta perinteestä, joka nousee oman tutkimukseni kannalta olennaiseksi tavaksi hahmottaa tekstien sosiaalista konstruktiota

---

<sup>10</sup> Ks. esim. Conte 2011; Hoberek 2005; Kauffman 2008; Nixon 2009; Shonkwiler 2010.

<sup>11</sup> Ks. esim. Acker 2006, 1–6; Day 2001, 200–204; Driscoll 2009, 1–3; Skeggs 2014, 119–121.



maailmassa. Dialektinen traditio<sup>12</sup> näkee kirjallisten tekstien määräytyvän – aina tiettyyn rajaan asti – yhteiskunnan pohjalta, ja näin ollen voidaan loogisesti ajatella, että kirjalliset tekstit välittävät poikkeuksetta jonkinlaisen kuvan edustamastaan yhteiskunnasta sekä siihen liittyvistä maailmankuvista, -katsomuksista ja ideologioista. Juuri ideologian kuvaamiseen ja tulkitsemiseen liittyy olennaisesti myös ideologiakritiikki. (Sevänen 2011, 19–20.)

Ideologiakritiikin harjoittamiseen kuuluu sekä teksteihin piiloutuvien ideologisten asetelmien paljastaminen että kritiikin esittäminen näitä arvomaailmoja kohtaan. Ideologiakritiikki edellyttää kuitenkin aina eron tekemistä tekstin merkitysisällön ja totuussisällön välille, ja kärjistäen voidaan sanoa, että tekstin totuusarvon lopullinen määre löytyy viime kädessä marxilaisesta historia- ja yhteiskuntateoriasta. Marxisin piiriin lukeutuvien tutkijoiden ja ryhmittymien välillä on kuitenkin vuosien saatossa ollut runsaasti näkemuseroja, joten mitään yksittäistä ja lopullista ”marxilaista” tulkintaa tästä aiheesta on tuskin koskaan löydettävissä. (Sevänen 2011, 21.)

Marxilaisen tutkimuksen valtavasta kirjosta ja eri ryhmittymien paikoin suuristakin erimielisyyksistä johtuen on tähänkin tutkielmaan valittu pääasialliseksi kehykseksi yksi marxilaisesti suuntautunut kirjallisuudentutkimuksellinen teoria, eli jo aiemmin mainittu Fredric Jamesonin dialektisen kritiikin malli. Tutkielmassa keskitytään tulkitsemaan kohdetekstejä erityisesti Jamesonin poliittisen alitajunnan luennan ja kognitiivisen kartoittamisen käsittein, joita erittelen luvuissa 2.1 ja 2.2 Näiden työkalujen avulla pyrin lukemaan kohdeteoksesta esiin yhteiskuntaa kommentoivia merkityksiä. Lisätukea Jamesonin teorialle tuo luvuissa 2.3 ja 2.4 esitelty marxilainen käsitteistö.

Teoreettisesti olennaisimpia lähdeaineistoja tutkimukseni kannalta ovat Jamesonin omat tekstit, joista painoarvoltaan tärkeimpiä ovat poliittisen alitajunnan metodia kuvaileva *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), kognitiivista kartoitusta täsmentävä artikkeli ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa” (1984/1986) sekä postmodernia käsittelevä *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Yleisteoksena Jamesonin ajattelua esitellessä ja eritellessä käytän

---

<sup>12</sup> Dialektiikka pohjaa ajatukseen siitä, että kaksi vastakkaista voimaa synnyttää jonkin kolmannen: Hegelillä teesi ja antiteesi muodostivat synteessin, ja koko ihmiskunnan historian logiikka toimikin ristiriitojen (kahden vastakkaisen tekijän) aiheuttamien vallankumousten (yhdistyminen) dialektisena liikkeenä. Marx käänsi Hegelin mallin vielä erityiseen materiaalsen dialektiikan muotoon: hänelle ristiriidat johtuivat materiaalisista lähtökohdista kumpuavasta luokkasodasta. Jameson jatkaa osaltaan tätä dialektista perinnettä.

pääasiallisesti Robert R. Tallyn teosta *Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism* (2014). Marxilaisia peruskäsitteitä taas valotetaan ennen kaikkea Marxin alkuperäistekstien, kuten *Taloudellis-filosofisten käsikirjoitusten* (1844/1978) ja *Pääoman* (1867/1974) kautta. Lisäksi marxilaista teoriaa avataan Terry Eagletonin teokseen *Marx ja vapaus* (1997/2000) viitaten. Marxilaiseen ajatteluun ja käsitteistöön johdattelevina teksteinä käytän myös suomalaista tutkimusta, kuten Ojajärven väitöskirjaa *Supermarketin valossa* (2006) sekä tuoretta luokan käsitettä pohtivaa ja soveltavaa teosta nimeltä *Luokan ääni ja hiljaisuus. Yhteiskunnallinen luokkajärjestys 2000-luvun alun Suomessa* (toim. Anttila ym. 2016).

### 1.3 Selbyn kontekstualisointia kirjallisuuden kentälle

Tutkittaessa *Last Exitiä* yhteiskunta- ja ideologiakriittisesti on tärkeää kontekstualisoida teos historiallis-yhteiskunnalliseen aikaan ja paikkaan sekä yhtä lailla kirjallisuuden kentälle. *Last Exit* kuvaa oletetusti 1950-luvun Brooklynä, New Yorkin kaupunginosaa, joka oli tuolloin tunnettu ennen kaikkea työväenluokkaisena alueena ja kaupungin kulttuurisena sulatusuunina. Sittemmin keskiluokkaistunut alue on tapahtumapaikkana mielenkiintoinen etenkin teoksen muodon ja tematiikan huomioon ottaen: Brooklynin asema eräänlaisena kulttuurisena risteämiskohtana resonoi teoksen muodollisen tason polyfonian, jopa kakofonian kanssa. Kiinnostavaa on myös Brooklynin asema Manhattanin, maailmankaupan keskuksen, kupeessa. Samalla tavoin kuin teoksen henkilöhahmojen kohtalo on sidottu taloudellisiin tekijöihin, on heidän fyysinen sijaintinsa eli Brooklyn monella tapaa taloudellisesti riippuvainen Manhattanista.

Yhdysvalloissa elettiin sodanjälkeisistä vuosista aina 1970-luvulle asti taloudellista nousukautta, jolloin kapitalismi laajentui koskemaan myös inhimillisen elämän osa-alueita muun muassa kulutuskulttuurin ja mainonnan huomattavan kasvun myötä.<sup>13</sup> Se amerikkalaisen kapitalismin vaihe, jota teoksessa oletetusti eletään, ajoittuu jamesonilaisittain ilmaistuna monopolikapitalismin ja globaalien, postmodernin kapitalismin

---

<sup>13</sup> Ks. esim. Jameson 1996, 318, 320; Lindner 2003, 11–12; Slater 1997, 11–12.

välimaille.<sup>14</sup> Luonteenomaista ensiksi mainitulle oli uudenlaisen kansallisen ja orastavasti myös kansainvälisen kapitalistisen tilan hahmottaminen. Tässä kapitalismin vaiheessa keskeiseksi nousi ennen kaikkea juopa eletyn subjektiivisen kokemuksen ja laajemman sosiaalisen struktuurin välillä – dilemma, jonka kirjallisen kuvaamisen Jameson kokee onnistuvan parhaiten modernististen tyylikeinojen avulla. (Jameson 1991, 410–411.) Siirtymä seuraavaan kapitalismin vaiheeseen puolestaan selittyy erityisesti kapitalismin laajentumisella sekä maailmanlaajuisesti pääoman globalisoitumisen myötä kuin myös yksilöllisesti, laajenevan kapitalistisen järjestelmän siirtyessä hallitsemaan myös mielen aiemmin kolonisoimattomia osia (Jameson 1996, 320). Globaalikapitalismin kuvaamisen Jameson (1991, 413) assosioi kirjallisuuden saralla erityisesti postmodernististen tyylikeinojen kanssa. *Last Exit* asemoituu teoksena tähän välitilaan, jossa monopolikapitalismi kulkee jo pikkuhiljaa kohti uutta, globaalia laajentumisen kautta ja representoi nimenomaan sitä, mitä yksilölle tapahtuu tämän vallitsevan talousjärjestelmän alati kasvavan levittäytymisen seurauksena.

Samalla tavoin kuin *Last Exit* asettuu eräänlaiseen historiallisen kapitalismin muotojen välitilaan, on Selbyn kontekstualisointi länsimaisen kirjallisuuden historiaan sekin eräänlaista väliin asettamista ja erilaisista aineksista koostamista. Kuten Richard Wertime toteaa biografiassaan Selbystä, on tämän tuotantoa vaikea luokitella tyhjentävästi kirjallisuuden kaanoniin. Selbyn teokset eivät ole saaneet huomattavaa huomiota virallisissa akateemisissa kirjoituksissa, joten hänelle suotu kriittisen akateemisen tutkimuksen määrä on pysynyt suhteellisen suppeana. (Wertime 1978, 445.) Tutkimuksessani olenkin käyttänyt lähdeaineistona muun muassa *Review of Contemporary Fiction* -kirjallisuuslehden Selbyyn keskittyntä teemanumeroa vuodelta 1981, jonka kirjoittajiin kuuluvat esimerkiksi Robert Buckeye, John O'Brien ja Gilbert Sorrentino. Kyseinen lehti koostuu kirjallisuuden ammattilaisten kirjoittamista esseistä ja artikkeleista. Tekstit keskittyvät sellaisiin kirjailijoihin, joiden tuotanto on jollain tapaa kaanonista poissuljettua, kumouksellista tai muutoin helppoa kategorisointia välttävää. Toinen pääasiallinen lähteeni on James R. Gilesin

---

<sup>14</sup> Jamesonin (1991, 410) tekemä kolmijako kapitalismin vaiheiden, klassisen markkinakapitalismin, monopolikapitalismin ja globaalien postmodernin kapitalismin välillä erottelee karkeasti niitä kapitalistisen tuotantotavan historiallisia vaiheita, joita erottaa aina jokin tietty laajentuminen tai "hyppäys" kapitalismin laajentumisen saralla.

kattava, pelkästään Selbyn tuotannolle ja sen tulkinnalle omistettu teos *Understanding Hubert Selby Jr.* (1998).

Selbyyn viitataan myös usein kirjallisissa bibliografioissa kovin puutteellisesti, useimmiten yhdellä lauseella, jos lainkaan. Mikäli Selby tullaan maininneeksi, luetaan hänet useimmiten beat-kirjallisuuden jälkeläisiin yhdessä sellaisten tekijöiden kuin Hunter S. Thompsonin, Ken Keseyn, William Burroughsin tai Charles Bukowskin kanssa. Näille kirjailijoille tyyppistä katsotaan olevan etenkin tietyn tyyppinen anarkistisuus ja yhteiskuntakritiikki tai jopa suoranainen yhteiskuntavastaisuus sekä väkivaltaisuuden, perversioiden ja laitapuolen elämän kuvaus. Huomionarvoista on, että näissä yleisluontoisissa kirjallisuusantologioissa mainitaan Selbyn teoksista miltei poikkeuksetta vain hänen esikoisromaaninsa *Last Exit*.<sup>15</sup>

Selbyn teokset voidaan siis sijoittaa ajallis-paikallisesti amerikkalaisen sodanjälkeisen kirjallisuuden piiriin. Häntä voikin hyvällä syyllä kutsua ensisijaisesti amerikkalaiseksi kirjailijaksi – eikä vain hänen syntyperänsä, vaan juuri hänen aiheidensa ja teemojensa vuoksi.<sup>16</sup> Selby totesi itsekin olevansa ennen kaikkea amerikkalainen kirjailija:

– – you can't mistake me for anything other than American and you can't mistake me for many other American writers. – – It's not that I've made a conscious decision to be an American writer. It's just the way I am, and it comes out in my work. I hope that by the time I'm finished, my body of work will have created a microcosm, just as *Last Exit* is a microcosm. I think that I will give you a terrific picture of America. (O'Brien 1981, 321–322.)

Halki kirjailijan tuotannon ovat huomion kohteena toistuvasti nimenomaan urbaanissa amerikkalaisessa yhteiskunnassa kamppailevat yksilöt. Otaksunkin Selbyn tuotannon olevan eräänlainen projekti, jonka tarkoite on piirtää kokonaiskuva amerikkalaisesta yhteiskunnasta ja kartoittaa kattavasti sitä asuttavien luokkien psyykettä.

Samoja ajatuskulkuja seuraillen myös Giles käsittää teoksessaan koko Selbyn tuotannon nimenomaan suureksi visioksi amerikkalaisesta yhteiskunnasta. Hän kiinnittää huomiota erityisesti siihen, kuinka kirjailijan jokainen teos käsittelee amerikkalaista yksilöä suhteessa yhteiskuntaan ja kuinka hänen neljä esikoisromaaniaan esittelevät henkilökuvissaan jokaisen periamerikkalaisen yhteiskuntaluokan edustajia alaluokasta (*lower class*) keski- (*middle class*) ja yläluokkaan (*upper class*) saakka. (Giles 1998, 1–7, 92.) *Last Exit* on ennen kaikkea kuvaus kaikkein alimmista: työväenluokasta, työttömistä ja suoranaisesti köyhistä. Selbyn seuraava

---

<sup>15</sup> Ks. esim. Bradbury 1983, 152; Beesley & Joughin 2001, 96–97; Spiller ym. 1975, 1467.

<sup>16</sup> Ks. esim. Giles 1998, 5; Wertime 1978, 413.

teos, *The Room* (1971, suom. *Hullun kertomus* 1974) hylkäsi suoran kuvauksen yhteiskunnasta ja keskittyi sen sijaan kommentoimaan sitä yhden henkilön sisäisen maailman kautta. Teos on edeltäjänsäkin kokeellisempi, fragmentaarinen kertomus anonyymin, vankilassa istuvan miehen mielen sisäisistä syövereistä: hänen perversioistaan, fantasiaistaan ja kaiken nielevästä vihastaan. Päähenkilön taustoja ei koskaan selvennetä, sillä tärkeintä on hänen inhimillisyytensä, se tarttumapinta, johon lukija voi parhaillaan samaistua näinkin kieroutuneen ja mielenvikaisen henkilön kokemuksista lukiessaan. Molemmat romaanit saavuttivat julkistamisensa jälkeen myönteisen vastaanoton kriitikoiden taholta sekä vankan kulttiklassikon aseman.

Selbyn kolmas romaani, *The Demon* (1976), ei yltänyt edeltäjiensä tasoiseen menestykseen: sitä pidetään yleisesti yhtenä Selbyn heikoimmista esityksistä. *The Demonissa* Selby liikkuu tutusta vähäosaisten ihmisraunioiden kuvauksesta varoittamatta täysin toiseen ääripäähän. Fokus siirtyy vähäosaisista urbaaneista eksyneistä yläluokkaan itsensä luovivan nuoren urakiittäjän elämän seuraamiseen. Kaksi vuotta myöhemmin julkaistu romaani *Requiem for a Dream* (1978, suom. *Unelmien sielunmessu* 1985) ikään kuin sulkee ympyrän: sen keskiössä ovat suuren amerikkalaisen keskiluokan jäsenet, tarkemmin ilmaistuna sen alemman tason (*lower middle class*) edustajat. (Giles 1998, 4–5.) *Requiem for a Dream* kertoo neljästä addiktioidensa pariin vajoavasta henkilöstä, jotka tekevät kaikkensa saavuttaakseen oman amerikkalaisen unelmansa. Lopulta he kaikki joutuvat kuitenkin riippuvuuksiensa tuhoamiksi ja saavat huomata, että unelma, jota he henkensä kaupalla tavoittelivat, olikin pelkkää illuusiota. Näin Selby on alkupään tuotannossaan käynyt läpi amerikkalaisen yhteiskunnan perinteistä luokkakerrostumaa, toki yleisluontoisesti ja puutteellisesti, mutta hänen kokonaisprojektinsa kontekstissa erittäin huomionarvoisesti.

Edellä mainittujen teosten lisäksi Selby on kirjoittanut myös novellikokoelman *Song of the Silent Snow* (1986) sekä romaanit *The Willow Tree* (1998) ja *Waiting Period* (2002). Hänen tuotantoonsa kuuluu myös useita kirjallisuuslehdissä julkaistuja novelleja ja tarinoita. Lisäksi Selby on toiminut käsikirjoittajana ja näyttelijänä muun muassa romaaneihinsa perustuvissa elokuvissa *Last Exit to Brooklyn* (1989) ja *Requiem for A Dream* (2000) sekä muutamissa muissa tuotannoissa. Vuonna 2004 menehtynyt Selby on tietävästi jättänyt jälkeensä ainakin yhden työstämisvaiheessa olevan tekstin, *The Seeds of Pain and the Seeds of Love*.

Kaiken kaikkiaan Selbyä voisi siis kuvata kirjailijana, jonka projektina on esitellä, eritellä ja tutkia nimenomaan amerikkaisen yksilön ja yhteiskunnan oloja ja arvoja sekä niissä mahdollisesti piileviä ongelmia. Vaikka Selby saattaa vaikuttaa hyvin yhteiskuntakriittisesti suuntautuneelta kirjailijalta, on huomionarvoista, että hän viittaa teoksissaan hyvin harvoin suoraan siihen, että hänen teoksissaan ilmenevät ahdingon ja kriisin ilmentymät – niin sisällön kuin muodonkin tasolla – juontaisivat juurensa suoraan yhteiskunnallisista oloista.

Robert Buckeye (1981, 374–375) huomauttaa artikkelissaan ”Some Preliminary Notes Towards a Study of Selby”, että Selbyn fiktion ydin on lopulta aina sama: hänen päähenkilönsä ovat tavalla tai toisella osattomia. Tämä osattomuus voi ilmetä esimerkiksi taustan, ympäristön tai koulutuksen puutteina. Heidän haaveensa ja toiveensa eivät koskaan toteudu ja heitä riivaavat tuhoiset pakkomielleet. Kun ympäröivä maailma tai henkilöt itse saavat itsessään aikaan suurta turhautumista, muuttuvat heidän ajatuksensa sekä käytöksensä poikkeuksetta vihaisiksi ja väkivaltaisiksi. Heidän pakonomaiset tarpeensa näyttäytyvät lukijalle lopulta hämmentävinä, mitään tyhjentävää syytä vailla olevina tuhoavina obsessioina, ja heidän vihansa paine jää toistuvasti purkautumatta.

Tämä hämmentävä ”purkautumattomuus” ja siitä voimansa ammentava, Selbyn teksteille ominainen jännittyneisyys, on selkeästi aistittavissa sekä sisällön että muodon tasolla. Tämä on se tarttumapinta, se lohkeama tekstissä, johon aion tutkimukseni kärjen suunnata. Kuten Buckeye (1981, 375) toteaa, ei teksteissä koskaan *suoraan* indikoida niitä asuttavien raivon ja patoutumien johtuvan ympäröivän yhteiskunnan puutteista. Oma tutkimyshypoteesini kuitenkin on, että *Last Exitiä* asuttava ja siinä oireileva paine ja jännittyneisyys ovat ennen kaikkea yhteiskunnan määrittämiä tekijöitä, jotakin syvemmän paneutumisen ja tutkimuksen arvoista. Tämä piiloinen tai tukahdutettu tunnelma kutsuukin tulkitsemaan tekstiä juuri edellä mainituin poliittisen alitajunnan ja kognitiivisen kartoittamisen käsittein. Tekstissä ilmenevä jännittyneisyys tasapainoilee kiinnostavalla tavalla tietoisien ja tiedostamattoman rajamailla, kiinnittäen sen samalla poliittisen alitajunnan luennan ja kognitiivisen kartoittamisen käsitteiden eronteon kysymyksiin: onko *Last Exitin* tukahdutettu raivo piiloista, sananmukaisesti alitajuntaista poliittista materiaalia? Vai voiko sen sittenkin nähdä tekstin tiedostamana ideologiakriittisenä sanomana? Muun muassa näitä kysymyksiä teoksen analyysi pyrkii myös osaltaan purkamaan.

#### 1.4 Kiinnittyminen realismiin perinteeseen modernismiin ja postmodernismiin kurkottaen

Kontekstualisoitaessa Selbyn tuotantoa johonkin kirjallisuuden tyyliin tai muodolliseen perinteeseen ollaan, kuten todettua, polveilevalla tiellä: *Last Exitin* sisältöä, sen teemoja ja tendenssejä voisi kuvata realistiseksi, jopa naturalistiksi.<sup>17</sup> Romaanissa kuvataan Brooklynin vähäosaisten ihmisten raadollista elämää, joka koostuu lähinnä päivittäisistä eloonjäämiskamppailuista. Kuvatessaan realismia historiallisena tyylinä kirjallisuudentutkija Pekka Vartiainen (2010, 16–17) määrittelee kyseisen esitystavan päätavoitteeksi ennen kaikkea yrityksen luoda vaikutelma todellisuuden mahdollisimman totuudenmukaisesta kuvaamisesta. Suuntauksen periaatteiden mukaisesti taideteos tulee aina ymmärtää suhteessa omaan ympäristöönsä, joka viime kädessä antaa sille sen merkityksen raamit.

1800-luvulla syntynsä saanut realistinen romaani rakentui jo alkutaipaleeltaan lähtien biografisesti laaditun henkilökuvan varaan: se kuvaa usein yksilön kehitystä ja hänen luovimistaan maailmassa haasteiden sekä vastoinkäymisten vastatulessa. Käsittelyn kohteena ovat erilaiset kriisit, joihin joko sopeudutaan tai joiden vaikutuksesta tuhoudutaan. (Vartiainen 2010, 18.) Myös Selbyn maailmassa hahmot sovittavat olemustaan ympäristöönsä käymällä läpi erilaisia kriisitiloja, jotka lopulta johtavat joko väistämättömään tilanteeseen sopeutumiseen tai vääjäämättömään, lopulliseen tuhoon. Realismin ankarien teemojen taustalla onkin usein kriittinen näkökulma yhteiskuntaan (Vartiainen 2010, 18). Tämä historiallisen realismin piirre taas resonoi omien tutkimuksellisten intressieni kanssa, joiden tavoitteena on eritellä kohdeteoksessa oireilevia, yhteiskunnallisesti problemaattisia tilanteita.

*Last Exitiä* voisi toisaalta pitää myös naturalismin tyylinä ilmentäjänä. Kirjallisuudentutkija Riikka Rossi (2009, 21, 24) määrittelee naturalismin tyylinä pääpiirteeksi tietyn aikakauden tutkimisen mikrohistoriallisesta yksilöperspektiivistä. Naturalismi keskittyy kuvaamaan erityisesti sairauden, rakkion ja tuhon alle hautautuvia ihmisiä. Motiivien ja teemojen tasolla se kuvaa traagisten ihmiskohtaloiden kautta yhteiskunnallisen ja inhimillisen järjestyksen hajoamista. Toisaalta naturalismi ja realismi historiallisina periodeina limittyvät usein, sillä samantyyppisten muotopiirteidensä vuoksi ne asettuvat läheiseen suhteeseen toistensa

---

<sup>17</sup> Ks. esim. Beesley & Joughin 2001, 97; Mottram 1981, 361, 363; Stephens 1981, 392.

kanssa. Realismi on Rossille (2009, 34) kuin naturalismin kattokäsite, ja kärjistäen hän toteaa, että kaikki naturalismi on realismia, mutta kaikki realismi ei ole naturalismia.<sup>18</sup>

Realismin kriittinen ulottuvuus on yhtäältä jäljitettävissä myös marxilaisiin näkemyksiin politiikasta ja taiteesta. Karl Marx ja Friedrich Engels hahmottelivat jo 1848 ilmestyneessä *Kommunistisen puolueen manifestissa* ne peruseriaatteet, joiden pohjalta kapitalistisen tuotantotavan epäoikeudenmukaisuus tuli näkyväksi ja asettui näin kriittisen tarkastelun kohteeksi. Marxin ja Engelsin toisaalla esittämän kannan mukaan realistinen taide oli arvokasta, koska se paljasti porvarillisen yhteiskunnan ”konventionaaliset illuusiot”. (Vartiainen 2010, 18.)

Vartiainen ja Rossi kuvaavat realismia ja naturalismia lähinnä historiallisina tyyllilajeina ja erityisinä muotopiirteiden kokoelmina. Marxilainen realismikäsite, johon tämäkin tutkimus viime kädessä tukeutuu, pitää kuitenkin sisällään ajatuksen realismista pikemminkin ajattomana kirjallisena otteena, miltei eetoksena. Se ei kytke realismia kiinni tiettyyn historialliseen periodiin tai muuttumattomaan muotopiirteiden kokoelmaan. Marxilaisissakin realismiteorioissa löytyy toki painotuseroja koskien realismin syvintä luonnetta.

Yksi tunnetuimmista ajattoman realismikäsitteen edustajista on marxilainen teoreetikko ja kirjallisuudentutkija Georg Lukács, jonka mukaan realismi on koko historian läpileikkaava, mutta ajan myötä kehittyvä historiallinen piirre. Hänelle realismi saavutti huippunsa esimerkiksi sellaisten tekijöiden kuin Thomas Mannin ja Honoré de Balzacin teoksissa, ja Lukácsille realismin täydellisyyden ilmentymä olikin juuri kyky luoda yksittäisen henkilön kautta kokonaiskuva kapitalistisesta yhteiskunnasta. (Lukács 1978, 124; Lukács 2007, 36.) Lukácsille realistinen, kertova romaani on ylitse muiden: hänelle kaikki modernistiset suuntaukset epäonnistuvat abstraktisuudessaan todellisuuden hahmottamisessa ja irtoavat samalla yhteiskunnallisten ongelmien tarkastelusta (Karkama 1991, 31).

Tämä penseä suhtautuminen modernistisiin virtauksiin aiheutti osaltaan Lukácsin ja toisen merkittävän marxilaisen ajattelijan, Bertolt Brechtin, välisen debatin realismin määritelmästä. Brechtin mukaan Lukácsin teoria realismista on liian formalistinen ja nojaa liikaa porvarillisen romaanimuodon ja kertovan, yksinomaan realistisen kirjallisuuden

---

<sup>18</sup> Tämä realismin ja naturalismin välinen kytkös asettuu kuitenkin kyseenalaiseksi esimerkiksi Lukácsilla (2007, 36–37), jonka mukaan naturalismi jää realismiin verrattaessa pinnalliseksi ilmiöksi sosiaalisen todellisuuden kuvaamisessa.



puoleen muutosvoimaisen realismin kuvana. Brechtille realismi tarkoittaa useiden erilaisten keinojen käyttöä: hänelle realismi ei ole muotokysymys sinänsä, vaan kokoelma erilaisia muotoon kytkeytyviä tekniikoita, joiden avulla voidaan edesauttaa yhteiskunnallisen elämän elävää kuvaamista. Hän jopa kannustaa uudenlaisten, modernististen muotokeinojen käyttöön realistisen eetoksen puitteissa. (Lappalainen 1998, 20, 22–23; Ojajärvi 2013b, 282.)

*Last Exitin* muodon taso onkin Lukácsin realismin määrittelyä pakeneva. Teoksen muotokieli on realistis-naturalistista siinä mielessä, että se pyrkii tuottamaan lukijalle suoraa, peittelemätöntä ja kaunistelematonta tietoa maailmasta. Silti Selbyn huomiota herättänyt tyyli on kuitenkin kaikessa erikoisuudessaan myös kokeilevaa ja perinteisestä realistisesta kerrontatavasta silmiinpistävästi poikkeavaa. Se sisältää paikoin sellaisia (post)modernistiselle muotokielelle ominaisia elementtejä, joita ei voi ahtaa perinteisen historiallisesti käsitetyn realistisen tyyliin tai edes Lukácsin realismikäsitteen piiriin.

Ensinnäkin *Last Exit* on kaikkea muuta kuin perinteinen romaani: se koostuu viidestä episodimaisesta kertomuksesta, joita sitoo yhteen vain miljöö ja yhteinen temaattinen kehys. Teoksessa ei ole juonta sen perinteisessä mielessä, vaan se kuvaa ennemminkin välähdyksiä Brooklynin vähäosaisten jokapäiväisestä elämänmenosta. Toiseksi *Last Exitissä* kyseenalaistuu myös konventionaalinen kertomisen tapa. Romaanissa esimerkiksi vaihdellaan sujuvasti fokalisaatiota: kerronnassa voidaan jopa saman lauseen sisällä siirtyä kertojafokalisoijasta henkilöfokalisoijaksi ja toisin päin. Kerrontaan sisältyy myös muuntuneiden tajunnantilojen – esimerkiksi huumeiden vaikutuksen alaisena olevan tai psyykeltään muutoin pahasti järkkyneen mielen – kuvauksia. Usein tämä henkilöhahmojen sisäisen todellisuuden kuvaus tapahtuu esimerkiksi tajunnanvirtatekniikkaa käyttäen. Aikamuoto saattaa vaihtua kesken kappaleen tai lauseen aiheuttaen kerrontaan ajallista fragmentaarisuutta. Kerronta vaihtelee muodoltaan tiivistä, objektiivisesta tapahtumien kuvauksesta katkonaiseen, subjektiivisen kerronnan muotoon. Lisäksi teos suhtautuu hyvin anarkistisesti perinteiseen typografiaan: joitakin välimerkkejä korvataan toisilla tai jätetään tyystiin käyttämättä, kappalejaot noudattavat täysin omaa logiikkaansa, huutaen käytyä keskustelua saatetaan kuvata pelkästään isoin kirjaimin ja niin edelleen.

Toisaalta myös raja modernistisen ja postmodernistisen kerronnan välillä on häilyvä: teosta ei voi tyhjentävästi lukea kummankaan tyyliin edustajaksi. (Vrt. jo aiemmin mainittu teoksen ajallinen asemoituminen monopolikapitalismin ja globaalikapitalismin välitilaan.)

*Last Exitin* tyylikeinoissa kaikuu vahvasti modernismin perinne, etenkin sen kirjallisuuden muotokieleen tuomat tuoreet kerronnan keinot. Ajallisesti *Last Exit* sijoittuu kuitenkin jo orastavaan postmoderniin: se kuvaa sitä, mitä subjektille tapahtuu – jamesonilaisittain ilmaistuna – myöhäiskapitalismin kulttuurisen logiikan<sup>19</sup> eli postmodernin maailman pyörteissä.

Oma positioni realismidebatissa ja kohdeteokseni asemoimisessa realismin kontekstiin asettuukin lähemmäksi brechttiläistä mallia: koen *Last Exitin* erittelevän yhteiskunnallisten syysuhteiden perustaa myös modernistisiksi luokiteltavin keinoin. Lisäksi näen, että kohdeteokseni kannalta katsottuna yhteiskunnallinen kokonaiskuva ei ole hahmotettavissa ilman sen tutkimista henkilöhahmojen persoonallisuuspiirteiden kautta. Miellyttävän väliaseman tälle asemoinnin problematiikalle tuo marxilaistutkija Raymond Williamsin synteesisomainen käsitys realismista. Williams määrittelee vuoden 1958 esseessään ”Realismi ja nykyromaani” realismin tärkeimmäksi tehtäväksi ”tasapainon” saavuttamisen yhteiskunnan ja yksilöiden kuvaamisessa. Kumpikaan osapuoli ei nouse toista määrittäväksi tekijäksi, vaan olennaista on ilmentää yhteiskunnallisen elämän vaikutusta yksityiseen ja toisaalta taas sitä, kuinka henkilöt itseisarvoisina tekijöinä antavat painoarvoa edelliselle. Tärkeää on siis esittää se dialektinen prosessi, jossa yhteiskunta ja siinä vaikuttavat subjektit määrittävät jatkuvasti toinen toistaan. (Williams 2015, 83; Ojajärvi 2015, 77.) Williams asettuu realismikäsitteellään mielenkiintoisesti sekä Lukácsin että Brechtin näkökantojen väliin: hän myötäilee Lukácsin näkemystä siitä, että realismissa monimuotoista sosiaalista kokonaisuutta – totaliteettia – koetetaan tarkastella henkilöiden persoonallisuuden kautta, mutta on myöntäväinen myös realistisen otteen muodon historialliselle vaihtelevuudelle Brechtin hengessä (Ojajärvi 2015, 78).

Ojajärvi (2015, 78) huomauttaa, ettei realistisesti tasapainoileva todellisuuskäsitys ole Williamsin tai Lukácsin aikaansaannosta, vaan se juontaa juurensa historiallisen materialismin perusteista, jo Marxin (1978b, 148) teksteistä asti: ”Ihmiset tekevät itse historiaansa, mutta he eivät tee sitä mielensä mukaan, he eivät tee sitä omavalintaisissa, vaan välittömästi olemassaolevissa, annetuissa ja perinnöksi jääneissä olosuhteissa.” Williamsin realismikäsitys on siis marxilaista ihmiskuvaa toistavaa taideteoretisointia. Se uudelleenkirjoittaa vallankumouksellista projektia, jossa kamppaillaan vieraantumattoman

---

<sup>19</sup> Jameson ymmärtää postmodernin tilan myöhäiskapitalismin ajan tuottamana kulttuurisena logiikkana.

todellisuuden kokemuksen puolesta. Williamsilainen realismikäsitys voikin toimia osaltaan vastavoimana todellisuuden kapitalistiselle järjestymiselle, esimerkiksi reifikaatiolle ja ideologisoitumiselle. (Ojajärvi 2015, 79.) Näin realismikeskustelu palautuu lopulta myös marxilaisen projektin kontekstiin. *Last Exitin* tarkastelu tämänkaltaiseen realistiseen perinteeseen suhteutettuna palvelee täten myös tutkimukseni pohjalla olevaa emansipatorista tiedonintressiä.

*Last Exitistä* voisi kenties todeta, että sen sisältö ja muoto käyvät sujuvaa keskustelua realismiin, modernismiin ja orastavan postmodernismiin välillä. Vaikka kohdeteokseni kerronnan fokus siirtyykin paikoin perinteisestä, suoran yhteiskunnallisen todellisuuden esittämisestä paikoin modernimpaan, henkilöiden sisäisen maailman kuvaamiseen, voidaan silti molemmat kuvaamisen tavat nähdä nimenomaan yhteiskunnalliseen todellisuuteen kiinnittyneinä tekijöinä. Realismi voidaankin nähdä modernin kontekstissa nimenomaan modernien subjektien yhteiskunnallisesti tai historiallisesti määräytyneen kriisitilan selittäjänä (Sevänen 2011, 24–25). Myös Pertti Karkama (1994, 9, 258) irtisanoutuu eri ismien kykenemättömyydestä toimia samanaikaisesti: kirjallisuuden tyyllilajit eivät ole hänelle ristiriitaisia, irrallisia uomia, vaan samanaikaisesti vaikuttavia virtauksia. Hänen mukaansa ajassa elävät erilaiset tendenssit koettavat vastata samoihin kysymyksiin eri tavoin. Kirjallisuuden kannalta tärkeintä on merkityksen antaminen: kirjallisuus on realistista silloin, kun se esittää jotakin sellaista, jolla voi nähdä olevan merkitystä yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa dialogissa. (Karkama 1994, 104–105.) Tämän tutkimuksen lähtökohtana voidaan siis pitää olettamusta siitä, että Selbyn realistinen sekä (post)modernistinen esitystapa tähtäävät molemmat samaan maaliin: paljastamaan modernin subjektin historiallisesti ja yhteiskunnallisesti määräytyneen kriisin (vrt. myös Steinby 2011, 104, 137).

Kohdeteokseni esiintyykin mielenkiintoisessa välitilassa, jossa modernin kerronnan keinoin raotetaan jo verhoa postmodernin subjektin kuvaamiseen. Historiallinen tilanne ei ole vielä ikään kuin ottanut valtaa kerronnan mentaliteetista, sen muotokielestä ja keinoista. Realistisen eetoksen puitteissa, modernistisen muodon kautta kuvattu postmoderni subjekti asettuu näin Selbyn tuotannossa kiinnostavaan, vaikeasti määriteltävään tilaan. Otaksun, että tämä perinteisten kirjallisuuden tyyllilajien päällekkäisyys ja risteävyys *Last Exitissä* asettuu myös suhteeseen teoksesta luettavan poliittisen alitajunnan kanssa.

Käsillä olevan tutkimuksen puitteissa olennaisena pidän siis kontekstualisointia koskien viime kädessä sen, että Selby on amerikkalainen, teoksissaan sujuvasti muodon ja sisällön tasolla kriittistä realistista ja (post)modernistista perinnettä yhdistelevä sekatyöläinen, jonka korkein tavoite on piirtää kokonaiskuva yhteiskunnallisesta todellisuudesta ja sen vaikutuksesta yksilöön. Näen hänen projektinsa mielenkiintoisena sukelluksena amerikkalaisen luokkayhteiskunnan syvyyksiin ja ennen kaikkea huomionarvoisena yrityksenä tehdä kaunokirjallisuuden keinoin todeksi se seikka, että modernia Amerikkaa piinaa riipaiseva arvotyhjiö. Oletan, että tämä seikka oireilee tekstissä etenkin problemaattisina henkilöhahmoina ja -asetelmina sekä sinä purkautumattomana jännitteenä ja painostavana tunnelmana, joka Selbyn teoksia poikkeuksetta asuttaa.

## 2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JAMESONISTA MARXIIN

### 2.1 Poliittinen alitajunta

Robert Tally kuvaa teoksessaan *Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism* (2014) Jamesonin pääasialliseksi tavoitteeksi tulkita maailmaa kirjallisuuden, filosofian ja kritiikin keinoin. Hänen dialektisen kritiikin metodinsa korkein päämäärä on selittää ja tehdä näkyviksi niitä sosiaalisia ja kulttuurisia rakenteita ja muotoja, jotka muokkaavat subjektin olemista maailmassa. Jamesonin ote on jatkuvasti kiinnittynyt sekä tulkittavien tekstien ideologiakriittisiin että utooppisiin aspekteihin. (Tally 2014, 4.) Kohdeteokseni *Last Exit* representoikin ennen kaikkea laajempien yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja sosiaalisten rakenteiden määräävyyttä suhteessa subjektin kokemukseen: sekä kriittisiä näkökantoja että häivähdyksenomaisia avauksia vaihtoehtoihin toiminnan tapoihin.

Fredric Jameson avaa ajatuksiaan poliittisen alitajunnan luennasta kattavimmin teoksessaan *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981). Ajatus tekstien poliittisesta alitajunnasta pohjaa nimensä mukaisesti siihen perusolettamukseen, että kirjallisten tekstien tulkintojen tulee aina olla viime kädessä poliittisia. Jameson tunnustaa, että monissa muissakin kirjallisissa tulkintakehyksissä annetaan usein tilaa tekstien sosiaaliselle, historialliselle ja poliittiselle ulottuvuudelle, mutta toteaa samaan hengenvetoon, että tällaiset tulkinnat pitävät tekstien poliittisia yhteyksiä virheellisesti vain jonakin tulkinnan avustavana lisäelementtinä – eivät kaiken tulkinnan keskuksena, kuten hän ajattelussaan painottaa. (Jameson 1981, 17.)

Siinä missä tulkintojen tulee olla aina ensisijaisesti poliittisia, täytyy niiden myös asettua marxilaisiin tulkinnallisiin kehyksiin. Jamesonille kaiken tutkimuksen lähtökohta ja ”ylittämätön horisontti” (*untranscendable horizon*)<sup>20</sup> on juuri marxilaisuus: hän katsoo, että vain marxilainen tulkintakehys kykenee tuottamaan tässä intellektuaalisen pluralismin ajassa koherentin tulkinnan, joka pitää samalla kertaa mielessä todellisuuden historialliset,

---

<sup>20</sup> Ylittämätön horisontti on Sartrelta lainattu termi, joka tarkoittaa Jamesonille hänen teorialleen ominaista marxilaisen painotuksen ylivoimaisuutta. Jameson ottaa vaikutteita lukuisista muista teoriasuuntauksista, mutta tekee selväksi, että nämäkin tulkintatavat saavuttavat selityspotentialinsa viime kädessä vasta marxilaiseen näkökulmaan sulautettuina.

materiaaliset ja dialektiset ulottuvuudet. Jameson ei kuitenkaan koskaan hylkää muita teorioita ja tulkintatapoja, vaan pikemminkin sulauttaa ne osaksi omaa teoriaansa. (Jameson 1981, 10.)

Kuten todettua, Jamesonille tekstin historiallinen ja poliittinen luenta ei tarkoita sitä, että teksti ainoastaan asetetaan kliinisesti sen historiallis-poliittiseen viitekehykseen. Jamesonin mukaan tekstit tulevat meille aina jo-luettuina: joko aiempien luentojen ja tulkintojen verkostojen tai omien opittujen luku- ja tulkintatapojemme värittäminä. Siksi hän lisää omaan tulkinnan teoriaansa metaulottuvuuden: kommentaarin ohella tarvitaan tietoisuutta metakommentaarista, siitä, miksi ylipäätään tulkitaan. (Tally 2014, 21–22.)

Tekstin poliittisen alitajunnan lukeminen muistuttaa enemmän kääntämistä kuin tulkintaa: teksti käännetään eräänlaiseksi tulkinnalliseksi koodiksi, joka lopulta paljastaa sen merkityksen (Tally 2014, 66). Merkitys taas on jo itsessään sisällä tai osa sitä erilaisten tulkintavaihtoehtojen kenttää, jonka teos pitää sisällään. Metodien pääasiallinen tarkoitus ei ole siis arvioida eri tulkintojen validiteettia, sitä, ovatko ne joidenkin kriteerien mukaan ”oikeita” tai ”väärä”, vaan pikemminkin määrittellä ne rajat, joissa tietyt ratkaisut ovat mahdollisia ja tietyt eivät. Tekstin tulkinta ei ole koskaan ulkomaailmasta eristetty akti, vaan tapahtuu aina erilaisten, enemmän tai vähemmän selitysvoimaisten tulkintavaihtoehtojen ristitulella. (Jameson 1981, 13.) Jamesonin metodia seuraillen käsillä olevan tutkielman tarkoite onkin louhia kohdeteoksesta esiin niitä tulkinnallisia koodeja, jotka selkokielelle käännettyinä avaavat tekstiin ikään kuin piiloutunutta historiallis-poliittista tilannetta.

Tulkinta on siis allegorinen akti, jossa yksi koodi muutetaan toiseksi. Kaikki tulkinta tapahtuu kuitenkin laajemman viitekehyksen puitteissa: tekstien tulkinnat kumpuavat nimenomaan siitä hallitsevasta tulkinnallisesta koodista, josta käsin tekstejä tulkitaan – tässä tapauksessa siis marxilaisesta viitekehystä. Tulkinta muodostuu tietyn tekstin uudelleenkirjoittamisesta tämän hallitsevan (marxilaisen) tulkintakoodin puitteissa. (Jameson 1981, 9–10.) Jameson toteaa historiallisten tapahtumien elävästä tulkinnasta seuraavaa:

Näille asioille voidaan palauttaa niiden alkuperäinen ajankohtaisuus vain, jos ne kerrotaan uudelleen yhden ainoan kollektiivisen tarinan puitteissa. Se tapahtuu vain, jos niiden nähdään – kuinka piiloisessa ja symbolisessa muodossa tahansa – jakavan yhden perustavanlaatuisen teeman. Tämä

teema on marxismille kollektiivinen kamppailu, jossa riuhtaistaan Vapauden piiri irti Välttämättömyyden piiristä –. (Jameson 1981, 19.)<sup>21 22</sup>

Kärjistäen kaikki historiallinen tulkinta tulee siis viime kädessä sovittaa Historian<sup>23</sup> kulkuun – Historian, joka Jamesonille tarkoittaa marxilaisesti määräytynyttä tuotantotapojen muutosten ja luokkataistelun dialektista kulkua (Tally 2014, 66). Vain tämän päänarratiivin puitteissa kyetään paljastamaan tekstiä asuttavat tukahdutetut historialliset tai poliittiset tilanteet:

Vain seuraamalla tämän keskeytymättömän narratiivin jälkiä ja tuomalla tekstin pinnalle siinä tukahdutettu ja haudattu perustavanlaatuisen historiallinen todellisuus, on mahdollista löytää poliittisen alitajunnan funktio ja tarpeellisuus. (Jameson 1981, 20.)<sup>24</sup>

Mikä poliittisen alitajunnan luennan käytännöllinen tavoite sitten on? Se pyrkii yksinkertaisesti erittelemään tekstiä asuttavia tukahdutettuja historiallisia tai poliittisia tilanteita, jotka oireilevat siinä esiin. Historia on jamesonilaisittain ilmaistuna se poissaoleva syy (*absent cause*)<sup>25</sup>, joka on meille tavoittamaton kaikin muin keinoin paitsi tekstuaalisessa muodossa. Tulkintamme siitä kulkee aina tekstualisaation ja narrativisaation läpi tekstin poliittisessa alitajunnassa. (Tally 2014, 68–69.)

Koska poliittisen alitajunnan lukeminen on eräänlaisen piiloisen historiallisen tai poliittisen syyn esiin lukemista, voidaan se osaltaan nähdä myös marxilaisen perinteen mukaisena ideologian tai "väärän tietoisuuden" kritiikkinä. Perinteisestä marxilaisesta ideologiakritiikistä Jamesonin metodi eroaa kuitenkin siinä, että sen katse on suuntautunut myös tulevaan: poliittisen alitajunnan luentaan kuuluu olennaisena osana myös tekstien utooppisen materiaalin eritteleminen. (Tally 2014, 69–70.)

---

<sup>21</sup> Jamesonin sitaatit on kautta työn suomennettu vapaalla kädellä, sillä hänen tyylilleen ominaiset runsaat, monimutkaiset lauserakenteet eivät palvele tutkielman ekonomisuutta ja selkokieliisyyttä. Kaikki lähdeteoksista lainatut suomennokset tästä eteenpäin ovat tutkielman kirjoittajan käsialaa, ellei lähdeluettelossa toisin mainita. Alkukieliset sitaatit löytyvät alaviitteistä.

<sup>22</sup> "These matters can recover their original urgency for us only if they are retold within the unity of a single great collective story; only if, in however disguised and symbolic a form, they are seen as sharing a single fundamental theme – for Marxism, the collective struggle to wrest a realm of Freedom from a realm of Necessity –." (Jameson 1981, 19.)

<sup>23</sup> Jameson kirjoittaa Historian isolla alkukirjaimella implikoidakseen sen totalisoivaa, määräävä luonnetta.

<sup>24</sup> "It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of this fundamental history, that the doctrine of a political unconscious finds its function and its necessity." (Jameson 1981, 20.)

<sup>25</sup> Termi on lainattu Althusserilta, joka taas itse johtaa sen Spinozalta.

Jameson toteaa Marshall Sahlinsia seuraillen, että kaikkein hienostuneimmatkin marxilaiset tulkinnat olettavat kulttuurin seurailevan tietyn strukturaalisen funktionalismin perusteita, jolloin kulttuurin nähdään aina – tahallisesti tai tahattomasti – toimivan luokkaperäisen dominaation, legitimaation ja sosiaalisen mystifikaation instrumenttina. Jameson haastaa tämän perinteisen marxilaisen katsantotavan osoittamalla, ettei tämän oletuksen kulttuurin instrumentalisaatiosta tarvitse kuitenkaan olla marxilaisen logiikan välttämätön seuraus. Hänelle ideologisesti vaikuttava tekijä on aina samaan aikaan myös välttämättömän utooppinen. Jameson ylittää ideologisen ja utooppisen paradoksin johtamalla esimerkkejä muun muassa massakulttuurin tutkimuksesta: kulttuurin manipulaatioteorioissa subjekti nähdään usein kuin tyhjänä sivuna, jolle voidaan kulttuurituotteen vaikutuksesta kirjoittaa haluttu ideologinen viesti. Sen sijaan, että subjekti olisi vain passiivinen vastaanottaja, täytyy Jamesonin mukaan kulttuurisen vaikuttamisen mekanismin aina sisältää monimutkainen retorisen suostuttelun prosessi, jossa vastaanottajalle ikään kuin tarjotaan erilaisia houkuttimia vastineeksi ideologisesta sitoumuksesta. Nämä houkuttimet, samoin kuin ne impulssit, joita massakulttuurin tekstit tahtovat vastaanottajassa hallinnoida, ovat perusluonteeltaan utooppisia. Käytännön esimerkiksi päätelmistään Jameson nostaa tutkimuksen mainossloganeista, jotka vaikkapa seksuaalisen mielihyvän kuvastoin osoittavat jopa karkeimpien manipulaation muotojen olevan riippuvaisia perustavanlaatuisimmista inhimillisistä ja utooppisista toiveista ja haaveista. (Jameson 1981, 286–287.)

”Ratkaisu” ideologisen ja utooppisen paradoksiin marxilaisessa viitekehyksessä onkin lopulta seuraava: ”*Kaikki* luokkatietoisuus – tai toisin sanoen kaikki ideologia, mukaan lukien kaikista eksklusiivisimmat johtavan luokan tietoisuuden muodot yhtä lailla kuin niitä vastustavien tai niitä alistavien luokkien tietoisuus – on luonnostaan Utooppista.” (Jameson 1981, 289.)<sup>26</sup> Jameson (1981, 289) ymmärtää myös johtavan luokan luokkatietoisuuden utooppiseksi siinä mielessä, että sitä edeltää aina alistetun luokan tietoisuus asemastaan: ilman alemman luokan negatiivisia tunteita yhteistä vihollista kohtaan ei johtavalla luokalla olisi tarvetta järjestäytyä. Hän summaa:

Nyt olemme paremmassa asemassa ymmärtääksemme, että myös hegemoninen tai johtavan luokan kulttuuri ja ideologia on Utooppista. Se ei ole Utooppista siksi, että heidän instrumentaalisenä

---

<sup>26</sup> “– – *all* class consciousness – or in other words, all ideology in the strongest sense, including the most exclusive forms of ruling-class consciousness just as much as that of oppositional or oppressed classes – is in its very nature Utopian.” (Jameson 1981, 289.)



funktioaan on turvata ja toistaa luokkaperäiset etuoikeudet ja luokkavalta, vaan pikemminkin siksi, että se funktio on itsessään vahvistus kollektiivisesta solidaarisuudesta. (Jameson 1981, 291.)<sup>27</sup>

Kaikki luokkatietoisuus on siis luonteeltaan utooppista, kunhan se vain ilmaisee kollektiivista yhtenäisyyttä. Jameson muistuttaa, että hänen ehdotelmansa on allegorinen: saavutettu kollektiivisuus ei ole utooppista itsessään, vaan nimenomaan sen utooppisen tai luokattoman yhteiskunnan *kuvana* tai *figuurina*, mikä se on. Tämän vuoksi hän painottaa, ettei marxilaisen tutkimuksen tule keskittyä vain ideologisten viestien demystifikaatioon, sen todentamiseen, miten kulttuuriset tuotteet legitimoivat ja ylläpitävät alistavia valtasuhteita, vaan samanaikaisesti myös tunkeutua tämän ideologisen funktion yli ja tuolle puolen, tuoda esiin kulttuurisen tuotteen utooppinen voima symbolisena vahvistuksena kollektiivisesta yhteydestä. Toisin sanoen perinteistä marxilaista negatiivista hermeneutiikkaa<sup>28</sup> tulee harjoittaa samanaikaisesti positiivisen marxilaisen hermeneutiikan kanssa. (Jameson 1981, 291, 296.)

Ylittäessään ideologisen ja utooppisen yhteensovittamattomuuden ongelman Jameson tulee samalla demonstroida dialektisen kritiikin metodinsa korkeimman tavoitteen eli dialektisen kääntämisen (*dialectic reversal*) prosessin. Dialektisessa kääntämisessä on kyse jonkin ilmiön näennäisen paradoksaalisesta kääntämisestä pääläelleen, negatiivisen liukumisesta positiiviseksi ja positiivisen negatiiviseksi (Jameson 1974, 309). Tässä piilee itse asiassa koko dialektisen kritiikin idea: positiivinen ja negatiivinen eivät ole absoluutteja, vaan voivat kiinnittyä toisiinsa muodostaen erilaisuuksien yhteyden.

Tätä yhteyttä puolestaan voidaan pitää esimerkkinä jamesonilaisesta totalisoinnista eli yksinkertaisesti ilmaistuna dialektisen marxismin yrityksestä sovittaa saman Historian käsitteen alle niin sosiaalinen, poliittinen, taloudellinen kuin muutkin yksilöllisen ja kollektiivisen eksistenssin muodot ja näyttää niiden erottamattomat yhteydet toisiinsa. Totalisointi on siis yritystä dialektisesti ylittää jako universaalien ja erityisten, systeemin ja

---

<sup>27</sup> "Now we are in a better position to understand how even hegemonic or ruling-class culture and ideology are Utopian, not in spite of their instrumental function to secure and perpetuate class privilege and power, but rather precisely because that function is also in and of itself the affirmation of collective solidarity." (Jameson 1981, 291.)

<sup>28</sup> Marxilaisella negatiivisella hermeneutiikalla viitataan tässä sellaiseen marxilaiseen tutkimusperinteeseen, jonka pääasiallisena tavoitteena on ollut ideologiakritiikki ja "väärän tietoisuuden" paljastaminen kulttuurisissa teksteissä. Jameson keskustelee tässä implisiittisesti muun muassa Adornon ja Horkheimerin teoksessa *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita* (2008/1944) esittämän massakulttuurikritiikin kanssa, joka keskittyy kulttuurituotteiden kriittiseen luontaan niiden muutosvoiman ja utooppisen elementin kustannuksella.

yksityiskohdan, subjektin eletyn kokemuksen ja laajemman sosiaalisen todellisuuden välillä.  
(Tally 2014, 49–50.)

## 2.2 Kognitiivinen kartoittaminen

Kognitiivisen kartoittamisen ja poliittisen alitajunnan käsitteiden suhde on limittäinen, liukuva: ne tähtäävät molemmat piiloisten ideologisten asemien paljastamiseen ja luokkatietoisuuden lisäämiseen. Tavat, joilla ne tähtäävät samaan maaliin, eroavat kuitenkin toisistaan hienovaraisesti, ja siksi käsitepari onkin syytä erottaa toisistaan. Siinä missä edellä määritelty poliittisen alitajunnan käsite on lähinnä tulkitsijan tekstin tiedostamattomasta erittelemä tekijä, tarkoittaa kognitiivinen kartoittaminen tutkimuksellisen kärkensä pikemminkin tekstin tekijän tietoiseen poliittiseen toimintaan. Keskeistä kognitiivisen kartoittamisen ajatukselle on halkeama yksilöllisen subjektin eletyn kokemuksen ja sen rakenteellisen totaliteetin välillä, joka niin perustavanlaatuisesti vaikuttaa tähän kokemukseen (Tally 2014, 101).

Vuoden 1968 artikkelissaan "On Politics and Literature" Jameson selventää, että kirjailijan "täytyy koordinoita kaksi erilaista kokemuksellista kenttää ja tuoda ne koherenttiin suhteeseen toistensa kanssa." (Jameson 1968, sit. Tally 2014, 101.)<sup>29</sup> Hän esittää, että tehtävänä olisi toisaalta tuoda oikeutta subjektin henkilökohtaiselle, psykologiselle ja eletylle kokemukselle, mutta asettaa samaan aikaan tämä subjektiivinen positio suhteeseen objektiivisen kanssa. Nämä kaksi eksistenssin muotoa tulisi siis nähdä erottamattomina, alati yhteydessä olevina ja toisiaan leikkaavina kenttinä:

– – hänen [kirjoittajan] tulee tuoda asia yhteyteen kartan koordinaattien kanssa, antaa kuva yhteiskunnan objektiivisesta rakenteesta kokonaisuudessaan. Hänen tulee käsitellä aiheita, joilla ei tavallisesti ole mitään tekemistä oman subjektiivisen kokemuksen ja psykologian kanssa, mutta joita käsitellään tavallisesti valtiotieteiden oppikirjoissa, sosiologisissa tai ekonomisissa opinnoissa. Kaikki nuo peruskysymykset siitä, kuinka valtio organisoidaan, mikä saa sen tekemään mitä se tekee, kuka

---

<sup>29</sup> "– – the writer has to coordinate two different zones of experience and bring them into a coherent relationship to each other." (Jameson 1968, sit. Tally 2014, 101.)

johtaa sitä ja niin edelleen – asiat, joita saatan tietää älyllisesti mutta joita en kykene kääntämään oman henkilökohtaisen kokemuksen kielelle. (Jameson 1968, sit. Tally 2014, 101.)<sup>30</sup>

Jamesonin mukaan kaikkein suurin – ehkä jopa mahdoton – haaste kirjoittajalle onkin löytää jonkinlainen todellinen kokemus, jossa nämä kaksi todellisuuden aluetta leikkaavat toisiaan. Jamesonille (1968, sit. Tally 2014, 101) nämä kokemukset ovat kuitenkin ”äärimmäisen harvinaisia” ja ”ainoastaan abstrakteja, allegorisia tai jollakin tavoin symbolisia”.

Yksinkertaistaen Jameson siis hakee kognitiivisella kartoittamisella sitä, että yksilö tulisi tietoisemmaksi paikastaan monikansallisen pääoman ajan määräämässä yhteiskunnassa. Toimivan kognitiivisen kartoittamisen avulla yksilö niin ikään kykenisi kartoittamaan omaa toimintaansa rakenteellisesti määrääviä rajoituksia ja reunaehtoja ja taas toisaalta ymmärtäisi paremmin omat toiminta- sekä vaikutusmahdollisuutensa maailmassa. Jameson (1986, 279) toteaaakin postmodernismin poliittisemmän muodon tehtäväksi nimenomaan globaalien kognitiivisten kartoittamisen, jossa yksilöllä on realistinen käsitys omista toimintamahdollisuuksistaan ja täten paremmat valmiudet ohjata toimintaansa yhteiskunnassa.

Jameson tunnustaa tarkoitukseen myös taiteen pedagogisen ja didaktisen funktion esiin nostamisen: kognitiivisen kartoittamisen tavoite on nimensä mukaisesti lisätä yksilön kognitiivisia kykyjä lisäten näin hänen tietoisuuttaan omasta paikantumisestaan maailmassa. Hänelle kognitiivisen kartoituksen opetuksellinen, tietoisuutta lisäävä funktio tähtää ennen kaikkea sen vieraantumisen kokemuksen torjumiseen, joka estää yksilöä toimimasta parhaan potentiaalinsa mukaan nyky-yhteiskunnassa. Mikäli yksilöllä ei ole mahdollisuutta tilanteensa kognitiiviseen kartoittamiseen, ovat seuraamukset Jamesonin mukaan välttämättä myös poliittisia. Käytännöllinen seuraamus kognitiivisen kartoituksen puutteesta on esimerkiksi yksilön heikko luokkatietoisuuden aste, mikä puolestaan estää häntä toimimasta oman luokka-asemansa parantamiseksi tai rakenteellisten eriarvoisuuksien purkamiseksi. (Jameson 1986, 274–275, 277–279.) Kognitiivisessa kartoittamisessa on siis

---

<sup>30</sup> “– he has to bring the point in relation to the coordinates of the map, he has to give a picture of the objective structure of the society as a whole and deal with matters that ordinarily have nothing to do with my own subjective experience, my own psychology, but which are rather ordinarily dealt with in political science textbooks, sociological or economic studies – all those basic questions about how the country is organized, what makes it do what it does, who runs it, and so forth – things I may know about intellectually but which I can’t translate into the terms of my own personal experience.” (Jameson 1968, sit. Tally 2014, 101.)

oikeastaan kyse siitä, kuinka tietoinen yksilö on paikastaan maailmassa ja siitä, miten tämä tietoisuus voi vaikuttaa hänen elämäänsä emansipatorisesti.

### 2.3 Kapitalistinen ideologia ja luokka

Jamesonin metodi liikkuu aina viime kädessä marxilaisen tulkintahorisontin piirissä, ja samalla tavoin tämäkin tutkielma keskittyy tekstin poliittisen alitajunnan luentaan ja kognitiiviseen kartoittamiseen nimenomaan marxilaisesta, historiallis-dialektis-materialistisesta viitekehyksestä käsin. Koska tutkimuksen tarkoite on kartoittaa kohdeteoksessa ilmeneviä kapitalistisen ideologian problematiikan representaatioita, on ennen varsinaiseen analyysiin siirtymistä syytä täsmentää myös muutamia analyysissä käytettäviä marxilaisesti määräytyneitä käsitteitä. Tässä alaluvussa kuvaillaan lyhyesti se, mitä kapitalismilla ja sen ideologialla tämän tutkimuksen yhteydessä tarkoitetaan. Lisäksi tutkimuksen kannalta olennaisia, määrittelyä vaativia käsitteitä ovat muun muassa luokka, vieraantuminen, käyttö- ja vaihtoarvo sekä tavarafetisismi ja siihen kiinteästi liittyvät käsitteet kommodifikaatio, reifikaatio ja kulutuskulttuuri.

*Kielitoimiston sanakirja* (2017) määrittelee kapitalismin lyhyesti talousjärjestelmäksi, joka perustuu tuotantovälineiden yksityisomistukseen sekä sitä vastaavaksi yhteiskuntajärjestelmäksi. Jussi Ojajärvi (2006, 27) käsittelee väitöskirjassaan kapitalismitermin eri määrittelyjä huomauttaen, että se voidaan näkökulmasta riippuen nähdä joko puhtaasti ekonomisesti määräytyneenä luokkaneutraalina tilana, jossa jokaisella on mahdollisuus pääoman kerryttämiseen ja voiton tavoitteluun, tai vaihtoehtoisesti yhteiskunnallisempänä asiintilana, jossa nousevat esiin erityisesti talousjärjestelmän synnyttämät luokkasuhteet yhteiskunnallisina ristiriitoina. Jälkimmäinen, marxilaisesti muotoiltu kapitalismikäsitelmä korostaa myös pääoman kiertoon liittyviä tuotannon, markkinoiden ja kulutuksen osa-alueita. (Ojajärvi 2006, 28.) Käsillä olevan tutkimuksen lähtökohtana voidaan pitää käsitystä kapitalismista nimenomaan pääoman kierron systeeminä, johon subjektit tahtoen tai tahtomattaan osallistuvat ja josta kumpuaa ongelmallisia yhteiskunnallisia tiloja ja tilanteita.

Kapitalistisen markkinatalouden yhteiskunnassa elävä subjekti on siis kiinnittynyt pääoman kierron järjestelmään. Yksilöt toimivat sosiaalisessa järjestyksessä pääoman omistamisen tai sijoittamisen, työvoimansa myymisen, markkinoiden ja markkinoinnin sekä suorittamansa kulutuksen puitteissa. (Ojajärvi 2006, 28–29.) Ojajärvi (2006, 30) esittää, että näin ollen ”kapitalismia on syytä lähestyä poliittisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti vaalittuna *ideologisena käytäntönä*, johon ihmiset ottavat osaa jollain tietoisella tai tiedostamattomalla tavalla ja jossa he subjekteina muotoutuvat”.

Ideologia voidaan yksinkertaisimmillaan käsittää henkilön aatemaailmaa määrittäväksi ideoiden, uskomusten ja arvojen järjestelmäksi, joka saa muotonsa sosiaalisessa elämässä. Marxilaisessa perinteessä ideologia käsitetään kuitenkin myös spesifimmin: sen mukaan ideologia tarkoittaa sellaisia ideoita ja uskomuksia, joita hallitseva luokka edistää omien intressiensä takaamiseksi muun muassa mystifikaation ja peittelyn keinoin. Ideologia siis nähdään eräänlaisena ”vääränä tietoisuutena”, jota hallitseva kansanosu tuottaa. Joidenkin näkemysten mukaan tämänkaltaisen ideologian takana ei ole enää edes yksin hallitseva luokka, vaan ylipäätään ne materiaaliset olosuhteet, joiden pohjalle yhteiskunta on rakentunut. (Eagleton 1991, 28–30.) Marxilainen ideologiamäärittelmä näkeekin ideologian tiukasti vallitsevaan talousjärjestelmään kiinnittyneenä, hallitsevan luokan (kapitalistien) tai itse todellisuuden materiaalisesta rakentumisesta (kapitalistisen tuotantotavan) määrittämänä tilana.

Fredric Jamesonin käsitys ideologiasta perustuu paljolti marxilaisen filosofin Louis Althusserin ajatteluun. Althusser pitää ideologiaa subjektin kuvitteellisena suhteena todellisuuden tosiasiallisiin ehtoihin (Jameson 1986, 276). Filosofin Slavoj Žižek taas kokee, että ideologia toimii parhaiten juuri silloin, kun sitä ei enää tunnusteta ideologiaksi, kun se on muuttunut näkymättömäksi. Ideologia on täydellisimmillään kuin itsestäänselvyys – neutraali tila, jota ei juuri pyritä kyseenalaistamaan. (Žižek 2009, 47.) Juuri edellä kuvattua ideologista tilaa näen kohdeteokseni representoivan: olosuhteita, joissa kapitalistinen ideologia nähdään kuin annettuna elämänohjeena, jota harvemmin – jos koskaan – kyseenalaistetaan.

Sosiologi Don Slater tutkii teoksessaan *Consumer Culture and Modernity* (1997) kulutuskulttuuria, jota hän pitää modernin läntisen maailman kulttuurisen uusintamisen hallitsevana muotona. Hänelle kuluttamisen kulttuuri on jo 1700-luvun teollisen

vallankumouksen ajalla alkaneen modernisaatioprosessin sisäsyntyinen, sitä muokannut tekijä – ei vain jokin sen sivutuote tai lieveilmiö. (Slater 1997, 7–8.) Kulutuskulttuuri onkin nimenomaan *kapitalismin* kulttuuria, sen historiallisessa kehityksessä muotoutuvaa ja muuttuvaa sekä yksinkertaisesti kapitalismin rakenteellinen elinehto. Marxilaisesta näkökulmasta katsottuna palkkatyötä edellyttävä tuotantosuhteiden rakenne tuottaa itsessään kuluttajaposition välittömästi ja automaattisesti. Sen lisäksi, että kuluttajan asema ikään kuin luonnollistuu kapitalistisessa yhteiskunnassa, tulee sen olla myös ainaisesti kyltymättömien halujen värittämä positio. Kapitalistinen tuotanto on rakenteellisesti riippuvainen ikuisesti tyydyttämättöminä pysyvistä haluista, jotka takaavat jatkuvan tuotannon ja lisäarvon tuottamisen. Kuluttajien kyltymättömät halut eli tarve toistuvaan kuluttamiseen onkin sen toinen elinehto. (Slater 1997, 25–26, 29.) Näen, että *Last Exitissä* myös kulutuskulttuuri kapitalistisen systeemin olennaisena tekijänä representoituu useiden hahmojen toimien motivaattorina.

Kiinnostava ja olennainen osa kohdeteokseni tarkastelua on myös se, millaisia luokka-asetelmia se representoi ja millä tavoin nämä asemat mahdollisesti problematisoituvat. Perinteisen marxilaisen käsityksen mukaan luokka on kapitalismin sisäsyntyinen, rakenteellinen tekijä, joka määrittyy vallitsevien tuotantosuhteiden kautta. Marxilaisessa ajattelussa luokka tulee ongelmalliseksi silloin, kun kapitalistiset tuotantosuhteet pakottavat työväen myymään työvoimaansa tuotantovälineiden omistajille turvatakseen toimeentulonsa. (Anttila ym. 2016b, 334.) Pääoman arvonlisäyspyrkimyksen pakosta syntyy tilanne, jossa tuotantovälineiden omistajat korjaavat voiton työväen kustannuksella. Näin syntyy työn ja pääoman välinen sovittamaton ristiriita, riistosuhde, joka muodostuu sosiaalisesti ongelmalliseksi tilanteeksi. Samanlaisia sosiaalisia, luokkaristiriidoista ja riistosuhteista kumpuavia ongelmia näen myös *Last Exitin* esittelevän ja erittelevän.

Tuoreessa tutkimuksessa *Luokan ääni ja hiljaisuus* (toim. Anttila ym. 2016) esitellään käsite ”luokkajärjestys”, jolla tarkoitetaan sitä, miten luokka järjestyy ja kuinka se järjestää yhteiskuntaa ja kulttuuria. Käsitteessä korostuu niin luokan historiallinen määräytyneisyys kuin sen muutosvoimaisuuskin: luokka on sekä historiallisesti tuotettua että historiassa jatkuvasti muotoutuvaa. Luokkajärjestyksen käsitteessä on siis lyhyesti ilmaistuna kyse luokan järjestymisen prosessista, jonka historiallinen määräytyneisyys luo toiminnalle rajoitteita mutta tuottaa myös mahdollisia uusia rakenteita. (Anttila ym. 2016a, 22–23.)

Luokkajärjestyksen toisinaan kankea ja hidas, toisinaan nopeampi muutos muodostuu aina vuorovaikutuksellisessa prosessissa, jossa on pohjimmiltaan kyse valtaneuvotteluista. Muutos vakiintuneiden toimintatapojen muotoihin puolestaan mahdollistuu sen mukaan, millaiset ovat luokkatoimijuuden edellytykset ja mahdollisuudet. Luokkajärjestyksen eri asemissa elävät yksilöt ja ryhmät osallistuvat luokkajärjestyksen järjestymiseen ja järjestämiseen enemmän tai vähemmän tietoisin tai tiedostamattomin prosessein. (Anttila ym. 2016a, 23–24.)

Ralf Kauranen ja Lauri Lahikainen käsittelevät artikkelissaan ”Luokan äänen ja hiljaisuuden muodostuminen rakenteellisesti ja kokemuksellisesti” (2016) luokkatietoisuuden käsitettä. Luokkatietoisuus ymmärretään marxilaisessa perinteessä nimenomaan kollektiivisena luokkaidentiteettinä: luokan käsitys itsestään rakentuu yhteisöllisesti taloudellisyhteiskunnallisissa suhteissa. Marxille itsestään tietoisesta luokasta, ”luokan itselleen” (*Klasse für sich*), tunnuspiirteenä onkin ennen kaikkea mobilisoituminen luokan kollektiivisten poliittisten tavoitteiden ajamiseksi.<sup>31</sup> Sosiologi Pierre Bourdieu taas painottaa itsestään tietoisesta luokasta käsitettä hieman eri tavoin: luokissa on kysymys ryhmänmuodostuksen prosessien tuloksista. Itsestään tietoisesta luokasta muodostavat diskursiiviset käytännöt, poliittinen mobilisaatiopyrkimys ja yhteisten tavoitteiden asettaminen. Samalta pohjalta ponnistaen Bourdieu on lanseerannut myös ”luokkatiedostamattoman” käsitteen, jolla tarkoitetaan sitä, että luokat ovat enimmäkseen kollektiivista tietoisuutta pakenevia, ellei niitä tehdä tietoisesti näkyviksi esimerkiksi luokkakamppailuissa. (Kauranen & Lahikainen 2016, 48–49.)

Niin Marx kuin Bourdieukin siis käsittelevät rakenteellisen luokan ja yhteiskunnallisen toimijan välistä suhdetta, joka muovaantuu erilaisissa tietoisissa tai tiedostamattomissa käytännöissä. Kauranen ja Lahikainen (2016, 86) esittävät, että juuri käytännön käsite on siitä käyttökelpoinen analyysin väline, ettei se ole mitään tietynlaista suhdetta rakenteellisen luokan ja toimijuuden välillä, vaan kattaa kaikki niin sanotusti luokkatietoisesta ja ”luokkatiedostamattoman” toiminnan eri vivahteet. Luokan uusintaminen ja kyseenalaistaminen voi ilmentyä joko toimintana, joka on tietoista luokkamääräytyneisyydestään tai vaihtoehtoisesti tiedostamattomana toimintana, joka saa

---

<sup>31</sup> Marxilla luokka itselleen asettuu suhteeseen toisen luokkaa määrittävän käsitteen, luokan itsessään (*Klasse an sich*) kanssa. Luokka itsessään kuvaa luokkaa rakenteellisena tekijänä, eikä siis automaattisesti muodosta itsestään tietoista luokkaa itselleen. (Kauranen & Lahikainen 2016, 48.)

merkityksensä jonkin muun kuin luokan käsitteen kautta (Kauranen & Lahikainen 2016, 50). Subjektiivisesti vaihteleva tieto ja kokemus luokasta rakentuu näin ollen sekä toimijan tietoisissa että tiedostamattomissa prosesseissa. Juuri edellä kuvatun kaltaiset eriaisteiset luokan elämisen, tekemisen ja kokemisen sekä uusintamisen tai kyseenalaistamisen tavat nousevat kohdeteoksen tarkastelussa tärkeään asemaan.

#### 2.4 Kapitalismin ilmiöitä vieraantumisen reifikaatioon

*Last Exit* suorastaan vilisee hahmoja, joiden käytös on kaikkea muuta kuin harmoniassa ympäristönsä kanssa. Teos henkii pikemminkin eräänlaista tukahdutettua raivoa ja purkautumatonta turhautumista, jonka voi tulkita puheenvuoroksi lähestyvästä marxilaista vieraantuneisuuden käsitteestä. Marx käsittää vieraantumisen monitahoisena ilmiönä, joka ilmenee työläisen vieraantumisenä omasta työstään (työtapahtumasta) ja sen tuotteesta (esineestä) sekä vieraantumisenä luonnosta, muista ihmisistä ja näin ollen myös itsestään.<sup>32</sup>

Terry Eagleton (2000, 23) valottaa teoksessaan *Marx ja vapaus* marxilaista ihmiskäsitystä todeten, että vahvasta historiatietoisuudestaan huolimatta Marx näkee ihmisen olemisen perustana kaikille ihmisolennoille yhteisen ”lajiolemuksen”. Hänelle ihmisluonto on jotakin pysyvää ja annettua: olemus, jonka toteuttamiseen oikeudenmukaisen yhteiskunnan tulisi tähdätä. Paradoksi Marxin historiallisen katsantotavan ja hänen essentialistisen näkemyksensä välillä murtuu, kun hän tarkentaa ihmisen olemuksen olevan pysähtyneen tilan sijaan muutoksen ja kehityksen toteuttamista. Ihminen haluaa alati toteuttaa omaa luontoaan, mutta historiallinen tilanne ja kulloinkin yhteiskunta määrittävät raamit tälle toteuttamiselle. (Eagleton 2000, 23–24.) Niin kutsuttua lajiolemusta toteutetaan Marxin mukaan juuri kanssakäymisessä toisten ihmisten kanssa. Marx (1978a, 251) kuvaa vuoden 1844 *Taloudellis-filosofisissa käsikirjoituksissa* sitä, kuinka lajiolemus toteutuu viime kädessä vasta yhteiskunnallisessa toiminnassa, jossa luonto toimii ihmiselle siteenä toiseen ihmiseen ja asettuu inhimillisen todellisuuden perustavaksi elementiksi. Yhteiskuntaa ei kuitenkaan voida määritellä abstraktiksi suhteessa yksilöön, sillä yksilö on yhteiskunnallinen olento, ja

---

<sup>32</sup> Ks. Marx 1978a, 219–228.



hänen elämänilmaisunsa on aina myös yhteiskunnallisen elämän ilmaisua. Ihmisen lajiolemus kiinnittää hänet suhteeseen toisten ihmisten kanssa ja tekee hänestä sen yhteiskunnallisen olennon, joka hän pohjimmiltaan on.

Ihmislunnon toteuttaminen on Marxille päämäärä sinänsä. Se on kuitenkin ristiriidassa kapitalistisen järjestyksen kanssa, jonka peruseriaatteisiin kuuluu ajatus välineellisyydestä eli enemmistön voimavarojen alistamisesta harvojen voitontavoittelun välineiksi. Marxin kuvaamassa puhtaasti kapitalistisessa luokkayhteiskunnassa yksilön on pakko alistaa lajiolemuksensa toteuttamisen tarve lähinnä aineellisessa todellisuudessa selviytymisen välineeksi. Toisin sanoen niin työn tuotteiden kuin niitä tuottavien ihmistenkin arvo muuttuu käyttöarvosta – jostakin joka korostaa niiden erityisiä ominaisuuksia ja laatua itsessään – vaihtoarvoksi, joka puolestaan näkee tuotteet tai niitä työmarkkinoilla tuottavat ihmiset vain abstrakteina, toisiinsa vaihdettavina yksikköinä, ostamisen ja myymisen välineinä. (Eagleton 2000, 27–28.)

Koska yksilö ei voi puhtaasti kapitalistisessa yhteiskunnassa vapaasti toteuttaa itseään lajiolemuksensa puitteissa, vaan on valjastettu tekemään toimeentulonsa kannalta välttämätöntä – kapitalistisille tuotantovoimille ominaisen pitkälle erikoistuneen työnjaon takia usein yksipuolista tai mekaanista – työtä, yksilö vieraantuu hänelle aiemmin luonnollisesta tuottamisen ja luomisen tarpeesta (Eagleton 2000, 30). Työstä voi tulla vain väline työn ulkopuolella olevien tarpeiden tyydyttämiseksi ja ihminen ei tee sitä itseään varten, se ei ole hänen omaehtoista toimintaansa. Näin hän ikään kuin luovuttaa työnsä pois. Samalla, kun työtä tekevä yksilö luovuttaa työtapatumansa, luovuttaa hän myös työnsä tuotteet. Hänen työnsä materialisoituu tuotetussa esineessä, ulkoisessa olemassaolossa, joka on riippumaton hänestä ja vieras hänelle. Näin työläisestä tulee aivan kuin luomansa esineen orja. (Marx 1978a, 220, 222.)

Kun ihminen näin luovuttaa työnsä ja sen tuotteet pois, ei hänellä ole enää inhimillistä kosketuspintaa työhönsä. Juuri tästä seuraa Marxin mukaan vieraantumisen kokemus. Samalla kun ihminen vieraantuu tekemästään työstä ja sen tuotteesta, vieraantuu hän myös omasta toteuttamattomaksi jääneestä lajiolemuksestaan. Hänestä tulee vieras luonnolle, omalle keholleen sekä henkisyydelleen ja inhimillisyydelleen, jotka puolestaan säätelevät pitkälle hänen suhdettaan toiseen ihmiseen. (Marx 1978a, 226.)

Pisimmälle vietyinä tämä ajatus nähdään Marxin kirjoituksissa yksilön vieraantumisenä itse ihmislajista itsestään. Hänelle eroamme eläimestä juuri lajiolemuksemme perusteella: ihmiselle olennaista ei ole vain elämän perustarpeiden tyydyttäminen, vaan juuri taipumus tuottamiseen, luomiseen ja työhön. (Eagleton 2000, 12.) Vieraantuneen työn kautta ihminen ei kuitenkaan voi ajatella muuta kuin perustarpeidensa ylläpitoa ja joutuu uhraamaan oman inhimillisen olemuksensa välittömän toimeentulon vuoksi (Marx 1978a, 222–225). Perustavanlaatuisen inhimillinen tekijä on täten menetetty. Marx (1978a, 223) summaa: ”Eläimellisestä tulee inhimillistä ja inhimillisestä eläimellistä.”

Samalla kun työntekijä vieraantuu tekemistään tuotteista, nämä tuotteet ikään kuin lakkaavat olemasta hänen omiaan ja saavat itsenäisen aseman vaihdon välineinä (Marx 1974, 78–79; Marx 1978a, 219–220). Näin tavarasta tulee itsenäinen, abstrakti ilmiö ja tätä prosessia Marx kutsuu tavarafetisismiksi. Kapitalismissa siis objekti syntyy inhimillisen subjektin luomana mutta voi muuttua näennäiseksi subjektiksi, joka saattaa manipuloida alistettua luojaansa mielin määrin. Tämä subjektin ja objektin, määräävän ja määrättävän, paikanvaihto konkretisoituu erityisesti ”yleisen tavarana” eli itse rahan kohdalla. (Eagleton 2000, 38–39.)

Kapitalistiseen tuotantotapaan liittykin kiinteästi esineiden ja asioiden tarkastelu nimenomaan niiden kaupallisen vaihtoarvon puitteissa. Tällainen tavaramuodon korostaminen, tavarastaminen eli kommodifikaatio, tarkoittaa yhteiskunnan eri osien järjestämistä ja todellisuuden jäsentämistä ensisijaisesti tavarantuotannon, markkinoiden ja kaupankäynnin pohjalta. (Ojajärvi 2006, 28.) Kun kommodifikaatio etenee kapitalistisessa yhteiskunnassa, aletaan liukua kohti alati laajentuvaa reifikaatiota.

Reifikaatioksi ymmärretään sellainen äärimmäinen objektivoitumisprosessi, jossa inhimillisen toiminnan tuotteita aletaan yhä enenevässä määrin pitää jonakin muuna kuin ihmisen luomina asioina. Kun inhimillisen toiminnan tuotteet irtautuvat aiemmasta asiayhteydestään, saatetaan ne kokea ei-inhimillisinä, jopa yli-inhimillisinä tekijöinä, joiden muovaamiseen ihmisellä ei ole mitään mahdollisuuksia. Ihmisen oma osuus ympäröivän maailman aktiiviseen luomiseen häviää näkyvistä ja raja tuottajan ja tuotetun maailman välillä hämärtyy. Ihminen saattaa alkaa pitää toimintansa tuotteita kuin kyseenalaistamattomina totuuksina, hänen toimintansa tavoittamattomissa olevina tekijöinä, joita ei voi muuttaa. (Berger & Luckmann 1995, 103–104.)

Kapitalistisessa tuotantotavassa reifikaatio nivoutuukin tavanaistumiseen.<sup>33</sup> Pääoman kierron systeemi, johon tavaratuotanto, markkinat ja kulutus kuuluvat olennaisina osina, alkavat näyttäytyä kuin itsestäänselvänä, kyseenalaistamattomana todellisuutena, jonka muuttaminen tuntuu mahdottomalta. Näin palataan takaisin vieraantumisen käsitteeseen, joka korostaa ihmisen erkaantumista omista mahdollisuuksistaan. Maailmaa ei yksinkertaisesti enää nähdä muutettavissa olevana instanssina, vaan reifioituneiden suhteiden lainalaisuuksien puitteissa toimivana staattisena kokonaisuutena.

Seuraavissa analyysiluvuissa tarkastellaan *Last Exitin* henkilöahmoja nimenomaan edellä kuvattujen käsitteiden valossa. Millä tavoin luokka-asema ja sen tiedostamisen aste liittyy Harry Blackin epäonniseen elämään? Voidaanko nuoren prostituoidun Tralalan tarinaa tarkastella ja selittää kommodifikaation käsitteen avulla? Entä miten subjektin kriisi reifioituneessa maailmassa värittää drag queen Georgetten toimia?

---

<sup>33</sup> Ks. esim. Jameson 2007a, 35.

### 3 “THE PYTHON SLITHERED INTO THE MATCH BOX” – PAKENEVA POLIITTINEN ALITAJUNTA

#### 3.1 Luokkatietoisuuden potentiaaliset positiot

“Strike” on – – mestariteos, mahdollisesti paras tällä vuosisadalla kirjoitettu novelli.<sup>34</sup> Jokainen valheellinen ihanne, jokainen mätien arvojen kokoelma, jokainen klisee, jonka olemme ikinä kuulleet avioliitosta, homoseksuaalisuudesta, työstä ja työnjohdosta, jaloista köyhistä – – kaikki paljastetaan tässä säälimättömän litteässä proosassa. (Sorrentino 1981, 337.)<sup>35</sup>

Näin toteaa Gilbert Sorrentino vuoden 1981 artikkelissaan “The Art of Hubert Selby”. *Last Exitin* laajin luku “Strike”, jota voisi kutsua jopa teoksen johtavaksi luvuksi, käsitteleekin ennen kaikkea amerikkalaisten valheellisten arvojen summaa. Tämän tutkimuksen kannalta erityisen kiintoisaa on kuitenkin Sorrentinon mainitsema työhön ja luokka-asemiin liittyvien elementtien kuvaaminen, mikä asettuu luvussa säälimättömästi kyseen- ja naurunalaiseksi kerta toisensa jälkeen.

Luvun päähenkilö Harry Black on kaikessa vajavaisuudessaan miltei sääliä herättävä hahmo. Hän työskentelee paikallisessa metallitehtaassa sorvarina ja on koko laitoksen huonoin työntekijä. Sattuman oikusta Harry on kuitenkin päätynyt myös työpaikan luottamusmieheksi. Luottamusmiehen tehtävä on tehnyt jo ennestään laiskasta työntekijästä myös ylimielisen riidankylväjän: Harryn tavanomainen työpäivä koostuu muutamasta pakollisesta sorvin ääressä vietetystä hetkestä, minkä jälkeen hän käyttää loppupäivän tehtaassa kiertelyyn, muiden työn kommentointiin ja pikkutarkkaan kyräilyyn liiton nimissä. Harry käyttääkin asemaansa lähinnä oman egonsa nostattamiseen, sillä mitä enemmän hän aiheuttaa viivästystä ja haittaa tehtaan toiminnalle, sitä voimakkaammaksi hän itsensä tuntee. Harry ei koskaan mene ruokatunniksi kotiin, vaan viettää sen läheisessä baarissa kehuskellen uroteoillaan muille työmiehille, jotka sietävät hänen tarinoitaan pitkin hampain.

---

<sup>34</sup> Sorrentino kutsunee lukua novelliksi, sillä Selbyn kirjallisena mentorina hän on lukenut Selbyn käsikirjoituksia *Last Exitin* varten yksittäisinä kertomuksina. Esimerkiksi luvut “The Queen is Dead” ja “Tralala” on julkaistu jo ennen *Last Exitin* ilmestymistä yksittäisinä novelleina kirjallisuuslehdissä.

<sup>35</sup> “‘Strike’ is – – a masterpiece, possibly the finest short story written in this decade. Every false ideal, every rotting set of values, every cliché we have ever heard about marriage, homosexuality, labor and management, the dignified poor – – all are exposed by this merciless flat prose.” (Sorrentino 1981, 337.)

Esimiehet ovat kyllästyneet Harryn jatkuvaan ongelmien aiheuttamiseen ja etsivät jatkuvasti pätevää syytä erottaa liiton mies. Ratkaisu tuntuu saapuvan kuin tilattuna, kun liiton ja yrityksen välinen sopimus lähenee loppuaan eikä yksimielisyyttä sopimusehdoista tunnu löytyvän. Edessä on vääjäämätön lakko, ja eräs yrityksen johtohahmoista, Mr. Harrington, näkee tilaisuutensa viimein tulleen: “He assumed – – the union would gladly settle the strike if he gave in to most of their demands on the condition that he could discharge Harry. It was worth a try. He had nothing to lose.” (*Last Exit*, 102.)

Lähestyvä lakko ei tunnu Harryakaan haittaavan. Päinvastoin: mitä lähemmäksi lakkoa tullaan, sitä eläväisemmäksi tavallisesti niin synkän miehen mieli muuttuu:

Harry was so happy about going on strike – of closing down the entire shop, of setting up picket lines and watching the few bosses going into the empty factory and sitting at their desks and thinking and worrying about all the money they were losing while he got his every week from the union – that he laughed every now and then to himself and at times felt like shouting as loud as he could, fuck all you company bastards, all ya ball breaking pricks. We’ll showya. We’ll makeya get on yakness and begus ta come back tawork. We’ll break ya fat fucks. (*Last Exit*, 104–105.)

Jo luvun alkumetreillä luodaan siis mielenkiintoisia asetelmia koskien sellaisia vakiintuneita, taloudellisesti määräytyneitä käsitteitä kuten työnantaja, työntekijä, liitto ja lakko. Harryn työnantaja Mr. Harrington ja hänen vertaisensa tahtovat käyttää lähestyvää lakkoa omien tavoitteidensa toteuttamiseen eli Harryn erottamiseen. Mr. Harrington toki ajattelee lakkoa myös taloudellisten tarkoitusperien kautta, mutta toteaa erotusyriytöksensä mahdollisten hyötyjen olevan haittoja suuremmat. Kuten Mr. Harrington toteaa, ei *hänellä* henkilökohtaisesti ole mitään menetettävää. Näin lakolta viedään konseptina sen voima työnantajaa painostavana liikkeenä. *Last Exitissä* lakko on poikkeuksellisesti myös työnantajapuolen näkökulmasta toivottava asia.

Samankaltainen pääläelleen kääntymisen tapahtuu myös työntekijän ja liiton käsitteiden representaatioissa. Harry edustaa kaikilta ominaisuuksiltaan antisankaria, säälistävää hahmoa, joka on niin kaukana uljaan ja uutteran työntekijän ideaalista kuin mahdollista. Myöskään luottamusmiehen rooliin hän ei sovi kitkatta: vaikka Harry puuhailee ahkerasti näennäisten työlainrikkomusten parissa, tekee hän sen omista, egoistisista lähtökohdistaan käsin. Harryn tekoja eivät motivoi hänen tai muiden työntekijöiden työhyvinvointi, vaan hänen kaiken kattava vihansa johtoasemassa olevia ihmisiä kohtaan sekä halunsa kohottaa omaa itsetuntoaan ja asemaansa hinnalla millä hyvänsä. Lakko näyttäytyy teoksessa siis myös työntekijän ja liiton edustajan, Harryn, kannalta vinksahaneessa valossa: Harry ei

iloinse lakosta sen tuoman oikeudenmukaisuuden lupauksen takia, vaan koska se näyttyy hänen ajattelussaan henkilökohtaisten valta-asemien horjumisena. Hänen asemansa nousee entisestään samalla, kun hän kuvittelee johtoportaalle huojuvan.

Näitä työtä koskevia, paikaltaan liveineitä asemia voidaan analysoida jo aiemmin mainitun luokkatietoisuuden käsitteen avulla. Teos ikään kuin kirjoittaa auki sellaisia asetelmia, joissa luokkatietoisuus poliittisena mobilisaationa, marxilaisesti ihanteellisena ”luokkana itselleen”, voisi mahdollisesti herätä. Harryn hahmossa esimerkiksi viha esimiehiä kohtaan, hangoittelu yhtiön tuottavuuden sabotoimiseksi laiskottelun muodossa ja erityisesti hänen asemansa luottamusmiehenä tarjoavat hyvin ilmeisiä potentiaalisia positioita, joihin kollektiivinen luokkatietoisuus voisi helposti sujahtaa. Miksi näin ei kuitenkaan ole?

Harryn edellä kuvatut toimet tuntuvat periaatteessa edellyttävän ainakin jonkinasteista tietoisuutta omasta luokka-asemasta: näillä suorittamillaan käytännön teoilla hän toimii omaa työväenluokkaista asemaansa kyseenalaistaen ja siitä erottautuen. Harry siis on omaksunut tiettyjä luokkaan liittyviä käytäntöjä, jotka asettavat työväenluokan riiston ongelmalliseen asemaan. Teos ei indikoi sitä, onko Harry perinyt nämä asenteet kenties perhetaustastaan, työympäristöstään vai kehittänyt ne täysin itse. Huomattavaa kuitenkin on, ettei Harry juurikaan tuo ilmi tietoisuuttaan luokka-antagonismista muuten kuin herravihan ja niskuroinnin keinoin; hän ei koskaan artikuloi selkeästi tietoisuuttaan luokan rakenteellisesta epätasa-arvosta. Oletusarvona voidaankin pitää sitä, että Harryn luokkaa osaltaan kyseenalaistavat toimet motivoituvatkin jonkin muun tekijän kuin kollektiivisen luokkatietoisuuden puitteissa. Harryn luokkatietoisuuden astetta voisi kenties kuvata rappeutuneeksi: se ei ole puhtaasti tietoista toimintaa mutta ei myöskään täysin luokan tiedostamisesta irtaantunutta.

Harryn hahmo ei kuitenkaan ole ainoa teoksessa esiintyvä tekijä, jossa tällaisia emansipaation toteutumattomia mahdollisuuksia avautuu. Teoksen ironinen suhtautuminen työntekijöihin ja liittoon ilmenee esimerkiksi myös muiden tehdastyöläisten ja liiton johtajien kuvauksissa. Kohtaus, jossa lakko julistetaan virallisesti alkaneeksi, tekee pilkkaa koko työväenliiton instituutiosta. Liiton puheenjohtaja johtaa salillista miehiä hurmoksenkaltaiseen tilaan kliseitä toistelemalla samalla, kun karjuva, miltei eläimellinen miesjoukko ei tilanteen luomassa huumassa tunnu edes ymmärtävän, mistä tässä kaikessa on kyse:

All we're asking for is an honest wage for an honest days work and decent working conditions, and thats something that every American as a free man is entitled to, pounding on the desk emphasizing the words american, free, entitled, and leaning slightly toward the men as they roared and stamped their feet. Now we all know what we're asking for – the men in the hall looked quizzically at each other, trying to remember just what they were asking for – –. (*Last Exit* 107.)

Koko esitys on yhtä ennalta käsikirjoitettua teatteria: “– – the nonofficial members of the clique scattered throughout the hall applauded, as planned – –.” (*Last Exit*, 106). Jopa puheenjohtajan ilmeet ja eleet ovat tarkkaan harkittuja:

He just stood there for a few minutes, head slightly bowed, listening to the men roar and when he noticed that it was starting to subside he turned once again toward the men and raised his hands, looking humble and worn, for silence. The men quieted and he looked around the hall, slowly, still keeping the humble expression – –. (*Last Exit*, 109.)

Kaiken kaikkiaan työmiehet esitetään manipuloitavana massana, joka myötäilee puheenjohtajan latteita, harjoiteltuja puheita. Työmiesten toiminnassa on nähtävissä hieman samankaltaista rappeutunutta luokkatietoisuutta kuin Harryn hahmossa. He ovat oletusarvoisesti poliittisesti järjestäytyneitä ja tietoisia riistetystä asemastaan, mikä ilmenee pinnallisesti esimerkiksi yhteisenä lakkoon valmistautumisena. Kuten Harry, he toistavat luokkatapaisesti sellaisia työväenluokkaan liitettjä tekoja ja asenteita kuten herravihaa ja lakkoilua, jotka omalta osaltaan kyseenalaistavat luokkarakennetta.

Kiinnostavaa *Last Exitin* representoimassa tilanteessa on kuitenkin se, että työntekijät eivät itse aktiivisesti ja omalähtöisesti mobilisoidu, vaan heidät mobilisoidaan liiton johtajien taholta. Liiton johtajilla taas on yhtä hämäriä tarkoitusperiä lakon aloittamiseen kuin Mr. Harringtonilla. Heille muiden saavutettujen etujen ohella tärkein tekijä lakkotaistelussa on se, ettei yritys saa käsiinsä heidän hallinnoimaansa työntekijöiden sosiaaliavustusrahastoa:

– – they had – – the Welfare Fund functioning so nicely for themselves. Each of them had make long term loans based on their cut from the fund – – and then sometimes when theres trouble things get out of hand and there are investigations and more time and money are lost. (*Last Exit*, 161.)

Harry ei näyttäydy liitolle sinänsä itseisarvoisena tekijänä: liiton johtajat jopa salaa toivovat kukin tahollaan tämän erottamista. Hänestä tulee kuitenkin oiva kaupankäynnin väline liiton omien tarkoitusperien saavuttamiseksi. He käyttävät yrityksen vaatimaa Harryn erottamista hyväkseen perustellessaan työmiehille lakon jatkumista:

We could have settled the strike this week if we wanted to, but we didnt. You want to know why? – – Because they wanted the right to fire anybody they want, thats why. – – Thats why we have been fighting those bastards so hard; thats why we have been out of work so long. – – You know what we said when they tried that shit on us. I'll tell you what we said. We stood up and looked those bastards right in the eye and told them, right to their fat faces, FUCK YOU! The clique roared approval – thats what we told them – others joined in the yelling and whistling – thats what the elected officials of your

union said and we walked out – more yelling and stamping of feet – – we’ll see them dead and buried and piss on their graves before we let them throw one of our brothers to the wolves – –. (*Last Exit*, 163–164.)

Näin luokkatietoisuuden mahdollinen emansipatorinen mahdollisuus itse asiassa käännetään työntekijöitä vastaan: heidät asetetaan lakkoilemaan sellaisen tahon toimesta, joka ei ole kiinnostunut heidän asemansa parantamisesta kuin muodollisesti. Luokkaa näennäisesti kyseenalaistavat toimet, kuten Harryn niskoittelu ja liiton operoima lakkokamppailun aloittaminen, motivoituvat jonkin muun kuin luokkatietoisien, kollektiivisesti ja tietoisesti mobilisoituneen luokan, ryhmän tai yksilön aloitteesta. Liiton johtohahmoja motivoi oman taloudellisen aseman säilyttäminen, Harry taas toimii tahollaan hieman samantyyppisin tarkoituksin. Se, mitä hän oikeastaan tavoittelee ei ole oikeudenmukainen työlainsäädäntö tai lupa tehdä toivomaansa työtä toivomallaan tavalla. Harry havittelee korkeampaa asemaa ja sen mukanaan tuomaa taloudellista pääomaa ja valtaa, toisin sanoen tietä omistavan luokan elämäntyyliin. Siinä, miten eri osapuolet lähestyvät lakkoa, onkin paljon samaa: kaikki tahot aina yrityksen ja liiton johdosta Harryyn asti toimivat samasta, kapitalistin näkökulmasta käsin.

### 3.2 Homoseksuaalisuus tulkinnallisena koodina

Työmaa ei ole kuitenkaan ainoa Harryn elämän osa-alue, jolla hän kokee olevansa alistetussa asemassa: Harry kokee raivoa ja turhautumista myös avioliitossaan. Hän inhoaa vaimoansa Marya ja suorastaan kammoksuu heidän intiimejä, kahdenkeskisiä hetkiään. Liialti ei rakkautta heru hänen poikavauvalleenkaan: “He wished to krist he could take – – the goddamn kid and jam it back up her snatch.” (*Last Exit*, 89.)

Luku alkaa kohtauksesta, jossa Harry ihmettelee poikansa sukuelintä, jopa koskettaa sitä hämmästyksen vallassa. Kun Mary tulee huoneeseen, vetää Harry kätensä nopeasti pois. Päivän kallistuessa iltaa kohden Harry koettaa vetäytyä omiin oloihinsa, mutta ei saa hetkeksikään rauhaa Maryn vaatimuksilta aviollisten velvollisuuksien täyttämisestä. Lopulta Harry alistuu vihantäyteiseen ja väkivaltaiseen seksiaktiin vaimonsa kanssa. Kuten James R. Giles toteaa, Harryn ainoa keino yhtyä vaimonsa kanssa on muuntaa akti pahoinpitelyksi.



Ironista on se, että Harryn defenssimekanismi tuntuu enemmän kuin miellyttävän Marya: Harryn brutaalius sängyssä on juuri se tekijä, joka saa hänen vaimonsa takertumaan häneen. (Giles 1998, 32.) Maryn nukahtaessa tyytyväisenä jää Harry valvomaan pahoinvoinnin aaltojen kourissa. Hän ei pysty enää itkemään, tuskin edes oksentamaan. Jäljellä on vain kaiken nielevä paineen tunne, purkautumaton jännittyneisyys ja kireys hänen kehossaan:

— now the tears no longer rilled from his eyes, even if he tried relaxing and allowing them to, his eyes just ached, feeling swollen and damp, unrelieved, just as the pressure in his throat remained constant and unrelieved. He just lay there... if only something would happen. He clutched harder at the pillow; clenched his jaw tighter until a piercing pain in his ear and a spasm in his neck muscles forced him to relax. His body jerked slightly, involuntarily. Nothing broke through or even slightly greyed the darkness; his eyes were shut and his head was jammed in the hemispherical blackness, the boundaries unseen, unfelt, to Harry nonexistent. It was just black. (*Last Exit*, 93.)

Kun Harry lopulta vaipuu uneen, näkee hän unta harpyijoista<sup>36</sup>, jotka riipivät hänen sisuskalunsa ulos ja nokkivat hänen silmänsä irti. Harpyijoista päästyään Harry yrittää tavoitella karkuun pyöriä silmämuniaan ja sovittelee epätoivoisesti tyhjiin silmäkuoppiinsa erilaisia kivenmurikoita ja okia, jotka kuitenkin vain riipivät hänen paljaan ihonsa rikki saaden hänet karjumaan tuskasta. Lopulta Harry havahtuu hereille:

The nightmare wasn't always exactly the same but after it was over it always seemed as if it had been. Year after year Harry would bolt up in bed occasionally, near dead with terror, trying to shove the weight off his chest so he could breathe and then slowly some familiar object would be seen and he would know he was finally awake. (*Last Exit*, 96.)

Näiden symboliikassaan miltei banaalien tapahtumien jäljiltä voidaan vetää johtopäätös siitä, että Harry kokee heteroseksuaalisen perhe-elämän itselleen liian ahtaaksi tilaksi toimia. Hän kuitenkin tuntee syyllisyyttä homoseksuaalisesta uteliaisuudestaan, mikä ilmenee hänen uniensa mytologisten naispuolisten kostajien raivossa ja hänen tarpeessaan koettaa itselleen uusia silmiä: mitä tahansa kivuliaista kivenkappaleista piikikkäisiin oksiin, mitä tahansa väärää tai kipeääkin, mikä vain saisi hänet näkemään asiat toisesta näkökulmasta, heteroseksuaalisesta vinkkelistä. Lopulta Harry herää kuitenkin aina todellisuuteen ja joutuu kiinnittämään huomionsa johonkin konkreettiseen, tuttuun ja turvalliseen, jotta ymmärtäisi olevansa hereillä.

---

<sup>36</sup> Harpyijoiden symboliikka voidaan jäljittää antiikin taruun, jossa nämä naispuoliset kostajat langetettiin sokean Fineuksen kimppuun ylijumala Zeuksen toimesta. Fineus väärinkäytti ennalta näkemisen lahjaansa paljastamalla tulevia tapahtumia muille kuolevaisille. (Ks. esim. Grimal 1986, 56.) Harrylle harpyijat kostavat nokkimalla hänen silmänsä irti, sillä hän aivan kuin jo näkee tulevia tapahtumia, eli homoseksuaalisen vapautumisensa. Harry tuomitaankin Fineuksen tavoin sammumattomaan nälkään: vapautuminen jää Harrylla alati toteuttamattomaksi, hänen nälkensä ikuisiksi.

Harryn homoseksuaalisuuden pelkoa ei suinkaan helpota hänen työympäristönsä. Kuten Giles (1998, 34) huomauttaa, homofobia ei ole vain hyväksyty, vaan suorastaan vaadittu asenne siinä sosiaalisessa ympäristössä, jossa Harry on kasvanut ja jossa hän elää. Harry ilmaiseekin jatkuvasti vihaansa ja pelkoansa homoseksuaalisuutta kohtaan pönkittämällä omaa egoaan naistenvalloitustarinoilla sekä viljelemällä kielenkäytössään seksuaalivähemmistöjä halventavia sanoja. Harryn homoseksuaaleihin ja työnantajiin kohdistuva viha kietoutuu mielenkiintoisella tavalla yhteen – kerran jos toisenkin hän nimittelee esimiestään seksuaalissävytteisin sanoin: "I'll show that fucking fairy, that queer punk." (*Last Exit*, 118.) Harry näkee elämänsä kurjuudelle kaksi pääasiallista syytä: vaimonsa ja esimiehensä:

She was – – responsible for his misery as were the bosses for the fact that he didnt make much money. Between them they tried to make his life miserable; they tried ta fuckim everytime he moved; if it wasnt for them things would be different. (*Last Exit*, 124.)

Kiinnostavaa Harryn sekä seksuaalisesti että luokkaperäisesti määräytyvässä, hänen alisteiseksi kokemassaan asemassa, on näiden kahden tekijän eräänlainen asteittainen ja toistuva liukuminen toisikseen. Kuten yllä olevasta katkelmasta käy ilmi, Harry rinnastaa jatkuvasti ahtaan heteroseksuaalisen toimintatilansa sekä vastaavasti luokka-asemaansa sidotut rajalliset taloudelliset toimintamahdollisuutensa. Voisi jopa argumentoida, että Harryn kokemusmaailmassa hänen seksuaalisen vapautumisensa tiellä seisova symbolinen portinvartija eli hänen vaimonsa Mary ja luokka-asemastaan vapautumisen esteenä vaikuttava esimiehensä ovat henkilöasetelmallisesti kuin toisiinsa vaihdettavia tekijöitä. Heteronormatiiviseen yhteiskuntaan sopeutuminen on Harrylle yhtä vaikeaa kuin hänen luokka-asemansa hyväksyminen eli yhteiskunnan alistaviin taloudellisiin rakenteisiin istuminen.

Jamesonilaisittain ilmaistuna voidaan todeta, että tässä henkilöasetelmassa oireilee osaltaan tekstin poliittinen tiedostamaton eli se tukahdutettu, kapitalistisen tuotantotavan historiallisen vaiheen määrittämä tilanne, jota teksti ei selkeästi artikuloi, mutta joka on luettavissa tekstistä eräänlaisen tulkinnallisen koodin kautta. Harryn ilmiselvä viha heteromääräytynttä perhe-elämäänsä kohtaan ja orastava homoseksuaalinen uteliaisuus voidaan toki nähdä yksinkertaisesti tarpeena vapautua heteromatriisin vallasta ja toteuttaa itseään seksuaalisesti. Tämän seksuaalisen vapautumisen toiveen ilmiselvää yhteyttä myös Harryn luokka-asemastaan irrottautumisen haluun ei kuitenkaan voida sivuuttaa. Harry ei

kykene paikantamaan omaa luokka-asemaansa suurempiin yhteiskunnallisiin kehyksiin eli kapitalistisen tuotantotavan historiallisesti rakenteelliseen eriarvoisuuteen. Tästä seuraa tekstin tiedostamattomassa oireileva raivo ja katkeruus sekä emansipatorinen toiminnan intressi, joka keskittyy Harryn elämässä kootusti hallittavammalle ja helpommin hahmotettavalle seksuaalisuuden alueelle.

Harry tuntee itsensä inkompetentiksi, koska ei voi toteuttaa itseään seksuaalisesti. Mikäli hän toteuttaisi seksuaalisuuttaan avoimesti, olisi riskinä joutua miehisen (työ)yhteisön ulkopuolelle, täydelliseen sosiaaliseen eristäytyneisyyteen. Kuuluakseen työyhteisöön ja pitääkseen työpaikkansa Harryn on haudattava todellinen minänsä, luovuttava itsensä toteuttamisesta ja ahdettava itsensä yhteisön hänelle asettamaan muottiin. Harrylle hänen todellisen minänsä paljastaminen tarkoittaisi automaattisesti muiden miesten hyljeksintää ja täten myös mahdollisesti työpaikan ja tulojen menettämistä. Näin seksuaalisuus kietoutuu tältäkin kannalta katsoen yhteen työelämän ongelmien kanssa.

Harryn tunteet resonoivat mielenkiintoisella tavalla Marxin (1978a, 222) ajatusten kanssa niin sanotusta työn luovuttamisen prosessista, jossa työläinen vieraantuu tuotantotapahtumassa paitsi työnsä tuotteista ja työprosessista, myös viime kädessä omasta itsestään ja omasta inhimillisestä, niin kutsutusta lajiolemuksestaan. Marx toteaa:

— [T]yön luovuttaminen — muodostuu — siitä, että työ on työläiselle *ulkonaista*, ulkopuolista, ts. se ei kuulu hänen olemukseensa — näin ollen hän ei myönnä itseään työssään, vaan kieltää, ei tunne itseään työssään onnelliseksi, vaan onnettomaksi, ei kehitä siinä mitään vapaata fyysistä tai henkistä energiaa, vaan räökkää ruumistaan ja vahingoittaa mieltään. (Marx 1978a, 222.)

Marxia mukaillen voidaan todeta, ettei työ ole Harryllekään tarpeen tyydytystä, vaan pelkkä väline työn ulkopuolisten perustarpeiden tyydyttämiseksi eli toisin sanoen pakkotyötä. Harry ei kykene hyväksymään rooliaan työläisenä tai edes liiton miehenä. Hän hangoittelee vastaan, ja tekee esimiestensä sekä kanssatyöläistensä elämästä vaikeaa, koska häpeää ja hyljeksii asemaansa sekä tuntee kaunaa itseään korkeammalla sosiaalisessa hierarkiassa olevia kohtaan. Marxia (1978a, 222) mukaillen työn ulkopuolisuus ilmenee työläisen kannalta ”siinä, ettei se ole hänen omaansa, vaan toisen työtä” ja kuullessaan toiselle se on ”hänen oman minänsä menettämistä”. Tällaista vieraantunutta työtä tehdessään Harry siis erkaantuu omasta inhimillisestä olemuksestaan, mikä osaltaan johtaa hänen aggressiiviseen ja hankalaan käytökseensä.

Harrylle hänen oireilunsa perimmäinen lähde, hänelle piiloiseksi ja hahmottamattomaksi jäävä kapitalistisen tuotantotavan rakenteellinen epätasa-arvoisuus oireilee taustalla niin kutsuttuna poissaolevana syynä. Työelämän häneltä kiistämä itsetoteutuksen tarve aivan kuin siirtyy tai liukuu seksuaalisuuden alueelle, korviketoiminnoksi tämän tiedostamattoman konfliktin tyydyttämiseksi. Seksuaalisuuden allegoriaan piiloutunut, taloudellisesti määrätynyt ahdistus alkaa teoksen edetessä pikkuhiljaa oireilla yhä enenevässä määrin, tihkua esiin Harryn tulevista valinnoista ja toimista.

### 3.3 Skitsofreenisen subjektin selviytymiskeinot reifioituneessa maailmassa

Harryn elämässä tapahtuu näennäinen käänne parempaan päin, kun hänestä leivotaan lakon päämajan johtaja. Harry glorifioi tilanteen mielessään: hän kokee uuden asemansa tärkeämmäksi kuin se onkaan ja ajattelee vihdoinkin saavuttaneensa lakkajohtajien sekä työmiesten kunnioituksen: "It probably wouldnt be long before the phone be ringin all the time and hed be talkin ta the President and all the other officers all the time about how he was running the strike." (*Last Exit*, 110.) Harry tuntee olevansa suuri tekijä lakon kannalta – mitä hän ironisesti onkin toimiessaan yrityksen ja liiton neuvotteluiden kaupankäynnin instrumenttina, molempien koettaessa tahoillaan päästä eroon Harrysta. Todellisuudessa Harryn työhön kuuluu työmiesten kirjojen leimaamista ja lakkokylttien jakelua: vähäpätöistä, yksinkertaista työtä, jota kukaan muu ei ole kontolleen kaivannut. Ikään kuin tässä ei olisi jo tarpeeksi, osoittautuu Harry kyvyttömäksi myös tämän tehtävän hoitamiseen. Harryn defenssimekanismit eivät kuitenkaan petä tälläkään kertaa. Hän istuu päivät pitkät toimistossaan työnnettäen tuoliaan edestakaisin, kuvitellen itselleen samalla loistavaa tulevaisuutta.

Ennen pitkää tämä puolustusmekanismi alkaa kuitenkin rakoilla: istuessaan tyhjän panttina päivästä toiseen, alkaa Harry tuntea samanlaisia fyysisiä ahdistuksen oireita kuin vaimonsa kanssa ollessaan. Seksuaalisuuden alueella koettu pahanolon tunne liukuu jälleen työn piiriin. Vaikeasti määriteltävä levottomuus ja paine valtaavat hänet heti aamusta:

The next morning he awoke early and left before Mary had a chance to speak to him. He went to the Greeks and had a coffee and cake, glancing at the clock every now and then, but still it wasn't even 6:30 yet. He had another cup of coffee, another cake, gulping them down, still looking at the clock every few minutes feeling the need to rush, no thought from what or to where, but only a vague yet crushing pressure of time, time that seemed to wrap itself around him like a python. He dropped the money on the counter and went across the street to his office. He went immediately to his desk and sat down, looking at the desk for many minutes – the serpent not loosening its grip – unable to feel the air around his body. He lit a cigarette and looked around the office. He went over to the beer keg and pumped for a while but nothing came out. Not even a hint of foam. It was empty. They'll be here with another one soon though. (*Last Exit*, 114–115.)

Lopulta Harry vajoaa lähes hallusinoivaan tilaan, jossa kellon viisarit ovat kadonneet ja aika sekä auringon kulku taivaalla ovat hänelle kuin pysähtyneet. Harry tuntee irtautuvansa todellisuudesta ja kaikesta, mikä määrittää ympäröivää maailmaa. Ainoa asia, jonka hän kuvittelee voivan pelastavan hämmentävän, miltei pelottavan tilanteen on se, että muut miehet saapuisivat toimistolle ja työpäivä voisi viimein alkaa:

He opened the rear door and looked around not really seeing anything. Nothing seemed to really exist. The objects in the office were there, they could be seen each in its place, yet still there was confusion. He knew what each object was, what it was for yet there was no real definition. He sat at his desk for a while, walked around for a while... sat... walked... sat... walked... looked... sat... walked... the only important thing was that the men get there. They had to. They had to start. (*Last Exit*, 115.)

Kun työmiehet viimein saapuvat toimistolle, loppuu Harryn harhailu kuin seinään: “– – the door opened and three men came in. Harry jumped up. The python slithered into the match box. The day had begun.” (*Last Exit*, 116.)

Käärmeeseen kietoutuva symboliikka on mainio esimerkki niistä moninaisista raamatullisista merkitysyhteyksistä, joita *Last Exit* kantaa jatkuvasti mukanaan. Harryn tuntema, tuotantotavan epätasa-arvoisesta rakenteesta juontuva ahdistus, eräänlainen ”tieto hyvästä ja pahasta”, ilmenee käärmemäisenä puristuksen tunteena. *Raamatun* luomiskertomuksessa juuri käärme saattaa ihmisen tietoiseksi tästä moraalisesta tiedosta: “– – Jumala tietää, että niin pian kuin te syötte siitä [hyvän ja pahan tiedon puusta], teidän silmänne avautuvat ja teistä tulee Jumalan kaltaisia, niin että tiedätte kaiken, sekä hyvän että pahan.” (1. Moos. 3:5.) Tämä painostava tieto, joka miltei jo herää Harryn tajunnassa, häviää kuitenkin heti, kun työmiehet saapuvat sisään. Python katoaa ja tieto hyvästä ja pahasta luikahtaa pois samalla, kun kapitalistinen järjestys jatkaa jokapäiväistä kulkuaan.

Näistä epätodellisista hetkistä koostuvissa jaksoissa nousee esille muutama mielenkiintoinen seikka. Ensinnäkin Harry toteaa *katsovansa*, mutta ei *näkevänsä*. Materiaalinen maailma ja sen objektit ovat kiistatta olemassa, jokainen omalla tarkkaan määritellyllä paikallaan, mutta silti ne tuntuvat tyhjentyvän merkityksistä. Edellä lainattu katkelma kuvaakin nimenomaan

subjektin vaikeasti määriteltävää, hämmennyksen värittämää paikka reifioituneessa maailmassa. Reifioitunut maailma on, kuten todettua, ei-inhimillinen maailma, tai kuten Jameson (2007a, 35–36) asian ilmaisee, sosiaalista ja psyykkistä fragmentaatiota, psyyken, kehon ja aistimaailman kappaleistumista. Subjektin todellisuussuhde siis ikään kuin hajoaa kappaleiksi pitkälle viedyn esineistymisen seurauksena. Tässä reifioituneen maailman kuvassa Harry harhailee toimistossaan todellisuudesta irtautuneena: esineet ja asiat näyttäytyvät hänelle olemassa olevina kappaleina, mutta hän ei koe ympäröivään maailmaan mitään yhteyttä. Raja inhimillisesti tuotetun maailman ja sen tuottajan, inhimillisen ihmisen, välillä on liukunut näkyvistä. Harry ei näe enää toiminnalleen vastaavuutta ulkomaailmassa, ei tunne voivansa vaikuttaa ulkopuolisen maailman muokkaamiseen. Hän katsoo fyysisiä objekteja, jonkun toisen näennäisesti tuottamaa materiaalista maailmaa, mutta ei näe merkitysrakenteita niiden takana.

Harrylla ei ole tässä reifioituneessa maailmassa kykyä käsittää omaa paikkaansa suuremmissa rakenteissa, vetää rajoja tai nähdä yhteyksiä asioiden välillä. Reifikaatio toimiikin Jamesonin (2007a, 36) sanoin purkaen ihmisten välistä kollektiivisuuden tunnetta ja subjektin kokemuksesta kuulumisesta laajempiin merkitysrakenteisiin. Harry ei kykene kartoittamaan omia toiminnan mahdollisuuksiaan ja hänen toimintansa lamaantuu. Muutamia selviytymiskeinoja hänellä toki vielä on jäljellä: hämmennyksen vallassa hän esimerkiksi yrittää epätoivoisesti keskittää huomionsa johonkin konkreettiseen, käsinkosketeltavaan fyysiseen esineeseen, asiaan tai toimintaan. Harryn reaktio tuntuu luonnolliselta fragmentoituneessa, tavaramuodon läpätunkemassa sosiaalisessa todellisuudessa. Yksin ollessaan Harry kuitenkin taantuu täysin: hän ei pysty nimeämään ympärillään olevia esineitä tai asioita, puhumattakaan omista tunteistaan tai toiveistaan. Koko ympäröivä todellisuus tuntuu hänestä vieraalta ja vieraannuttavalta. Karkeasti ilmaistuna Harryn sisäinen elämä on kaikessa kakofoniassaan niin hämmentävää hänelle itselleen, että hän tukahduttaa tämän kaiken konkreettisella toiminnalla ja teoilla. Yksinolo ei ole hänelle vaihtoehto. Harry kuitenkin kaipaa epätoivoisesti jotakin, mutta ei aggressioltaan ja turhautumiseltaan kykene koskaan nimeämään haluamaansa: "If something would happen. What? What? What could happen?? For what? About what?" (*Last Exit*, 94.)

Harryn reifikaation läpitunkema sisäinen maailma vertautuu kiinnostavalla tavalla Jamesonin lanseeraaman "skitsofreenisen" subjektin käsitteeseen. Kun ihmisten toiminta järjestetään uudelleen kauppatavaramaiseen muotoon eli sanalla sanoen kommodifioidaan, löytävät subjektit itsensä uudeltaisesta tilanteesta, jossa entiset maailman järjestämisen tavat eivät ole enää relevantteja. Jameson esittää postmodernin analyysissään, että kun subjekti ei enää kykene järjestämään kokemustaan menneisyyden ja tulevaisuuden muodostamaksi ajallisesti koherentiksi kokemukseksi, tapahtuu Lacania mukailen eräänlainen merkityksen ketjun katkeaminen. Tällöin subjektin käsitys temporaalisesta kokemuksestaan hajoaa ja muuntuu fragmentaariseksi, materiaalisten merkitysijöiden läpitunkemaksi skitsofreeniseksi kokemukseksi. (Jameson 1991, 25–26.) Harryn kokemus voidaankin asettaa tällaisen skitsofreenisen subjektin raameihin: hänen häiritsevä epätodellisuuden tunteensa, ahdistuksensa ja halunsa korjata tilanne "tavanomaiseksi" hinnalla millä hyvänsä toistavat selkeästi Jamesonin (1991, 27) luettelemia skitsofreenisen subjektin oireita.

Jatkuvan konkretiaan suuntautuneen toiminnan lisäksi toinen huomattava keino, jolla Harry koettaa lääkittää skitsofreenista subjektiuttaan, löytyy kuluttamisesta. Pian lakon alkamisen jälkeen hän alkaa tilailla liiton rahoilla toimistolleen oluttynnyreitä, ruokaa ja tavaroita. Kun Harry tutustuu lähipubi Greeksissä vaikuttavaan katujengiin, lahjoo hän jengin jäsenet Vinnien, Salin ja Malfien viettämään kanssaan aikaa ilmaisen oluen voimalla. Jengin seurassa Harry kokee viimein saavansa kaipaamaansa miehistä hyväksyntää ja vahvistusta omalle horjuvalle seksuaali-identiteetilleen. Hän tarvitsee heitä epätoivoisesti osallistumaan kanssaan väkivaltaiseen, machomaiseen kielenkäyttön kulttuuriin (Giles 1998, 36). Harry ei tietenkään ymmärrä sitä ilmiselvää tosiasiaa, että katujengi sietää häntä vain, koska hyötyy hänestä materiaalisesti.

Harryn lakkopäämajalla katujengin kanssa järjestämät kuluttamisen värittämät juhlat sekoittavat jälleen hänen homososiaaliset tunteensa kapitalismin rakenteiden kanssa. Kuluttaminen on Harrylle hyvin sisäistetty, luonnollinen tapa niin reifikaation aiheuttaman ahdistuksen torjumisen keinona kuin sosiaalisten suhteiden hankkimisen välineenäkin. Kulutuskulttuuri onkin pelkän kapitalismiin rakenteellisesti kuuluvan kuluttamisen sijasta myös ideologisesti värittynyt käytäntö. Slater (1997, 24) esittää, että ideologia kietoutuu kulutuskulttuuriin siinä mielessä, että se kannustaa keskeisten sosiaalisten käytäntöjen sekä kulttuuristen arvojen, ideoiden, pyrkimysten ja identiteettien määrittelyyn nimenomaan

suhteessa kuluttamiseen. Tätä tapahtuu Harryn elämässä jatkuvasti, mutta etenkin, kun hän alkaa arvottaa itseään asemassa muihin nimenomaan uuden, kohonneen kuluttamisen määrittämän statuksensa läpi. Tämä ideologinen osallistuminen johtaa siihen, että kulutuksen määrittämät arvot leviävät yhä enenevässä määrin myös muille sosiaalisen toiminnan alueille. Kulutusarvojen leviäminen mahdollistuu, koska kuluttamisesta itsestään tulee sosiaalisen elämän ydinalue ja koska kulutuskulttuurin arvoilla on sellaista valtaa, joka rohkaisee niiden metaforista laajentumista sosiaalisen elämän osa-alueille. (Slater 1997, 25.) Juuri tätä kuluttamisen kulttuurin ja kommodifikaation värittämää, reifioituneen maailman normalisoimaa sosiaalista toimintaa edustaa Harryn ja katujengin välinen suhde, joka perustuu vain välineellisille arvoille.

Harry on siis sisäistänyt ympäröivän kapitalistisen ideologian ja siihen kuuluvat ilmiöt niin tiiviisti osaksi omaa toimintaansa, ettei hän pysty kuvittelemaan tuhoisalle toiminnalleen vaihtoehtoisia tapoja. Hänen ympäristönsä ei kykene tarjoamaan sellaisia puitteita tai sellaista muutoksen mahdollisuutta, että Harry voisi edes kuvitella erilaisen elämäntyylin olevan mahdollista. Ainoa, mitä hän voi kuvitella olevaksi, on maskuliininen työmieskultti, jossa elämän arvoa mitataan palkan, sosiaalisen arvostuksen ja kaadettujen naisten määrässä. Mitä enemmän Harry koettaa pyrkiä näihin tavoitteisiin, sitä katkerammin hän epäonnistuu kerta toisensa jälkeen ja sitä suuremmaksi hänen nimeämätön raivonsa ja turhautuneisuutensa kasvaa. Giles (1998, 35) toteaaakin, että Harry on muuntanut kyyvyttömyytensä eräänlaiseksi aggressioksi. Hän jatkaa huomauttaen, että koko *Last Exitin* hahmogalleriaa läpäisee erilaisten voimasuhteiden kamppailu: seksi, työ ja katujen elämä pyörivät kaikki eräänlaista kieroutunutta, toisiinsa kietoutunutta karusellia erilaisten valtarakenteiden ympärillä. Jokainen teoksen hahmo sortuu hänen mukaansa samaan virheeseen: he ovat kaikki luovuttaneet oman valtansa alistaville rakenteille. Tästä seuraa kaikki se raivo ja viha, mikä syntyy, kun ihminen kokee olevansa voimaton ja merkityksetön. Harry Blackin ja hänen kaltaistensa suurin synti onkin Gilesin mukaan heidän kykenemättömyytensä vastustaa henkisesti näitä tuhoavia tunteita.

Marxilaisiin tulkintakehyksiin sovitettuna voidaan kuitenkin todeta, että päinvastaisesti Gilesin käsityksen kanssa *Last Exitin* hahmot eivät ole luovuttaneet, vaan pikemminkin



pakkoluovuttaneet työnsä pääoman alistavien rakenteiden valtaan.<sup>37</sup> Näin ollen heidän suurin ongelmansa ei tunnu kumpuavan niinkään mistään subjektiivisesta, henkisestä alistumisesta tai ylpeyden puutteesta, vaan pikemminkin heikosta kyvystä asettaa oma kokemuksensa suurempiin rakenteellisiin kehyksiin ja kartoittaa paikkaansa maailmassa. Toisin sanoen hahmojen tietoisuus paikastaan kapitalistisen yhteiskunnan rakenteissa, heidän luokkatietoisuutensa ja täten myös kognitiivinen karttansa, on vajavainen.

### 3.4 Näkymättömät luokkarakenteet poissaolevana syynä

Harry ei ole luvun ainoa hahmo, jonka toiminnan oikeudenmukaisuus kyseenalaistuu lakon vaikutuksesta. Lakon pitkittyessä myös muiden työmiesten moraali alkaa rakoilla: ”– – the novelty of being on strike was over and now it was just like a job like any other job only they werent getting paid for this.” (*Last Exit*, 124.) Liiton puheenjohtajan pitämät hurmiolliset kannustuspuheet saavat miehet vielä tämän tästä unohtamaan lakkoilun kurjuuden: he ajautuvat joukkohurmoksessaan ottamaan osaa liiton johdon operoimaan makaaberiin teatteriin, jossa työmiehet tahdotaan pitää tyytyväisinä sovittamalla heidät jalojen, oikeuksiensa puolesta lakkoilevien työläisten rooliin.

Pian tämäkään keino ei enää tuota tulosta, vaan miesten tympääntyminen ja sen myötä nouseva katkeruus alkavat nostaa päätään. Aiemmin toisilleen vitsailleet lakkolaiset ja heidän mielenosoituksiaan valvovat poliisit alkavat aistia välilleen nousevan kireyden:

– – as the boredom increased so did the resentment: the resentment of the men toward the cops for being there and trying to prevent them from winning the strike; and the police towards the strikers for making it necessary for them to stand around like this for hours each day when they werent even allowed to go on strike if they wanted more money. (*Last Exit*, 126.)

Lopulta äärimmilleen jännittynyt tilanne räjähtää käsiin, kun yritys rikkoo lakkoa sallien tilaamansa rekkakuljetuksen hajottaa tehtaan edessä mieltään osoittavien lakkolaisten

---

<sup>37</sup> Mielenkiintoinen, tämän tutkimuksen haastama kanta Gilesillä ja monilla muilla amerikkalaisilla tutkijoilla on nimenomaan se heidän analyysiään kuljettava punainen lanka, joka korostaa *Last Exitin* henkilöhahmojen toteuttavan ”syntiä” kykenemättömyydessään vastustaa taloudellisten rakenteiden määräävyyttä. Toki Giles tunnistaa myös taloudellisen aseman määräävyyden hahmojen heikkoon asemaan, mutta hän ei pidä sitä kaikkein huomionarvoisimpana tekijänä (Jamesonilaisittain ilmaistuna ylittämättömänä horisonttina) hahmoanalyysissään. Tämä implikoinee osaltaan myös mainittujen tutkijoiden omaa, paikoin vajavaista tutkimuksellista kognitiivisen kartoittamisen tilaa.

joukon, jotta yrityksen tilaus ehtisi ajallaan perille. Rekkojen ympärille syntyy valtava, verinen joukkotappelu, kun työmiehet koettavat estää rekkojen kulun ja poliisit puolestaan mellakan syntymisen. Yhteenoton syyt ovat kuitenkin monisyisempiä kuin miltä ne päällepäin näyttävät: samalla, kun lakkoiluun kyllästyneet tehtaan työntekijät löytävät vihdoin turhautumilleen purkautumistien poliisien vastustamisesta, kantavat poliisit ääneenlausumatonta kaunaa tehdastyöläisille siitä, että näillä sentään on mahdollisuus lakkoilla ja vaatia oikeudenmukaista palkkaa toisin kuin heillä:

And the police who had been standing, bored, for months as the men walked up and down, telling them to keep moving, envying them because they at least could do something tangible to get more money while all they could do was put in request to the mayor and be turned down by the rotten politicians, finally found the outlet they too had been waiting for –. (*Last Exit*, 128.)

Molempien osapuolten katkeruus vallitsevaa työtilannetta kohtaan purkautuu keskinäiseen kahakkaan: ”– – the frustration and lost hope – – finally found the release it had been looking for. Now there was something tangible to strike at.” (*Last Exit*, 128.)

Edellinen katkelma kiteyttää jotakin koko luvun kannalta hyvin keskeistä: esityksen siitä, kuinka valtava teoksen työläisten turhautuminen olosuhteisiinsa on ja kuinka tämä turhauma hakee leppymättä jotakin konkreettista kanavaa, jota kautta purkautua. Kuten jo todettua, teoksen luomassa asetelmassa liitto ei liiemmin keskity työehtojen sovitteluun tai työntekijöiden asian ajamiseen. Sen sijaan se kontrolloi työntekijöiden massaa nostattamalla heidän raivoaan ja turhautumistaan ohjaten sitä kohti työnantajapuolta ja kasvattaen näin heidän lakkohenkeään.

Kovin mairittelevaa kuvaa ei työläisistäkään anneta: he vajoavat tähän liiton heille räätälöimään asemaan sitä sen kummemmin kyseenalaistamatta. Asia, joka ei kuitenkaan katoa minnekään, on heidän alati kasvava halunsa purkaa tilanteen aiheuttamaa painetta, mielellään väkivaltaisesti. Lakon jatkuessa syöpyy turhauma yhä syvemmälle miesten mieliin: ”– – but it not only lacked organization it also lacked direction.” (*Last Exit*, 134.)

Teoksen toistuvat toteamukset sen hahmojen turhautumien sekä vihan kohteen puuttumisesta voi lukea jälleen poliittisen alitajunnan kontekstissa. Teoksen työntekijät – Harry mukaan lukien – ovat turhautuneita työoloihinsa. Kukaan heistä ei kuitenkaan tunnu löytävän negatiivisille tunteilleen perimmäistä syytä, ketään, jota oloistaan syyttää. Tässä asetelmassa oireilee jälleen tukahdutettu, vaikeasti hahmotettava poliittis-taloudellinen

tilanne. Hahmottamisen vaikeuden vuoksi työläisten henkilökohtaiset katkeruuden tunteet muuttuvat ajan myötä konkreettisiksi vihan ilmaisuiksi.

Työnantajapuolen vaikutus työntekijöiden oloihin toki tunnustetaan ja heitä kohtaan kohdistetaan paljon sanallista raivoa. Työntekijöiden tietoisuus omasta luokk-  
asemastaan näyttää kuitenkin jälleen kovin pinnallisena. Se toistaa tiedostamattomasti  
luokan tapoja, kuten herravihaa. Kuten Ralf Kauranen ja Lauri Lahikainen (2016, 65)  
Bourdieuin luokkatiedostamattoman käsitteestä esittävät, rakentuu sosiaalinen toiminta  
huomattavissa määrin ”sellaisissa käytännöissä, jotka tapahtuvat refleктоimatta tai ilman,  
että toimija selittää tai sanallistaa toimintaansa”. Tällainen toiminta on ilmeistä nimenomaan  
teoksen työntekijöiden keskuudessa, jotka toimintaansa sen kummemmin refleктоimatta  
toimivat luokkatapaisesti opittujen mallien varassa.

Se, mikä jää työntekijöiden ymmärryksen tavoittamattomiin ja oireilee täten tekstin  
poliittisena alitajuntana, on laajempi kokonaiskuva tilanteesta, toisin sanoen ne kapitalismin  
rakenteelliset tekijät, jotka asettavat heidän toiminnalleen reunaehdot. Luokkatiedostamattoman  
käsitteellä impikoidaan osaltaan myös sitä, kuinka yhteiskuntarakenteellisesti määrittynyt tieto,  
työvoiman riisto omistavan luokan taholta, näyttää luonnollisena, jopa kyseenalaistamattomana.  
Bourdieuin termeihin kuuluvat myös tätä pääoman legitimitettiin ja rakenteiden piiloisuutta  
kuvaavat symbolisen vallan ja väkivallan käsitteet. Oikeutus määrittää ympäröivää  
yhteiskuntaa ja luokitella erilaisia ryhmiä ja arvoasetelmia tiivistyy symbolisen vallan  
käsitteessä. Symbolisen vallan käyttö edellyttää symbolisen pääoman<sup>38</sup> hallintaa ja  
pääomien jakaantuminen yhteiskunnan eri kentillä voi tuottaa objektiivisia asemia,  
joista käsin näitä määritelmiä ja luokitelmia tehdään. Usein tämänkaltaisen  
määrittelyvalta ja tieto on nimenomaan pääomaa omistavilla eli hallitsevalla  
luokalla. Symbolinen valta on siis tietoa, joka ”perustuu yhteiskunnan rakenteeseen”  
ja jonka ”toimijat sisäistävät oman sosiaalisen asemansa muodostamien olosuhteiden  
kautta”. (Kauranen & Lahikainen 2016, 66–67.)

Tietystä yhteiskunnallisesta asemasta, esimerkiksi työväenluokassa, oleminen edellyttääkin  
jo itsessään tämänkaltaisen tiedon sisäistämistä. Tiedon luonteen subjektiivisuus kuitenkin

---

<sup>38</sup> Bourdieu laajentaa symbolisen pääoman käsitteellään pääoman tarkoitamaan taloudellisen ohella myös esimerkiksi sosiaalista ja kulttuurista pääomaa, joka jakaantuu epätasaisesti yhteiskunnan eri osa-alueilla (Kauranen & Lahikainen 2016, 59).

tulee ilmi väärintunnistamisen käsitteessä. Väärintunnistamisella kuvataan sitä prosessia, jossa toimijat tunnistavat hierarkkisia suhteita ja omaksuvat tämän tiedon osaksi omaa toimintaansa mutta joka ei kata ymmärrystä valtasuhteiden todellisesta luonteesta kokonaisuudessaan. (Kauranen & Lahikainen 2016, 67.) Juuri tällaista, ikään kuin osittaista hierarkkisen muodostumisen tunnistamista, mutta silti pinnalliseksi jäävää luokkatietoisuuden astetta, koen ”Strike”-luvun työmiesten kollektiivin edustavan. Tämä tunnistamattomuus taas johtaa bourdieulaisittain ilmaistuna symboliseen väkivaltaan, joka kohdistuu yksilön tietoisuuteen tuottaen eräänlaista vääristävästä vaikutusta (Kauranen & Lahikainen 2016, 67–68). Väärintunnistamisen kautta myöskään työmiehet eivät kykene täysin hahmottamaan kapitalismin rakenteellisesti määräytyvää eriarvoisuutta, vaan suuntaavat turhautumisensa eräänlaisiin sijaiskohteisiin.

Myös Marx kuvailee samantyyppistä kapitalismin rakenteiden piiloutumista tai häviämistä subjektin ymmärryksestä katsoen todellisuuden ikään kuin ”kääntyvän nurinpäin” yksittäisten toimijoiden tietoisuudessa. Kapitalistisen systeemin luomat tavaraistumisen värittämät suhteet eivät näyttäyty toimijoille sellaisenaan, vaan ne hämärtyvät ja niiden rakenteellinen perusta jää usein vaikeasti hahmotettavaksi. Ideologia on ennen kaikkea käytännöllistä: vaihdon kulttuurissa, jossa työtä ja tavaraa voidaan mitata näennäisen yhteismitallisesti rahassa, vaihtoarvo korostuu piilottaen samalla muita näkökulmia aiheeseen. (Kauranen & Lahikainen 2016, 67.) *Last Exitin* representoimassa yhteiskunnassa ihmissuhteet nähdään vaihdon värittäminä ja vaihdon välineinä. Tämä puolestaan kannustaa juuri edellä kuvatun kaltaiseen luokkasuhteiden katoamiseen, kun näennäisesti vapaat vaihdon suhteet nousevat etualalle selittämään maailmaa. Marx muistuttaa, että tämänkaltaisen todellisten tuotantosuhteiden hämärtyminen subjektin tietoisuudessa voi ilmetä myös esimerkiksi siten, että jokin systeemin sisäinen suhde voi asettua näennäisesti kapitalismin rakenteellista riistoa selittäväksi tekijäksi. Siitä tulee eräänlainen sijaisasema hämärtyvän luokkaperäisen jännityksen purkamiseen. (Kauranen & Lahikainen 2016, 71.) Näin esimerkiksi poliisien ja työmiesten välistä aggressiota voisi osaltaan selittää tällainen väärintunnistamisen malli.

Teoksessa tämänkaltaisen kapitalismin valtarakenteiden luoma poliittisen alitajunnan oireilu asettuu siis purkautumattomaksi raivoksi, joka kohdennetaan mihin tahansa käsillä olevaan: esimerkiksi lakkorikkurien rekkoihin ja lakkopoliiseihin, tai Harryn tapauksessa vaikkapa

muiden työntekijöiden kyräilyyn ja väkivaltaiseen käyttäytymiseen kotona. Harry näyttäytyykin malliesimerkkinä ideologiseksi muodostuneen talousjärjestelmän ja sen rakenteissa häviäjän rooliin joutuvasta subjektista: joka kerta, kun hän yrittää tulkita tunteitaan tai turhaumiensa syitä, hän hämmentyy lopulta koko ajatuskulusta niin, että menettää täysin toimintakykynsä. Lopulta hänen tulee palauttaa itsensä maailmaan ainoalla tavalla, jonka hän tietää ja tuntee: keskittymällä konkreettiseen, materiaaliseen maailmaan ja kuluttamalla sen hyödykkeitä. Harryn sisäistämässä kapitalistisessa maailmankatsomuksessa ei ole tilaa henkiselle kehitykselle, itsetuntemukselle tai sympatialle. Vaivihkaa omaksuttu ideologia on surkastuttanut hänen elämänsä tunneköyhäksi teatteriksi, jossa hän tuskin edes näyttelee itse pääosaa. Lähinnä Harry vain seuraa sitä, mihin vaikeasti hahmotettavan todellisuuden aiheuttamien turhauttavien tunteiden virta häntä kuljettaa. Harry osaa kaikesta inhimillisyydestä riisuttuna tavoitella enää ainoaa asiaa, joita vallitseva kapitalismin kulttuuri hänelle ja muille tyrkyttää: oman henkilökohtaisen mielihyvän ja menestyksen tavoittelua.

### 3.5 Symbolinen ratkaisu

Eräs kertomuksen keskeisimmistä ironian säikeistä nousee siitä tosiasiasta, että metallimiesten liiton luottamusmies – oletusarvoisesti proletariaatti työtaistelija – saakin lakon kautta nostettua omaa taloudellista asemaansa ja myös käyttää tätä uutta positiota häikäilemättä hyväkseen. Tavaramuodon värittämässä maailmassa raha tuo Harrylle vapautta, jonka avulla hän hankkii paitsi uusia ystäviä, myös (kuviteltua) arvostusta ja lopulta rakkauttakin. Harrylle nimittäin selviää pian, että Vinnie, Sal ja Malfie liikkuvat usein transvestiittien, katukielellä ”keijujen” (*fairy*), seurassa ja viettävät aikaa näiden suosimassa Mary’s-nimisessä<sup>39</sup> baarissa. Pikkuhiljaa Harry alkaa löysätä tiukkaa itsekontrolliaan ja vapautuu hyväksymään homoseksuaaliset tunteensa. Ratkaiseva hetki hänen muutoksensa loppuunsaattamisessa tapahtuu, kun hän tutustuu ja lopulta rakastuu nuoreen transvestiittiin Albertaan. Hieman takeltelevan alun jälkeen Harry alkaa viimein tuntea

---

<sup>39</sup> *Last Exitille* on ominaista moninainen nimeämisiin liittyvä ironia, joka ilmenee esimerkiksi kyseisen kapakan nimessä. Harryn homoseksuaalisuus saavuttaa vihdoin täyttymyksensä paikassa, jonka nimi toistaa hänen heteroseksuaalisten kahleidensa eli hänen vaimonsa Maryn nimeä.

sellaisia tunteita, joiden olemassaolosta hän ei ole koko elämänsä aikana osannut unelmoidakaan – tunteita, joista hän ei edes niitä tuntiessaan kykene olemaan täysin tietoinen:

– – the fears and confusion were overshadowed by his feeling of happiness. Actually it was this feeling of happiness that bothered Harry more than anything else – – He knew he felt good, yet he couldnt define his feeling. He couldnt say, Im happy. He had nothing with which to compare his feeling. He felt good when he was telling wilson off; he felt good when he was with the guys having a drink; at those times he told himself he was happy, but his feeling now went so much beyond that it was incomprehensible. He didnt realize that he had never been happy, this happy, before. (*Last Exit*, 152.)

Syntyä vaikutelma siitä, että edellä kuvatut tunteet ovat Harrylle jotakin täysin tuntematonta. Ainoat onnen häivähdyksen hetket, joita hän on aiemmin ollut kykenevä erittelemään ja tuntemaan, ovat ne, jolloin hän on purkanut aggressioitaan sijaiskärsijöihin, kuluttanut jotakin tai kun hän on kokenut nostavansa omaa asemaansa muiden miesten seurassa baarissa. Kaikki, mitä Harry pitää onnen tunteiden lähteenä, onkin jollakin tapaa kytkeytynyt hänen erinomaisesti sisäistämiinsä, kapitalistisen ideologian valmiiksi luomiin rakenteisiin, jotka hyödyttävät systeemin ylläpitoa tai kuuluvat olennaisina osina sen toimintaan.

Pyyteetön rakkauden tunne toista ihmistä kohtaan on Harrylle kerta kaikkiaan niin vierasta, ettei hän kykene tulkitsemaan tätä tunnetta. Se ei asetu luontevasti osaksi pääoman kierron luomaa systeemiä, jossa jokainen osan nähdään hyödyn tuottajana. Yksinkertaistaen ilmaistuna syvällisen yhteyden kokeminen toiseen ihmiseen on Harryn maailmankatsomuksessa mahdoton tapahtuma; niin hyödytön, ettei sitä edes katsota olevan olemassa eikä täten tunnistettavissa.

Huomionarvoista on, että teoksessa jokainen annettu asetelma, jossa olisi potentiaalia muutokseen vallitsevassa taloudellisessa ideologiassa – esimerkiksi Harryn asema luottamusmiehenä tai lakko mahdollisuutena oikeudenmukaisiin työoloihin – jää toteutumatta ja aiheuttaa vain saman ideologian passiivisen jatkumon. Poikkeus tähän on kuitenkin Harryn suhde Albertaan. Harrylla on yksi kumouksellinen kyky jäljellä: taito tuntea rakkautta toista ihmistä kohtaan.

Aiemmin kartoitettua tulkinnallista koodia seurailten voidaan todeta, että Harryn homoseksuaalinen vapautuminen toimii niin ikään allegoriana Harryn halulle vapautua rajoittavasta luokka-asemastaan. Hänen rakkautensa Albertaan, mikä toimii merkkinä heteroseksuaalisen järjestelmän ylittämistä, näyttäytyy symbolisena ratkaisuna myös

poliittisessa alitajunnassa oireilevaan taloudellisesti määräytyneeseen ongelmatilanteeseen. Teoksen karussa visiossa on siis löydettävissä myös hetki, jolloin ihmisen yhteys toiseen näyttäytyy ja jossa kapitalistisen ideologian verho väistyy hetkeksi kumoamaan Marxin synkän vision, jossa ihminen elää enää eläimellisten viettiensä vallitsemassa epäinhimillisessä tilassa.

### 3.6 Uskonto – pelastuksen saavuttamaton elementti vai reifioitunut korvike?

Traagisen pohjavireen Harryn inhimillisten tunteiden heräämiseen tuo se seikka, että uuden tunneskaalan saavuttaminen onnistuu häneltä vasta, kun hän kykenee nostamaan taloudellista asemaansa. Kirjaimellisesti liiton rahoilla ostetut ystävät ja rakastaja osoittautuvat ennen pitkää yhtä häilyväisiksi kuin Harryn uusi tuhlaileva elämäntyyli; tulee nimittäin päivä, jolloin lakko loppuu. Tavatessaan uutta naisystäväänsä Reginaa Harry ymmärtää pian, ettei romanssin jatkolle ole takuita, mikäli hänellä ei ole rahaa. Kun Regina ymmärtää Harryn rahahanojen sulkeutuvan, hän jättää miehen välittömästi. Harryn vasta löydetyn onnen tilalle astuvat välittömästi vanhat tutut hämmennyksen, surun ja raivon tunteet: "Harry stood for a long time, feeling a swelling behind his eyes – how long since he had felt it? It almost seemed new yet he knew it was not – – Whatever it was that had happened happened too suddenly. He just couldnt figure it out." (*Last Exit*, 172–173.)

Ensimmäisenä Harry syöksyy baariin ja tämän jälkeen pieksämään vaimoaan. Vanhat defenssimekanismit hämmentävää tunnetta vastaan eivät kuitenkaan enää auta. Lopulta humalainen Harry koettaa viimeisillä voimillaan saada itselleen nautintoa hinnalla millä hyvänsä. Hän antautuu äärimmäiselle tabulle, ahdistelee seksuaalisesti erästä naapuruston nuorta poikaa. Harry koettaa kenties vielä tavoitella välähdyksenomaisesti avautunutta lupautta kapitalistisen systeemin määrävyyden hetkellisesti ylittäneestä tilasta, mutta tämä yritys on peruuttamattomasti tuhoon tuomittu. Ovi tähän saavuttamattomaan tilaan on jo auttamattomasti sulkeutunut.

James R. Giles (1998, 38) esittää, että Harryn epätoivoinen teko kumpuaa hänen syvästä itseinhostaan ja sen perimmäinen motiivi on varmistaa, että hän saa viimein ansaitsemansa

rangaistuksen teoistaan.<sup>40</sup> Toisaalta Harryn käytöksessä on hänen mukaansa nähtävissä myös kieroutunut ylpeys sekä halu uhmata kaikkia auktoriteetteja, viime kädessä itse Jumalaa. Harryn – ja monen muunkin *Last Exitin* hahmon – paheena voidaan tämän tulkinnan mukaan nähdä se, ettei hän suostu antautumaan henkisellem pelastukselle. Sen sijaan, että Harry kääntyisi katsomaan sisäänpäin, keskittymään henkisen ratkaisun löytämiseen vaikeassa tilanteessaan, suuntaakin hän katseensa raivoisasti häntä ympäröiviin ulkoisiin olosuhteisiin ja muihin ihmisiin.

Tarkkailtaessa Selbyn romaanien yleistä maailmankuvaa ja sitä ideologista ympäristöä, jossa näiden teosten henkilöahmot vaikuttavat, voidaan todeta, että tämä ympäristö ei tarjoa kenellekään sitä asuttavalle hahmolle kovinkaan hedelmällisiä mahdollisuuksia oman henkisen elämänsä toteuttamiselle. Se sekulaari maailma, jossa ihmisen arvo mitataan rahassa ja asemassa, jossa kuluttaminen nähdään elämän ensisijaisena tyydytyksen lähteenä ja jossa ihminen on vieraantunut sekä työstään, itsestään että toisista ihmisistä, ei välttämättä kannusta etsimään helpotusta henkisyydestä tai uskonnosta. Kapitalistisen ideologian piiriissä ei näytä olevan jalansijaa sellaisille asioille, jotka eivät lukeudu pääoman kierron piiriin, kapitalismin täydellisen toimimisen ehtoihin. Tästä näkökulmasta katsottuna Harryn jumalviha näyttäytyy ymmärrettävänä reaktiona hänen hämmennykseensä ja raivoonsa. Hän purkaa vihaansa jälleen kohti sijaiskärsijää: jotakin, jossa hän aavistaa kenties piilevän pelastuksen mahdollisuuden mutta johon hän ei vallitsevien ideologisten olosuhteiden pakosta koskaan pääse tarttumaan.

Eräs kiinnostava, koko Selbyn tuotantoa läpäisevä säie löytyykin eräänlaisesta jumalvihasta: hänen päähenkilöillään on toistuva tarve osoittaa vihansa henkisyyttä ja erityisesti Jumalaa kohtaan. Toisaalta uskonnon asemaa hahmojen ”pelastajana” voidaan tarkastella myös toisesta tulokulmasta. Mitä virkaa uskonnollinen herääminen ikään kuin kierron ulkopuolisena alueena lopulta toimittaisi? Gilesin ehdottama henkisen antautumisen kautta saavutettava ”ratkaisu” tilanteeseen tulee kyseenalaistetuksi erityisesti marxilaisessa tulkintakehyksessä. Gilesin tulkinta on kauttaaltaan kristillisen moralismin sävyttämää, mikä asettuu tässä viitekehyksessä problemaattiseen asemaan. Marxille (1978c, 102) uskonto on kuuluisasti ”kansan oopiumia”, eräänlainen selviytymisväline maallisen kurjuuden

---

<sup>40</sup> Giles viittaa samassa yhteydessä Richard Wertimen vuoden 1974 artikkeliin ”Psychic Vengeance in *Last Exit to Brooklyn*”, jossa Harryn teko nähdään niin ikään hänen omien psyykkisten toimintojensa alitajuisena pakkona ”kostaa” itselleen hänen moraaliset väärintekonsa.



kestämiselle. Antautuessaan uskonnolle ihmiset eivät Marxin mukaan pyri ymmärtämään ympäröivän maailman rakenteellista epätasa-arvoisuutta. Sen sijaan he lankeavat eskapistisiin kuvitelmiin siitä, että heidän maalliset kärsimyksensä tullaan palkitsemaan tuonpuoleisessa elämässä. Uskonto onkin Marxille hallitsevan luokan käyttämä väline, jolla voidaan hallinnoida riistettyä kansanosaa. (Marx 1978c, 101–102.)

On mielenkiintoista, että Giles kokee Selbyn teokset niin vahvasti kristillisen synninteon ja sitä seuraavan rangaistuksen tai pelastuksen kontekstissa. Miksi uskonto koetaan niin perustavanlaatuisesti pelastavaksi elementiksi vaikeassa taloudellisessa tilanteessa? Arvottomatta uskonnon asemaa henkisen pelastuksen asemana sinänsä, voidaan todeta, ettei se ainakaan itsessään ole käyttökelpoinen väline pyrittäessä ratkaisemaan rakenteellisesti epätasa-arvoisen taloustilanteen luomaa problematiikkaa. Gilesin tulkinta voidaankin ajatella hänen oman positionsa värittämänä. Kenties hänen oman tulkintansa poliittisessa alitajunnassa Jumalalle antautuminen toimii tietynlaisena symbolisena ratkaisuna taloudellisesti määräytyneiden ongelmien ylittämiseen. Uskonnosta tulee tämänkaltaisessa tulkinnassa kuin fetissinomainen, reifioitunut korvike todelliselle oman asemoinnin ymmärtämiselle maailmassa, toisin sanoen kattavalle kognitiiviselle kartalle.<sup>41</sup>

Harry ei kuitenkaan koskaan antaudu Gilesin ehdottamalle uskonnon tuomalle pelastuksen tielle. Hänelle Jumala näyttäytyy jälleen eräänlaisena sijaiskärsijänä, johon hän voi oman turhautumisensa purkaa. Harryn erityisen raa’an hakkauksen suorittaa katujengi, jonka Harryn ahdistelema poika onnistuu kutsumaan paikalle avuksi. Luku päättyykin Harryn dramaattiseen huudahdukseen: ”GOD YOU SUCK COCK – –.” (*Last Exit*, 177.) Hän roikkuu tunnistamattomaksi hakattuna mainoskyltin edessä, kädet molemmille sivuille levitettyinä, verisenä ja voimattomana. Harryn lopulliseksi kostajaksi osoittautuukin unien harpyijoiden sijasta katujen miesjengi. Molemmat edustavat yhtä kaikki niitä heteroseksuaalisia eli allegorisesti kapitalistisia rakenteita, joihin Harry toistuvasti yrittää sopia. Hän kuitenkin epäonnistuu katkerasti kerta toisensa jälkeen, minkä seurauksena hän kokee – tavallaan näiden rakenteiden puolesta, niitä edustavien tahojen kautta – brutaalin koston.

Kohtaus tuo vääjäämättä mieleen uskonnollisen ristiinnaulitsemiskuvaston, *Last Exitin* kohdalla tosin – teoksen henkeä kunnioittaen – brutaalin nurinkurisesti. Harryn hävytön

---

<sup>41</sup> Vrt. myös O’Brien 1981. Kautta haastattelun Selby toteaa hahmojensa vastustavan tietynlaista henkistä pelastusta.

huudahdus on ehkäpä hänen olemassaolossaan, hänen historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissaan, ainoa kuviteltavissa oleva korvike Jeesuksen kuuluisalle valitukselle: ”Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?” (Mark. 15:34.) Jeesus kuitenkin antautuu lopulta Jumalalle ja uhraa itsensä koko ihmiskunnan puolesta: ”Isä, sinun käsiisi minä uskon henkeni.” (Luuk. 23:46.) Harry puolestaan kärsii oman hybriksensä saattamana, ivaten Jumalaa viimeiseen saakka. Turhauma omaa seksuaalista suuntautumista ja sen mukanaan tuomaa nöyryytystilaa kohtaan purkautuu jälleen homofobisena kielenkäyttönä, tällä kertaa kohdennettuna saavuttamatonta pelastusta kohtaan. Yhteiskunta ei tarjoa hänelle mahdollisuutta tarrautua edes uskon tuomaan, joskin reifioituneeseen ja fetissinomaiseen, pelastukseen. Harryn viimeisiin hetkiin ulottuva jumalanpilkka ja hänen raivoisa katkeruutensa uskoa kohtaan voidaan tulkita myös Harryn viimeisenä vastalauseena hänet tuhonneita kapitalistisia rakenteita kohtaan. Harry ei suostu antautumaan uskonnolle, joka marxilaisesti ajateltuna vain pakottaa hänet alistumaan vallitsevan tuotantotavan rakenteisiin.

Loppukohtaus tiivistää irvokkaasti koko luvun teesin: vieraantuneisuudessaan traagisen ihmisen kohtalo on tulla lyödyksi mainoskyltin edessä, uhratuksi kapitalismin alttarilla. Mahdollisuutta minkäänlaiseen henkiseen pelastukseen ei ole, koska ympäristö ei sitä kykene tarjoamaan. Toisaalta uskonnollinen pelastus ei välttämättä tarjoaisi kuin kehnon korvikkeen tai selviytymiskeinon koko yhteiskuntaa läpäisevän epätasa-arvoisuuden käsittelyyn. Kapitalistisen tuotantotavan maailmassa häviäjä on aina sen logiikan mukaisiin sääntöihin alistettu yksilö.

Luku loppuu kohtaukseen, jossa Harry makaa henkitoreissaan mainoskyltin kupeessa ja tyytyväinen katujengi palaa takaisin kantabaariinsa:

The moon neither noticed nor ignored Harry as he lay at the foot of the billboard, but continued on its unalterable journey. The guys washed up in the Greeks, drying their hands with toilet paper and tossing the wet wads at each other, laughing. It was the first real kick since blowing up the trucks. The first good rumble since they dumbed that doggy. They sprawled at the counter and at the tables and ordered coffee and (*Last Exit*, 177.)

Tämä ”Striken” viimeinen katkelma kierrättää samaa teemaa kuin koko teoksen avaava luku, ”Another Day Another Dollar”. Romaanin avausluku koostuu lähinnä katujengiläisten tavallisen tappelun- ja juopotteluntäyteisen päivän kuvauksesta, joka alkaa samoin kuin loppuukin: baaritiskillä istuskelusta ja turhanpäiväisestä huulenheitosta. Samalla tavoin

”Strike” palauttaa loppukohtauksessaan tapahtumien kulun takaisin baaritiskille, takaisin tarpeettomaan ja turhanaikaiseen, jokapäiväiseen elämään.

Luvun päättävä, kesken jäänyt lause korostaa entisestään tätä koko teosta läpäisevää mentaliteettia, jonka viesti tuntuu olevan se, että kuten tunteeton kuu kiertää muuttumatonta reittiään taivaalla ja jokaista päivää seuraa aina uusi samanmoinen, ei mikään auringon alla kuitenkaan muutu koskaan. Tappelu seuraa toistaan ja uusi kupillinen kahvia tilataan edellisen tilalle mitä pikimmiten. Samoin ihmiselämiä, toisiinsa vaihdettavia yksiköitä, tulee ja menee siinä turhanpäiväisyyden kurimuksessa, jota Brooklyniksi kutsutaan. Samalla tämä tyylillinen, pessimistinen vire kuvaa osaltaan myös kapitalismin lohdutonta jatkuvuutta ja vallitsevan systeemin kumouksen mahdottomuutta. Päivä vaihtuu seuraavaan, mutta se mikä on ja pysyy, on kapitalistinen ideologia ja sen ehdoilla elämään pakotetut ihmiset.

#### 4 ”JUST DIVERSION” – PAIKOILTAAN LIVENNYT LUOKKAKAMPPAILU

Mikäli Harry Blackia voi pitää malliesimerkinä kapitalistisen ideologian täydellisesti sisäistäneestä vieraantuneesta hahmosta, ei eräs toinenkaan *Last Exitin* hahmokatraan jäsen, Tralala, tarjoa sen lohdullisempaa ihmiskuvaa:

Tralala was 15 the first time she was laid. There was no real passion. Just diversion. She hungout in the Greeks with the other neighborhood kids. Nothin to do. Sit and talk. Listen to the jukebox. Drink coffee. Bum cigarettes. Everything a drag. She said yes. (*Last Exit*, 69.)

Yksi naapuruston nuorista, Tralala, ajautuu kuin huomaamattaan jo varhaisella iällä prostituution tielle. Kuten edellisestä katkelmasta käy ilmi, hänen polkunsa seksityöläiseksi kuvataan hyvin luonnollisena, miltei vääjäämättömänä tapahtumana. Jo alusta pitäen käy ilmi myös koko lukua värittävä yleinen passiivisuuden aura, joka ulottuu koskemaan niin ympäristöä kuin itse päähenkilö Tralalan sisäistä maailmaakin. Tralala tuntuu antautuvan kohtalolleen eräänlaisen välinpitämättömän myöntöväisyyden hengessä.

Actually she didnt say yes. She said nothing. Tony or Vinnie or whoever it was just continued. – – she got what she wanted. All she had to do was putout. It was kicks too. Sometimes. If not, so what? It made no difference. Lay on your back. Or bend over a garbage can. Better than working. And its kicks. For a while anyway. But time always passes. (*Last Exit*, 69–70.)

Tralalan hahmo toistaa jo ”Strike”-luvussa esiintyvää representaatiota yksilön heikosta luokkatietoisuudesta, puutteellisesta kognitiivisesta kartasta. Yhteiskunnan rakenteiden määräämä tieto omasta asemasta näyttäytyy myös Tralalan elämässä väärintunnistamisen kautta luonnollistuneena. Tralala ei juurikaan artikuloi tietoisuuttaan yhteiskuntarakenteista: ainoa luokkaan kiinnittyvä tieto hänen tajunnassaan on luonnolliseksi ajateltu asema itsestä muiden hyväksikäytön kohteena.

Edellä esitetyt lainaukset kuvaavat myös traagisesti sitä, kuinka kapitalistisilla markkinoilla vallitseva näennäinen tasa-arvo saattaa syyllistää rakenteellisten ongelmien syrjäyttämiä ihmisiä. Marxilaisessa tutkimuksessa kriittisesti esiin nostettu possessiivisen individualismin poliittinen teoria korostaa näkökantaa, jonka mukaan ihmisten elämää eivät määrää rakenteelliset pakot tai ehdot. Sen mukaan ihminen omistaa itse itsensä ja on täten myös vastuussa omasta taloudellisesta asemastaan. (Kauranen & Lahikainen 2016, 70.) On hyvin kuvaavaa, että Tralalan kerrotaan ensin sanovan kyllä, mutta tämän jälkeen todetaan, ettei hän oikeastaan edes myönnä; hän ei sano mitään. Tralalan valinnat ja teot saattavat näyttää

itseaiheutetuilta, mutta ne eivät oikeastaan edes edellytä hänen tietoista myöntymistään. Ne syntyvät ikään kuin luonnollisesti hänen hiljaisesti omaksumassaan tiedossa maailmasta, symbolisen vallan ja väkivallan prosesseissa.

Tralala on omaksunut myös muita kapitalistisen ideologian säikeitä osaksi omaa ajatteluaan. Hänen – aivan kuten Harryn – elämänsä ainoa johtotähti on raha. Tralala ei käyttäydy kuten muut naapuruston tytöt, kiusaten miehiä ja pelaillen ihmissuhdepelejä: "She didnt tease the guys. No sense in that. No money either." (*Last Exit*, 69.) Hänen maailmassaan mielekkyys rinnastuu rahaan, joka toimii kaikkivoipana mittarina arvioitaessa minkä tahansa toiminnan tarpeellisuutta.

Pian Tralala lyöttäytyy yhteen "Strike"-luvusta tutun katujengin kanssa ja alkaa ryöstellä heidän kanssaan Brooklynin sotilastukikohdan miehiä. Syöttinä miehille toimii Tralala, joka on kenties koko teoksen räikein esimerkki siitä ihmisarvon kommodifikaatiosta, jota kapitalistinen ideologia edistää. Tralala ei näe itsessään muuta arvoa kuin kehonsa: "– – she had big tits. She was built like a woman. Not like some kid. They preferred her." (*Last Exit*, 69.) Hän suhtautuu kehoonsa yksinkertaisesti kuin esineeseen: se on hänelle pelkkä mekaaninen väline rahan saavuttamiseksi ja toisaalta taas kertakäyttöinen hyödyke niille, jotka hänestä maksavat.

Kuten tämän luvun ensimmäisessä lainauksessa todetaan, Tralalan elämää värittää pitkälti eräänlainen toisaalle ohjaaminen, hämäys tai harhautus (*diversion*). Hän harhautuu kapitalismin reifioituneessa maailmassa uskomaan olevansa pelkkä käyttöesine. Tralalan tietoisuus ohjautuu valtarakenteiden kattavan ymmärtämisen sijaan tarkastelemaan maailmaa pelkkien vaihdon suhteiden valossa, jolloin muut näkökulmat sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen jäävät hänen tietoisuutensa tavoittamattomiin. Jo aiemmin mainittu symbolinen väkivalta toteutuu näin piilottaen luokan rakenteellisia ulottuvuuksia ja luonnollistaen Tralalan aseman prostituoituna. Tralala pelkistyykin teoksessa sekä itselleen että muille vain käytettävissä olevaksi vaihdon välineeksi; kärjistäen ilmaistuna tavaraksi.

Kuten Giles toteaa, on Tralala sisäistänyt niin hyvin ympäröivän yhteiskunnan häneen kohdistaman paineen olla pelkkä objekti, että hänen sielunsa on kokenut tämän myötä suoranaisen kuoleman. Tämä henkinen kuihtuminen ilmenee hänen käytöksessään niin välinpitämättömänä asenteena kuin myös uhreja kohtaan kohdistettuina mielettöminä

väkivallantekoina. (Giles 1998, 26–27.) Tralala pahoinpitelee asiakkaitaan ilman tunteen häivääkään: ”Before they left Tralala stomped on his face until both eyes were bleeding and his nose was split and broken then kicked him a few time in the balls.” (*Last Exit*, 72.) Tralalan harjoittamasta väkivallasta on tullut hänelle keino käsitellä yhteiskunnan hyljeksintää sekä sen harjoittamaa materialistista ideologiaa (Giles 1998, 27). Aivan kuten Harry, ei Tralalakaan kykene kääntymään sisäänpäin pelastusta etsiäkseen, vaan purkaa turhaumansa ainoaan, minkä tuntee: aineelliseen maailmaan ympärillään. Giles esittää tulkinnassaan implisiittisesti myös Tralalan tilanteen ratkaisuksi jonkinlaista henkisyydelle antautumista. Aiemmassa luvussa esitettyjä argumentteja seuraillen voidaan kuitenkin todeta, ettei tämänkaltainen uskonnon puoleen kääntyminen tulisi kuitenkaan ratkaisemaan Tralalan epäedullisen aseman luokkarakenteellisesti määräytyneitä juuria.

Ainoa halu, jonka Tralala tuntee, on halu saada lisää rahaa. Marxilaisittain voitaisiin todeta, että hänen elämäänsä johtaa kapitalistisen tuotantotavan elinehto eli pakonomainen pääoman arvonnäköpyrkimys. Tralala alkaa väijyä vähävaraisten juoppojen merimiesten ja sotilaiden sijasta yhä korkea-arvoisempia upseereita päästäkseen käsiksi suurempiin rahoihin. Tässä mielessä Tralala vertautuu jälleen kerran Harryyn: myös hän alkaa muistuttaa toimissaan kapitalistia, koettaen aina tilaisuuden tullen kasvattaa pääomaansa hinnalla millä hyvänsä. Hänen eräänlainen kiero nousunsa sosiaalisessa arvoasteikossa – ainoa mahdollinen eteneminen, joka on hänenkaltaiselleen yhteiskunnan hylkiölle ylipäätään mahdollista – esitetään hänen siirtymisessään Brooklynin juoppojentäyteisistä kapakoista Manhattanin parempiin, upseerien suosimiin baareihin.

Saapuessaan apajille tunnistaa Tralala heti sopivan uhrin: ”– – she looked around the bar and noticed an Army Officer staring at her. He had a lot of ribbons – – and she figured hed have more money – – Officers are usually loaded.” (*Last Exit*, 76.) Tralala antautuu kyseisen upseerin kanssa lyhyeen suhteeseen, jonka aikana hän tarjoaa tälle palveluksiaan vastineeksi tämän tarjoamista huppeista lahjoista ja illallisista. Lopulta miehen tulee aika palata takaisin sotaan ja hän hyvästelee haikein mielin Tralalan tarjoten tälle jäähyväisiksi kirjeen. Tralala olettaa kirjeen sisältävän sievoisen summan rahaa kiitokseksi hänen seurastaan. Hänen raivollaan ei ole mitään, kun selviää, että kirjekuoren sisältä löytyy upseerin kirjoittama tunteellinen rakkauskirje odotetun shekin sijasta. Tralala repii kirjeen vimmoissaan palasiksi: hän ei kykene käsittämään upseerin tekoa ja tuntee tulleensa huijatuksi.

Tralalan teko ja kirjeen hänessä nostattama raivo näyttäytyvät lukijalle samassa valossa kuin Harryn tuntema hämmennys hänen rakastuessaan ensimmäistä kertaa mieheen. Siinä missä Harry ei kykene nimeämään tunteitaan, on Tralala kenties vielä kykenemättömämpi käsittelemään asioiden uutta käännettä. Tralalan raivolle ei anneta teoksessa suoraa selitystä, mutta eräs mahdollinen vaihtoehto on se, että upseeri on todellakin onnistunut koskettamaan Tralalassa jotakin todellista, lämmintä tunnetta, joka on hänen tietoiselle minälleen niin vieras, ettei hän tiedä, millä tavoin siihen tulisi reagoida. Toinen mahdollinen syy hänen käyttökselleen saattaa olla se, että hän vihdoin ymmärtää koko materiaalille omistautuneen elämänsä olleen illuusiota ja käsittää, että sille on olemassa myös inhimillisempi vaihtoehto. Tämä tunne siitä, että koko hänen aiempi elämänsä on ollut hukkaan heitettyä aikaa, on hänelle yksinkertaisesti liikaa kestettäväksi. (Giles 1998, 30–31.)

Toisin sanoen Tralala kokee kenties hetkellisen häivähdyksen siitä, mitä hänen elämänsä olisi voinut toisenlaisissa olosuhteissa, erilaisten arvojen ja aatteiden puitteissa mahdollisesti olla. Tämän kaiken menettäminen on Tralalalle kestämatöntä ja hän reagoikin tämän vaihtoehtoisen todellisuuden sulkeutumiseen keinoin, jotka resonoivat jälleen Harryn käyttäytymisen kanssa. Raivoissaan hän etsiytyy yhä uusiin baareihin yrittäen kehoaan ohikulkijoille tyrkyttää hankkia itselleen ne rahat, jotka hän tuntee upseerin häneltä huijanneen. Hyvin pian käy kuitenkin selväksi, että Tralalan lyhyt luokkanousu on saavuttanut lakipisteensä. Kaikista ponnisteluista huolimatta yhteiskunta torjuu hänet edelleen: "The bartender – – marked her for an amateur. He smiled and was almost tempted to tell her that she was trying the wrong place, but didnt. He just refilled her glass thinking she would be better off in one of the 8th avenue bars." (*Last Exit*, 79.) Jopa tuntematon baarimikko asettaa hänet silmänräpäyksessä oikeaan sosiaaliseen lokeroon, sopivaan paikkaan jäyheiden luokka-asetelmien kartalla.

Tralalan lyhytikäiseksi jäänyt "luokkanousu" näyttäytyy yhtä hämmentävänä kuin "Strike"-lukua läpäisevät luokkaan kiinnittyvät käytännöt. Kuten todettua, Tralala on oletetusti jo varhaisessa vaiheessa sisäistänyt luokka-asemansa sitä juurikaan kyseenalaistamatta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö hän jollakin perustavanlaatuisella tasolla olisi kuitenkin tietoinen kehnosta statuksestaan: koettaahan hän jatkuvasti keinoja kaihtamatta parantaa taloudellista asemaansa. Tralalan eräänlainen paikoiltaan livennyt luokkakamppailu ei kuitenkaan koskaan läpäise täysin hänen tietoisuutensa pintaa. Hän elää ja toimii kuten

kapitalisti: pääomaa kerryttäen ja heikko-osaisia riistäen. Täten Tralala toisintaa niitä kapitalismin rakenteita, joiden uhri hän tosiasiaassa on.

Kapitalismin kovien ydinarvojen kautta motivoitu luokan ylittämisen pyrkimys osoittautuu kuitenkin tuhoontuomituksi yritykseksi. Lopulta epätoivoinen Tralala ajetaan ulos baarista ja hän joutuu palaamaan nöyryytettynä vanhoille kotikulmilleen Brooklynin:

Time passed – months, maybe years, who knows, and the dress was gone and just a beatup skirt and sweater and the Broadway bars were the 8th avenue bars, but soon even these joints with their hustlers, pushers, pimps, queens and wouldbe thugs kicked her out and the inlaid linoleum turned to wood and then was covered with sawdust and she hung over a beer in a dump on the waterfront, snarling and cursing every sonofabitch who fucked her up and left with anyone who looked at her or had a place to flop. (*Last Exit*, 81.)

Lukijalle ei käy selväksi, kuinka kauan Tralalan täydelliseen raunioitumiseen kuluu aikaa, mutta kuten edellisestä lainauksesta käy ilmi, ei sillä oikeastaan ole mitään väliä. Varmaa on vain hänen täydellinen, vääjäämätön tuhonsa ja ajan armoton kulku. Lopulta Tralala valuu ylempää Manhattanin saarelta kohti sen eteläkärkeä ja Brooklynia, liukuen kirjaimellisesti kartalla<sup>42</sup> ja kuvaannollisesti sosiaaliluokassa alas, takaisin sinne, minne hän kuuluukin.

Viimein Tralala päätyy baariin, jossa hän on ennen työskennellyt. Hän saapuu paikan päälle vuoreнварmana siitä, että onnistuu saamaan siellä tienestiä aivan kuten ennenkin. Tyrmistyksekseen Tralala saa kuitenkin huomata, ettei häntä kaivata enää edes kantabaarissaan. Ironisesti ainoa ”pääoma”, jota Tralalalla enää on jäljellä, on hänen fyysinen, tavaramuotoinen ruumiinsa. Tralalan vajotessa tilanne on kuitenkin luisunut jo siihen, ettei hänen pääomallaan näytä enää olevan mitään arvoa. Viimein hän turvautuu äärimmäiseen keinoon ja paljastaa suurimman ylpeyden aiheensa, rintansa, koko baarille. Samaa analogiaa seurailleen voisi todeta, että hänen rintansa ovat kuin tuotantovälineet, ainoa Tralalan ”omistuksessa” oleva ja lisäarvoa tuottava seikka.

Vihdoin muutama mies raahaa huomiosta riemuitsevan humalaisen naisen mukanaan ulos. Luku loppuu mitä brutaaleimpaan joukkoraiskaukseen, joka päättyy vasta, kun Tralala makaa verisenä ja tajuttomana – kenties jo kuolleena – hylätyllä pihalla. Muutamat hänen tuttunsa baarista tarpovat elottomana lojuvan Tralalan ohitse helpotuksesta huokaisten, sillä olihan

---

<sup>42</sup> Kartallinen metafora kiinnittyy yllättävällä tavalla löyhästi myös Jamesonin kognitiivisen kartoittamisen käsitteeseen. Tralalan kognitiivisen kartoituksen tila on olematon. Tämä hänen mitätön luokkarakenteita koskeva tietoisuutensa ja epärealistinen käsityksensä pinnallisen luokan ylittämisen mahdollisuudesta taas kostautuvat lopulta hänen liukumisessaan takaisin aiempaan asemaansa.



tämä vielä baarissa ollessaan vaarantaa heidän rahakkaan sopimuksensa muutaman merimiehen kanssa:

– – Ruthy and Annie stumbled into a cab still laughing and they – – got a good look at Tralala lying naked covered with blood urine and semen and a small blot forming on the seat between her legs as blood seeped from her crotch and Ruth and Annie happy and completely relaxed now that they were on their way to downtown and their deal wasnt lousedup and they would have plenty of money – –.  
(*Last Exit*, 86.)

Näin Tralala kuolee kuin on elänytkin: pelkkänä kaupankäynnin välineenä, kertakäyttöisenä esineenä, joka voidaan sysätä nurkkaan heti, kun se osoittautuu käyttökelvottomaksi.

Tralalan tragediaksi osoittautuu lopulta siis hänen heikko, käytännöllisesti katsoen olematon kognitiivisen kartoittamisen tilansa: hänellä ei ole realistisia käsityksiä omista toimintamahdollisuuksistaan, eikä täten mahdollisuutta ohjata toimintaansa yhteiskunnassa onnistuneesti. Kuten Jameson (1986, 274–275, 277–279) esittää, yksilön heikolla luokkatietoisuudella on poliittisia seuraamuksia. Esimerkiksi Tralala ei kykene onnistuneesti toimimaan oman luokka- asemansa parantamiseksi, sillä hänen vajavainen karttansa tekee toiminnasta kontekstissaan väärää ja täten toimimatonta.

Kuten todettua, Tralala peilaa hahmona monella tapaa Harrya: molempien hahmojen luokkatietoisuus on puutteellista ja he luovivat reifioituneessa maailmassa parhaansa mukaan. Tämä kapitalismin rakenteiden katoaminen heidän tajunnastaan sekä tavaramuodon syvällinen sisäistäminen tekee heistä molemmista kuitenkin lopulta toimintakyvyttömiä; se suoranaisesti tuhoaa heidät. Tralala, joka ei enää Harryn tapaan pelkästään *elä* tavaravälitteisessä maailmassa, vaan *on* itse tavara, ei kykene vaihtosuhteiden varassa eläessään tiedostamaan luokkaansa tai sen rakenteellisesti määräytyneitä ehtoja ja rajoitteita. Tämän vuoksi hän ei myöskään kykene onnistuneeseen luokkakamppailuun. Niin Tralala kuin Harrykin representoivat siis kapitalistisen yhteiskunnan ideologian sisäistäneitä subjekteja, joiden toiminnan mahdollisuudet maailmassa ovat tämän ideologisen osallisuuden kautta huomattavasti vähentyneet. Heidän tragediakseen koituu kapitalistisen tuotantotavan sisäsyntyinen, kovin usein häilyvä tai piiloinen, rakenteellinen epätasa-arvoisuus, jota he eivät kykene artikuloimaan – saati sitten muuttamaan tai edes haastamaan.

## 5 "AND THE BIRD WAS GONE" – HALU NIMELTÄ UTOPIA

Sellaisten hahmojen kuin Harry Blackin tai Tralalan kohdalla on ilmeistä, että kapitalistinen ideologia on painanut hahmoihin lähtemättömän jälkensä: heidän toimintansa maailmassa kyseenalaistaa tätä nimenomaista ideologiaa harvoin, jos koskaan. Särön tähän hahmogalleriaan tuo kuitenkin Georgette, "The Queen is Dead" -luvun sankaritar. Toisin kuin Harry, joka yrittää kaikkensa peittääkseen todellisen minänsä hyljinnän pelossa, Georgette kantaa ylpeästi itseään. Hän on on avoimesti sitä mitä on, transvestiitti ja homoseksuaali, oikea keiju:

Georgette was a hip queer. She (he) didnt try to disguise or conceal it with marriage and mans talk, satisfying her homosexuality with the keeping of a scrapbook of pictures of favorite male actors or athletes or supervising the activities of young boys or visiting turkish baths or mens locker rooms – – but, took pride in being a homosexual by feeling intellectually and esthetically superior to those (especially women) who werent gay (look at all the great artists who were fairies!); and with the wearing of womens panties, lipstick, eye makeup – – long marcelled hair, manicured and polished fingernails, the wearing of womens clothes complete with padded bra, high heels and wig – –. (*Last Exit*, 13.)

Tralalasta Georgette taas eroaa siinä, että hän ei etsi miestä vain rahan tähden: hän on peruuttamattomasti rakastunut katujengissä vaikuttavaan Vinnieen. Vinnie ei kuitenkaan tunnu vastaavan tunteisiin samalla tavoin: "Vinnie got kicks from refusing Georgette – – and from patting her on the ass and telling her not now sweetheart. Maybe later. He felt good having someone hot forim like that. Even if it is a fag." (*Last Exit*, 17.) Vinnie tekee kaikille hyvin selväksi, ettei ikinä antaisi Georgetten "hoidella häntä" muuten kuin rahasta. Georgette ei kuitenkaan halua sekoittaa heidän suhteeseensa rahaa, tehdä siitä bisnestä: "She would give him money if he wanted it, but not at *that* time; if she did it would not only kill, or at least blur, the dream, but it would make her his john and that would be unbearable – –." (*Last Exit*, 18.)

Georgette tuntuu olevan ainoa *Last Exitin* hahmo, jolla on kyky erottaa toisistaan puhtaasti inhimillisiin tunteisiin perustuvat ihmissuhteet ja rahan määrittämät vaihtosuhteet. Hänen maailmankuvansa ei ole reifikaation aukottomasti läpäisemä, vaan hänen toiminnassaan on vielä väljyyttä ja muutospotentiaalia. Vaikka Georgetten haave rakkaudesta Vinnieen onkin vain benzedriininhuuruinen unelma, on se kuitenkin inhimillinen sellainen: tunne rakkaudesta toista ihmistä kohtaan.

Ympäristöään Georgette ei kuitenkaan voi paeta: Vinnie, Brooklynin katujen kasvatti ja synnynnäinen huligaani, vastaa hänen rakkauteensa pahoinpitelemällä häntä. Erään baari-illan päätteeksi Vinnie osallistuu veitsenheittoon, joka koituu lopulta Georgetten jalan kohtaloksi. Loukkaantuneen Georgetten toistuvista aneluista huolimatta katujengiläiset tuuppaavat hänet taksiin ja pakottavat pitämään suunsa kiinni tapahtumien kulusta. Hänen on palattava vuodelepoon kotiinsa hysterisen äitinsä ja homofobisen, väkivaltaisen veljensä luokse. Tämä on kuitenkin Georgettellem kestänyt ja hän pakenee kotoaan yön pimeydessä.

Vaikka Georgette onkin kaikista *Last Exitin* hahmoista kenties sankarillisin ja samaistuttavin uppiniskaisessa itseilmaisullisessa rehellisyydessään sekä tarpeessaan saada rakkautta, on hänelläkin heikot kohtansa. Georgette käsittelee ympäröivän yhteiskunnan paineita uppoutumalla omaan mielensisäiseen fantasiaansa, elämällä kehittelemässään taidokkaassa valheessa, johon hän huijaa oman mielensä uskomaan. Sen lisäksi, että hän sepittää mielessään hänen ja Vinnien brutaalin väkivallan ja alistamisen värittämän suhteen vain rakastavaisten riidaksi, pitää hän myös yllä työteliäästi rakennettua roolia itsestään voittajana, itse keijujen kuningattarena. Konkreettisen loppusilauksen tähän valheiden verkkoon tuo hänen huumeidenkäyttönsä, se Georgetten omaksuma kuluttamisen tapa, jolla hän kykenee pysymään huuruudessa satumaailmassaan:

Goldie handed her half a dozen bennie and she swallowed them, gulped hot coffee and sat silent... trying to think the bennie into her mind (and her room and the past few days out); not wanting to wait for it to dissolve and be absorbed by the blood and pumped through her body; wanting her heart to pound *now*, wanting the chills *now*, wanting the lie *now*; Now!!! (*Last Exit*, 27–28.)

Vaikka Georgetten hahmo on kenties *Last Exitin* sympaattisin, on se yhtä lailla ympäristönsä uhri kuin kaikki muutkin Brooklynin asukit. Siinä missä muut hahmot käsittelevät ympäristön torjuvaa asennetta esimerkiksi väkivallan keinoin, uppoaa Georgette syvemmälle omaan valheelliseen totuuteensa suojellakseen psyykettään. Hahmojen tavat käsitellä ympäristöään ovat erilaiset, mutta syy näihin kehitelyihin sijaistoimintoihin tai suojaimekanismeihin on perimmiltään sama: he kaikki kokevat oman yhteiskunnallisen paikkansa hahmottamisen vaikeaksi, miltei mahdottomaksi tehtäväksi. Siksi he ovatkin kyvyttömiä asettumaan osaksi tätä vierasta, reifioitunutta yhteiskuntaa, kykenemättömiä istumaan kitkatta sen problemaattisiin rakenteisiin.

Ennätettyään turvaan ystävänsä Goldien asuntoon Georgette otetaan vastaan innostuneesti. Hän asettuu huomion keskipisteeksi kertoen kaikille tarinan siitä, kuinka hän kovia koettuaan uhmasi kaikesta huolimatta veljeään voitokkaasti. Ystävykset päättävät juhlia Georgetten urotekoa ja pyytävät tätä kutsumaan paikalle seuraa. Georgette soittaa katujengin paikalle, sillä hän toivoo kiihkeästi muiden uskovan, että Vinnie on hänen poikaystävänsä.

Illanistujaiset etenevät tavanomaisissa merkeissä Vinnien sivuuttaessa Georgetten, joka puolestaan rakentelee mielessään kolkoista juhlista kuvaa romanttisena iltana, jolloin hänen ja Vinnien suhde viimein puhkeaa kukkaan:

The Bird was playing. She tilted her head toward the radio and listened to the hard sounds piling up on each other, yet not touching, wanting to hold Vinnies hand, the strange beautiful sounds (bennie, tea and gin too) moving her to a strange romance where love was born of affection, not sex; wanting to share just this, just these three minutes of the Bird with Vinnie, these three minutes out of space and time and just stand together, perhaps their hands touching, not speaking, yet knowing... just stand complete with and for each other – – as two who love... these three minutes together in a world of beauty – – just the now of love... (*Last Exit*, 34–35.)

Georgettelle sellainen tila, jossa rakkaus syntyy kiintymyksestä, on kirjaimellisesti kummallinen tilanne. Hän kuitenkin haluaa jakaa tämän kauniin hetken toisen ihmisen kanssa. Lopulta Georgette antautuu romantiikannälässään dramaattiseen luentaan Edgar Allan Poen runosta ”Korppi” (1845).<sup>43</sup> Näiden kahden linnun – taustalla pauhaavan Charlie Parkerin, ”Birdin”, ja Poen mystisen korpin – myötävaikutuksella jopa Vinnien kivenkova kuori alkaa rakoilla:

– – Vinnie struggled with the softness he felt, trying honestly, for a second, to understand it, then let it slide and slapped Georgette on her thigh, gently, as one does a friend, and smiled, at her – Georgette almost crying seeing the flash of tenderness in his eyes – he smiled and groped for words, battling with his boundaries then saying, Hey, that was alright Georgie boy – –. (*Last Exit*, 47.)

Kiinnostavaa tässä kohtauksessa ei kuitenkaan ole pelkästään Vinnien ja Georgetten hetkellinen henkinen yhteys, vaan eräänlainen laajempi, yhtenäisyyden ja rauhan tunteen synty koko juhlaväen kesken. Kun Georgette lopettaa luentansa ja Charlie Parker puhaltaa viimeisen nuottinsa, vaipuvat kaikki huoneessa kuin kollektiiviseen transsiin, samanmielisyyden tyyneen tilaan.

---

<sup>43</sup> ”Korppi” kuvaa yksinäisen nuoren miehen vuoropuhelua mystisen pahanilmanlinnun kanssa. Runossa mies kyselee korpilta menettämänsä rakkauden perään; tiedustelee, tuleeko enää koskaan tapaamaan häntä. Korppi kuitenkin vastaa miehelle kerta toisensa jälkeen tuomitsevasti: ”Ei milloinkaan!” Korpin voi tulkita symboloivan miehen yksinäisyyden ja eristyneisyyden aiheuttamaa melankoliaa ja koko runon kertovan täyttymättömästä kaipuusta kadotetun rakkauden luo. Selby luokin tekstissään mielenkiintoisen intertekstuaalisen asemoinnin, jossa Georgetten reifioituneessa maailmassa koettu alati täyttymätön kaipuu vertautuu runon sanomaan ja saa lisäpontta tämän viittauksen kautta.

Vaikka Georgetten luenta motivoituukin alunperin henkilökohtaisten tarkoituksien kautta – hän toivoo kaikkien kiinnostävän huomionsa häneen – onnistuu hetki silti luomaan odotusten vastaisesti yhtenäisyyden tunteen kaikkien henkilöiden välille. Aiempi torailu ja huulenheitto väistyy hetkellisesti yhteisen harmonian tieltä: “They spoke quietly, smiling, sipping their drinks, at peace with all and Georgette leaned back in her chair speaking softly with Vinnie, and the others when addressed, all her movements: smoking, drinking, nodding, soft and regal; feeling extremely human – –.” (*Last Exit*, 48.)

Tästä hetkellisestä muurien murtumisesta huolimatta ilta päättyy lopulta odotetusti: Vinnie häpäisee Georgetten rakkauden tunteet harrastamalla seksiä tämän halveksuman keijun kanssa ja pakottamalla Georgetten itsensä nöyryyttävään julkiseen seksiaktiin kanssaan. Georgetten psyyke alkaa rakoilla: hän piikittää itseensä morfiinia ja pakenee paikalta sekavassa tilassa:

The door banged shut and she leaned against the banister until the nausea subsided then stumbled down the stairs – – and out to the street. The sun was hot and bright and light rammed and slashed her from windows, windshields, hoods of cars, from tin signs, shirt buttons, bottle caps and slips of paper lying in the street. Her gut glowed and she bumped against parked cars, but she was moving, moving, moving, and everything got brighter, whiter, hotter. She clutched the railing and stumbled down the stairs to the subway, the beautiful dark subway. (*Last Exit*, 55.)

Georgetten kokemus resonoi Jamesonin (1991, 25–27) kuvaaman skitsofreenisen subjektin käsitteen kanssa. Georgetten kyky asettaa kokemuksensa ajallisiin raameihin häviää ja näin todellisuutta jäsentävä merkitsijöiden ketju katkeaa. Tämä ilmenee esimerkiksi materiaalisen maailman luomana kakofoniana hänen tajunnassaan. Luvun viimeiset lauseet liukuvatkin jo täysin hallusinatoriseen ajatuksenvirtaan:

Warm and brilliant. And the tall grasses flow and part and the colors burst and small drops of dew glisten and it is all red and violet and purple and green and white... yes white, and gold and blue and pink, soft pink and see the fireflies... like flowers of night... o yes, yes, flowers of night. Soft little lights. Lovely little lights. O, Im so cold. *La commèdia è finita*. NO! NO! Vincennti. Yes, yes my darling. *Sì me chiamano Mimi*. Georgie-porgie puddin n pie. The Bird. Listen Vinnie. – – Vincennti. Your mouth, lips, are so warm. d’ Amore. O see how the stars soften the sky. Yes, like jewels. O Vinnie, im so cold. Come, let us walk. *Sone Andati*. Yes my love, I hear him. Yes. He is blowing love. Love Vinnie... blowing love... no NO! O God no!!! Vinnie loves me. He loves me. (*Last Exit*, 57.)

Tämä reifioituneen maailman intensiteetti johtaa Georgetten tajunnan skitsofreeniseen hajoamiseen, hänen todellisuudentajunsa lopulliseen fragmentoitumiseen.

Mikä on Georgetten kaltaisen hahmon funktio *Last Exitin* kaltaisessa inhorealisisessa teoksessa? Millaista virkaa voi toimittaa hahmo, joka todella kykenee rakkauden ja yhteisöllisyyden kaltaisten inhimillisten tunteiden tavoitteluun maailmassa, jossa tällaiset

suhteet tuntuvat unohdetuilta? Kuten jo todettua, Georgette tuo kuin pienen, huomaamattoman särön *Last Exitin* kerrontaan: hän ei sovi vaivatta muiden Brooklynin asukkien joukkoon. Georgette onkin teoksessa kuin ohimenevä illuusio, hetkellinen vääristymä todellisuudessa.

Tämä poikkeama kertomuksessa voidaan nähdä luonteeltaan ennen kaikkea utooppisena. Peter Fitting huomauttaa vuoden 1998 artikkelissaan ”The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson”, ettei utopia ole koskaan jamesonilaisessa mielessä tarkoittanut utooppisen ihanneyhteiskunnan kuvaamista. Jamesonille (1975, 230) kirjallinen utopia on ennen kaikkea reflektio kyvyttömyydestämme ylipäättään ymmärtää utopiaa. Jameson (1982, 153) täsmentää, ettei taitamattomuus kuvitella utopiaa johdu ihmisen henkilökohtaisesta mielikuvituksen puutteesta, vaan on tulosta systemaattisesta kulttuurisesta ja ideologisesta sulkeumasta, jonka vankina jokainen ihminen tavalla tai toisella on. Ihminen on siis sen hetkisen kulttuurisen ja ideologisen tilansa valtaama, eikä täten kykene kuvittelemaan sille vaihtoehtoa. Tämä on silminnähävästi se tilanne, joka hallitsee Harry Blackin ja Tralalan elämää. He ovat yksinkertaisesti kyvyttömiä kuvittelemaan elämää muiden kuin kapitalistisen ideologian ehtojen puitteissa. Georgette on kuitenkin poikkeus: hänellä on – useista puutteistaan huolimatta – jäljellä kykyä kuvitella toisenlaisia olemisen tiloja, olivat ne sitten kuinka harhaisia kuvitelmiä tahansa.

Jamesonille utopia on – enemmän kuin esittämisen tapa – eräänlainen kirjallinen käytäntö, jonka ensimmäinen operaatio on Toden neutralisointi. Utooppisen narratiivin kohdalla Toden paikka – Toden, joka täytyy ensin luoda narratiivin sisällä, jotta se voidaan hajottaa tai ”neutralisoida” työn edetessä – täytyy identifioida pakkomielteenomaisilla viittauksilla todellisuuteen. Narratiivin Todeksi voidaan ymmärtää esimerkiksi sen representoima ideologinen ympäristö tai yhteiskunnallinen tilanne. (Fitting 1998, 10.)

Fittingin mukaan tämä neutralisaatio voidaan nähdä mahdollisena analogiana olemassaolevan ideologian kritiikille ja uuden, paremman yhteiskunnan kuvittelulle. Tässä dynaamisessa kritiikissä on kyse ennen kaikkea konkreettisesta mielensisäisten operaatioiden kokoelmasta, joka suoritetaan raakamateriaalia kohtaan. Raakamateriaalilla tarkoitetaan tässä yhteydessä olemassaolevaa yhteiskuntaa tai niitä kollektiivisia representaatiota tästä yhteiskunnasta, jotka informoivat ideologioita ja määräävät ihmisten jokapäiväistä elämää. Jamesonin metodia mukailien utooppinen projekti siis vaikuttaa

käytännöllisenä toimena, joka ”neutralisoi” Toden esimerkiksi kritisoimalla olemassaolevaa yhteiskuntaa, sen ideologioita tai sen representaatioita, tai vaikkapa poikkeamalla niiden dominantista logiikasta. Tämä neutralisoinen prosessi nousee tärkeämmäksi kuin esimerkiksi jonkinlaisen ideaaliyhteiskunnan kuvittelu. Kirjallisuudentutkijan tehtäväksi jääkin identifioida nämä mentaaliset operaatiot ja kollektiiviset representaatiot sekä paljastaa ne tukahdutetut konfliktit, joita tekstistä löytyy. (Fitting 1998, 10.) Tekstin tehtäväksi taas jäänee näiden konfliktien ”ratkaiseminen” tai ”neutralisoiminen”.

*Last Exit* representoi yhteiskuntaa, jossa pääoman valta on kiistämätön. Koko yhteiskunta ihmisineen toimii liki täydellisesti kapitalistisen ideologian doktriinien mukaan niitä sen kummemmin kyseenalaistamatta. Ihmiset ovat vieraantuneita ja ihmissuhteet koetaan vain vaihtoarvon värittäminä. Tämä on romaanin Tosi – se jokin, joka utooppisen käytännön tulee neutralisoida. Edellisissä luvuissa on esitetty sellaisia Toden neutralisoinen prosesseja, tekstiin sisäänkirjoitettuja positioita, jotka toteutumatta jäämisellään ilmaisevat olemassaolevan kritiikkiä. Tekstin edustama historiallinen ja taloudellinen tilanne oireilee poissaolevana syynä, joka aiheuttaa tekstin kiistanalaiset asetelmat.

”The Queen is Dead” -luvussa tapahtuu kuitenkin jotakin poikkeavaa: sen päähenkilö on saman yhteiskunnan kasvatti, samoille ideologioille altistettu henkilö kuin kaltaisensa. Hän onnistuu kuitenkin tuntemaan rakkautta ja kollektiivista yhtenäisyyttä, tunnistamaan ne omiksi, erillisiksi elämänalueikseen irrallisena hyödystä ja rahasta. Mikä vielä ihmeellisempää, hän onnistuu myös luomaan hetkellisesti tunnelman, jossa kaikki paikalla olijat – jopa Vinnie, eräs teoksen sadistisimmista ja väkivaltaisimmista hahmoista – tuntevat jotakin yhtenäisyyden kaltaista. Lisäksi on huomionarvoista, että tämä hetkellinen kollektiivinen, inhimillinen tunne onnistutaan luomaan juuri taiteen keinoin.

Vaikka hetki on nopeasti ohi, on tila sille kuitenkin avattu, mahdollisuus kirjoitettu auki. Voidaankin esittää, että Georgetten kyky tuntea inhimillisiä tunteita, nimetä ne, erottaa ne hyödystä, tavoitella sekä jopa jakaa näitä tuntemuksia on yksi niistä harvoista utooppisista kädenojennuksista, joita *Last Exit* tarjoaa. Teos ei maalaille ruusuista tulevaisuutta edes sen ainoalle sympatiaa herättävälle hahmolle, vaan lopputulema on aina sama: jokaisen henkilön tie vie kohti tuhoa.

Utopia ei ole Jamesonille ihanneyhteiskunnan mallin luomista, sen tarjoamista, tai edes sen konkreettista realisoitumista kirjallisessa teoksessa millään tasolla. Kirjallisen utopian tehtävä ei ole luoda synteesiä omillaan, ei edes representoida sitä. Sen ainoa tehtävä on Jamesonin (1998, 26, sit. Fitting 1998, 15) mukaan luoda ne synteessin edellytykset, ”avata se tila, johon se voidaan kuvitella”. Georgetten henkilöhahmon funktio tekstissä siis on – ei enempää eikä vähempää kuin – toimia sen tilan orastavana avauksena, johon utopia olisi mahdollista kuvitella. Hänen kurja loppunsa – kenties kuolema, kenties vain psykoottinen huumoriharhoihin ajautuminen, Selby jättää Georgetten kohtalon avoimeksi – on osoitus siitä, ettei *Last Exit* tarjoa tosiaankaan muuta kuin hetkellisen puheenvuoron utopian kuvittelun puolesta.

Jameson (1994, 90) kiteyttää utopiakäsitteensä luonteen: “– – voimme ajatella Utopian prosessin uutta lähtökohtaa kuin haluna haluta, oppimisena haluamaan, ensisijaisesti sen halun keksimisenä, jonka nimi on Utopia – –.”<sup>44</sup> Utopia ei ole kuva ihanneyhteiskunnasta, ei edes ihanteellisesta tilanteesta tai ihmiskohtalosta; se on yksinkertaisesti utopian halun löytymistä. Georgetten tarina päättyy kenties morfiininsumuiseen Brooklynin metroon, mutta hän on avannut tarinallaan lukijalle toiveen utopiasta, kyvyn kuvitella sitä.

---

<sup>44</sup> “– –we might think of the new onset of the Utopian process as a kind of desiring to desire, a learning to desire, the invention of the desire called Utopia in the first place – –.” (Jameson 1994, 90.)



## 6 "ONLY YOU CAN HELP" – YKSILÖLLINEN VAI RAKENTEELLINEN ONGELMA?

### 6.1 Inhimillisen liukuminen eläimelliseen

*Last Exitin* paketoii sen päättävä osio "Landsend", joka kertoo hallituksen vähävaraisille rahoittaman naapuruston asukkaista. Luku seuraa asuinalueen elämänmenoa erään vuorokauden ajan aamuhämäristä illan tuloon saakka. Elämä Landsendissä on – mikäli mahdollista – vielä lohduttomampaa kuin muualla Brooklynissä. Kertomuksen henkilöahmot ovat toinen toistaan kurjempia esimerkkejä siitä ihmiselämän onnettomasta puolesta, jonka kuvaamiseen *Last Exit* keskittyy. Itsetietoinen Cadillac-kuski Abraham pitää projektitalossa kituvaa perhettään nälässä samalla, kun hurvittelee baareissa vieraiden naisten seurassa. Uskossaan harhainen Ada vaeltaa yksinäisestä päivästä toiseen miesvainaataan muistellen, kun taas aviopari Vinnie ja Mary kykenevät tuskin puhumaan toisilleen huutamatta:

The kids had been sitting up in a crib yelling for half an hour before Vinnie and Mary got up. Mary rolled to the side of the bed and YELLED TO THE KIDS TO SHATUUUUUP! WHATS THEMATTA? VINNIE SLAPPED HER BACK AND TOLD HER TA FIX A BOTTLE AND STOP YELLIN, then sat on the side of the bed scratching his head. They both got up and stood facing each other, scratching. THE KIDS STILL YELLING. GO ON. FIX THE BOTTLE. IYAM. IYAM. WHATS THE MATTA YOU GOTTA YELL? WHATTAYAMEAN YELL? FIX THE BOTTLE. AW SHATUP. Mary stepped into her slippers and slopped out to the kitchen and fixed the bottle – – scratching her belly and armpits. (*Last Exit*, 186.)

Vinnie ja Mary kuvataan suoranaishana ihmiskuonana: lian ja täiden peittäminä tyhjäätoimittajina ja aggressiivisten impulssiensa varassa poukkoilevina epäinhimillisinä toimijoina, joiden ainoa agenda näyttää olevan toistuva torailu ja toistensa nälviminen.

"Landsend"-luvun kohdalla käy selkeästi ilmi Selbyn teksteissä toistuva narratiivinen strategia, joka liittyy hahmojen nimeämiseen. Esimerkiksi Vinnie- ja Mary-nimiset hahmot toistuvat läpi teoksen eri yhteyksissä. Kuten Giles (1998, 41) huomauttaa, ilmestyvät samat henkilöahmojen nimet toistuvasti teoksen eri luvuissa, mutta lukija ei voi koskaan olla täysin varma siitä, onko kyse samoista henkilöistä.

Tässä epävarmuudessa piileekin koko strategian mieli: sillä ei oikeastaan ole väliä, onko esimerkiksi alkupään kertomusten katujengiläinen Vinnie todella se sama projektitaloissa kärvistelevä keski-ikä lähestyvä riidankylväjä, kuin mitä teos yhdeksi

tulkintamahdollisuudeksi tarjoaa. Varmaa ei itse asiassa ole edes se, että miltei jokaisessa luvussa esiintyvä Vinnie-niminen huligaani on todella sama henkilö. Vaikka henkilön voisikin suhteellisen todennäköisesti identifioida samaksi hahmoksi, on nimenomaan tämä teoksen tietoinen aukijättö koko strategian sielu: keskeinen ironia tässä nimeämiseen liittyvässä pelissä ilmenee siinä, kuinka niinkin henkilökohtainen asia kuin henkilön etunimi, jota voidaan pitää äärimmäisen keskeisenä identifikaation paikkana, on saavuttanut tässä ideologisessa ilmapiirissä merkityksensä tyhjentyneen pisteen. Edes etunimellä, jota voidaan kaikkein karkeimmillaankin pitää sinä merkinä, joka erottaa yhden yksilön toisesta, ei ole enää merkitystä. Ihmisen nimi identiteetin kuvana on vain mekaaninen määre, yksikkö, joka on vaihdettavissa liukuvasti hahmosta toiseen. Puhtaasti kapitalistisessa maailmanjärjestyksessä paikkaa identifikaatiolle ei ole: on vain toisiinsa vaihdettavia Vinnieitä, Maryja ja Harryja – geneerisiä nimiä vailla inhimillisyyden leimaa.

Nimeämiseen liittyvä symbolikka on Selbyn tuotannossa toistuvasti esiintyvä kerronnallinen keino: esimerkiksi romaanissa *The Demon* (1976) esiintyy suoranainen Harry Blackin doppelgänger, Harry White, ja novellikokoelma *Song of the Silent Snow* (1986) esittelee yhteensä kymmenen Harry- tai Harold-nimistä hahmoa. Nimi edustaa Selbylle täydellistä geneeristä mieshahmoa. Samoin kuin Harry on koodi kenelle tahansa (*everyman*), on taas Mary nimenä koodi universaalille naiseudelle ja etenkin Selbyn teoksissa ilmenevälle miehelle vihamielisyydelle naista ja tämän edustamaa tuhoa kohtaan. (Giles 1998, 24, 33, 80.)

*Last Exitissä* huomattavaa on myös se, kuinka henkilöahmoja kuvataan ulkoiselta olemukseltaan harvoin, jos koskaan. Heidän taustojaankin selvitetään vain harvakseltaan. On aivan kuin hahmojen yksilöllisellä identiteetillä ei todellakaan olisi mitään väliä. *Last Exit* kuvaakin maailmaa, jossa on siirrytty äärimmäisen vaihtoarvon piiriin ja jossa yksilölliset ihmiset ovat olemassa enää vain toisiinsa vaihdettavissa olevina yksikköinä.

Nimeämisen ohessa yksilöllisyys hämärtyy ja eräänlainen eläimellinen laumaluonne korostuu myös teoksen toisessa kerronnallisessa käytännössä, eräänlaisten kumulatiivisten hahmojen hyödyntämisessä. Esimerkiksi katujengi, jonka jäseniksi mainitaan vaihtelevasti muun muassa Vinnie-, Harry-, Malfie-, Tony- ja Sal-nimiset miehet, esiintyy oletettavasti enemmän tai vähemmän samassa kokoonpanossa miltei teoksen jokaisessa luvussa. Näin se toimii eräänlaisena teknisenä välineenä, joka yhdistää romaanin eri osia toisiinsa (Giles 1998, 40).

*Last Exitin* avausluku "Another Day Another Dollar" seuraa tätä nimenomaista Greeks-kuppilassa remuavaa joukkiota yhden illan ajan. Kahvin ja oluen kittaamisen, ohikulkevien autojen arvostelun ja keskinäisen kahakan ohella he harrastavat uskomattoman mielivaltaisia väkivallantekoja. Avausluku huipentuu siihen, että he hakkaavat, miltei tappavat, Brooklynin sotilastukikohtaan palaavan sotilaan ilman mitään ilmeistä syytä.

Katujengi toimiikin kumulatiivisena hahmona myös symbolisella tasolla. Se kuvaa sitä silmitöntä raivoa ja raakaa vihaa, joka kytee niissä urbaanin Amerikan asukkaissa, jotka ovat luisuneet luokkakuilun takia käytännöllisesti katsoen yhteiskunnan ulkopuolelle, eli ulos kapitalistisen ideologian vaatiman tuottavuuden piiristä. He elävät, ovat olemassa Amerikassa, mutta eivät ole juuri millään muulla tavalla osa kyseistä maata. Todellisuus on heille merkityksetöntä ja sisimmässään he tietävät, ettei heille ole olemassa tulevaisuutta. (Giles 1998, 40.)

Katujengin avulla kierrätetään jatkuvasti samaa teemaa, joka ilmenee esimerkiksi jo "Strike"-luvun lopussa, jossa katujengi palaa mitä pikimmiten takaisin turhanpäiväiseen arkeensa pahoinpideltyään Harryn. Sotilaan hakkaamisen päätyttyä poliisivälikohtaukseen, palataan tässäkin luvussa pikaisesti takaisin samaan vanhaan olotilaan, jonninjoutavaan baaritiskillä vetelehtimiseen ja suunsoittoon. On kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan:

The cops drove away and Freddy and the guys went back into the Greeks and the street was quiet – and even the blood couldnt be seen from a few feet away. They slammed around the lavatory washing, laughing, nudging each other, roaring at Freddy, splashing water – pulling the toilet paper off by the yard, throwing wet wads at each other, slapping each other on the back, smoothing their shirts, going to the mirror up front, combing their hair, turning their collars up in the back and rolling them down in front, adjusting their slacks on their hips. (*Last Exit*, 10.)

Jokainen päivä on katujengin edustamille urbaanin Amerikan unohdetuille ja yhteiskunnan putoajille kirjaimellisesti "another day, another dollar" – päivä, joka seuraa toistaan samanmoisena, muuttumattomana. Ironisen häivähdyksen luvun nimeen tuo toki kuluneen fraasin sisäsyntyinen ajatus siitä, että päivien tapahtumaköyhän kulun määrää usein mekaanisen palkkatyön suorittamisen tuoma monotonisuus. Katujengin edustaman työttömän ihmisryhmän kuvaukseksi sopisikin kenties osuvammin pelkkä tynkä edellämämainitusta fraasista: "another day". Katujengi edustaa siis sekä kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän ehdoilla elävien alempien luokkien kykenemättömyyttä muutokseen ja sen aiheuttamaa turhautumista että heidän asteittaista taantumistaan irti viimeisistäkin inhimillisyyden raameista.

Toinen esimerkki kollektiivisesta hahmosta löytyy ”Landsend”-luvun Womens Chorus -naisjoukkiosta, joka istuu päivät pitkät projektitalojen pihapenkillä pilkaten kaikkea ja kaikkia:

Mrs Olson, who had a stroke 2 years ago when her husband died, came out and as she hobbled by the women watched her and laughed. She leaned forward slightly and dragged her right foot. She was unable to lower her right arm and it was bent at the elbow and stretched across her chest, her hand partially closed and jerking up and down. The women loved to watch her, wondering if she picked up chewing gum and dog shit with her right foot. She oughtta wear steel toe shoes. She probably got that way from jerking her husband off. Laughter. Maybe thats what killedim. (*Last Exit*, 221–222.)

Naisten käytös pahenee kohtaus kohtaukselta: eräässä hetkessä he ilkkuvat yksinäistä vanhusta Adaa, toisessa taas kannustavat ikkunalaudalle ryöminyttä vauvaa tippumaan alas neljännestä kerroksesta. Nimeämättömiksi jääneet naiset eivät enää edusta ihmisyksilöitä, vaan petomaista, projektitaloissa parveilevaa laumaa – metaforaa siitä, millaiseksi ihmiset saattavat taantua vallitsevassa taloudellisessa ilmapiirissä. Mielikuva apinalaumasta ei ole kaukana, kun naiset kirjaimellisesti sukivat toistensa täitä<sup>45</sup>:

– – one of the women started looking through anothers hair, scraping off large hunks of dandruff, trying to get the dandruff out of the way so she could look for nits. The large hunks she just flipped away, but the smaller ones she cracked with her finger nail to see if they were just dandruff or a nit. If it snapped she showed it to the woman and told her she got one – –. (*Last Exit*, 216–217.)

Huomionarvoista on, että *Last Exitissä* miltei jokainen hahmo harjoittaa tahollaan joko henkistä tai fyysistä väkivaltaa. Tämä väkivalta myös kohdistuu poikkeukseutta sen harjoittajaa itseään huomattavasti heikommassa asemassa olevia ihmisiä kohtaan. Vinnie nöyryyttää rakkaudessaan haavoittuvaista Georgettea, Tralala ja katujengi käyvät joukolla yksinäisten sotilaiden kimppuun ja naisten kuoro taas pilkkaa tahollaan erityisesti vanhuksia, vammaisia ja lapsia. Mitä tällainen heikoimpien kimppuun käyminen ja henkilökohtaisten turhaumien pakonomainen, väkivaltainen purkaminen edustaa teoksessa?

Eräänä tulkintamahdollisuutena voidaan pitää sitä, että hahmojen väkivaltainen käytös on tekstin poliittisessa alitajunnassa kytevää, tulkinnallisesti allegorista ainesta. Väkivalta on oireellinen ilmaisu kapitalistisen tuotantotavan problematiikalle, sille historiallisesti määräytyneelle tilalle, jossa heikoimmassa taloudellisessa asemassa olevia poljetaan ja vain etuoikeutetut selviytyvät. Landsendissä vallitseekin eläimellinen taistelu olemassaolosta,

---

<sup>45</sup> Jack Byrne on jopa verrannut artikkelissaan ”Selby’s Yahoos: The Brooklyn Breed. A Dialogue of the Mind with Itself” (1981) Selbyn henkilöahmoja, erityisesti Landsendin asukkaita, Jonathan Swiftin vastenmielisyydessään legendaarisin Yahoo-hahmoihin ja Shakespearen puoli-ihmiseen, petomaiseen Calibaniin. ”Shakespeare loi prototyypin, Swift antoi meille heimon ja Selby dokumentoi heidän olemassaolonsa keskuudessamme – –.” (Byrne 1981, 352.)

suoranainen luonnonvalinta, jossa vain itsensä epäinhimillistäneet väkivaltaiset yksilöt pärjäävät. Yksilöllisen inhimillisyyden paljastaminen on heikkoutta ja voi johtaa vain tuhoon. Tämä taas vertautuu allegorisesti kapitalistisen tuotantotavan sortaviin rakenteisiin.

## 6.2 Luokan käsittelemisen käytäntöjä

The laundromat was crowded and Lucy sat on a bench waiting. She sat the children beside her and told them to sit still, but Robert started kicking his feet and Johnny was sliding off the bench, Lucy grabbing his arm and pulling him back and telling him to sit still and be quiet. I dont want you running around like those other kids. (*Last Exit*, 203.)

Lucy ei koe itseään samanlaiseksi muiden projektin asukkaiden kanssa. Hän on perheineen pakotettu asumaan projektitaloissa, koska hänen miehensä Louis opiskelee, eikä heillä ole varaa asua paremmin. Lucy hengittää jatkuvasti kahden pienen poikansa niskaan käskien heidän milloin olla hiljaa, milloin käyttäytyä kunnolla ja leikkiä kiltisti. Kaikkein tärkeintä Lucylle näyttää olevan, etteivät hänen poikansa leiki asuinalueen muiden lasten kanssa. Hän yrittää pitää perheensä niin eristyksissä muista kuin mahdollista. Lucy selittää käytöstään miehelleen: ”– I do not want him to play with any patched pants kids, thats why.” (*Last Exit*, 214.)

Lucyn ajatus itsestään muita ylempiluokkaisena esitetään hienovaraisin elein: hän korjaa närkästyneenä miehensä puhekielisiä kielioppivirheitä, pesee pakkomielteenomaisesti pyykkiä – saa jopa yhteisen pyykkituvan koneen vuotamaan yli liiallisella pesuaineenkäytöllään – ja reagoi häveliäästi punastellen ihmisulosteeseen, johon hän törmää lapsineen hississä. ”She couldnt understand why someone didnt clean the mess, after all everyone knew the porter wouldnt be back until Monday. The least someone could do would be to cover it.” (*Last Exit*, 214.) Lucylla on suuri tarve kirjaimellisesti peittää kaikki epämiellyttävä, sulkea silmänsä ympäröivältä todellisuudelta ja suojella itseään sekä perhettään ajattelemalla, että he eivät ole kuten projektitalojen muut asukkaat.

Toisaalta Lucy ei ole Landsendin ainoa henkilö, joka katsoo muita kiero. Muut asukkaat suhtautuvat täysin samoin tavoin Lucyn käytökseen, joka on heidän mielestään tekopyhää hienostelua:

And that fuckin Lucy. I saw her goin to the laundromat with another bunch of clothes. Aaaaa, who the fuck she think she is. Always washin clothes. Yeah, whos she tryin ta kid. You know her husbands goin ta school. Yeah. I guess he thinks hes gonna be somethin. -- Me, I wash my clothes when they need it, but I dont act like that. (*Last Exit*, 199.)

Vaatteiden pesu rinnastuu naisten katkeran kuoron mielissä ylempiluokkaisuuteen, tarpeeseen esittää olevansa korkeammalla kuin on. Siinä missä Lucy ei kykene hyväksymään luokka-asemaansa ja koettaa kaikin keinoin paeta sitä päälleliimatuilla, toivotusti korkeampaa luokka-asemaa ilmaisevilla teoilla, ovat Womens Chorus -ryhmittymän naiset taas valinneet vastakkaisen selviytymiskeinon. He hyväksyvät karkealla tavalla asemansa, eivät tee elelläkään sen muuttamiseksi ja purkavat turhautumiaan kaikkiin, jotka eivät toteuta (oletettua) luokkaansa samalla tavoin kuin he: tyhjäntoimittamisella, juopottelulla ja juoruilulla.

Lucyn tietoisuus luokastaan asettuu – Harryn ja Tralalan luokkakokemuksia seuraillen – problemaattisiin kehyksiin. Lucyn toimintaa määrää eräänlainen pakkomielteinen eronteko: luokkatietoisilla toisintoillaan hän pyrkii oman perheensä kohdalla ylittämään vallitsevaa luokkajärjestystä ja irtautumaan sosiaalisesta ympäristöstään. Toiminnan tietoisuus itsestään jää kuitenkin obsessiivisuudessaan oireelliselle, ikään kuin esitietoiselle tai tiedostamattomalle tasolle.

Lucyn toimintaa voitaisiinkin kuvailla esimerkiksi luokkahyljeksinnän eli -abjektion käsitteen kautta. Harley Bergroth (2016, 197) toteaa, että yhteiskuntaa määrittäviin kulutuksen ja tuottamisen normeihin sopimattomuus saattaa vaikuttaa yksilön tajuntaan ristiriitaisella tavalla. Bergrothin (2016, 197) mukaan tässä yhteiskunnan normeista syrjäytymisessä vertautuvat ”itseys ja toiseus, näkyvyys ja näkymättömyys, hyväksyttävyyys ja ei-hyväksyttävyyys, jopa ihmisyyys ja ei-ihmisyyys”. Samalla tavoin Lucyn tajunnassa risteilevät jatkuvasti eronteot itsen ja ”toisten” välillä. Hän ei koe kuuluvansa samaan kastiin Landsendin muiden asukkaiden kanssa, muttei myöskään pääse pyristelemään täysin irti tästä häntä osittain määrittävästä yhteisöstä. Lucyn tekemiä eroja määrittää hänen mielessään juurikin muiden ”ei-hyväksyttävä”, jopa epäinhimillinen toiminta, jonka hän asettaa toistuvasti kontrastiin oman ”hyväksytyyn” käyttäytymisensä kanssa. Abjektion prosessissa omaan minuuteen liitetään usein hyviä, kunniallisia ja puhtaita tekoja, jotka asettuvat vahvaan kontrastiin ”toisten” toteuttaman pahan, huonon ja likaisen toiminnan kanssa. Tällaisilla luokittelulla pyritäänkin luomaan kategorisia eroja itsen ja muiden välille.

Abjektio on kuin kummallinen välitila, jossa minuus muodostuu sekä hyväksyttävyyden tekemisen prosessien että toiseuden torjunnan kautta. (Bergroth 2016, 198.) Lucy tekeekin eroa muihin juuri sosiaalisen abjektion keinoin: hän hyljeksii kanssaeläjiään ja korottaa omaa asemaansa tekemiensä eronteiden perusteella.

Toisin käsittein sanoen Lucyn toiminta kaikuu myös eräänlaista projektiivista luokkaidentifikaatiota. Tällä tarkoitetaan heijastuksenomaista identifikaatiota, jossa minä projisoi omaan identiteettiin tiedostamattomasti kuuluvia tekijöitä johonkin itsensä ulkopuoliseen objektiin. Nämä oman identiteetin torjutut tekijät ovat tietoiselle minälle niin kestäättömiä, että niitä voidaan käsitellä vain projisoimalla ne sijaiskohteeseen. (Ojajärvi 2016, 125.) Lucyn toiminta voikin avautua tällaisena kyvyttömyytenä käsitellä omaa luokka-asemaa, mikä projisoituu jopa paisuteltuna inhona ja vihana muihin, saman luokka-aseman jakaviin ihmisiin. Yhtä kaikki Lucyn luokkaa tekevät käytännöt ovat ongelmallisia: ne tähtäävät vain oman, henkilökohtaisen luokka-aseman ylittämiseen eivätkä tiedosta luokkaa rakenteellisena ongelmana.

Toinen esimerkki oman luokka-aseman torjumisesta löytyy Abrahamista. Hän käyttää päivänsä elokuvissa istumiseen, ulkonäkönsä hoidattamiseen sekä naisten metsästämiseen. Samalla kun Abraham pesettyttää Cadillaciaan, hoidattaa ihoaan salongeissa ja mässäilee ravintoloissa, kärsivät hänen lapsensa aliravitsemuksesta projektitalossa. Selbyn teoksille ominainen raamatullinen nimeämisen ironia ei jääne epäselväksi kyseisen hahmon kohdalla: siinä missä Vanhan testamentin Abrahamia pidetään kaikkien uskovien isänä, ei Brooklynin Abraham, ”Ol Abe”, pysty täyttämään rooliaan edes perheenisänä. Raamatullinen Abraham polveutuu jumalkuuliaisesta suvusta ja uhraa itsekin lopulta rakkaimman poikansa Jumalalle, kun taas *Last Exitin* hahmo luovuttaa lastensa hengen lähinnä kapitalismin yleiselle tavaralle eli rahalle.

Tämä ei kuitenkaan Abrahamin omaatuntoa liiemmin rasita. Hän tuntee olonsa erinomaiseksi:

Abraham opened the door of his bigass Cadillac and looked smugly around at the people sitting, the people passing and the people washing their cars, children running back and forth with clean buckets of water, before getting in and closing the door with a flourish. He stretched his legs, pushing back against the seat, and smiled. It was his. Ghuddamn right. All his. — Every ghuddamn hunk of chrome belonged to him, Abe. (*Last Exit*, 206.)

Luksusauto on Abrahamille egon jatke ja omistussuhde autoon käytännöllisesti katsoen hänen elämänsä tärkein suhde. Hän arvottaa itseään suhteessa muihin suoraan omistamansa pääoman ja suorittamansa kuluttamisen kautta. Kallis tavara ja mahdollisuus yhteiskunnan normiksi asettamaan kulutuskulttuuriin osallistumiseen tuo hänelle sen lisäarvon, jonka kautta hän voi asettaa itsensä korkeampaan luokka-asemaan muihin nähden: “– – every ass in the Projects is out today washing his car. Thats not fo me. Ah *pays* to have that shit done.” (*Last Exit*, 206.)

Abrahamin, kuten Lucynkin, teot tähtäävät siis henkilökohtaisella tasolla vallitsevan luokkajärjestyksen ylittämiseen. Sisäistetty kapitalistinen ideologia tarjoilee heille kenties vain yksilöllistä pärjäämistä korostavia näkökulmia. Mielenkiintoista näissä teoksen henkilöasetelmissa on kuitenkin se, etteivät luokan ylittämiseen ja kyseenalaistamiseen tähtäävät projektit toteudu koskaan marxilaisesti ihanteellisena kollektiivisena luokkatietoisuutena. Jamesonilaisesti ilmaistuna esimerkiksi Lucyn luokkatietoisuuden asemassa olisi kenties utooppista potentiaa kollektiivisen luokkatietoisuuden syntymiseen ja näin ollen välillisesti myös yhteiskunnalliseen muutokseen. Tämä potentia ei kuitenkaan koskaan toteudu, sillä Lansendin hahmot kykenevät tarkastelemaan omaa luokka-asemaansa korkeintaan esitiedollisin tai muutoin oireellisin käsityksin.

Kaikilla edellä mainituilla onkin kumouksellisen potentian kannalta katsottuna jollakin tavalla problemaattinen luokkasuhde. Toiminta saattaa olla esimerkiksi luokkaa hyljeksivää, toisintavaa tai yksilötason yritystä ylittää luokkajako. Ainoa, mikä loistaa poissaolollaan, on kollektiivinen luokkatietoisuus, käsitys luokasta rakenteellisena ja jaettuna ongelmana.

### 6.3 Kehdosta hautaan – “For all is vanity”

Selbyllä on tapana kehystää teoksensa raamatullisin viittauksin – ironinen keino, joka toimii myös eräänlaisena lukujen temaattisena kehystyksenä. Myös *Last Exitin* luvut avataan raamantunviittauksilla, ja teoksen lyhyin luku, “And Baby Makes Three”, alkaa seuraavalla katkelmalla: “’Thou shalt know also that thy seed shall be great, and thine offspring as the grass of the earth’ (Job 5:25).” (*Last Exit*, 59.)



Luku kuvailee lyhyesti brooklynilaisen pariskunnan Tommyn ja Suzyn häitä ja heti vihkimisen jälkeen suoritettua lapsen kastamista. Luvun pääosassa ei ole pariskunnan pyhä liitto tai edes heidän lapsensa kastajaiset, vaan päähuomio kohdistuu nimettömäksi jäävän kertojan tilintekoon niistä legendaarisista juomingeista, jotka Suzyn isä järjestää perhetapahtuman kunniaksi. Raamatunkatkelma näyttäytyy lopulta ironisessa valossa julistaessaan ”siemenestä kasvavan runsaan sadon” ja ”jälkeläisten nousevan kuin ruohon maasta”. Humalaisissa juhlissa sylistä toiseen tuupattu jälkikasvu näyttäytyy pikemminkin välttämättömänä pahana, juopottelun- ja syöpöttelyntäyteisten kulutusjuhlien järjestämisen tekosyynä, kuin itseisarvoisena tekijänä. Aikuisten korostettu välinpitämättömyys sylivauvaa kohtaan henkii sitä samaa ihmisarvon tavarautumista, mistä koko teoksessa on pohjimmiltaan kyse. ”And Baby Makes Three” tuo tähän tavarautumiseen kuitenkin vielä uuden elämänkaarellisen ulottuvuuden, joka puhkeaa täyteen kukkaansa ”Landsend”-luvussa.

*Last Exit* saavuttaa kenties epäinhimillisimmän pisteensä kuvatessaan projektitalojen lasten oloja; lasten, jotka jatkuvasti sivuutetaan ja hiljennetään tai joita muutoin pahoinpidellään, jopa systemaattisesti kaltoinkohdellaan vanhempiensa toimesta. Eräässä kohtauksessa Vinnie ja Mary tappelevat poikansa Joeyn<sup>46</sup> hiustenleikkuusta:

HURRYUP AND DRESS THE KID. I WANNA TAKE JOEY FOR A HAIRCUT. WHATAYA MEAN HAIRCUT? – – ITS TOO LONG, THATS WHATZA MATTA. LOOK, HES GOT CURLS LIKEA GURL, PULLING JOEY BY HIS HAIR, ALMOST LIFTING HIM OFF HIS FEET, THE KID YELLING AND KICKING AT VINNIE. ITS TOO LONG, THATS WHATZA MATTA. (*Last Exit*, 209–210.)

Lapsi vedetään kirjaimellisesti riidan välikappaleeksi, kun vanhemmat riipivät puolin toisin hänen hiuksiaan.

I LIKE HIS HAIR LONG AND CURLY AND ITS GONNA STAY LIKE DAT, PULLING SO HARD ON JOEYS HAIR SHE LIFTED. [sic] HIM FROM THE FLOOR AND HE SCREECHED AND SCRATCHED HER HAND SO HARD SHE OPENED IT AND HE TURNED AND KICKED HIS FATHER AND SCRATCHED HIS HAND AND VINNIE LET GO OF HIS HAIR AND SLAPPED HIM ON THE BACK OF HIS HEAD AND MARY KICKED HIS ASS AND THEY YELLED AT HIM, BUT JOEY DIDNT MIND, HE JUST KEPT RUNNING – –. (*Last Exit*, 210.)

Lopulta riita eskaloituu siihen, että Mary kaatuu heidän vauvansa päälle samalla, kun Vinnie raahaa kirkuvan Joeyn ulos talosta hiustenleikkuuseen. Kohtauksessa huomionarvoista on ensinnäkin se, että Joey on vanhemmilleen vain jonkinlainen ulkokuoren määrittämä objekti, ei enää elävä ja tunteva ihminen. Hiustenleikkujupakka on ainoa hetki koko teoksessa,

---

<sup>46</sup> On kiinnostavaa, että Joey-niminen poika esiintyy myös ”Strike”-luvun lopun pedofiliakohtauksessa. Näin nimeäminen toimii jälleen keinona indikoida hahmojen toisiinsa vaihdettavuutta.

jolloin vanhemmat ylipäätään kiinnittävät kunnolla huomiota lapseensa, ja tällöinkin tarkastelu suunnataan siihen, miellyttääkö tämän ulkoinen olemus vanhempien silmää.

Toisaalta surkuhupaisaa tilanteessa taas on se, ettei Joeykaan käyttäydy enää ihmisen tavoin, vaan on omaksunut vanhempiensa väkivaltaiset käyttäytymismallit kuin luonnollisina toimintatapoina. Näin tämäkin kohta esittää oletuksen siitä, että vallitsevassa asiaillassa muutoksen mahdollisuus kohti inhimillisempää ihmisyyttä on kirjaimellisesti katsoen eliminoitu. Vinnien ja Maryn kaltaisten ihmisten tie on lapsesta asti lukittu petomaisen käytöksen raameihin.

Sama teema toistuu ironisesti luvun lyhyissä, välähdyksenomaisissa katkelmissa, jotka kuvaavat naapuruston lasten todellisuutta, pihaleikkejä ja yhdessäoloa:

A group of kids, about 5 and 6 years old, stood on the steps of the entrance to one of the buildings. Another group stood huddled about a hundred feet away. The 2 groups eyed each other, spitting, cursing, staring. Some of the kids on the steps wanted to get the mothafuckas now and killem -- Sheeit man, we'll catchem and killem. Yeah man, we'll burn the muthafuckas alive. (*Last Exit*, 194.)

Landsendin lasten kielenkäyttö, kehonkieli ja ylipäätään koko olemus heijastaa teoksessa toistuvasti esiintyvän katujengin toimintaa. Yllä olevan kappaleen voisi helposti olettaa kertovan aikuisista, ellei tekijöiden huomattavan matalaa ikää mainittaisi heti alussa. Välillä vertauskuvallisuus on vielä ilmeisempää ja tekstinkatkelmat kuin peilikuvia toisistaan: "A couple of the kids were sparring with each other, the others standing around forming a ring. They hit with open hands and each time one scored all the kids yelled." (*Last Exit*, 220.) Samalla tavoin avausluvussa katujengi niin ikään "leikkii" tai "kisailee" keskenään:

-- someone suggested a game -- and they formed a circle around him [Vinnie] and he turned slowly jerking his head quickly trying to catch the one punching him so he would replace him in the center and he was hit in the side and when he turned he got hit again and as he spun around 2 fists hit him in the back then another in the kidney and he buckled and they laughed --. (*Last Exit*, 4-5.)

Tämä aikuisten ja lasten maailman vertautuminen toisiinsa vain alleviivaa sitä, että näiden ihmisten kohtalo on ympäristön ennalta määräämä, luokka-aseman heihin jo varhaisessa vaiheessa lukitsema tekijä. Lasten todetaan jatkuvasti leikkivän lehmipoikia ja intiaaneja, leikkiä, jonka ainoa selkeä juonikuvio on heikompien lyöminen: "Most of the kids were out now -- knocking or being knocked down, depending on their size." (*Last Exit*, 208.) Ei liene liioiteltua lukea tekstistä esiin tiettyä vertauskuvallisuutta Amerikan veriseen alistuksen historiaan. *Last Exitin* kritisoima alistamisen muoto ei vain tapahdu enää (ainoastaan) rodullisessa kontekstissa, vaan liittyy pikemminkin kapitalismin eriarvoistavien rakenteiden

edesauttamiin kamppailuihin. Luvussa 6.1 esittämäni tulkintaa seurailten voidaankin todeta, että Landsendissa vallitseva jatkuva kilpailu, heikompien väkivaltainen kumoaminen vahvempien taholta, voidaan tulkita allegoriaksi kapitalistisen tuotantotavan luokkakamppailuja tuottavasta riistosta.

Puuttuupa välillä joku aikuinenkin lasten tekoihin, sillä purevan ironisesti nimetyssä ”The Lesson” -kappaleessa erään tappelevan lapsen isä kiiruhtaa rettelöivän joukkion ikkunasta nähtyään pihalle läksyttämään heitä. Hän lyö poikaansa, jonka toveri puolustautuu sillä, että vain opetti toista poikaa tappelemaan.

The father continued waving his finger in the boys face and told him he didnt have to teach his Harold to fight. I’ll teach him how to fight. I’ll teach him how to kill thats what I’ll do. Im not going to have my son hit by lousy kids like you. If he wants to learn how to fight I’ll showim. He started shaking Harold by the arm and told him if ever those kids bothered him again to pick up a stick and bash in their heads. Or a rock. (*Last Exit*, 220–221.)

Isä poistuu paikalta tyytyväisenä pitämästään oppitunnista ja lapsijoukko jää tuijottamaan isän ja Haroldin<sup>47</sup> perään kummissaan, kunnes he katoavat näkyvistä. ”When the door closed behind him another kid took Harolds place and the exhibition continued.” (*Last Exit*, 221.)

Siinä missä lasten kohtalo on sidottu heitä kyseenalaisin keinoin kasvattavien aikuisten asemaan, näyttää ”Landsend” myös ihmisen elinkaaren toisen, yhtä lailla lohduttoman ääripään. Ada, kuollutta miestänsä ja poikaansa kaihoisasti muisteleva vanha nainen, on vaipunut asuntonsa yksinäisyydessä jonkinasteiseen psykoosiin. Ihmiskontaktien puuttuessa hän on kääntynyt Jumalan puoleen, mutta edes Adan pakkomieltainen usko ei tunnu tuovan helpotusta hänen painajaismaiseen arkeensa.<sup>48</sup> Hän kokee ihmisten kääntäneen katseensa hänestä pois:

...yes their heads were lowered away from Ada and Ada beat her breast and pulled her hair yelling to the Lord God Jehovah to have pity and be merciful and she scratched her face until her fingernails filled with flesh and blood dribbled down her cheeks, beating her head against the window until her head was bruised and small droplets of thin blood smeared with the moisture on her wailing wall – – asking why she was being punished, begging mercy, asking why the people turned against her – –. (*Last Exit*, 184.)

---

<sup>47</sup> ”Landsend”-luvun nimeämiset luovat, kuten jo todettua, mielenkiintoisia tulkintamahdollisuuksia teokselle. Voiko pihalla tappeleva Harold olla katujengin Harry pienenä, vai onko hän kenties itse Harry Black? Ajan kulumista ei teoksessa juuri indikoida, joten tulkintamahdollisuudet ovat moninaisia.

<sup>48</sup> Myös Adan usko, joka ei selvästi tuo hänelle pelastusta tai edes helpotusta, asettuu ristiriitaan Gilesin toistuvasti ehdottaman, henkisyyden hahmojen ongelmiin tuoman ”ratkaisun” kanssa.

Kevään saavuttua Ada kuitenkin poistuu asunnostaan, ulos penkille, aurinkoon istumaan<sup>49</sup>: “She sat on a bench on the near side as she knew it would be in the sun longer than any of the others. This was *her* bench and here she sat and watched the children, the people passing or sitting, and enjoying the warmth of the sunshine.” (*Last Exit*, 195–196.) Illan saapuessa Ada arvioi penkillä istumiseen kuluneen päivänsä kohtuullisen hyväksi: “A few people had said hello and smiled though none had sat and talked with her. Yet it hadn't been too lonely a day. There were people around, and children, and the sun was bright and warm.” (*Last Exit*, 226.) Surullisen vivahteen Adan päivän summaamiseen tuo se lukijalle ilmeinen fakta, että häntä ihastuttaneet lapset ovat tapelleet koko päivän mitä raaimmin samalla, kun häntä tervehtineet henkilöt taas ovat usein ajatelleet hänestä pahaa. Yhtä kaikki vanhuksen ankea elämä ikään kuin sulkee ympyrän: elämä projektitaloissa on peruuttamatonta helvettiä kehdestä hautaan asti.

Elämä kulkee Landsendissä kuin Adan tarkkailema, pihalla loppumatonta ympyrää ajava lapsi, joka kaatuu ja nousee kerta toisensa jälkeen. Kun Harold – helposti korvattava *everyman* – viedään leikistä pois, ottaa toinen lapsi hänen paikkansa välittömästi. Kun katu hiljenee tappelun jälkeen ja veri kuivuu katukiveykseen, on kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan. Ihmiselämä etenee vankkumattomasti samoilla raiteillaan aina lapsesta aikuisuuteen ja kuolemaan asti. “Another Day Another Dollar” -luvun avaava raamatunkatkelma toistaakin ironisesti teoksen asetelmaa, jossa ihminen taantuu eläimeksi ja hänen elämänsä näyttäytyy kaikesta merkityksestä tyhjentyneenä: “’– – a man hath no preeminence above a beast: for all is vanity’ (Ecclesiastes 3:19).” (*Last Exit*, 1.)

---

<sup>49</sup> Adan pakkomielle aurinkoisimmalla penkillä istumiseen enteilee mielenkiintoisella tavalla erään Selbyn myöhemmän teoksen, *Requiem for a Dreamin*, päähenkilön Saran obsessiota (projekti)talonsa pihapenkin aurinkoisimman paikan saamisesta. Saralle myönnetään lopulta aurinkoisin paikka, sillä hän kokee hetkellisen nousun yhteisönsä sosiaalisessa arvoasteikossa. Tämän aurinkoisen paikan havittelun voisi puolestaan lukea intertekstuaaliseksi viittaukseksi George Stevensin elokuvaan *A Place in the Sun* (1951). Ohjaajan Yhdysvalta-trilogiaksi kutsutun elokuvasarjan ensimmäinen osa perustuu Theodore Dreiserin romaaniin *An American Tragedy* (1925), jossa päähenkilö syyllistyy läheisensä raakaan murhaan vain nostaakseen luokka-asemaansa.

#### 6.4 Luokan katoaminen moraaliseen arvottamiseen

Gilbert Sorrentino esittää artikkelissaan ”The Art of Hubert Selby” (1981) näkökulmansa siihen, mikä ”Landsend”-luvun perimmäinen merkitys on. Sorrentinon (1981, 341) mukaan koko luvun taustavaikuttavana ajatuksena on sellainen ”yleisesti hyväksytty keskiluokkainen ajatus”, jonka mukaan vähäosaisten oletetaan käyttäytyvän sivistyneesti, kunhan heille myönnetään armeliaasti paremmat asunnot.

Sorrentinon puoliksi muotoiltu ajatus selittyy kenties paremmin, mikäli sitä avataan marxilaisen termistön kautta. Kauranen ja Lahikainen muistuttavat, että kapitalistisessa markkinataloudessa työläinen ja kapitalisti näyttävät usein näennäisen samanarvoisina, vapaina toimijoina. Vaihtoarvon läpäisemässä maailmassa kapitalismin rakenteelliset riistosuhteet piiloutuvatkin usein tämän näennäisen vapauden kaapuun. Luokasta johtuva eriarvoisuus saattaa tällöin näyttäytyä yksilön henkilökohtaisena epäonnistumisena, jopa valintana. (Kauranen & Lahikainen 2016, 69.) Sorrentino viitanneekin artikkelissaan juuri siihen, kuinka kapitalismin rakenteellinen epätasa-arvoisuus ei tule ratkeamaan pinnallisilla teoilla, vaan se vaatisi laajempaa muutosta koko yhteiskuntarakenteessa.

Marx (1974, 640–643) kuvaa *Pääomassa* niin kutsuttua alkuperäisen kasautumisen prosessia, joka on hänelle koko kapitalistisen tuotannon lähtökohta. Siinä tuottajat irrotettiin historian kuluessa väkivaltaisesti tuotantovälineistään, mikä on puolestaan johtanut nykyisenkaltaiseen riistosuhteeseen. Riistetyn luokan olemassaolo ei näin ollen ole niinkään kapitalistisen tuotantotavan tulos, jokin laiskojen tai epäpätevien henkilöiden vapaasti valitsema asema, vaan nimenomaan kapitalismiin sisäsyntyisesti liittyvä rakenteellinen tekijä.

Jo aiemmin mainittu possessiivisen individualismin teoria toistaa tätä alkuperäisen kasautumisen teoriaan liittyvää illuusiota siinä mielessä, että se korostaa toimijoiden olevan henkilökohtaisesti vastuussa omasta toimeentulostaan. Tällaiset kapitalismiin liittyvät nurinpäin kääntymisen prosessit siis piilottavat kapitalismin rakenteellisia taustoja subjektien tietoisuudesta. Myös Beverley Skeggs (2014, 37, 40–41) toistaa omassa teoretisoinnissaan tätä seikkaa: hän näkee edellä kuvatut prosessit tärkeinä tekijöinä siinä edelleen elävässä syyllistämisen perinteessä, jossa köyhien taloudellinen ahdinko lasketaan heidän omaksi syykseen.

”Landsend”-luvun kohdalla tämä ajatus köyhistä oman onnensa seppinä käy kenties parhaiten ilmi Project Newsletter -nimisistä tekstikappaleista, jotka kuvaavat projektitalojen asukkaille annettuja tiedotteita. Näissä tiedoksiannoissa nostetaan toistuvasti esille niitä rikkeitä, joihin projektin asukkaat ovat syylistyneet. Eräessä kappaleessa luetellaan perusteita viimeaikaisille hädöille: moraaliset syyt, riittämätön kotitalouden hoito, rikollisuus ja niin edelleen. Tiedotteet päättyvät poikkeuksetta syylistämismakuiseen loppukaneettiin: “We want this Project to be a safe place for everyone to live. It is up to everyone to cooperate.” (*Last Exit*, 200.) Vastuu tapahtuneista häiriöistä vyörytetään asukkaiden niskaan: “Only you can help.” (*Last Exit*, 220.)

Sorrentino toteaaakin, että *Last Exitin* henkilöt ottavat osaa eräänlaiseen tekopyhään demokratiaan, joka nostaa toistuvasti esiin yksilön merkittävyyden ja valinnanvapauden. Samalla se kuitenkin vaijaa sen tosiasian, että näiden henkilöiden vapaasta tahdostaan tekemät valinnat ovat poikkeuksetta jonkun toisen heille valmiiksi valitseman elinympäristön ja -olojen värittämiä valintoja, ja kuten teos selkeästi esittää, poikkeuksetta ”vääriä” sellaisia. (Sorrentino 1981, 342.) Näiden näennäisesti vapaasta tahdosta valittujen rikollisuuden ja väkivallan värittämien elämänpolkujen palkkana on vääjäämätön tuho, ja avoimeksi kysymykseksi jääkin vain se, kenen vika tällaisten elämänvalintojen tekeminen viime kädessä on.

#### 6.5 Henkilökohtainen hybris vai ympäristön vaikutus?

Mutta mikä tekee Harry Blackista, Tralalasta tai Landsendin asukkaista sellaisia hahmoja kuin he ovat? Mikä on se perimmäinen syy, joka aiheuttaa hahmojen epätoivon ja siitä kumpuavan tuhoisan käytöksen? Siinä, mitä Selbystä ja hänen hahmoistaan on kirjoitettu, vastaus vaihtelee usein kahden ääripään välillä: on kysymys yksilöstä tai yhteiskunnasta. Onko hänen hahmojensa traaginen kohtalo seurausta yksilön sisäsyntyisestä hybrisestä, joka ajaa hänet poikkeuksetta tuhoon? Vai onko hahmojen henkilökohtainen helvetti seurausta ympäröivästä yhteiskunnasta, joka on muovannut heistä sellaisia kuin he ovat?

Kuten todettua, kallistuu Gilesin kanta tässä debatissa siihen, että hahmojen ”synninteko” aiheuttaa heidän epäonnensa. Esimerkiksi Tralalan hahmosta hän toteaa, että tämä on aivan kuin alusta alkaen hyväksynyt ympäristönsä arvion hänestä pelkkänä yhteiskunnan kuonana, arvottomana roskasakkina. Vaikka Giles huomauttaa, ettei Tralalan ympäristön vaikutusta hänen olemukseensa voida kiistää, korostaa hän myös hahmosta aistittavaa ”eettistä laiskuutta” ja kyvyttömyyttä vaatia itselleen perusihmellistä kohtelua. (Giles 1998, 26.)

Gilesin ajatuskulkua jatkaen voidaan kuitenkin esittää, että Tralalan sisäsyntyiseksi oletettu ominaisuus, eräänlainen henkinen ”laiskuus”, saattanee juontaa juurensa ennen kaikkea hänen ympäristönsä lamauttavasta vaikutuksesta. Giles ja monet muut<sup>50</sup> korostavat kuitenkin hahmojen oman ylimielisyyden ja itsekkyyden vaikutusta siihen, että heitä kohtaa eittämättä jokin karmea tapahtuma, eräänlainen jumalallinen rangaistus heidän hybriksestään.

Myös Selby on toistuvasti esittänyt (ks. esim. O’Brien 1981), että hänen hahmonsa eivät ole ympäristönsä uhreja; että heidän tuhonsa johtuu henkilökohtaisen kontrollin puutteesta, mikä puolestaan johtaa huonoihin valintoihin. Sorrentinoa mukaillen kirjailijan kanta voidaan kuitenkin haastaa toteamalla, etteivät henkilöiden valinnanmahdollisuudet ole juurikaan päätähuimaavat. Otetaan esimerkiksi sitten Harry Black, Tralala tai Georgette, katujengin jäsenet tai vaikkapa Landsendin asukkaat, ilmenee heidän kaikkien kohdalla kapitalistisen onnentavoittelukäsityksen, kaikenkattavan hyödyntavoittelun ja individualistisen käytösmallin omaksuminen niin musertavana, ettei heillä yksinkertaisesti ole vaihtoehtoa valita toisin. Vaikka he aika ajoin onnistuisivatkin murtamaan nämä ympäröivän ideologian odotukset ja toimimaan epäitsekästä tai kollektiivisen rakentavasti, murskaa ympäröivä yhteiskunta heidät lopulta kuitenkin.

Teoksesta esiin luettava yhteiskuntakritiikki ei olekaan kenties suoranaisesti yhteydessä yhteiskuntaan ja sen antamiin taloudellisiin mahdollisuuksiin, vaan sen terävin kärki osoittaa kohti eräänlaista kapitalistisen ajan henkeä, kollektiivisesti omaksuttua ajattelemisen ja arvottamisen tapaa, toisin sanottuna ideologiaa, joka määrää ihmisten toimia jo ikään kuin

---

<sup>50</sup> Giles pohjustaa kantaansa viittaamalla esimerkiksi sellaisiin Richard Wertimen ja Charles Peavyn artikkeleihin kuin ”Psychic Vengeance in *Last Exit to Brooklyn*” (1974) ja ”The Sin of Pride and Selby’s *Last Exit to Brooklyn*” (1969). Valitettavasti tämän tutkielman puitteissa näihin alkuperäisteksteihin ei voida viitata suoraan, sillä yliopiston tarjoamat tiedonhaun resurssit tekivät näiden 1960- ja 70-luvuilla julkaistujen aikakauslehtien tavoittamisesta haastavaa.

sisäsyntyisesti. Tämä ajatuksellinen ydin ilmenee selkeästi seuraavasta O'Brienin ja Selbyn käymän keskustelun pätkästä, jossa he ruotivat eroa *Last Exitin* ja *The Demonin* hahmojen välillä:

I: In a sense, what you did in *The Demon* was to hand out paychecks to the characters from *Last Exit*.

HS: Cleaned them up a little.

I: But having money doesn't help them. You give Harry all the money that he will ever need, but it's no help.

HS: He has everything. Everybody in this country has the idea that if you have what Harry has, you have it made. He's got an estate in Westchester. He has everything. No, it's and inside job. He's destroyed from within.

(O'Brien 1981, 329.)

Kyse on nimenomaan sisäisestä työstä, siitä, mitä henkilö on valmis ja kykeneväinen tekemään oman onnensa eteen. Selby ei koskaan kohdenna tarkemmin tätä "sisäisen työn" konseptia: hän jättää sen avonaiseksi ja oletusarvoisesti joksikin ihmisen omasta henkisestä vahvuudesta tai jaloudesta riippuvaiseksi ominaisuudeksi. Selbyn haastatteluissa ilmeneekin toistuvasti eräänlainen hämmentävä "melkein sanominen", yhteiskunnallisen määräävyyden periaatteeseen melkein pääseminen. Selby ei kuitenkaan koskaan selkeästi julkilaisuutta sitä olettaa, että hänen hahmojensa käytös johtuisi viime kädessä ympäristön ongelmista. Toisinaan hän jopa suoranaisesti kieltää sen:

One of the things I find insane is that we seem to believe in this country that if we change the society, then the individual will be changed. That doesn't happen. The transformed individual makes a transformed world. All these people I write about are looking to outside forces to do something for them. Not one of them wants to know what he can do for somebody else. -- Of course the sociologists say, "Look at the society and what they're born into" -- which is true; but ultimately that doesn't mean anything -- Sooner or later you have to be willing to accept the responsibility for your own life. (O'Brien 1981, 317.)

Toinen, vähemmälle huomiolle jäänyt säie Selbyn henkilöahmoja koskevassa keskustelussa korostaa varovaisesti nimenomaan hahmojen ympäristön vaikutusta heidän käyttökseen.<sup>51</sup> Kuten jo tutkielman johdannossa todettiin, on tämän työn lähtökohtainen hypoteesi se, että Selbyn teksteissä oireileva paineenomainen jännittyneisyys lienee ennen kaikkea yhteiskunnan määrittämä, poliittisessa alitajunnassa oireileva tekijä. Kirjailija itse muotoilee asian seuraavasti: "And the disease, as you see it in all my books, is the lack of love. -- all of

---

<sup>51</sup> Ks. esim. Giles 1998, 26, 13; Binet 1981; Mottram 1981. Edellä mainitut herättelevät varovaisesti ajatusta hahmojen yhteiskunnallisesti määräytyneestä kohtalosta, mutta kukaan heistä ei pohjaa analyysinsä täysin tälle tekijälle.



the people in my novels fail because of lack of control. – – The lack of power is their dilemma.” (O’Brien 1981, 315.)

Selbyn teosten poliittista alitajuntaa tutkimalla voisi kuitenkin todeta, että tämä ”sisäinen työ” kätkee sisäänsä muutakin kuin jotakin hämärästi tavoiteltavaa henkistä sinnikkyyttä, yksilön vastuuta omasta itsestään. Kyse tuntuu olevan pikemminkin ihmisten kyvyttömyydestä tämänkaltaiseen henkiseen vastarintaan, vallan takaisin lunastamiseen ja ympäristön vaikutuksen vastustamiseen. Kyse on kapitalistisen ideologian kolonisoivasta vaikutuksesta, joka on tunkeutunut niin syväälle inhimillisiin arvoihin ja valintoihin, ettei sitä ole käytännössä edes enää mahdollista vastustaa. Selbyn implikoima vallan puuttuminen ei kenties olekaan minkään henkilökohtaisen tahdonvoiman puutetta, vaan yksinkertaisesti kapitalismin rakenteellinen ongelma, joka vie jo oletusarvoisesti valtaa pois työtätekevältä luokalta omistavan luokan hyväksi. Kun vallan tunne on viety, ei ihmiselle kenties jää kovin ylevää kyvykkyyden ja muutosvoimaisuuden tunnetta.

Kapitalistisen ideologian luomat, inhimillistä elämää ohjaaviksi suuntaviivoiksi levinneet opinkappaleet siis lopulta tuhoavat kaikkien hahmojen elämän. Kyse onkin kapitalismin materiaalien olosuhteiden ohella myös ideologian vaikutuksesta. Juuri se kapitalistinen voitontavoittelun teesi, joka pyörittää koko talousjärjestelmää ja reifioituneessa muodossaan myös inhimillistä elämää, ajaa henkilöt henkilökohtaiseen hybrikseen, rakkauden ja inhimillisten tunteiden puutteeseen. Selby ei ole väärässä puhuessaan hahmojensa ylpeydestä ja rakkaudettomasta elämästä heidän tuhoonsa johtavina syinä. Hän ei kuitenkaan koskaan haastatteluissaan paneudu tarkemmin näiden käsitteiden taakse, artikuloi selkeästi hahmojensa rakenteellisesti määräytynyttä tilaa ja asemaa yhteiskunnassa. Mielenkiintoista onkin, että hänen teoksensa kuitenkin osaltaan keskittyvät tähän aiheeseen, sillä niissä oireilee poliittisesti tiedostamattomasti eriasteisia kognitiivisen kartoituksen tiloja, joiden avulla selvitetään elämän rakenteita ja ehtoja kapitalistisessa systeemissä.

*Last Exit* kuvaa maailmaa, joka saattaa näyttäytyä lukijalle luotaantyöntävänä, jopa dystooppisen kauhistuttavana. Silti teos on perusluonteeltaan realistinen. Se kuvaa tilannetta, jossa kapitalistisen maailmanjärjestyksen problematiikka näyttäytyy puhtaimmillaan. *Last Exitin* maailmassa ihminen ei ole pedon yläpuolella; hän on täysin samanlainen olento. ”Landsendissä” tiivistyy kenties irvokkaimmin koko teoksen läpäisevä

sanoma inhimillisyyden kuolemasta: hahmojen elämellisyys ilmaistaan paitsi muissakin luvuissa läsnä olevana henkisenä ja fyysisenä väkivaltana kuin kirjaimellisesti tätään noukkivina, nenäänsä kaivavina ja projektitalon hissiin ulostavina olentoina. Landsend on kuin suuri eläintarha, jonka selleissä ihmiset odottavat vääjäämätöntä kuolemaansa. Projektitalojen nimi on kuvaava: Landsend on kirjaimellisesti maan loppu, vihoviimeinen paikka, jonne alempi luokka työnnetään pois ”kunnollisten” ihmisten näkyvistä ja omaltatunnolta. Brooklyn onkin viimeinen etappi niin Harrylle, Tralalalle kuin Georgettellekkin, joiden kaikkien viimeiseksi jäävä matka suuntautuu Brooklyniin vievään metroon. Mikäli hahmojen matka ei pääty maanalaiseen, saavuttaa se päätepisteensä viimeistään Landsendissä, inhimillisen maailman lopussa. Brooklyn onkin kirjaimellisesti päätepysäkki; se paikka, jossa kapitalistisen ideologian määräävyyden alaisuudessa kituva inhimillisyys loppuu.

## 7 PÄÄTÄNTÖ

Olen pro gradu -työssäni tutkinut sitä, millaisia kapitalistisen tuotantotavan ja ideologian problemaattisia asetelmia Hubert Selby Jr.:n teoksessa *Last Exit to Brooklyn* esiintyy. Erityisesti pyrin selvittämään sitä, miten teoksen henkilöhahmot ja -asetelmat konstruoivat näitä problemaattisia positioita. Lisäksi esitin kysymyksen siitä, millaisen kuvan tai kommentin henkilöt kapitalistisesta talousjärjestelmästä antavat. Varovaisesti asetin analyysini lähtökohdaksi myös kysymyksen siitä, onko romaanista löydettävissä myös joitakin sellaisia piirteitä, joista voi hahmottaa pyrkimystä kapitalistiselle ideologialle vaihtoehtoihin todellisuuden hahmottamisen tapoihin.

Tarkasteluni teoreettisiksi lähtökohdiksi hahmottuivat Fredric Jamesonin dialektisen kritiikin teoriaan kuuluvat poliittisen alitajunnan ja kognitiivisen kartoittamisen käsitteet. Kohdetekstissä ilmenevä vaikeasti selitettävä, kuin tulkintayritysten otteesta alati liukuva, tukahdutettu paineen tuntu ohjasi minua tarttumaan juuri Jamesonin teoriaan. Kirjoitusprosessin edetessä kävi ilmi, että teksti ja teoria alkoivat kulkea miellyttävästi käsi kädessä, toinen toistaan jatkuvasti avaten. Tutkimuksen marxilaisesti määräytyneen viitekehyksen puitteissa myös Marxin klassinen teoria ja myöhemmät marxilaisuuteen pohjautuvat käsitteellistykset ohjasivat vahvasti tutkimustani.

Kohdeteokseni analyysi lähti avautumaan henkilöhahmojen tarkalla luennalla. Tulkintaa ohjasivat muun muassa hahmojen luonteenpiirteiden, tunteiden ja toiminnan pohtiminen. Se, miksi hahmot käyttäytyvät ikään kuin selittämätöntä, purkautumatonta raivoa huokuen, sanalla sanoen *oireillen*, keskitti tarkasteluni nimenomaan yksilön ulkopuolisiin, laajempiin yhteiskunnallisiin tekijöihin. Tutkimushypoteesini olikin se, että teoksen hahmot oireilevat nimenomaan heidän elämäänsä vaikuttavan kapitalistisen ideologian sekä talousjärjestelmän määräävien rakenteiden vuoksi.

Analyysiluvussa 3 tarkastelin teoksen johtavan luvun, ”Striken”, henkilöhahmojen ja -asetelmien oireenomaista luonnetta kapitalistisen ideologian problematiikan puitteissa. Esitin hahmojen ongelmallisen toiminnan perimmäiseksi syyksi tekstin poliittisessa alitajunnassa oireilevaa historiallisesti ja taloudellisesti määräytynyttä kriisitilaa. Luvussa 4

valotin "Tralala"-luvun nimikkohahmon ongelmallisuutta muun muassa hahmon luokkatietoisuuden asteen kautta. Argumentoin Tralalan tragedian johtuvan esimerkiksi hänen kehnosta kognitiivisen kartoituksen kyvystään, mikä puolestaan kiinnittyy siihen, kuinka hahmo osallistuu ideologisesti kapitalismin käytäntöihin.

Analyysiluvussa 5 paneuduttiin "The Queen is Dead" -luvun päähenkilöön Georgetteen. Tämän luvun analyysi tuo kontrastia kahdelle aiemmalle analyysiluvulle asettaen tarkastelun kohteeksi ideologiakritiikin ohella myös utooppisen impulssin kartoittamisen, joka on toinen päätarkoite Jamesonin poliittisen alitajunnan luennan metodissa. Georgetten hahmon kautta muutoin kovin synkeään teokseen avautuu täysin uudenlainen ura, kuin orastava avaus kohti utooppisen kuvittelun mahdollisuutta. Viimeisessä analyysiluvussa taas käsiteltiin pääasiassa "Landsend"-lukua, mutta sivuttin myös lyhyesti lukuja "Another Day Another Dollar" sekä "And Baby Makes Three". Luvussa eriteltiin muun muassa subjektin ongelmallisia representaatioita äärimmäisten vaihtosuhteiden ja reifikaation läpäisemässä maailmassa, luokan käsittelemisen käytäntöjä sekä luokan piiloutumista moraalisen arvottamisen valossa. Lopulta päädyttiin pohtimaan myös koko teoksen tulkintaa läpäisevää kysymystä siitä, onko hahmojen oireellinen toiminta motivoitunut nimenomaan kapitalistisen yhteiskunnan problematiikan kautta, kuten tutkimushypoteesissani oletan.

Tutkielman tekeminen osoittautui antoisaksi, sillä koen, että alkuperäinen intuitioni koskien teoksesta ikään kuin alitajuisesti oireilevaa problematiikkaa istui osuvasti käyttämäni teorian puitteisiin. Kirjoittaminen näyttäytyikin sanamukaisesti prosessina, jossa ymmärrykseni teoriasta syveni teoksen kautta ja teos puolestaan avasi konkreettisia näkökulmia käyttämäni teoriaan. Jamesonilainen käsitteistö avasikin varteenotettavan, koherentin näkökulman teoksen tulkintaan.

Tutkimukseni suurimmaksi haasteeksi osoittautuikin lopulta tilanpuute. Tutkimusaiheen hedelmällisyyden vuoksi en kyennyt käsittelemään kaikkia aiheeseen liittyviä mielenkiintoisia tutkimuskysymyksiä. Alkuperäinen ajatukseni oli käsitellä *Last Exitin* rinnalla Selbyn toista romaania, *The Demonica*, näiden kahden teoksen henkilöahmoja, -asetelmia ja muotoa vertaillen. Lopulta tutkimukseni tarkentui kuitenkin vain *Last Exitin* analyysiin. Lisäksi *Last Exitin* muodon tason tutkiminen jäi harmillisesti vain tutkielmassa mukana kulkeväksi sivujuonteeksi, sillä henkilöiden ja henkilöasetelmien kontekstuaalinen tulkinta osoittautui kirjoitusprosessin syventyessä aiheeksi, josta löytyi alati uutta tutkittavaa ja tulkittavaa.

Tutkielmassa on toki tehty myös tietyn tyyppistä muodon tason analyysiä, esimerkiksi tulkittaessa teoksen tyyllisen vireen tai narratiivisten tekniikoiden vaikutusta sen tematiikkaan. Syvämmämpi tyyllisen tason analyysi toisi kuitenkin teoksen käsittelyyn jo tehtyä tutkimusta täydentävän näkökulman.

Lisäksi tutkielman teon aikana nousi esiin monia uusia näkökantoja, joista käsin teosta voisi kattavammin analysoida. Esimerkiksi luokkatutkimuksellisen teorian laajempi tarkastelu voisi nostaa teoksesta esiin kiinnostavaa, nyt osin käsittelemättömäksi jäänyttä problematiikkaa. Millä tavoin esimerkiksi intersektionaalisuuden (sosiaalisten erojen risteävyyden, ks. esim. Valovirta 2010, 94–96) käsite voisi valottaa teoksen luokkaperäistä analyysiä myös seksuaalisuuden ja rodun kaltaisten epätasa-arvoisuutta luovien rakenteiden kautta? Selbyn teoksia miltei poikkeuksetta asuttava misogynia sekä esimerkiksi ”Landsend”-luvun projektitalojen asukkaiden rodullistamiseen liittyvä ryhmänmuodostus ja syrjintä voisivat avata kiintoisia, luokka-analyysiä täydentäviä tutkimusasetelmia. Lisäksi esimerkiksi sellaiset luokkatutkimukselliset näkökannat kuten Bourdieun kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman käsitteet voisivat valaista tarkemmin esimerkiksi juuri *Last Exitin* representoimien luokkajen kompleksisuutta.

Lähdin johdannossa liikkeelle siitä, kuinka kohdeteokseni sitoutuu realismiin perinteeseen modernismiin ja postmodernismiin nojautuen. Kiinnitin tarkasteluni läheiseen suhteeseen marxilaisen realismikäsitteen kanssa, nimenomaan realismin käsittämiseen kirjallisena otteena. Myös Jamesonin kognitiivisen kartoittamisen käsite on juuriltaan kiinni realismin eetosessa – hän tuleekin maininneeksi vuoden 1977 artikkelissaan eräänlaisen kirjallisuuden kognitiiviseen kartoitusfunktion. Jamesonin mukaan reifikaatioprosessi vaikuttaa subjektin ja muun sosiaalisen toiminnan kognitiiviseen suhteeseen: ”Se [reifikaatio] on tauti siinä kartoitusfunktiossa, jonka kautta yksilösubjekti heijastaa ja mallintaa jäsentymistään kollektiiviin.” (Jameson 2007b, 212; suom. Ojajärvi 2013b, 285.)<sup>52</sup> Tämä huomautus on kiinnostava suhteessa johdannossa esitettyyn ajatukseen Selbystä patologina; yhteiskuntaa läpäisevän taudin kuvaajana – tai kenties kartoittajana.

Tutkielmani mukana on alusta asti kulkenut epätietoisuus siitä, kuinka tietoisena tekstiä ja Selbyä sen takana voidaan pitää tekstin ideologiakriittisestä sisällöstä. Vaikka tämä ei

---

<sup>52</sup> ”It is a disease of that mapping function whereby the individual subject projects and models his or hers insertion into the collectivity.” (Jameson 2007b, 212.)

varsinainen tutkimuskysymykseni olekaan, on sen pohtiminen silti osaltaan värittänyt analyysiäni teoksesta. Millainen tietoisuuden aste löytyy hahmojen heikon kognitiivisen kartan takaa? Koetetaanko kehnon kartoitustilan kuvaamisen avulla kenties peräänkuuluttaa kognitiivisen kartoittamisen tärkeyttä reifioituneessa maailmassa? Vai heijasteleeko teksti pikemminkin tiedostamattomasti erilaisia historiallisesti, poliittisesti ja taloudellisesti määräytyneitä kriisitiloja? Alussa puhuin teoreettisesti siitä, kuinka poliittisen alitajunnan ja kognitiivisen kartoittamisen käsitteiden limittyvää suhdetta voidaan erotella siten, että poliittisen alitajunnan käsite on lähinnä tulkitsijan tekstin tiedostamattomasta eristämä tekijä, kognitiivinen kartoitus taas tekstin tekijän tietoista poliittista toimintaa. Selby kuitenkin esittää toistuvasti haastatteluissaan hahmojensa kurjien kohtaloiden selittyvän karmisella lailla, hahmojen tavallaan itse luovan kohtalonsa (ks. esim. O'Brien 1981). Myös Selbyn omaa poliittista alitajuntaa voitaneen pohtia: esimerkiksi se, että hän kuvittaa alaluokan poikkeuksetta eläimelliseksi, miltei petomaiseksi, saattaa kaikua jonkinasteista kirjailijan omaa alaluokkaprojektiota. Vaikka teksti henkii kapitalistista ideologiaa kriittisesti tarkastelevaa materiaalia, tuntuu representaation tapa välillä aivan kuin vievän alaluokalta toimijuuden kokonaan.

Tekstin tiedostavuuden asteen tulkinta näyttäytyykin monisyisenä, hiuksenhienona tasapainoiluna eri tietoisuuden asteiden välillä. Onkin tullut selväksi, että mihinkään tyhjentävään vastaukseen ei käsillä olevassa tutkimuksessa kyetä saapumaan. Todettakoon kuitenkin se, että koen ikään kuin tehneeni osittain kognitiivista kartoitusta Selbyn puolesta: avanneeni niitä tietoisuuden pinnan miltei rikkoneita, mutta kuitenkin piiloiselta tuntuvia kognitiivisen kartoittamisen asetelmia, joita teksti tarjoaa.

Yhtä kaikki tämä teoksessa esiintyvä kognitiivisen kartoittamisen tila vertautuu jälleen realismiin päämääriin. Sekä kognitiivinen kartoittaminen että marxilaisittain käsitetty realismi toimivat nimittäin viime kädessä reifikaation purkajina, esineistyneen ja kappaleistuneen maailman vastavoimana (Ojajärvi 2013b, 285). Näenkin edellä lukukohtaisesti eriteltyjen, kapitalistisen järjestyksen eri puolia ja osa-alueita painottavien tulkintojen painottavan lopulta samaa: *Last Exit* todella oireilee tukahdutettujen historiallisten, poliittisten ja taloudellisten tilanteiden aiheuttamia kriisitiloja, halkeamia subjektin eletyn elämän ja laajemman sosiaalisen todellisuuden välillä. Teoksessa siis erityisesti henkilöahmojen kautta oireileva poliittinen alitajunta problematisoi, jopa

kyseenalaistaa, toistuvasti kapitalistista tuotantotapaa ja ideologiaa. Teoksen voidaan orastavalla tasolla – esimerkiksi Georgetten hahmossa – myös katsoa avaavan utooppisen impulssin mahdollisuuksia, ohimeneviä kapitalistisen järjestyksen ainakin potentiaalisesti ylittäviä hetkiä. Lisäksi näen, että teoksesta on luettavissa esiin myös ehdotus siitä, kuinka kognitiivisen kartoittamisen aste resonoi vahvasti sen kanssa, millaiset yksilön toimintamahdollisuudet maailmassa ovat.

Mitä tulee Selbyn hämmentävään ”melkein sanomiseen”, pääsee hän kenties lähimmäksi kognitiivisen kartoittamisen artikulointia juuri kommentissaan siitä, kuinka hänen hahmojensa suurin ongelma on ”rakkauden puute” ja se, että heidän toimiaan ohjaa enemmän ottamisen kuin antamisen logiikka (O’Brien 1981, 315, 317). Näiden havaintojen voi nähdä vertautuvan *Last Exitissä* niin kovin ilmeiseen kapitalistisen ideologian sisäistämiseen. Hahmot toimivat vieraantuneisuuden värittämässä, reifioituneessa maailmassa luokkaproblemaattisesti, usein miltei kapitalistin tavoin. Tämä Selbyn eristämä yhteiskunnan ”tauti” voidaan tulkita Jamesonin aiempaa lainausta mukaillen juuri sairautena kognitiivisen kartoittamisen funktiossa.

Tutkielman avaavassa lainauksessa Selby kuvailee itseään optimistiksi, joka näkee sekä ihmiskunnan valtavan potentiaalin että sen toteutumattomuuden käytännössä. Katson, että *Last Exit* representoi teoksena juuri tätä Selbyn esitiedollisesti tai alustavasti julkilausumaa toteamusta sekä luokkasuhteiden historiallisesta määräytyneisyydestä että toisaalta myös siitä muutospotentiaalista, jota rakenteiden lomasta on löydettävissä. Tutkielmassani olenkin pyrkinyt tuomaan esille tätä Selbyn ”melkein sanottua” käsitystä jamesonilaisen metodin avulla. Olen ikään kuin kuljettanut Selbyn miltei artikuloiman ajatuksen tulkintani avulla tietoisuuden pinnalle käyttäen apunani poliittisen alitajunnan ja kognitiivisen kartoittamisen käsitteitä.

Johdannossa totesin tutkimukseni motivaattorina toimineen sekä suomalaisessa että kansainvälisessä kirjallisuudentutkimuksessa viime vuosina esiin nousseen uuden kiinnostuksen kapitalismin ja luokan kysymyksiin. Tutkielmani asettuukin jatkumoon ja keskusteluyhteyteen näiden viimeaikaisten tutkimusten kanssa. Analyysini *Last Exitistä* ilmentää sitä ongelmallista asemaa, johon yksittäinen subjekti asettuu kapitalistisen tuotantotavan ja ideologian värittämässä maailmassa. *Last Exit* onkin paitsi pääteypysäkki, myös lähtökohta; avain kapitalismin problematiikan tutkimiseen ja tulkitsemiseen.

## LÄHTEET

### Primaarilähde:

Selby, Hubert, Jr. 2011 (1964). *Last Exit to Brooklyn* [=Last Exit]. London: Penguin Books.

### Sekundaarilähteet:

Acker, Joan 2006. *Class Questions: Feminist Answers*. London: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer 2008 (1944). *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita. (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.)* Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

Anttila, Anu-Hanna, Harley Bergroth, Ralf Kauranen, Lauri Lahikainen, Emma Lamberg, Kati Launis, Katariina Mäkinen & Jussi Ojajärvi 2016a. Johdanto teokseen ja luokkajärjestyksen käsitteeseen. Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Kati Launis & Jussi Ojajärvi (toim.), *Luokan ääni ja hiljaisuus. Yhteiskunnallinen luokkajärjestys 2000-luvun alun Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 10–27.

Anttila, Anu-Hanna, Harley Bergroth, Ralf Kauranen, Lauri Lahikainen, Emma Lamberg, Kati Launis, Katariina Mäkinen & Jussi Ojajärvi 2016b. Liite 1. Luokkatutkimuksen tavoista. Teoksessa Anu-Hanna Anttila ym. (toim.) 2016, 333–344.

Beesley, Simon & Sheena Joughin 2001 (2000). *1900-luvun kirjallisuus. (History of Twentieth Century Literature.)* Suom. Päivi Paappanen. Helsinki: Gummerus.

Berger, Peter L. & Thomas Luckmann 1995 (1966). *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma. (The Social Construction of Reality.)* Jälkisanat Tapio Aittola ja Vesa Raiskila. Suom. ja toim. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.

Bergroth, Harley 2016. Luokan ruumiillisuus arjen kokemuksissa köyhyydestä. Teoksessa Anu-Hanna Anttila ym. (toim.) 2016, 166–204.

Bradbury, Malcolm 1983. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Binet, Roland 1981. The Mirror of Man. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 380–388.

Buckeye, Robert 1981. Some Preliminary Notes Towards a Study of Selby. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 374–375.

Byrne, Jack 1981. Selby's Yahoos: The Brooklyn Breed. A Dialogue of the Mind with Itself. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 349–353.

Conte, Joseph M. 2011. Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of Terror. *Modern Fiction Studies* 57(3), 557–583.



- Day, Gary 2001. *Class*. London: Routledge.
- Driscoll, Lawrence 2009. *Evading Class in Contemporary British Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Eagleton, Terry 1991. *Ideology. An Introduction*. London: Verso.
- Eagleton, Terry 2000 (1997). *Marx ja vapaus. (Marx; and Freedom.)* Suom. Pentti Määttänen. Helsinki: Otava.
- Fitting, Peter 1998. The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson. *Utopian Studies* 9(2), 8–17.
- Fraser, Nancy 1997. From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a “Postsocialist” Age. Teoksessa *Justice Interruptus. Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition*. New York: Routledge.
- Giles, James R. 1998. *Understanding Hubert Selby Jr.* Columbia: University of South Carolina Press.
- Grimal, Pierre 1986 (1951). *Dictionary of Classical Mythology. (Dictionnaire de la Mythologie Greque et Romaine.)* Oxford: Basil Blackwell Publisher.
- Hoberek, Andrew 2005. *The Twilight of the Middle Class: Post-World War II American Fiction and White-Collar Work*. Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric 1974 (1971). *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric 1975. World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative. *Science Fiction Studies* 2(3), 221–230.
- Jameson, Fredric 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- Jameson, Fredric 1982. Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future. *Science Fiction Studies* 9(2), 147–158.
- Jameson, Fredric 1986 (1984). Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari, Kaarlo Laine. Jyväskylä: Gummerus, 227–279.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric 1996 (1984). Periodizing the 60’s. Teoksessa Philip Rice & Patricia Waugh (toim.), *Modern Literary Theory. A Reader*. London: Arnold.
- Jameson, Fredric 2007a. Interview with Sara Danius and Stefan Jonsson. Teoksessa Ian Buchanan (toim.), *Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Marxism*. Durham: Duke University Press, 151–170.

- Jameson, Fredric 2007b (1977). Reflections in Conclusion. Teoksessa Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin & Theodor Adorno, *Aesthetics and Politics*. Jälkisanat Fredric Jameson. London: Verso, 196–213.
- Julkunen, Raija 2001. *Suunnanmuutos. 1900-luvun sosiaalipoliittinen reformi Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Karkama, Pertti 1991. Subjektin ongelma Georg Lukácsin kirjallisuusteoriassa. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 20–40.
- Karkama, Pertti 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Kauffman, Linda S. 2008. The Wake of Terror: Don DeLillo's "In The Ruins of The Future," "Baader-Meinhof," and *Falling Man*. *Modern Fiction Studies* 54(2), 353–377.
- Kauranen, Ralf & Lauri Lahikainen 2016. Luokan äänen ja hiljaisuuden muodostuminen rakenteellisesti ja kokemuksellisesti. Teoksessa Anu-Hanna Anttila ym. (toim.) 2016, 46–87.
- Kielitoimiston sanakirja* 2017. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. 28.2.2017. <http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/> (21.3.2017).
- Kivimäki, Sanna 2012. *Kuinka tämän tuntisi omaksi maakseen – suomalaisuuden kulttuurisia järjestyksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- Lahtinen, Mikko 2011. Kirjallisuus ja luokka. Teoksessa Voitto Ruuhonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu Maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS, 155–182.
- Lappalainen, Päivi 1998. Realismista – puolesta ja vastaan. Katsaus realismia koskeviin keskusteluihin. Teoksessa Päivi Lappalainen (toim.), *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Turku: Turun yliopisto, 15–57.
- Lewis, Harry 1981. Some Things I Want to Say About Hubert Selby's Work. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 413–415.
- Lindner, Christoph 2003. *Fictions of Commodity Culture. From the Victorian to the Postmodern*. Hampshire: Ashgate.
- Lukács, Georg 1978 (1965). *Balzac ja ranskalainen realismi. (Balzac und der französische Realismus.)* Suom. Hannu Launonen. Esipuhe Seppo Rantonen. Helsinki: Love Kirjat.
- Lukács, Georg 2007 (1938). Realism in the Balance. Teoksessa Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin & Theodor Adorno, *Aesthetics and Politics*. Jälkisanat Fredric Jameson. London: Verso, 28–60.
- Marx, Karl 1974 (1867). *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Ensimmäinen kirja: Pääoman tuotantoprosessi. (Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch 1: Der Produktionsprozess des Kapitals.)* Suom. Kustannusliike Edistys. Moskova: Kustannusliike Edistys.

- Marx, Karl 1978a (1844). Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844. (Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844.) Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels: *Valitut teokset. Osa 1*. Suom. Antero Tiusanen. Moskova: Kustannusliike Edistys, 171–311.
- Marx, Karl 1978b (1852). Louis Bonaparten brumairekuun kahdeksastoista. (Der 18te Brumaire des Louis Napoleon.) Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels: *Valitut teokset. Osa 3*. Suom. Kustannusliike Edistys. Moskova: Kustannusliike Edistys, 148–259.
- Marx, Karl 1978c (1844). Hegelin oikeusfilosofian kritiikkiä. (Zur Kritik der Hegellschen Rechtsphilosophie.) Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels: *Valitut teokset. Osa 1*. Suom. Vesa Oittinen. Moskova: Kustannusliike Edistys, 101–117.
- Metcalf, Paul 1981. Herman and Hubert: The Odd Couple. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 364–369.
- Mottram, Eric 1981. Free Like the Rest of Us: Violation and Despair in Hubert Selby's Novels. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 353–363.
- Nixon, Rob 2009. Neoliberalism, Slow Violence, and the Environmental Picaresque. *Modern Fiction Studies* 55(3), 443–467.
- O'Brien, John 1981. Interview with Hubert Selby Jr. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 315–335.
- Ojajärvi, Jussi 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi & Liisa Steinby 2008. Esipuhe. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Liisa Steinby (toim.), *Minä ja markkinavoimat*. Helsinki: Avain, 7–22.
- Ojajärvi, Jussi 2013a. Kapitalismista tulee ongelma. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS, 131–153.
- Ojajärvi, Jussi 2013b. Realismin keksimisen velvoite, 2005. Lamanjälkeisen kapitalismin aikalaiskokemus tematiikan ja muodon ongelmana Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksessa*. Teoksessa Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: SKS, 280–313.
- Ojajärvi, Jussi 2015. Sananen Raymond Williamsin realismin käsitteestä. *Avain* 1/2015, 77–81.
- Ojajärvi, Jussi 2016. Luokkakamppailusta ja sen piiloutumisesta kaunokirjallisuuden valossa. Teoksessa Anu-Hanna Anttila ym. (toim.) 2016, 88–133.
- Poe, Edgar Allan 1990 (1845). Korppi. (The Raven, 1845.) Teoksessa *Korppi ja kultakuoriainen*. Suom. Niilo Idman. Helsinki: Forma, 5–10.
- Raamattu* 1993. Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Kirjapaja.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Selby, Hubert Jr. 2010 (1964). *Päätepysäkki: Brooklyn. (Last Exit to Brooklyn.)* Suom. Markku Salo. Turku: Saimakko.
- Sevänen, Erkki 2011. Johdanto. Kohti kirjallisten tekstien sosiologiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu Maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS, 11-46.
- Sevänen, Erkki 2013. Uuden tiede- ja kulttuuripolitiikan aallonharjalla. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS, 24-34.
- Shonkwiler, Alice 2010. Don DeLillo's Financial Sublime. *Contemporary Literature* 51(2), 246-282.
- Skeggs, Beverley 2014 (2004). *Elävä luokka. (Class, self, culture.)* Suom. Lauri Lahikainen & Mikko Jakonen. Jälkisanat Anu-Hanna Anttila. Tampere: Vastapaino.
- Slater, Don 1997. *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Sorrentino, Gilbert 1981. The Art of Hubert Selby. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 335-346.
- Spiller, Robert E., Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Richard M. Ludwig & William M. Gibson (toim.) 1975. *Literary History of the United States*. London: Macmillan.
- Steinby, Liisa 2011. Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu Maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS, 103-154.
- Stephens, Michael 1981. Hubert Selby, Jr.: The Poet of Prose Masters. *The Review of Contemporary Fiction. Paul Metcalf/Hubert Selby Jr. Number*. Summer 1981, 389-397.
- Tally, Robert T. 2014. *Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism*. London: Pluto Press.
- Valovirta, Elina 2010. Ylirajaisten erojen politiikkaa. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 92-105.
- Vartiainen, Pekka 2010 (2009). *Realismi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: Avain.
- Williams, Raymond 2015 (1958). Realismi ja nykyromaani. Suom. Jussi Ojajärvi. *Avain* 1/2015, 82-92.
- Wertime, Richard 1978. *Hubert Selby Jr.* Teoksessa Jeffrey Helterman & Richard Layman (toim.), *American Novelists Since World War II*. Detroit: Gale Research Company, 444-446.
- Žižek, Slavoj 2009 (2008). *Väkivalta. (Violence. Six Sideways Reflections.)* Suom. Janne Porttikivi. Helsinki: Nemo.

