

”MUTTA MIKÄ ON KAIKEN *POHJALLA*...?”
MIKI LIUKKOSEN ROMAANI *O*
POSTMODERNISTISENA YHTEISKUNNAN KARTTANA

Juha Lamminaho

Pro gradu -tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Tammikuu 2019

SISÄLLYS

1 JOHDANTO: HÄIRIÖN ONGELMA	4
1.1 Teoksen ja kirjailijan esittely	5
1.2 Lajimäärittelyn problematiikkaa: postmodernismi	8
1.3 O postmodernistisen kirjallisuuden traditiossa	10
1.4 Tutkimuskysymyksen ja -asetelman esittely	13
2 LÄHTÖKOHTANA KOGNITIIVINEN KARTOITTAMINEN	15
2.1 Fredric Jameson ja kriittinen teoria	15
2.2 Kognitiivinen kartoittaminen – poliittisen kulttuurin pedagogiikkaa	17
2.3 Poliittisen tiedostamattoman tukahdutettua poetiikkaa	21
2.4 Poliittisen tiedostamattoman kolme horisonttia	22
2.5 Totaliteetti, utooppinen impulssi ja reifioitunut todellisuus	25
2.6 Metodologisia huomiota ja tarkennuksia tutkimuskysymykseen	28
3 HISTORIAN NARRATIIVI	29
3.1 Nikola Tesla ja utooppinen projekti	29
3.2 Tapaukset Merjami ja Pepento Eik: symboliset ratkaisut muodon sisältönä	36
3.3 Avantgardeteatterin lisätyt todellisuudet	44
3.4 Perhosa betonissa: Historia, taide ja ”välittymisen” haasteet	51
3.5 Liukumäet historiallisen liikkeen metaforana	54
3.6 Lundvallien perhe ja hegemonisen voiman representaatiot	58
4 POSTMODERNISUUDEN NARRATIIVI	61
4.1 Informaatiotulvan dialektiikka	61
4.1.1 Ylevä dataismin konekaudella	68
4.1.2 Kvanttifysiikka muodon sisältönä	72
4.2 <i>Kirkos Neurosis</i> – nykyajan perustama sirkus	75
4.3 Mikrohistorioiden heikot ja pakkomielleiset subjektit	78
4.3.1 Hajoava subjekti muodon representaationa	79
4.3.2 Luokka ja yhteisöllisyys osana kognitiivisen kartoittamisen projektia?.....	87
4.4 Syntaktinen tiedostamaton ja totaliteetin kartoittamisen mahdollisuudet	92

6 PÄÄTÄNTÖ	99
LÄHTEET	105

1. JOHDANTO: HÄIRIÖN ONGELMA

”Siis että oli jonkinlainen koneisto johon Emilia oli joutunut ja – ja johon tuli häiriö ja joka sitten, hm tuota... vei hänet mukanaan...” (O, 175).

Kaunokirjallisuuden avulla on mahdollista kuvata erilaisia häiriötiloja ja tehdä ne lukijalle näkyviksi. Yksittäinen teos voi pyrkiä esittämään ristiriitatilanteiden ja konfliktien pohjalta ratkaisun kuvaamiinsa tapahtumiin – toisaalta teos voi sisältää tarkoituksellisia epäjohdonmuokaisuuksia ja epäjatkuvuuksia, se voi luoda vahvoja draamallisia jännitteitä ja lopulta jättää ne tietoisesti ratkaisematta. Teos voi olla yhteiskunnallinen teko joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Se voi näyttää meille kartanomaisesti räjäytyskuvat siitä yhteiskunnallisesta koneistosta, jonka osia me kaikki jollain tapaa väistämättä olemme. Yhtä lailla teos voi osoittaa niihin häiriöihin, joiden tähden emme näe sitä, kuinka koneisto todella toimii ja mikä meidän paikkamme siinä on. Lainauksessa Emilia on siinä samassa koneistossa kuin jokainen meistä mutta sillä poikkeuksella, että Emilia todella kokee koneiston olevan pakottavassa suhteessa häneen itseensä, eikä tuo kokemus ole vailla seurauksia.

Yhteiskunnallinen teos haastaa lukijaansa ottamaan osaa tiedostamisen prosessiin, mutta se vaatii ponnistelua sekä teokselta että lukijalta: teokselta esteettisen ja poliittisen taitavaa ja affektiivista sulautumista, lukijalta pyrkimystä ja taitoa lukea teoksen yhteiskunnallisia merkityksiä. Teos voi olla myös muodoltaan ja laajuudeltaan perinteistä kertomakirjallisuutta haastavampaa. Tämän pro gradu -tutkielman kohteena oleva Miki Liukkosen *O. romaani (tai yleispätevä tutkielma siitä miksi asiat ovat niin kuin ovat)* (2017) voidaan laskea tuohon haastavan kirjallisuuden joukkoon. Romaanimuotoa uudistamaan pyrkivää kirjallisuutta on kutsuttu myös kokeelliseksi: se edustaa vastakulttuurista, kirjallisuutta valtavirran katveesta, eikä se antaudu tavanomaisten lukustrategioiden edessä vaan vaatii uusia keinoja tullakseen hyväksytyksi, luetuksi ja lopulta myös tulkituksi. Kokeellinen kirjallisuus etsii uusia muotoja jo vakiintuneiden tilalle. Lukuprosessi saattaa siis muodostua turhauttavaksi kokemukseksi – teos voi osoittautua häiriöksi itsessään. Kuitenkin teoksen narratiivien epäluonnollisuudella ja katkonaisuudella sekä sisältöä kuormittavalla, näennäisesti epäoleellisella tiedolla on oma merkityksensä: ne ajavat lukijaa paitsi uusien strategioiden myös perimmäisten tulkintakysymysten äärelle. (Ks. Bekhta 2018, 15–19; Kurikka 2017, 312, 314.)

Pyrkimykset teoksen koneiston toiminnan ymmärtämiseksi ovat välttämättömiä, mikäli tahdotaan muuttaa sen referenttiä eli yhteiskunnallista rakennetta pysyvästi. Charlie Chaplin kuvasi elokuvassaan *Nyky aika* (*Modern Times*, 1936) uuden teollistuneen yhteiskunnan vaikutuksia yksilöön konkreettisten hammasrattaitten avulla. Näin hän sisällytti elokuvaansa myös vahvan kuvauksen voimattomasta yksilöstä, joka ei mahda mitään häntä hallitsevalle koneistolle, eli tässä tapauksessa modernisaation mukanaan tuomalle uudelle yhteiskunnalliselle tuotantotavalle. Elokuvan lopussa päähenkilöt pääsivät pois pakottavan yhteiskunnan piiristä, mutta emme tiedä, mihin he lopulta päätyivät. Kenties he kävelivät jälkiteolliseen aikaan – tai postmoderniin? Siinä tapauksessa se koneisto, josta heidän jälleen kerran oli paettava, oli muuttunut monin verroin edellistä monimutkaisemmaksi, hajanaisemmaksi ja vaikeammin hahmotettavaksi.

Liukkosen romaanissa on kahdeksansataaviisikymmentäkahdeksan sivua, sataneljäkymmentä alaviitettä ja toistasataa henkilöahmoa. Sillä on nimi, jonka lausuminen on mahdotonta – se tulee piirtää ilmaan. Sen takakannessa ei lue mitään sellaista, mitä romaanien takakansissa tapaa lukea. Ja näihin puitteisiin romaani siis väittää yleispätevän tutkielman asioiden toista mahtuvan. Teos herättää väistämättä kysymyksen siitä, onko mahdollista kuvata nykyi-kamme koneisto vaikutuksineen yhdessä jo ulkoisilta piirteiltään kummalta vaikuttavassa romaanissa, voiko se auttaa lukijaa muodostamaan kuvan hänen todellisuutensa kokonaisuudesta, olla *kaiken tietävä*? Teoksella on tästä näkökulmasta katsottuna kaksi vaihtoehtoa: joko onnistua sankarillisesti tehtävässään kartoittaa todellisuutta tai romahtaa mahdottomuuden edessä urhoollisesti kasaan, postmodernistisen naurun saattelemana. (Ks. Kyllönen 2018, 34.)

1.1 Teoksen ja kirjailijan esittely

Oululaislähtöisen Miki Liukkosen (s.1989) kaunokirjallinen ura alkoi vuonna 2011 julkaisutulla runokokoelmalla *Valkoisia runoja*, jossa hän Erkka Mykkäsen (sit. Majander 2011) mukaan ”hallitsee rennon kurittomalla otteella erilaisia kirjoittamisen lajeja: surrealistisia tarinoita, keskeislyyristä pohdintaa ja tiivistä, vinoilevan hauskaa havainnointia”. Teosta seurasi kokoelmat *Elisabeth* (2012) ja *Raivon historia* (2015). Liukkosen (sit. Tervola 2015) mukaan ”mielipuolinen, hullu” *Raivon historia* -kokoelma syntyi vahingossa samaan aikaan kun hän oli jo keskittynyt *O:n* kirjoittamiseen. *Elisabeth* ja *Raivon historia* -kokoelmien välissä Liukkoselta ilmestyi Runeberg-palkintoehdokkuuden saavuttanut romaani *Lapset auringon alla*

(2013). Lisäksi Liukkosen runoutta on julkaistu useissa eri antologioissa. Hän on myös kirjoittanut Oulun juhlatuokkoihin monologinäytelmän *Tornado* (2014).

Lapset auringon alla näyttäytyy *O:n* rinnalla hyvin samansukuisena teoksena vaikkakin merkittävästi suppeampana kokonaisuutena. Juha Itkonen (2013) näkee Liukkosen kiertävän juoneltaan päättömällä ja metaforiltaan röyhkeällä *Lapset auringon alla* -romaanillaan kaukaa suomalaisen proosan jatkumon. Romaanissa on jo nähtävissä saman tyyppisten teemojen kehittäminen kuin *O:ssa*: neuroottisuus, uskonnon, mystiikan ja tieteen rajamailla häilyminen, symmetrian kaipuu, aistisympäristö, postmodernistinen kertojaposition hämähäkkiä metafiktiivisyys ja historioiden purkamisen tematiikka leimaavat molempia teoksia. *O:lle* keskeinen ympyrän symboli on jo esikoisromaanissa läsnä uskonnollisessa viitekehityksessä.

O lähestyy keskeisiä teemojaan, neuroottisuutta ja informaatiohäilyä, muun muassa kvanttifysiikan tutkimuksen ja käytännön sekä teatteri- ja sirkustoiminnan kautta. Kvanttifysiikasta tulevan entropian eli hajon käsitteen kautta romaani luo kuvaa neuroottisuuden ja informaatiohäilyä mahdollisista syistä ja seurauksista: kerronnassa tieteellinen jargon ja (tieto)yhteiskunnallinen analyysi saavat merkittävän painoarvon. Romaanissa kerrontaa tapahtuu sekä heterodiegeettisen kertojan että homodiegeettisen kertojan, Jeromen, toimesta. Jerome on samalla myös yksi romaanin keskeisistä henkilöistä. Homodiegeettinen kertoja käyttää aikamuotona presensia, tarinan ulkopuolinen kertoja puolestaan puhuu imperfektissä. *O:ssa* kerronta on kuitenkin tätä yksinkertaista jakoa huomattavasti moniäänisempää, mikä näkyy muun muassa kerronnan poikkeavina syntaktisina ratkaisuin ja eri henkilöiden monologikalkeina.

O:ssa ei ole varsinaisia erillisiä lukuja, vaan se on jaettu osiin viikonpäivien mukaan keskiviikosta keskiviikkoon ja niiden sisällä vielä perjantain ja lauantain sekä lauantain ja sunnuntain välisiin öihin. ”Viikonpäivälukujen” alla on lisäksi alaotsikoita, jotka viittaavat tapahtumapaikkoihin. Jukka Petäjä (2017) on kutsunut *O:ta* romaaniksi, joka pakenee juonireferaatteja – tässäkin yhteydessä ei ole tarkoituksenmukaista yrittää laatia sellaista. Referointiyritys jäisi auttamatta redusoiduksi, teoksen laajuutta ja merkityksenantoa latistavaksi teoksi. Tässä vaiheessa voidaan sanoa, että *O* koostuu erimittaisista episodeista, narratiivien pätkistä, jotka kytkeytyvät toisiinsa enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti. Vaikka jotkut näistä tarinoista ovat ainoastaan yhden alaviitteen mittaisia, ovat ne useimmiten teoksen kokonaisuuden kannalta jollain tapaa merkityksellisiä.

Muodollisesti *O* on moniaineksinen ja hajanaisen vaikutelman antava romaani, joka ammentaa materiaalia kollaasimaisesti useista tekstilajeista ja -muodoista ja törmäyttää näin monia erilaatuisia diskursiivisia aineksia keskenään. *O* sisältää fysikaalisia kaavoja, nuotinnoksia, graafisia symboleja, muistokirjoituksen, näytelmiä parenteesiteksteineen, kirjeitä, hoito- ja tutkimusraportteja ja esitietolomakkeita. Nämä ainekset kerrostuvat ja risteävät ja luovat romaaniin moniulotteisuutta, joka kurkottaa pois kaunokirjallisen teoksen kansien välistä.

O:sta ei vielä tällä hetkellä ole saatavilla tieteellistä tutkimusaineistoa, mutta teos on herännyt runsaasti keskustelua. Jyväskylän yliopistossa (2017) on järjestetty monitieteellinen ”Äly hoi! Miki Liukkosen *O* ja ymmärtämisen haaste informaation aikakaudella” -seminaari, jonka tuloksena Irmeli Hautamäki (2017) on kirjoittanut kulttuurilehti *Mustekalaan* artikkelin nimeltään ”*O* – Miki Liukkosen romaani sinkoilee kaottisessa havaintokudelmassa”. Samaisen seminaarin läsnäolijalistalle lukeutunut Sanna Jääskeläinen (2017) on kirjoittanut *O:sta Keski-suomalaiseen* kirja-arvion ”Kaikesta tulee ei mitään”, jossa hän toteaa teoksen sisältävän mielettömän tietokasan ja päättymättömän yksityiskohtien ketjun takaa löytyvän aavistuksenomaisesti yhteyksiä ja selkeitä toisiaan leikkaavia janoja. Jääskeläinen kirjoittaa *O:n* olevan ”sekasikiöinen, intertekstuaalinen hybrisi, nykyisyyden kaltainen kaaos”. Esa Mäkijärvi (2018) pitää romaania vaikuttavana mutta kuitenkin niin sekavana, ”ettei keskiverto lukija saa todennäköisesti siitä tolkkua”. Mäkijärvi näkee, että *O:n* sekavuus on osittain perustelema-tonta.

Matti Saurama (2017) on kiinnittänyt huomiota *O:n* tapaan herättää rohkeasti yhteiskunnallisia kysymyksiä. Hänen mielestään teoksen kuvaus on tavoitetietoista, mutta jää osittain vaille johtopäätöksiä. Sekä Runeberg- että Finlandia-palkintoehdokkaana olleeseen *O:hon* näytetään kritiikeissä suhtautuvan pääsääntöisesti positiivisesti tai jopa ylistävästi: Juha Seppälän (2017, 55) mukaan ”puuduttavimmillaankin kirja on loistavasti kirjoitettu”. Petri Liukkonen (2017) toteaa, että ”*O:n* kaltaiseen sanataiteelliseen saavutukseen ylletään Suomessa vain kerran vuosikymmenessä, jos silloinkaan”. Runeberg-palkintoraadin (Mether 2018) mukaan Liukkosen kieli ”on tarkkaa ja loisteliasta vapaan hengen lentoa. *O* on suomalaisessa kirjallisuudessa ainutlaatuinen tapaus”.

Kirjabloggaajien taholla vastaanotto on ollut selvästi kriittisempää. Nykyajan kuvana Arsi Alenius (2018) pitää *O:ta* itsestään selvänä. Hänen mukaansa romaania vaivaa ”jokin huomioiden tyhjiys ja ennalta-arvattavuus, jokin keskenkasvuisuus ja pintapuolisuus”. Anni Mäentie (2017) viittaa teoksen julkiseen vastaanottoon epäilemällä, että *O:n* halutaan jostain syystä olevan ”hyvä”. Hän on kiinnittänyt huomion romaanin toisteisuuteen, dialogin jäykkyyteen ja toimituksellisiin virheisiin. Vaikka Liukkonen on omien sanojensa mukaa kirjoittanut romaanin viisi kertaa kokonaan uudelleen (ks. Kuusela 2017), olisi *O* Mäentien näkemyksen kaivannut vielä yhden uudelleenkirjoittamisen. Vastaanoton perusteella voidaan sanoa, ettei *O* jätä ketään täysin kylmäksi: romaani näyttää herättävän lukijoissaan vahvoja mielipiteitä sekä puolesta että vastaan. Liukkonen (Mether 2018) itse on kuitenkin ihmetellyt, kuinka vähän kaikessa romaanin vastaanotossa on kiinnitetty huomiota sen yksinäisyyden teemaan, joka hänen mukaansa oli ”sellaisena ytimenä koko ajan”.

1.2 Lajimäärittelyn problematiikkaa: postmodernismi

O on useissa yhteyksissä liitetty postmodernistisen kirjallisuuden traditioon. Keskustelu postmodernismin käsitteestä on polveilevaa, eikä sille ole voitu antaa yhtä tyhjentävää määritelmää, jonka avulla voisimme kuvata kaikkia postmodernistisiksi esitettyjä kaunokirjallisia teoksia. Postmodernismiin on liitetty Linda Hutcheonin (2004, 3) mukaan runsaasti negatiivista retoriikkaa: postmodernismia on kuvattu epäjatkuvuuden, sekasorron, dislokaation, hajanaisuuden (*decentering*), epämääräisyyden ja antitotalisoinnin käsitteillä. Fredric Jameson (1986, 237; 2007, 45–46, 72) lisää tähän vielä historiattomuuden, affektien heikkenemisen ja niiden korvautumisen intensiteeteillä sekä syvyyden puuttumisen, joka näkyy uudenaikaisena ”litteyttenä”. Guy Debord (2005, 131) oli samojen ilmiöiden äärellä teoksessaan *Spektaakkelin yhteiskunta* (1967): ”Historialla, joka on läsnä kaikissa yhteiskunnan syvyyksissä, on taipumus hukkaa pintaan.”

Puhe postmodernismista on Jussi Kotkavirran ja Esa Sirosen (1986, 28) mukaan sekavaa ja vaikeaa, koska siihen sekoittuu uudella tavalla useita tasoja yhteiskunnasta kulttuuriin ja historiasta metafysiikkaan. Postmodernismista tavataan kirjoittaa pitkään ja hartaasti, ja jokaisella aiheesta kirjoittavalla vaikuttaa olevan oma mielipide siitä, mitä perustavanlaatuisesti ristiriitainen postmodernismi on tai mitä sen pitäisi olla (Hallila 2006, 37, 46–47). Jamesonin

(1986, 230–231) mukaan ei ole mielekästä ajatella postmodernismia pelkästään tyyliuuntana, vaan kulttuurisena dominanttina¹, joka sallii erilaisten mutta silti toisilleen alisteisten piirteiden samanaikaisen läsnäolon. Perinteinen käsitys periodeista häivyttää eroavaisuudet ja saa Historian näyttäytymään yhtenäisenä, selkeästi kuvattavana jaksena ilman merkittävällä tavalla esiin nousevia erilaisuuksia.

Hallila (2006, 63) menee pienen ironian sävyttämänä jopa niin pitkälle, että väittää postmodernismin olevan uskon asia. Hänen mukaansa postmodernismiin pitää uskoa, jos siitä aikoo uskalttaa puhua. Jamesonin (1991, xvii, xxii) mukaan onkin hyvä pitää mielessä se, onko postmodernismin selittäminen ylipäätään mahdollista. Hän ei kuitenkaan näe postmodernistista kulttuuria hyvänä tai huonona asiana – se on dialektisesta näkökulmasta katsottuna parasta ja pahinta mitä nyt voi olla (Vainikkala 1991, 262).

Jameson (2015a, 104) on nyttemmin alkanut puhua postmodernismin sijaan *postmodernisuudesta* (*postmodernity*). Jameson on tarkentanut käsitettä, koska hän ei koskaan tarkoittanut sillä pelkkää tyyliä vaan historiallista jaksoa, jonka myötä kaikenlaiset osa-alueet taloudesta politiikkaan, taiteista teknologiaan ja arkielämästä kansainvälisiin suhteisiin ovat muuttuneet lopullisesti. Jameson on kiinnittänyt tarkennuksessaan huomiota myös siihen, kuinka nykyään taide on huomattavasti poliittisempaa kuin silloin, kun hän alkoi kirjoittaa postmodernismista. Nähdäkseni Jameson ei tee selkeää eroa postmodernistisen yhteiskunnan (modernin yhteiskunnan jatkumona) ja postmodernistisen taiteellisen ilmaisumuodon välillä. Tässä tutkielmassa nojaudun Jamesonin käsitykseen yhdestä, monisyisestä yhteiskunnallisesta liikkeestä.

¹ Raymond Williams (1988, 139–145) on jakanut kulttuurin piirteet jäänteenomaisiin, vallitseviin ja orastaviin, joista orastavien havaitsemista (erityisesti uusien yhteiskuntaluokkien kohdalla) hän pitää haastavimpana. Williams näkee vallitsevien ja määräävien piirteiden painottamisen olevan analyysin kannalta tärkeää ja tuloksesta: jotta voisi puhua vallitsevasta, on väistämättä puhuttava myös sen ulkopuolelle jäävistä ilmiöistä, jotka paljastavat aina jotain vallitsevan luonteesta. Puhuessaan postmodernismista kulttuurisena dominanttina Jameson (2007, 52–53) korostaa samaan tapaan sitä, että dominantin käsite sisältää itseensä ajatuksen ei-dominioivista virtauksista ja vastustuksen muodoista, joita ei voida arvioida ennen kuin järjestelmä on tullut tunnetuksi.

1.3 O postmodernistisen kirjallisuuden traditiossa

Muiden kaunokirjallisten teosten lailla myös *O:lla* on vaikuttimensa ja inspiraationlähteensä kirjallisuushistoriassa. Juhani Karila (2017) rinnastaa *Helsingin Sanomissa* julkaistussa kritiikissään *O:n* David Foster Wallacen *Infinite Jestin* (1996) ja kuvailee teosten olevan samankaltaisia mitä teemojen lisäksi tulee teosten laajuuteen, tarinoiden hajottamiseen, alaviiteheteikköihin, maanisiin yksityiskohtiin syventymisiin, henkilögallerioiden järjettömiin kokoihin ja tekstien itsetietoisuuksiin.² Toiseksi *O:n* tukijalaksi³ Karila mainitsee Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaaren* (*Gravity's Rainbow*, 1973), jota Robert L. McLaughlin (2013) pitää amerikkalaisen postmodernismin huipentumana. Hautamäki (2017) tosin toteaa, että kysymys *O:n* kirjallisista ja tyyllillisistä esikuvista on epäolennainen. Hänelle tyylin ja sisällön kannalta on olennaista romaanin aikakäsitys, presentismi, jossa ei ole tilaa sen enempää menneisyydelle kuin tulevaisuudellekaan: *O:ssa* ”tapahtumat tapahtuvat” (*O*, 239). Myös Samuli Björninen (2017, 142) on kiinnittänyt tähän seikkaan huomiota: hän näkee, että *O:n* ensi katsomalta irrallisissa yhteyksissä varioimat ja toistamat yksityiskohdat, motiivit ja tapahtumat saavat aikaan tunteen ”eräänlaisesta synkronismista”.

Seppälä (2017) epäilee, että *O:ta* tuskin olisi olemassa tässä muodossa ilman näitä kahta mainittua teosta. Liukkonen itse ei ole pyrkinyt peittelemään kirjallisia vaikuttimiaan. Ohjelmallisessaan esseessään ”Luonnos kaunokirjallisuuden tulevaisuudesta” (2017, 24–25) Liukkonen kritisoi avoimesti sitä, kuinka suomalainen nykykirjallisuus sisältää vain sellaisia teoksia, joita kansa kaipaa. Hän kuuluttaa vaativamman kirjallisuuden perään, joka ei aliarvioi lukijaa.⁴ Viimeisin vakava yritys ajan potilaskertomukseksi oli Liukkosen mukaan postmodernismi, joka yritti reagoida aikakauden hermoimpulsseihin – lajin vitaaleihin edustajiin hän lukee esseessään muun muassa Thomas Pynchonin. Liukkonen viittaa tekstissään Wallacen

² ”Kokeelliset romaanit ovat uuvuttavia, jopa ammattilukijoiden mielestä. Jos lukija turhautuu tuntemattomassa tekstiviidakossa vaeltaessaan, se lienee tarkoituskin. Näin romaani antaa todellisen kuvan tekstuaalisesta maailmasta. Lukija seuratkoon mitä hyvänsä juonenpätkää kuin tuntematonta ihmistä Facebookissa.” (Kirstinä 2017, 232.) Useiden postmodernististen kirjailijoiden teoksia on yleisesti pidetty vaikeina ja sopivampina kirjallisuuden seminaareihin kuin tavallisen lukijan luettavaksi (Saariluoma 2011, 18).

³ Näin siitäkkin huolimatta, että hän tunnustaa jättäneensä molemmat teokset kesken.

⁴ Toisaalta Liukkonen (Kilponen 2017) on omasta teoksestaan todennut, ettei ”suosittele [sic] kirjaa joululahjaksi kenellekään. Se on liian vaikea”. Myöhemmin Liukkonen (Mether 2018) tosin sanoo, että romaanin hankala maine on tullut suotta: ”Halusin tietoisesti tehdä luettavan kirjan. On vain yksinkertaisesti liian helppoa olla sekava. Sekavuus on usein sitä, ettei näe vaivaa yksinkertaistaa sanomaansa. Halusin pukea hämärimmätkin ajatukset niin, että kaikki ymmärtävät ne.”

esseeseen, mikä eleenä perustelee hänen omaa agendaansa ja kirjallista estetiikkaansa postmodernististen perinteen jatkajana ja henkiin herättäjänä. Björninen (2107, 143) muistuttaa myös teosten eroista, sillä *O* ei ole romaanina vihamielinen tai vaikea: vihamielisyys ja vaikeus on usein liitetty juuri Wallacen tai Pynchonin teoksiin. Björnisen mukaan *O* on ”vähemmän ankara teos kuin monet esikuvansa, ja tämä kenties vapauttaa sen osasta perinteen painolastia”.

Leena Kirstinä (2017, 229) viittaa *Infinite Jestin* todetessaan digiajan kokeellisen romaanin olevan yhtä aikaa ohjailtu kuin tietokonepeli ja maailmoja syleilevä kuin tietosanakirja. Myös Kirstinä liittyy suomalaisen kokeellisuuden juuret yhdysvaltalaiseen perinteeseen. Hän nimitää sitä myöhäismodernistiseksi metafiktioksi, jonka ”tyylin sanotaan olevan ’hysteristä realismia’, koska se käyttää mitä hyvänsä tekstiaineistoa [...] tuloksena on karikatyyri infoähkyn kulttuurista, jota hallitsevat televisio ja internet” (2017, 229–230). Kirstinä pitää postmodernistisen kerronnan testaamista 2010-luvun ilmiönä, mutta jättää ilmaan sen, millaisessa suhteessa postmodernistinen ja kokeellinen romaani keskenään ovat.

Nähdäkseni *O* voidaan vieritekstiensä nojalla kytkeä osaksi ensyklopedisen romaanin perinnettä. Edward Mendelson toi kehittämänsä ensyklopedisen romaanin käsitteen julki vuonna 1976 ilmestyneessä esseessä ”Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”. Esseessään Mendelson käsitteli muun muassa *Painovoiman sateenkaarta*. Mendelsonin (1976, 1269, suom. JL) mukaan ”kaikki ensyklopediset narratiivit pyrkivät kuvaamaan kansallisen kulttuurin tietoa ja uskomuksia ja samalla identifioitumaan niihin kulttuurisiin näkökulmiin, joiden kautta kulttuuri muovaa ja tulkitsee tietoaan”. Mutta tehtävä on luonnollisesti mahdoton: Mendelsonin (1976, 1269) mukaan tällöin joudutaan turvautumaan synekdokeen käyttöön. *O* asettuu ensyklopedisen romaanin perinteeseen aiheksiensa puolesta, sillä Mendelson (1976, 1270) esittää, että kaikki ensyklopediset romaanit käsittelevät oman aikakautensa tieteen viimeisimpiä saavutuksia: siinä missä *Painovoiman sateenkaari* keskittyi ballistiikkaan, kemiaan ja korkeampaan matematiikkaan (Mendelson 1976, 1270), fokusoituu *O* kvanttifysiikkaan ja informaatioon.

Mendelson (1976, 1272) esittää *Painovoiman sateenkaaren* olleen lajinsa ensimmäinen ylikansallinen teos. *Painovoiman sateenkaarella* kuvataan vanhan rahan ja kauppatavaraan perustuvan järjestyksen sijaan informaatioon eli dataan pohjautuvaa järjestystä. Kyllösen (2018, 31) mukaan Pynchon kehitti romaanissaan kirjallisen muodon, joka perustuu entropialle eli

hajeelle. Hajeen muotokysymys on sittemmin ajanut ensyklopedisen romaanin pohtimaan uudelleen tiedon käsitettä. Näin on laita myös *O:ssa*, joka pohtii eksplisiittisesti sekä hajetta että informaatiota.

Nykymaailmassa on selvästi liian paljon tietoa. Ensyklopedista romaania lukevan henkilön järjestelmät ylikuumenevat, eivätkä hänen mahdollisuutensa tehdä kokonaisuuden ja osien välisiä kytkentöjä ole rajattomat. Ensyklopediset romaanit tapaavat painottaa entistä enemmän epistemologisen sisällön – informaatioähkyn – liiallisuutta ja ehtymättömyyttä. Kaiken liiallisuudella on kuitenkin tarkoituksensa. Se laittaa lukijan kysymään sitä, mikä merkitys kaikella kerrotulla on. Liiallisuuden representaatiot myös herkistävät lukijan kysymykselle yhteiskunnallisesta kokonaisuudesta eli totaliteetista. (Kyllönen 2018, 31–33.) Kaisa Kurikka (2017, 316) puolestaan on puhunut postmodernistisesta maksimaalisuudesta. Hän pitää informaation ja kielellisen ilmaisun liioittelevuudelle rakentuvaa *O:ta* sen tyylipuhtaana edustajana. *O:n* liiallisuus ja ehtymättömyys kulkevat rinnan Liukkosen tavoitteiden kanssa: hän halusi kirjoittaa ”sellaisen purukumin, josta maku ei heti kohta poistu. Oota voi jauhaa ja jauhaa, ja maku säilyy” (Kuusela 2017). *O:n* maksimaalisuudessa on hieman samaa parodioivaa henkeä kuin 1960-luvun uudessa, postmodernistisessä arkkitehtuurissa: uusien arkkitehtisukupolvien tunnuslauseena oli ”Less is bore” (Vartiainen 2013, 38).⁵

Eräs postmodernismille tyypillinen piirre on sen suuriin kertomuksiin kohdistama epäusko (Kotkavirta & Sironen 1986, 18). Suurten kertomusten tilalla ovat nyt erilaiset mikrohistoriat, näkökulmat ja pienet kertomukset (Hietasaari & Sandbacka 2017, 228). *O:n* kerronta koostuu lukuisista pienistä narratiiveista ja episodeista, eikä romaanissa ole yhtä laajaa, aristoteelista kertomusta. Narratiivisuutensa epätraditionaalisuudesta *O* muistuttaa – kenties hieman virnuillen – yleisen kirjallisuustieteen professori Magnus Braxin kirjahyllyssä olevalla Aristoteleen päällä, jonka hänen tyttärensä Elise oli ”löytänyt pihansa roskakatoksesta ja puhdistanut, maalannut sitten merensiniseksi ja tupsutellut sen partaan loppuksi valkoisia räjähtäneitä pilviä” (*O*, 188). *O:n* diakronisuus onkin Zoltánfien suvun tarinaa lukuun ottamatta henkilöhahmojen ja heidän perheittensä mikrohistoriallisuutta. Jameson (1991, xi; ks. myös 2007, 64) muistuttaa, että myös suurten narratiivien katoaminen on ilmaistava narratiivisin keinoin, ja tämän johdosta narratiivien katoamisesta puhuminen on itse osa suurta kertomusta.

⁵ Jameson on omissa postmodernisuutta käsittelevissä teksteissä puhunut usein postmodernistisesta arkkitehtuurista ja siitä, kuinka hän juuri arkkitehtuurin kautta ryhtyi pohtimaan ilmiötä nimeltään postmodernisuus (ks. Jameson 1991; Jameson 2015a; Jameson 2017).

1.4 Tutkimuskysymyksen ja -asetelman esittely

Tämän pro gradu -tutkielman keskeisenä kysymyksenä on, kuinka *O* representoi yhteiskunnallista kokemusta ja tietoa henkilöhahmojensa, narratiiviensa ja muotonsa kautta. Yhteiskunnallinen kokemus määritellään tässä yhteydessä kokemukseksi postmodernista tai globaalikapitalistisesta yhteiskunnasta. Jatkoksi edelliselle kysyn, missä määrin ja millä tavoin *O* on yhteiskunnallinen romaani, eli kuinka se artikuloi yhteiskunnallisia ilmiöitä. Tutkimuksen kannalta kiinnostava on se, minkälaisen sosiaalisen kartan *O* piirtää henkilöhahmoillaan ja millaisia funktioita niillä on. Oleellista on myös kysyä, millainen ylipäättään on se yhteiskunta, jossa romaanin henkilöhahmogallerian kuvaus mahdollistuu; toisin sanoen millaisesta häiriötilasta *O* pohjimmiltaan puhuu.

Esiymmärrykseni mukaan tästä hyvin hajanaiselta vaikuttavasta romaanista on mahdollista hahmottaa kaksi toisiinsa kytkeytyvään narratiivista säiettä, jotka olen nimennyt Historian narratiiviksi ja postmodernisuuden narratiiviksi. Aloitan tarkasteluni edellä mainitusta, jolloin käsittelen Zoltánfien suvun ja Nikola Teslan episodien lisäksi Tanskan Kuninkaallisen Teatterin esittämää poliittista teatteria, Merjamin ja Pepento Eikin episodeja leimaavaa uskonnon ja tieteen välistä problematiikkaa, Bartoloměj Dušekin taiteen merkitystä, Caesar Jensenin suunnitteleminen liukumäkien representaatioita ja Lundvallien perheen katoamista. Muu analysoitava aines kuuluu selkeämmin postmodernisuuden narratiiviin, jossa käsittelen romaanin kuvaamaa informaatiohäkyn problematiikkaa, dataismia, *Kirkos Neurosis* -nimistä sirkusryhmää ja postmodernistisia henkilöhahmorepresentaatiota. Tarkastelen postmodernisuuden narratiivissa myös *O:n* tapaa representoida luokkaan ja ihmisten väliseen solidaarisuuteen liittyviä kysymyksiä. Tutkielman lopuksi esittelen ehdotuksen tavasta, jolla *O:ta* voidaan lukea yhteiskunnallisesta näkökulmasta kiinnittämällä huomiota romaanin kielen syntaktisiin rakenteisiin.

Tekemäni jako Historian narratiiviin ja postmodernisuuden narratiiviin on väistämättä jossain määrin keinotekoinen. Jaon tarkoituksena on paitsi osoittaa *O:n* kerronnan muotojen ja narratiivien affektiivisuuden lähde myös kuvata romaanin kokonaismerkityksen rakentumista. Jattelu toimii tulkinnan lähtöpisteenä sellaisen teoksen äärellä, joka ei antaudu helposti kokonaisvaltaisen tarkastelun alle: *O* siirtää etenemisensä myötä tarkastelupistettä jatkuvasti paikasta toiseen, joten nähdäkseni tulkinnan kannalta jonkinlaisten kehysten, toki liikkuvien sellaisten, luominen on ollut välttämätöntä. Tässä tutkielmassa tarkoitukseni ei ole pyrkiä *O:n*

tyhjentävään analyysiin, mikä esiyymmärryksen mukaan olisi joka tapauksessa mahdotonta. Sen sijaan kuvaan luennassani keskeisiksi nousseiden esimerkkien kautta teoksesta avautuvia jännitteisiä aineksia ja suhteutan niitä yhteiskunnallisen kartoittamisen projektiin. Toisin sanoen selvitän, millaista yhteiskunnallista tietoa romaanista on luettavissa. Analyysini eri vaiheet ovat väistämättä limittäisiä keskeisten käsitteiden keskinäisriippuvuudesta johtuen, ja siten analyysin osat ovat yhden tutkimuskysymyksen eri syvyys- ja painotusasteita. Tässä vaiheessa on oleellista ottaa huomioon se, että analysoitavaksi valikoitunut aines on jo itsessään osa tulkintaa. Näin laajan teoksen ollessa kyseessä on ollut välttämätöntä valita selvästi tietyt tarkastelun kohteet, mikä luonnollisesti on jättänyt paljon materiaalia ulkopuolelleen.

Menetelmäni sisältää perinteisen lähiluvun piirteitä, jotka laajentuvat osaksi eklektistä ”laajalukua”. Nähdäkseni laajasti eri luentamahdollisuuksia huomioiva teoreettinen malli soveltuu hyvin tämän romaanin tulkintatyökaluksi, sillä en tahdo redusoida näin monisyisen- ja polvisen teoksen merkityksenantoa liiaksi. Tämän menetelmän avulla luen *O:sta* niitä piirteitä, jotka luovat tekstin, lukukokemuksen ja todellisen maailman välille esteettistä tai tiedollista ristiriitaa ja häiriötä. Luen romaanista sellaisia mahdollisia halkeamia, jotka palauttavat tunnetta historiallisuudesta tai kollektiivisesta ulottuvuudesta. Romaanin muodon osalta keskeisenä tarkastelun kohteena ovat ne piirteet, jotka kytkevät romaanin postmodernistiset piirteet globaalikapitalistiseen logiikkaan.

Tutkimukseni teoreettiset lähtökohdat perustuvat Fredric Jamesonin marxilaisuudesta ponnistavalle historiallistavalle ajattelulle. Tärkeimmät häneltä tähän tutkielmaan tulevat käsitteet ovat poliittinen tiedostamaton ja kognitiivinen kartoittaminen sekä niihin kytkeytyvät reifikaation, utooppisen impulssin ja totaliteetin käsitteet. Kognitiivisen kartoittamisen käsitettä on sovellettu myös psykologiassa, mutta tämän tutkielman yhteydessä käytän sitä teoslähtöisesti Jamesonin teoretisoimaan tapaan. Muita tutkimukseni kannalta keskeisiä käsitteitä ovat Guy Debordin speaktaakkeli, Jean Baudrillardin rivous, Paul Ricoeurin positiivinen ja negatiivinen hermeneutiikka sekä Raymond Williamsin eri kulttuuripiirteiden läsnäoloa kuvaavat käsitteet jäänteellinen, vallitseva ja orastava.

2 LÄHTÖKOHTANA KOGNITIIVINEN KARTOITTAMINEN

2.1 Fredric Jameson ja kriittinen teoria

Teoreettiset lähtökohdat ovat Fredric Jamesonin ajattelussa. Jameson on Sara Daniuksen (2009) mukaan merkittävin marxilaista kulttuuriteoriaa uudistanut nykyajattelija traditiossa, jota ovat aiemmin muovanneet muun muassa Georg Lukács, Walter Benjamin ja Theodor Adorno. Jamesonin eklektinen marxilaisuus on siten saanut vaikutteita muun muassa Frankfurtin koulun kriittisestä teoriasta. Varsinkin alkuvaiheessa Frankfurtin koulun kiinnostuksen kohteena olivat yhteiskunnan vallitsevat valtarakenteet, joita se pyrki tutkimuksen kautta paljastamaan ja purkamaan. Ideologiakritiikki pyrki osoittamaan sen, kuinka teos tai tuotteet toimivat yhteiskunnallisten oloilojen ylläpitäjinä tai kyseenalaistajina (Sevänen 1991, 8; Mehtonen & Sironen 1991, 52). Max Horkheimer ja Theodor Adorno kritisoivat voimallisesti massakulttuuria ja kulttuuriteollisuutta yhteisteoksessaan *Valistuksen dialektiikka (Dialektik der Aufklärung)*, 1947). He katsovat niiden levittävän yhteiskuntaan väärää tietoisuutta ja samalla toimivan alempien yhteiskuntaluokkien manipuloijina. Siten massakulttuuri ja kulttuuriteollisuus estävät yhteiskunnallisen emansipaation toteutumisen. (Sevänen 2011, 20–21.)

Jamesonin ajattelun perusjuonteina ovat ennen kaikkea historiallisuus ja dialektisuus. Erkki Sevänen (2011, 19) lukee Jamesonin saksalaiseen filosofiaan, estetiikkaan ja yhteiskuntateoriaan pohjautuvan dialektisen perinteen jatkajaksi. Jameson (2015b) itse pitää ajatteluaan pohjimmiltaan sartralaisena ja kokee aina edustaneensa kahta eri traditiota, ranskalaista strukturalismia ja saksalaista dialektiikan perinnettä. Dialektisessa ajattelussa pyritään ristiriitojen ja antinomioiden ratkaisemiseen toisin kuin binaarisessa eli vastakohtia korostavassa ajattelussa.⁶ Olli-Pekka Moision ja Rauno Huttusen (1999, 35) mukaan filosofiassa tämä tarkoittaa vastakkaisuuksien samanaikaista ylittämistä sekä ajattelussa että todellisuudessa. Menetelmänä dialektiikka tarkoittaa Jamesonille antautumista toiseuden imuun näköalaa kadottamatta – sen avulla historiallistetaan teoksia ja etsitään ja elvytetään niiden ideologisesti torjuttua poliittista tiedostamatonta. Dialektiikka on siten menetelmä, jonka avulla tehdään näkyväksi huomaamaton mutta olemassa oleva sosiaalinen todellisuus, jonka osia kaikki tekstit lopulta

⁶ Dialektiikka on vastakohtaista aristoteeliselle joko-tai -dualismille. Dialektiikassa dualismi ylitetään sekä-että -paradoksaalilogiikan keinoin (Pekkola 2011, 126).

ovat. (Tally 2014, 67; Vainikkala 1991, 262.) Marxilaisuudella on aina ollut dialektisessa traditiossa keskeinen asema, mutta tutkijasta riippuen se on saanut erilaisia painotuksia: Sevänen (2011, 19) huomauttaa, että dialektinen traditio tulee ymmärtää hyvin väljäksi käsitteeksi.

Kirjallisuudentutkimuksessa Jamesonin ja Frankfurtin koulun dialektisuus⁷ näkyy kirjallisten tekstien sisältämän yhteiskunnallisen tiedon paljastamisena ja artikuloimisena yhteiskunnallisiin käytänteisiin. Yhteiskunnallinen tieto voi olla kirjautuneena teoksiin joko eksplisiittisesti esille pantuna, tiedostamattomana tai näinä molempina. Yhteiskunnallinen teosanalyysi tulee laatia historiallisesti herkällä tavalla ja pitää mielessä Horkheimerin (Moisio & Huttunen 1999, 35) varoitus filosofian asettamisesta propagandististen tarkoitusperien välineeksi siitäkin huolimatta, että tarkoitusperät olisivat hyvät.

Jameson tapaa useissa yhteyksissä hän kirjoittaa sanan *historia* isolla alkukirjaimella, koska hän viittaa sillä yhteiskuntien muuttuvaiseen olemassaoloon pelkän menneisyyden tutkimisen sijaan (ks. Vainikkala 1991, 265; Ojajärvi 2018, 335–336). Noudatan tässä pro gradu -tutkielmassa samaa periaatetta: isolla alkukirjaimella kirjoitettu *historia* viittaa nimenomaan jamesonilaiseen tapaan käsittää menneet ja tulevat tapahtumat jatkuvassa liikkeessä oleviksi prosesseiksi, joista on luettavissa dialektisen ja utopistisen ajattelun mahdollistavia siemeniä. Tämän kaltaisen ajattelun jäljet johtavat Marxin kirjoituksiin. Hän näki tavanomaisella tavalla hahmotetun historian olevan ”esihistoriaa”, joka sisältää historian ajankohdasta riippumatta aina samankaltaiset riistoon ja kamppailuun perustuvat rakenteet. Marxille todellinen Historia alkoi vasta, kun nämä ”inhimillisen kukoistuksen kahleet on poistettu”. (Eagleton 2012, 84.)

Jamesonille analyysin kohteena ovat sellaiset esteettiset muodot, joihin on tiivistynyt eri aikoina eri tavoin jännitteisiä yhteiskunnallisia ja ekonomisia, erityisesti kapitalistisia sosiaalisia asetelmia (Ojajärvi 2018, 331). Jamesonille kiinnittyminen poliittiseen on seurausta kiinnittymisestä esteettiseen (Vainikkala 1991, 264).⁸ Jamesonin mukaan

⁷ Adorno käytti käsitettä negatiivinen dialektiikka, joka tulee erottaa tässä yhteydessä käytetystä dialektisuuden käsitteestä. Negatiivisen dialektiikan avulla Adorno pyrki välttämään idealismille ominaisen erojen hävittämisen ja säilyttämään subjektin ja objektin ei-identtisyden (Jay 1999, 184). Jameson (2007, 71) kritisoi negatiivista dialektiikkaa, koska se sulkee pois kaikki vastarinnan mahdollisuudet ja siten se kieltää myös muutokset tulevaisuudessa.

⁸ Myös Raymond Williams (1988, 172–175) painotti esteettisen ja sosiaalisen aspektin keskinäisriippuvuutta kirjallisuusteoriassaan. Erilliset inhimillisen toiminnan kategoriat on särjetty palaamalla todellisen kulttuurikäytännön muuttuvuuteen, suhteellisuuteen ja moninaisuuteen. Williamsin mukaan meidän on hylättävä esteettinen kategoria siinä määrin kuin se jää irralliseksi abstraktioksi. Jameson (2018, 315) viitanee samaan seikkaan puheessaan estetiikasta filosofisen pohdinnan alueena, joka ”nytemmin on onneksi kuollut sukupuuttoon”.

analyysin tarkoituksena on pitää elossa (tai keksiä uudelleen) sellainen sosiopoliittinen käsitys, joka tutkii sosiaalisen elämän laatua itsessään tekstin tai yksittäisen taideteon kautta. Se voi myös haastaa käsitystä siitä, millaisia kulttuurivirtausten ja -liikkeiden poliittiset vaikutukset ovat, ja se voi käyttää analyysiin vähemmän utilitaristisia keinoja. Analyysi kohdistaa enemmän sympatioita joka päiväisen elämän dynamiikkaan kuin aikaisempien traditioiden painotuotteisiin ja indekseihin. (Jameson 1991, 298. Suom. JL)⁹

Jamesonille yksittäisen teoksen tarkastelu on analyysia teoksen välittyneisyydestä (*mediation, vermittlung*) eli sen erityisestä tavasta sisältää ja muuntaa kontekstinsa ja tarkoitteensa. Teoksen tarkasteleminen merkitsee hänelle näkökulmaa koko kulttuurin ja yhteiskunnan käsittämiseen. Jameson haluaa analyyseissaan tavoittaa tämän välittyneisyyden kaikki eri vivahteet. (Vainikkala 1991, 263–264.) Kaikkien vivahteiden tavoittelussa on kyse totaliteetin ajattelusta ja totalisoinnista (pyrkimyksestä luoda ymmärrys tuosta kokonaisuudesta), joka on viime kädessä mahdoton mutta silti pakollinen projekti. Samalla se on viittaus poliittiseen tiedostamattomaan, teosten rakenteiden syväajatteluun.

2.2 Kognitiivinen kartoittaminen – poliittisen kulttuurin pedagogiikkaa

Lucien Goldmann kuului niihin tutkijoihin, jotka ensimmäisinä esittivät kysymyksen kirjallisten teosten struktuurien alkuperästä. Goldmann näki struktuurin olevan lähtöisin tietyn yhteiskuntaluokan maailmankuvan rakenteesta. Goldmannille struktuuri edusti fiktiivisen maailman jäsentymistä, joka ilmenee henkilösuhteissa, tapahtumisessa ja niiden kehityksessä. Struktuuri ilmentää temaattisen tason välittämänä tiettyä käsitystä reaalisen maailman jäsentymisen tavasta. (Steinby 2011b, 382.) Jameson (2002, 28, suom. JL) kritisoi Goldmannin teoriaa, ja pitää sitä ”melko lailla yksinkertaistettuna ja mekaanisena suhteita selittävänä konstruktiona, joka väittää sosiaalisen tilanteen, filosofisen tai ideologisen position ja verbaalisen ja teatraalisen tason struktuurien olevan jollain abstraktilla tasolla ’samanlaisia’”.¹⁰ Jameson näkee isomorfista mallia mielekkäämpänä eri tasojen keskinäisten suhteiden analyysin, jossa

⁹ “[...] tries to keep alive (or to reinvent) assessments of sociopolitical kind that interrogate the quality of social life itself by the way of the text or individual work of art, or hazard an assessment of the political effects of cultural currents or movements with less utilitarianism and a greater sympathy for the dynamics of everyday life than imprimaturs and indexes of earlier traditions.”

¹⁰ “[...] rather the simplistic and mechanical model which is constructed in order to articulate that relationship, and in which it is affirmed that at some level of abstraction the ‘structure’ of the three quite different realities of social situation, philosophical or ideological position, and verbal and theatrical practice are ‘the same’.”

tekstin tasot ovat suhteessa sosiaaliseen ”subtekstiinsä”. Näiden suhteiden artikuloitiin Jameson käyttää muun muassa tuotannon, projektion, kompensaaion, tukahduttamisen ja siirtymän käsitteitä. (Jameson 2002, 29.)

Jamesonin mukaan nykyiseen tilanteeseemme sopivan kulttuurisen mallin on nostettava tilaan liittyvät seikat peruskysymyksiksi. Tämän kulttuurimuodon esteettisen mallintamisen hän nimisi kognitiiviseksi kartoittamiseksi. (Jameson 1986, 275.) Käsitettä on helpoin lähestyä sen alkuperän eli itsen ja rakennetun ympäristön välisenä suhteena. Ihmisinä meillä on luontainen tarve kartoittaa eli sijoittaa itsemme suhteessa vallitsevaan ympäristöön ja pyrkiä luomaan spatiaalisia suhteita tietoisuuteemme tuleviin objekteihin. Vieraassa kaupungissa saatamme tuntea irrallisuutta ja vieraantuneisuutta, jotka ovat seurausta sosiaalisen, kulttuurisen ja geografisen kartan puutteesta. Emme toisin sanoen ole luoneet ympäristöstämme kokonaisuutta, jonka sisään voisimme itsemme hahmottaa.

Kevin Lynch (Jameson 1999, 51) viittasi tämän kaltaisiin ilmiöihin teoksessaan *The Image of the City* (1960). Vieraantunut kaupunki on ennen kaikkea tila, jossa ihmiset eivät kykene sijoittaa itseään kartalle, koska tuosta kaupungista puuttuvat perinteiset maamerkit kuten muistomerkit ja huomattavat rakennukset. Vieraantumisen vuoksi tunne paikantumisesta ja kokonaisuudesta pitää saada uudelleen haltuun. Tätä kokonaisuutta yksilösubjekti voi kartoittaa ja uudelleen kartoittaa silloin, kun hän kulkee kaupungissa vaihtoehtoisia reittejä pitkin. Jameson käyttää kartan käsitettä teoreettisemmassa, representaation analyysia koskevissa kuvauksissa, jolloin kartta edustuu yhteiskunnallisten suhteiden abstraktiona ja kartoittaminen nykyhetken ontologiana.

Jameson liittää kognitiivisen kartoittamisen erityisesti marxilaiseen pohdintaan kapitalismin globaalista tilasta. Hän näkee kartoittamisprojektin luovan edellytyksiä luokkatietoisuudelle. Jamesonin mukaan tässä ”monimutkaisessa tilanteessa, jossa sosiaalisten voimien hiussuonet ovat hyvin ohuet, on ihmisten vaikea orientoitua luokkasubjekteiksi totaliteetissa. En todellakaan ajattele luokkien itsessään kadonneen [...] kognitiivisen kartoittamisen tehtävä luokka-

tietoisuuden palauttamisessa on kahtalainen: se on yhtä lailla epistemologinen kuin kulttuuri-nen, yhtä lailla kriittinen kuin Utooppinenkin.” (Jameson 2007, 147–148, suom. JL.)¹¹ Oja-järven (2018, 359) mukaan kognitiivinen kartoittaminen on Jamesonin nimitys sellaiselle tiedollis-esteettiselle kulttuuriprojektille, joka kokoaa myöhäiskapitalistisen kulttuurilogiikan myötä hajonnutta subjektia. Kartoittamisen avulla voidaan yhtä subjektia ja yhtä todellisuutta käyttämällä saada mentaalinen ote jostain sellaisesta, jota ei voi representoida tai kuvitella (Jameson 2007, 62).

Kognitiivisen kartoittamisen projektissa keskiöön nousee Althusserin määritelmä ideologiasta. Ideologia on hänen mukaansa subjektin *kuviteltu* suhde hänen olemassaolonsa *todellisiin* ehtoihin (Jameson 1991, 415).¹² Raymond Williams (1988, 126) on kuvannut ideologian olevan ”sellaisten merkitysten, arvojen ja uskomusten suhteellisen muodollinen ja artikuloitu järjestelmä, joka voidaan abstrahoida ’maailmankuvaksi’ tai ’luokkanäkökannaksi’”. Kognitiivisen kartoituksen toivotaan tuovan subjektin ulottuville tilanteen mukainen representaatio laajemmasta ja mahdottomasta totaliteetista. Sen toivotaan varustavan subjekti uudella, tepsivämmällä paikantajulla globaalissa järjestelmässä (Jameson 1986, 276, 279). Karttaa on mahdotonta ottaa täysin haltuun, tai toisin päin: kartta ei pysty täysin kuvaamaan kohteitaan sellaisina kuin ne todella ympäristössään ilmenevät. Todellisuudella ja siitä abstrahoidulla kartalla on kuitenkin jonkinlainen keskinäinen korrelaatio, sillä kartta ainakin pyrkii havainnollistamaan kokonaisuutta.

Jameson (2007, 141–142) näkee kognitiivisen kartoittamisen käyneen tuotantotapojen¹³ historiassa koko ajan vaikeammaksi: siinä missä primitiivisen kansan edustaja saattoi piirtää ti-

¹¹ “[...] we are in a situation where the world is so complicated, and the capillaries of social power so small, that it becomes very difficult for people to orient themselves as class subjects within this totality. I don’t think for a minute that classes in and of themselves have disappeared [...] what cognitive mapping tries to do as a form of class consciousness is dual, it is epistemological as well as cultural, critical as well Utopian.”

¹² Jamesonin mukaan 1970-luvulla alettiin osoittaa tyytymättömyyttä perinteiseen ideologian käsitteeseen ja hakea sille korvaavaa käsitettä. Tyytymättömyyden yhtenä syynä oli käsitteen jämähtäminen muuttumattomiin kategorioihin ja sen yhdistäminen eri sosiaaliluokkiin, tiettyjä maailmankatsomuksellisia seikkoja painottaen. Jamesonin mielestä ideologia käsitteenä tulee yhdistää psykoanalyysiin: “[...] the most productive notion of ideology is the model that tries to connect questions of individual subjectivity with larger issues of the social and group fantasy, as in Althusser.” (Jameson 2007, 143–144.)

¹³ Terry Eagletonin (2012, 48) mukaan ”tuotantotapa merkitsee Marxille tiettyjen tuotantovoimien yhdistymistä tiettyihin tuotantosuhteisiin. Tuotantovoima tarkoittaa mitä tahansa välinettä, jolla maailmaa muutetaan työllä ihmisten aineellisen elämän uusintamiseksi”. Jameson (1986, 264–265) näkee kapitalistisessa tuotantotavassa olleen kolme eri vaihetta, jotka mukailivat Ernest Mandelin teoriaa kolmesta koneteknologisesta vallankoukuksesta: Mandel puhuu höyrymoottoreiden aikakaudesta, sähkö- ja polttomoottorivaiheesta sekä elektronisten ja ydinvoimaa käyttävien laitteiden koneellisesta tuotannosta. Jamesonille nämä kolme saavat kulttuurilogiset

kulla hiekkiaan hänen käsityksensä kosmoksensa kokonaisuudesta, kävi sama tehtävä modernismin aikana jo vaikeaksi. Kartoittamisen vaikeudet kytkeytyvät Jamesonin (2007, 158–159) ajattelussa myös narratiivin kriisiin, joka on postmodernistinen, globaalin kapitalismin mukanaan tuoma ilmiö. Jameson ei anna kovin selviä piirteitä sille, millainen estetiikka tai poetiikka täyttää kognitiivisen kartoittamisen kriteerit. Jussi Ojajärven (2018, 353) mukaan tämä on viisasta, sillä se mikä runossa tai romaanissa on kognitiivista kartoittamista, on itsessään historiallinen, paikannettava ja dialektisen pohdinnan kautta lähestyttävä seikka. Kognitiivista kartoittamista ei tarvitse välttämättä kytkeä vain luokkasuhteiden ja kapitalismin tiedostamiseen, mutta marxilaisena historiallistajana ja marxilaisen ”masterkoodiavaimen” käyttäjänä Jameson asettaa sen ensisijaiseksi tavoitteeksi (Ojajärvi 2018, 351).

Kirjailijan aktiivinen rooli kognitiivisena kartoittajana voi näkyä teoksen rakenteen episodisuusena. Tuomas Juntusen (2015, 100–102) mukaan episodiroomaani kertoo joukon tarinoita, joissa vilahtelevat samat henkilöahmot, mutta sillä ei kuitenkaan ole yhtä suurta juonta ja loppuratkaisua, vaan episodiroomaanin kokonaisuus muodostuu juonien rihmastoista. Episodiromaanille on tyypillistä yhteisöjen hajanaisuus ja epäyhteisöllisyys. Määritelmä pätee *O:n* kohdalla: Hautamäki (2017) näkee *O:n* lyhyiden episodien kollaasimaisena kokonaisuutena, joka ei noudata lineaarisen kerronnan logiikkaa. Ojajärvi (2017, 266–277) on ehdottanut episodiroomaanin käsitteen rinnalle ristiinleikkausromaanin käsitettä. Sillä voidaan kuvata kaunokirjallista teosta, joka pyrkii näkemään yksilöllisten näkökulmien kautta niin yhteisöllisen kuin yksilöllisen verkoston.

Molemmat käsitteet viittaavat romaanin tapaan kohottaa lukijaa aktiiviseen rooliin ja luoda paikallisia oivalluksia ja mielekkyyden kokemuksia, jotka rajallisuudessaan ja kaiken asiaan liittymättömän kuvauksen lomassa tuntuvat realistisemmilta kuin aristoteelinen suuri juoni (Juntunen 2015, 101). Laajojen, runsaasti henkilöahmoja ja juonilinjoja sisältävien romaanien, kuten Miki Liukkosen *O:n*, analyysissä voidaan näiden kahden käsitteen avulla jäsentää kuvattujen maailmojen kokonaisrakennetta ja niiden subjekteja.

vastineensa samassa järjestyksessä. Jamesonille Mandelin kausia vastaavat markkinakapitalismi, monopoli- eli imperialistinen kapitalismi ja monikansallisen pääoman globaalikapitalismi.

2.3 Poliittisen tiedostamattoman tukahdutettua poetiikkaa

Jameson on kirjoittanut laajasti kulttuurista ja sen tutkimuksesta sekä luonut sen piiriin uusia käsitteitä, mutta hän ei ole juurikaan kuvaillut eksplisiittisesti niitä metodeja, joiden avulla käsitteistöä voidaan soveltaa tekstianalyysiin. Tähän on poikkeuksena poliittisen tiedostamattoman käsite, jota Jameson esittelee yksityiskohtaisesti teoksessaan *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981).¹⁴ Jameson on lainannut käsitteeseensä Freudin ajatuksia torjutun palaamisesta tietoisuuteen oiremuodostelmina, joissa torjuttu paljastaa itsestään jotain keskeistä siinä tavassa, jolla se pyrkii verhoamaan itsensä. Näiden oireiden lukeminen on teoksen poliittisen tiedostamattoman lukemista. (Jameson 2007, 155; Ojajärvi 2018, 348.) Poliittisen tiedostamattoman strukturalistiset aspektit Jameson sai antropologi Claude Lévi-Straussin käsitteistöstä. Poliittinen tiedostamaton onkin eräänlaista Lévi-Straussin kuvaamaa ”villää ajattelua”, jonka avulla etsitään symbolisia ratkaisuja todellisiin ristiriitoihin. (Jameson 2007, 155; Vainikkala 1986, 211.)

Poliittinen tiedostamaton ja kognitiivinen kartoittaminen ovat Jamesonille jossain määrin rinnakkaisia termejä. Niiden merkittävin ero on siinä, että kognitiivinen kartoittaminen edellyttää kirjailijoilta ja teksteiltä tietoista suuntautumista ideologisen maiseman kartoittamiseen, kun poliittinen tiedostamaton on tekstin immanentti, väistämätön yhteiskunnallinen sisältö. Kognitiivinen kartoittaminen on aktiivinen kulttuuripoliittinen idea ja poliittinen tiedostamaton enemmän tulkintaan ja retrospektioon liittyvä käsite. (Ks. Jameson 2007, 157; Ojajärvi 2018, 346.) Poliittisessa tiedostamattomassa kartta on siis vielä näkymättömissä, ja tulkitsijan tehtäväksi analyysissään jää tuon tiedostamattoman rakenteen avaaminen. Ojajärvi (2018, 347–348) hahmottaakin poliittisen tiedostamattoman olevan puolitiehen jäävää kognitiivista kartoittamista.

Keskeisiä analyttisiä lähtökohtia Jamesonille ovat jo aiemmin esille tulleet historiallistaminen ja Historia.¹⁵ Hänelle ei ole olemassa mitään, joka ei olisi sekä sosiaalista että historiallista

¹⁴ Nähdäkseni Jameson käsittelee poliittisen tiedostamattoman käsitteen metodologiaa jossain määrin jo vuoden 1971 Metacommentary-artikkelissaan (ks. Jameson 1971, 15–16).

¹⁵ Jameson soveltaa tulkinnallisen hermeneutiikkansa avaamiseen eksegetiikan menetelmiä. Keskiaikainen raamatuntutkimus on jakanut tulkintamahdollisuudet neljään eri tasoon: ensimmäinen niistä on kirjallinen taso, joka kuvaa konkreettisia, historiallisiksi määriteltäviä Raamatun tapahtumia. Toisella tasolla tapahtumat selitetään allegorioiden avulla, jotka yhdistyivät Raamatun tulkinnoissa ennustusten toteutumiseen. Tämä taso on Jamesonin mukaan se paikka, jossa Althusserilainen ideologia vaikuttaa ja ohjaa tulkintojen muodostumista. Kolmas, moraalinen taso kytkee allegoriset tapahtumat yksilön synninkokemukseen ja siitä vapautumiseen. Neljännellä,

ja siten lopullisessa analyysissä poliittista (Jameson 2002, 5). Historia itsessään ei ole teksti, mutta se on saavutettavissa vain tekstien kautta. Siten historia on ”poissaoleva syy”, jota voimme lähestyä ainoastaan aiemmin poliittisessa alitajunnassa tapahtuneiden tekstuaalistamisen ja kertomuksellistamisen kautta. (Jameson 2002, 20.) Jamesonin (1971, 10, suom. JL) mukaan ”aito tulkinta suuntaa huomionsa sekä historiaan itseensä että tulkitsijan ja teoksen historialliseen tilanteeseen”.¹⁶

Jameson näkee, että kulttuurisen artefaktin tarkastelu sijoittamatta sitä sen väistämättömään, yksilön ylittävään kehykseen eli laajempaan sosiaaliseen struktuurin tai järjestelmään kuten tuotantotapaan, on parhaimmillaankin melko rajoittunutta ja epätäydellistä. Pahimmillaan analyysin tulos on harhaanjohtavan väärä tai ideologisesti kyseenalainen. (Tally 2014, 65.) Poliittisen tiedostamattoman teorian tarkoitus on tehdä näkyväksi ja ymmärrettäväksi historian tukahdutettuja narratiiveja, jotka Jameson, Marxia mukailleen, näkee luokkataistelun historioina ja siten poliittisina (Tally 2014, 66). Samalla poliittinen tiedostamaton kollektiivisena ja yhdistävänä tulkintatapana vaatii individualististen kategorioiden ja tulkintamallien ylittämistä (Jameson 2002, 53). Tapani tarkastella *O:ta* perustuu juuri näihin Jamesonin ajatuksiin, jotka asettavat etusijalle kokonaisvaltaisen tulkinnan yhteen tiettyyn metodiin sitoutumisen sijaan.

2.4 Poliittisen tiedostamattoman kolme horisonttia

Poliittisen tiedostamattoman analyysissä on Jamesonille kyse välittyneisyydestä. Välittyneisyys näkyy transkoodauksena, jossa etsitään tekstin eri tasoihin sopivaa yhteistä avainta tai masterkoodia. Symbolisen teon mahdollisuus kietoutuu Jamesonin ajattelussa representaation problematiikkaan eli siihen, millaisessa suhteessa kulttuurituote on referenttiinsä: Jamesonille teoksen subteksti, joka edeltää tekstin kirjoittamista, ei ole välittömästi havaittavissa vaan se on poissaoleva syy. Paradoksaalisesti subteksti on siis Jamesonin ajattelussa tekstin tarkoite, joka voidaan konstruoida vasta jälkikäteen tekstianalyysissä, mutta tarkoite ei ole itse teksti.

anagogisella tasolla tapahtumasarja asettuu koko ihmiskunnan kohtalon kysymykseksi. (Jameson 2002, 14–15.) Jameson näkee jaottelun edelleen relevanttina, vaikka moraalisen ja anagogisen tason välinen kytkös ei pädekään enää meidän aikanamme. Anagogia on Jamesonille poliittisen luennan taso (Vainikkala 1991, 278).

¹⁶ ”Thus genuine interpretation directs the attention back to history itself, and to the historical situation of the commentator as well as of the work.”

Jameson kuitenkin huomauttaa, ettei ole syytä korostaa symbolisen teon aitoutta sen enempää kuin sen pelkkää symbolisuutta – molemmissa tapauksissa symbolinen akti rappeutuisi pelkäksi ideologiaksi. (Vainikkala 1991, 269–270, 277.) Tässä yhteydessä on tärkeää huomata, etteivät konteksti ja subteksti ole synonyymisiä termejä: konteksti on luonteeltaan enemmän materiaallinen ja ontologinen viitekehys kuin subteksti, joka on tiedostamatonta ja poissaolevaa kuvaava käsite.

Poliittisen tiedostamattoman ensimmäisellä tasolla yksittäinen teos käsitetään symbolisena tekona, jolloin teksti kytkeytyy ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin asetelmiin. Teoksen narratiivit tai muoto edustavat tällä tasolla symbolisia ratkaisuja todellisiin sosiaalisiin ristiriitoihin. Jotta tulkittavat tekstit voidaan käsittää symbolisiksi teoiksi, tulee niiden nähdä olevan nimenomaan ratkaisuja – tekstien tulkinnassa niiden historialliset ja ideologiset subtekstit kirjoitetaan ja rakennetaan näkyviin. Menetelmällisesti tällä tasolla on keskeistä teoksen perustavalaatuisen ristiriitaisuuden paljastaminen, mikä erottaa marxilaisen tutkimuksen sosiologisesta, pelkkään luokkamotiivien ja -arvojen luettelointiin keskittyvästä menetelmästä. (Jameson 2002, 61–64; Ojajärvi 2018, 347.)

Tulkinnan toisella tasolla yksittäinen teos asettuu osaksi laajempaa kollektiivista käytäntöä, jolloin se edustaa yhtä *parolea* ja yhtä ideologeemia eli pienintä käsitettävää yksikköä yhteiskuntaluokkien välisessä ristiriidassa (Jameson 2002, 61). Marxilaisuudessa ristiriita muodostuu hallitsevan luokan ja työväenluokan välille, johon puolestaan perustuu alkuperäinen aporia tai kaksoissidos eli pääoman ja työvoiman intressien välinen ristiriita. Poliittisen tiedostamattoman toisella tasolla nämä ristiriidat ryhmitellään kartaksi, joka paljastaa niiden luokkasidoksen. (Ojajärvi 2018, 349–350.)

Jamesonille sekä ensimmäisen että toisen tason poliittisen tiedostamattoman analyysit ovat kelvollisia tai täydellisiä vasta sitten, kun tarkastelua on jatkettu niin pitkälle, että tekstin perimmäinen ristiriita alkaa paljastua. Tekstien alkuperäiset, pohjimmiltaan poleemiset ja kumoukselliset äänet tulee kirjoittaa perustavalla tavalla uudelleen, jotta että ne saavat paikkansa luokkayhteiskunnan dialogisessa järjestelmässä. (Jameson 2002, 70–71.) Jamesonin (2007, 43) mukaan poliittinen tiedostamaton vaatii moninaisten määritelmien tutkimista historiallisesti ainutkertaisen tapahtumien suhdanteissa. Käsitettä voi siten käyttää myös sosiaaliluok-

kien tematiikkaa laajemmassa merkityksessä – poliittista tiedostamatonta ei ole koskaan tarkoitettu sulkemaan ulkopuolelleen esimerkiksi sukupuolen ja rodun problematiikkaan liittyviä kysymyksiä.

Kolmannella tasolla Jamesonin analyysiapparaatti pureutuu tekstin uudelleenkirjoittamiseen muodon ideologiaan eli tiettyjen viestien sisältämiin ristiriitoihin, joita erilaiset merkkijärjestelmät säteilevät. Nämä merkkijärjestelmät elävät rinnan niin taiteellisissa prosesseissa kuin yleisissä sosiaalisissa muodostumissa. (Jameson 2002, 84.) Jameson näkee tuotantotapojen olevan teoksissa läsnä sedimentoituneina, ideologiaa kantavina sisältöinä, jotka ovat yhtä kuin teoksen muoto (Jameson 2002, 84; ks. Ojajärvi 2017, 265). Ristiriitaisuus näkyy halusamme verrata modernistisia ja postmodernistisia teoksia keskenään: Jamesonin (1991, 301, suom. JL) mukaan ”yksittäiset teokset tai kulttuuriset tyyli ylipäätään ovat todellisuudessa syvemmän tuotantotapojen koskevan vertailun figuureja ja ilmaisullista raakamateriaalia, jotka kohdataan ja arvioidaan yksilöllisessä lukijan ja tekstin välisessä kontaktissa”.¹⁷ Kolmas tulkinnan taso korostaa erityisesti Historiaa – äärimmäistä perustaa – ja diakronista aspektia sekä analyysitapaa, jolla eriaikaisuuksien yhtäaikainen läsnäolo osoitetaan ja tulkitaan allegorisesti. (Jameson 2002, 85–86.)

Jameson on käyttänyt toisinaan poliittisen tiedostamattoman analyysissaan hyödyksi Greimasin semioottista neliötä. Greimasin neliön avulla kuvataan kertomuksen kompleksisuutta ja syvärakenteita, joissa näkyvien ristiriitojen avulla pyritään selittämään kertomusta motivoivia ristiriitoja (Hägg 2011, 435; Ojajärvi 2018, 349). Jameson (1987, xiv) painottaa tarkkaavaisuuden ja huolellisuuden merkitystä Greimasin semioottisen mallin käytössä. Malli voi toimia ”havaintojen perustana”, mutta se ei voi korvata älyllistä ja intuitiivista prosessia. Sitä voi myös käyttää pedagogisena välineenä kuvaamaan monimutkaisia suhteita, jotka muutoin saattaisivat jäädä hämäräksi.

Jameson (2007, 156) kehitti poliittisen tiedostamattoman käsitteen erityisesti realistisen ja modernistisen kirjallisuuden tulkintavälineeksi, eikä hänellä ollut vielä *The Political Unconscious* -teoksen ilmestyessä selkeää kuvaa siitä, mitä postmodernisuus oli. Jameson huomauttaa, että varhaisempi kirjallisuus ei toimi samoilla tavoilla kuin postmodernistinen kirjallisuus.

¹⁷ ”[...] such comparisons – whether of individual works or cultural styles more generally – are in reality the figuration and the expressive raw material of a deeper comparison between the modes of production themselves, which confront and judge each other by way of the individual contact between reader and text.”

Postmodernistiset teokset eivät siten myöskään antaudu aivan saman tyyppisille tulkintatavoille kuin realistiset tai modernistiset teokset, mutta poliittinen tiedostamaton on kuitenkin Jamesonille käyttökelpoinen käsite myös postmodernististen tekstien tulkinnassa: ”[...] väittäisin, että metodini pysyy ehdottomasti pätevänä. [...] Se haluaa nähdä kirjallisuuden oireena ei ainoastaan sisällön, vaan myös muodon osalta.” (Jameson 2007, 156, suom. JL.)¹⁸ Näin ollen vanhaa metodologiaa täytyy sovittaa uusiin lähtökohtiin ja soveltaa sitä tavoilla, jotka toimivat myös alkuperäisen tulkintakehyksen ulkopuolella: onhan käsitteessä keskeistä sen pyrkimys pureutua teosten sisältämän ”sosiaalisen raakamateriaalin” ytimeen ja paljastaa siten tekstien taustalla piilevät yhteiskunnalliset rakenteet. Poliittinen tiedostamaton ei käsitteenä ole sidottu mihinkään tiettyyn lajiin, vaan sitä täytyy soveltaa siten, että kunkin kohdeteoksen yhteiskunnallinen tieto tulee ulosongituksi.

Omassa analyysissäni pyrin pitkään laatimaan *The Political Unconscious* - teoksessa esitellyyn tapaan *O:sta* semioottista neliötä, joka olisi toiminut ”perustavana merkityksenannon struktuurina” eli romaanin kognitiivisena karttana. Törmäsin kuitenkin tutkimuksessani toistuvasti kitkaan, joka muodostui poliittisen tiedostamattoman syvyysulottuvuuden ja postmodernistisuuden pinnallisuuden välille. Tästä syystä graafisesta mallintamisesta oli aiheellista luopua. *O* on niin monella tapaa eri voimien liikuttama kokonaisuus, ettei sitä voi yksiselitteisesti palauttaa homologisesti asettuvaan malliin, pikemminkin päinvastoin: *O:n* keskenään jännitteiset rakenteet purkautuvat ja rakentuvat jatkuvasti uudelleen ja siirtävät tulkintaa toistuvasti eri lähtökohtiin. Romaani heittelee lukijaansa lukutavasta toiseen ja pitää hänet – kenties tietoisesti – tulkinnallisen rauhattomuuden tilassa. Pyrkimys poliittisen tiedostamattoman ulosongintaan on silti välttämätön: jos teos väittää olevansa *yleispätevä tutkielma*, ei se voi olla vailla historiallisuutta ja sosiaalisuutta eli poliittisuutta.

2.5 Totaliteetti, utooppinen impulssi ja reifioitunut todellisuus

Sekä kognitiivinen kartoittaminen että poliittinen tiedostamaton kytkeytyvät Jamesonilla totaliteetin ja utooppisen impulssin käsitteisiin. Jamesonille utopia ja utooppinen ajattelu tar-

¹⁸ ”[...] I would still argue that the method I’m suggesting remains absolutely valid. [...] It wants to see literature as symptom, not only in the content but in the form itself.”

koittavat vallankumousta ja vaihtoehtoa ”sille mitä on”. Toisin kuin useat marxilaiset ajattelijat, jotka näkevät utopian käsitteen takana idealismia, epätodennäköisyyttä, eskapismia ja pahimmillaan jopa totalitarismia, pyrkii Jameson palauttamaan käsitteen vallankumouksellisen toivon piiriin. (Tally 2014, 136.) Jameson pyrkii analyyseissaan näkemään aina teosten utooppisen ulottuvuuden. Hänen mielestään toivo ja pelko ovat saman kollektiivisen tietoisuuden kaksi eri puolta: massakulttuurinkaan tuotteet eivät voi olla pelkästään ideologisia vailla utopistista tasoa. (Jameson 1979, 144.) Jamesonin (1991, 334) mukaan ”Utopian kieli” on nykyään yleisesti tunnettu koodisana, jolla viitataan nyky-yhteiskunnan järjestelmälliseen muuttamiseen.

Käsitys totaliteetista juontaa juurensa Hegelin absoluuttisen hengen teorian kuvaamaan tilaan, jossa kaikkien ristiriitojen oletetaan kumoutuneen sekä subjektin ja objektin välisen kuilun kadonneen. Tuossa tilassa kehittyy jonkinlainen perimmäisen ja idealistisen identiteetin muoto. (Jameson 2002, 35.) Jameson näkee Lukácsia ja Herbert Marcusea myötäillen absoluuttisen hengen teorian historiallisen tilanteen oireeksi, josta Hegel itse ei enää voinut edetä. Absoluuttisen hengen dialektiikassa oli kyllä jo kyse totaliteetin tuntemisesta, jonka pohjalta Lukács myöhemmin muovasi totaliteetin käsitteensä. Sartre kehitti samojen ajatusten pohjalta totalisoinnin metodologisen välineen. Hegelille, Lukácsille ja Sartrelle totaliteetti ja totalisointi edustivat ennen kaikkea kriittistä ja negatiivista, de-mystifioivaa operaatiota. (Jameson 2002, 36–37.) Totalisointi on myös Jamesonille metodi: hänen mukaansa ”paras tapa käsittää ’totalisointi’ on ymmärtää se sartrelaisena funktiona eli pienimmän, sisään suljettavan yhteisen nimittäjän etsimisenä inhimilliselle kaksoisaktiiviteetille eli havaitsemiselle ja toiminnalle” (Jameson 1991, 332, suom. JL).¹⁹ Jamesonille totalisointi on myös menetelmällistä pyrkimystä olla yleisimmällä tasolla tekemisissä Historian kanssa. Hänelle totalisoiva ajattelu on aina tilannekohtaista ja tilanteista nouseviin mahdollisuuksiin reagointia. (Vainikkala 1991, 271; ks. Vainikkala 1991, 274.)

Menetelmällisesti totaliteettia voidaan lähestyä Paul Ricoeurin hahmotteleman hermeneutiikkamallin avulla. Ricoeurin (1970, 12, 18) mallin keskiössä on symbolin funktio, millä tarkoitetaan ilmaisun merkitsevän jotain muuta kuin mitä se suorasanaisesti esittää. Symbolilla on aina useita itse symbolin struktuuriin perustuvia merkityksiä, ja tämän struktuurin ansiosta

¹⁹ ”[...] we can best grasp “totalization” in Sartre through its function – to envelope and find a least common denominator for the twin human activities of perception and action.”

symbolin tulkinta on mahdollinen. Hegelin ajattelu oli Ricoeurille avainasemassa silloin, kun hän teoretisoi subjektia ja symbolia (Ihde 1971, 140–141). Ricoeur (1970, 27) näkee symbolin sisältävän kaksi keskenään jännitteistä oppositiota, jotka ovat merkityksellisiä tulkintaprosessin näkökulmasta. Tästä havainnosta juontuvat käsitteet positiivinen hermeneutiikka ja negatiivinen hermeneutiikka, joita myös Jameson käyttää (Jameson 1971, 10; Vainikkala 1986, 210–211). Positiivinen hermeneutiikka kiinnittää huomionsa manifestoituneeseen merkitykseen ja symboleiden kuunteluun sekä niiden lähettämien viestien vahvistamiseen, kun taas negatiivinen hermeneutiikka on epäilyä, de-mystifiointia ja illuusioiden purkamista (Ricoeur 1970, 27). Jamesonin näkökulmasta positiivinen hermeneutiikka pitää yllä ajatusta suuresta kertomuksesta, jossa totaliteetti on läsnä kollektiivisen yhteyden ja merkityksen velvollisuutena. Toisaalta symboli tulee kieltää, sillä vallitsevassa todellisuudessa totaliteetti ei voi ilmentyä kuin katkelmina, poissaolevuutena ja yhteydenpuutteena.

Reifikaation käsite on tärkeä osa jamesonilaista analyysiapparaattia. Jameson (2007, 35, suom. JL) on kuvannut reifikaatiota ”sairaudeksi siinä kartoitusfunktiossa, jonka avulla yksilösubjekti projisoi ja hahmottaa omaa paikkaansa kokonaisuudessa [...] se on mystifioinnin elävä lähde, jolle ideologia on perustettu ja jonka avulla alistaminen ja riisto legitimoidaan”.²⁰ Jameson käyttää reifikaation käsitettä sosiaalisia ja psykologisia todellisuussuhteita fragmentoivan esineistymisen merkityksessä (Jameson 2007, 35; Ojajärvi 2018, 336). Reifioituudessa todellisuudessa subjekti kokee menettäneensä vallan häntä itseään koskevissa asioissa. Hän ei pysty selkeästi erottamaan ja näkemään niitä tapoja, joilla häntä hallitaan ja joilla häneen pyritään vaikuttamaan. Näin ollen reifikaatio estää subjektia näkemästä niitä historiallisia ja yhteiskunnallisia prosesseja, joiden tuote hän itse on. Jamesonin (Hägg 2011, 438) ajattelussa kapitalistisen yhteiskunnan reifikaatio ulottuu myös ihmisten ruumiin ja psyyken toimintaan, jopa käsityksiin aisteista. Ojajärven (2018, 355) mukaan kognitiivinen kartoittaminen on Jamesonille se lääke, jolla reifikaation aiheuttamaa sairautta voidaan parantaa. Reifioituminen vaikuttaa yksilösubjektin kokemuksen lisäksi myös hänen sosiaalisiin suhteisiinsa: Steinbyn (2011a, 123) mukaan kapitalismissa reifikaatio näkyy ihmisten välisissä suhteissa siten, että ne muuttuvat subjekti-subjekti-suhteista hyöty- ja käytettävyyssuhteiksi eli subjekti-objekti-suhteiksi.

²⁰ ”[...] a disease of that mapping function whereby the individual subject projects and models his or her own insertion into the collectivity [...] it is lived source of the mystification on which ideology is based and by which domination and exploitation are legitimized.”

2.6 Metodologisia huomiota ja tarkennuksia tutkimuskysymykseen

Kognitiivisen kartoittamisen ja poliittisen tiedostamattoman käsitteiden väljyys jättää tutkijalle verrattain paljon tulkinnallista tilaa. Molempien käsitteiden sisältö kytkeytyy itse kohde- teokseen, joka lopulta tulkitsijan intentioiden ja tulkintakompetenssin kanssa määrää mahdolliset tarkastelutavat. Näin tulkintaprosessiin kietoutuu myös metodologisia säikeitä – teoksen tarkastelu on myös teoreettisen viitekehyksen mahdollisuuksien tutkimusta. Analyysissäni jätän osin avoimeksi sen, milloin kyse on yksiselitteisesti kognitiivisesta kartoittamisesta ja milloin poliittisesta tiedostamattomasta, ja tuon tarkastelun kohteesta riippuen esille ne tekstin piirteet, jotka mahdollistavat näistä jommankumman lukutavan. Selkein ero näiden kahden käsitteen välillä on tulkinnan asteessa: mitä vahvemmin analyysini on oman tulkintani varassa, sitä enemmän siinä on kyse poliittisen tiedostamattoman analyysistä.

Tutkimuskysymykseni asettuu representaation kysymyksen ympärille: kysyn, millä tavoin tietty *O:n* esteettinen, muodollinen tai syntaktinen piirre representoi kognitiivisen kartoittamisen funktiota tai poliittista tiedostamatonta. Kysymykseni tulee samalla paljastaneeksi sen, millaisia representaatioiden pitäisi olla, jotta ne voitaisiin tulkita totaliteetin ja/tai utooppisen impulssin lähteeksi. Kiinnitän huomiota myös siihen, mitä nuo representaatiot piilottavat tai jättävät kertomatta.

O:n postmodernisuus ohjaa paitsi sen representaatioita myös omaa lukutapaani, joten postmodernististen ilmaisutapojen huomiointi kytkeytyy väistämättä tutkimusasetelmaani: näin ollen tutkin *O:ta* sekä postmodernistisen näkökulman että yleisten kirjallisten piirteiden pohjalta. Jokainen tutkimusaspekti ja kysymyspiirre perustuu loppujen lopuksi häiriön temaattiseen kenttään ja teoksen itsensä asettamaan yhteiskunnalliseen kysymykseen: voiko *O* olla *yleispätevä tutkielma siitä miksi asiat ovat niin kuin ovat?*

3 HISTORIAN NARRATIIVI

3.1 Nikola Tesla ja utooppinen projekti

Analyysini aluksi tutkin *O:n* piirteitä, jotka voidaan esiyymmärryksen mukaan asettaa sen historialliseen narratiiviin. Olen valikoinut tarkastelukohteeni niissä vallitsevien, omassa luennessani kohosteiseen²¹ asemaan nousseiden historiallisten piirteiden nojalla. Analysoitavissa episodeissa ja henkilöhahmoissa täytyy siten olla merkkejä – edes heikkoja sellaisia – pyrkimyksestä osoittaa kohti yhteiskunnallisten ilmiöiden historiallista ja poliittista luonnetta. Episodeissa tulee siten olla ”syvyyden” tunnetta, joka ohjaa ajattelemaan episodien välittömän synkronian ohi ja tuntemaan jonkinlaista postmodernisuudesta vapaata affektiivisuutta.

Aloitan analyysini Nikola Teslan episodista, johon kietoutuvat myös Albert ja Jantek Zoltánfin elämäntapahtumat. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan Merjamin ja Pepento Eikin narratiivien symbolisia ratkaisuja. Jan Gaden avantgardeteatterin ja taiteilija Bartoloměj Dušekin episodien luennassa pohdin taiteen ja sen representaatioiden merkityksiä. Historian narratiivia ja Postmodernisuuden narratiivia sitoo selkeimmin yhteen Caesar Jensenin liukumäkiepisiodi, joka kytkeytyy osaksi Nikola Teslan elämästä ja keksinnöistä sekä niiden seurauksista kertovaa episodiä. Luvun lopuksi tarkastelen Lundvallien perheen kokemaa muutosta ajassa ja sitä, millainen merkitys sen representaatiolla on valta- ja marginaalikulttuurien suhteiden kannalta.

Nikola Teslan tarinassa historialliset faktat ja fiktio kietoutuvat toisiinsa ja luovat uuden, vaihtehtoisien ”historian”. Vuosina 1922–1924 eli ”pimeiden vuosien” lopussa Teslan luo Long Islandille saapuu nuori Albert Zoltánfi, josta tulee Teslan apulainen. Albert kirjoittaa Teslan kanssa työskennellessään päiväkirjaa, joka myöhemmin katoaa. Päiväkirja löytyy myöhemmin laatikosta, jonka Määri ostaa kirpputorilta Merjami-tyttärelleen. Nikolán ja Albertin työskentelystä seuraa outoja tapahtumia: lehdissä kirjoitetaan, että ”Teslan laboratorion lähistöllä

²¹ Kohosteisuudella viitataan venäläisten formalistien kuvaamaan kirjalliseen keinoon, joka pyrkii käyttämään normaalista kielenkäytöstä poikkeavia ilmauksia. Kohosteisuus ”aiheuttaa eräänlaisen vieraannuttamiseksi, mikä auttaa lukijaa näkemään vanhat ilmiöt uudessa valossa” (Korhonen, 2008, 17–18). Olen tämän tutkielman yhteydessä käyttänyt kohosteisuuden käsitettä erilaisten kirjallisten piirteiden erottamiseen, toisin sanoen olen luenut kohditeostani sekä historiallisesta että postmodernistisesta näkökulmasta ja näin ”kohostanut” siitä kaksi eri tavoin painottunutta narratiivia.

oli ilmentynyt säröjä *ajassa*” (O, 92), mikä oli aiheuttanut lähialueen alueen ihmisille omituisia kokemuksia tilanteen kahteen kertaan elämisestä. Teslan yritykset muuttaa ajassa kulkevaa informaatiota motivoivat *O:n* episodivyyhtiä sekä menneisyyden ja nykyisyyden toisiinsa kieoutumista. Hän uskoo menestykseensä kokeiden parissa: ”Jos onnistun muuttamaan aikaa, on mahdollista muuttaa siinä kulkevaa [kahvitahra]informaatiota, joskin – minun on myönnettävä – ei ole mitään varmuutta siitä, millaiseksi informaatio muuttuu!” (O, 461.) Tesla sitoo aikaansaamansa muutoksen rautaan, jolle hän suunnittelee useita käyttökohteita:

18.47 NIKOLA NÄYTTÄÄ POHJAPIIRRUSTUKSIA ERILAISISTA LAITTEISTA, PIENESTÄ YHDEN IHMISEN HÖYRYVETURISTA, ERILAISISTA AUTON MOOTTOREISTA JA JOPA LIUKUMÄISTÄ [...]. AJATUS TIETOA JA AIKAA MUUNTAVASTA LIUKUMÄESTÄ TEKEE MINUT EPÄILEVÄKSI. MIKSI JOTAIN SELLAISTA PITÄISI KEHITELLÄ? (O, 530.)

Tesla ei tiedeorientaatioltaan näe keksintöjensä mahdollisia sivuvaikutuksia. Episodi jättää aukkoja sen osalta, mikä motivoi Teslaa suunnittelemaan teräksestä esimerkiksi liukumäkiä. Albert Zoltánfin päiväkirja kertoo kirjoittajansa näkemyksen asiasta: ”NIKOLA TAITAA SITTEENKIN OLLA MIELIPUOLI.” (O, 530.) Episodin narratiivista onkin luettavissa kovien tieteiden välinpitämätöntä suhtautumista humanistiseen tietoon. Teslan esittäminen mielipuo- lena tiedemiehenä ohjaa lukemaan teoksen poliittisesta tiedostamattomasta sellaista tieteen Historiaa, joka ei välitä keksintöjensä aiheuttamista mahdollisista riskeistä. Teslan narratiivi heijastelee myös Jamesonin (ks. 1991, 311) ajatuksia modernismin epätasaisesta kehityksestä: epätasaisuuden tähden Tesla ei ole tietoinen monista globaaleista ilmiöistä eikä voi ymmärtää kaikkia niitä laajamittaisia seurauksia ja yhteyksiä, joiden tietämiseltä nykyihminen ei voi vältyä.

Ennen ”pimeitä vuosiaan” Tesla on työskennellyt langattoman sähkönsiirron parissa: hänen sanotaan sytyttäneen kaksisataa lamppua ilman johtoja neljänkymmenen kilometrin päästä. Onnistuneiden kokeiden myötä Tesla saa US Steel Corporationilta rahoituksen Warden- clyffeksi nimetyn lähetystornin rakentamiseksi, mutta myöhemmin rahoittava taho vetäytyy projektista, koska huomaa ettei tornin tuottamaa energiaa voitu verottaa kulutuksen mukaan. Lopulta Yhdysvaltain hallitus päättää ”räjäyttää tämän ’miljoonan dollarin hullutuksen’” (O, 93). Tapauksen jälkeen Tesla vetäytyy omiin oloihinsa. Hänen oli ”aika painua pimentoon, ja sinne hän painuikin: oikein tosi pimeälle alueelle!” (O, 94). ”Pimeä alue” viittaa tässä sekä hänen keksintöjensä luonteeseen että ”mahdollisella” historialla spekuloiitiin: *O* luo todellisen

henkilön elämäkertaan tilaa, josta se ammentaa uutta narratiivista, romaania keskeisellä tavalla motivoivaa ainesta.

Teslan ajatus ilmaisesta energiasta luo *O:hon* dialektista tunnetta utopistisen historiallisuuden läsnäolosta, mutta myös problematisoi kapitalismin logiikkaa, jossa kaikille tasapuolinen ja ilmainen energianlähde kielletään lisäarvon menettämisen johdosta: ”*Olen [Albert] huolestunut hänen mielenterveytensä puolesta. Suuret energiayhtiöt pitävät vapaaenergialaitetta uhkana. Luonnollisesti.*” (*O*, 526.) Yhdysvaltain hallituksen ja energiayhtiöiden keskinäisriippuvuus näyttäytyy tarinan piiloon jäävänä Historiana pitävän taloudellisia etuja kansalaisten etuja tärkeämpinä. ”Pimeä alue” representoi ideologiakriittisestä näkökulmasta tilaa ja tietoa, jolla utopistisuus selitetään ulos järjellisydestä ja yhteiskuntakelpoisuudesta: Teslan nimitäin väitetään harrastavan magiaa, joka yhdistyy epäilyttävällä tavalla hänen teknisiin innovaatioihinsa. Tällä tavoin Teslan keksintöjen merkitystä saadaan vähennettyä ja liitettyä ne johonkin ”arveluttavaan”, joka on tarkempaa määritelmää väistelevää, kapitalistisen edun vastaista toimintaa.

Romaanissa Niko Tesla työskentelee siis alkeellisen kvanttifysiikan parissa. Vaikeasti lähestyttävään tieteenalaan liitetyt ”hengelliset” aspektit ovat kohosteisesti läsnä hänen episodisnaan: ”Kehittyessään kvanttifysiikka on vain lähestynyt ’hengellistä alkuperäänsä’ tai ahdistuksesta kumpuavia sähkömagneettisia näkyjä, sähkösävyjä, saharinvärisin kaavuin ilmestyviä jumalolentoja selittämässä ongelmaansa tuskastuneelle tutkijalle [...]” (*O*, 95.) Näistä kahdesta ilmiöstä, hengellisyydestä ja tieteestä, rakentuu romaanin Historian narratiivin sisäinen jännite. Kahden voiman välinen jännite representoi tulkintani mukaan modernin ajan kehityksen dialektiikkaa, jossa historiallisesti eriaikaiset ilmiöt kamppailevat kulttuuridominantin paikasta. ”Hengellisyys” edustaa jäänteitä vanhaa kulttuuriperinnettä, ja tiede puolestaan lähestyvää nykyaikaa. Näin *O:n* representoima ”hengellisyys” ja siihen liittyvät uskonnolliset elementit selittävät vahvan jäänteellisyytensä avulla orastavan uuden teknologian käsittämättömiä havaintoja.

Romaanina *O* ei ota kantaa osittain todellisten historiallisten tapahtumien eettisyyteen. Pikemminkin Teslan kuvaus näyttäytyy dokumentaristisena ja objektiivisena historian kuvauksena, ja siten se vaatii poissaolevan syyn luentaa. Yhteiskunnallinen kartoitus orastaa tarinassa varovasti, mutta keskeisempää on sen viittaus romaanin nykyisyyttä kuvaavien tapahtumien diakroniaan. Historia on teoksen maailmassa olemassa tekstuaalisena tekona, joka saattaa löytyä

”antikvariaattien hyllyltä tai jonkin vähän omintakeisen bibliofiilin kellarin perukoilta rotanpaskan ja lukinverkkojen seasta rapistumasta, unohtumasta [...]” (O, 93). Esteettinen kuva Historian paikasta ei ole erityisen houkutteleva, mutta siitä huolimatta Historia on nykyhetken todellisuuden aito taustavoima, poissaoleva syy.

Albertin pojanpoika Jantek Zoltánfi on henkilöhahmo, joka toimii välittäjänä Nikola Teslan utopististen keksintöjen ja nykypäivän välillä. Jantekin suvun tarina jäljitetään hänen isoisoisoisäänsä saakka, ja siten se tekee kaarensa pituuden puolesta poikkeaman *O:n* muihin sukuhistoriaa sisältäviin episodeihin. Historiakuvauksen ytimessä on kuitenkin sama kerroksellinen näkökulma kuin muissakin romaanin perhetaustakuvauksissa, eli ne kuvaavat mielenterveysongelmien, lähinnä erilaisten neuroosien, syntymistä ja taustoja: ”Muuta Àbel ei Jantekille tiennyt kertoa, mutta Jantek kyllä ymmärsi isänsä tarkoittaneen, että Zoltánfeja näyt ja merkit, paranoia ja hysteria olivat varjostaneet vuosisatojen ajan [...]” (O, 521.)

Zoltánfien suvun mielenterveyshäiriöt liittyvät heidän taipumukseensa etsiä homologisia vastaavuuksia luonnonilmiöistä. Espanjassa huumevelkojiaan paossa elävä Jantek Zoltánfi maa veneensä alla ja odottaa, että veneen pohjassa olevaan reikään osuisi sen muotoihin sopiva pilvi. Homologinen vastaavuus tuottaisi hänelle ”haltioitunutta mielihyvää” (O, 300). Jantekille utopia on olemassa mutta vain ohikiitävänä ja lopulta täysin saavuttamattomana. Jantekin mielikuvat eivät ole tieteellisiin faktoihin perustuvia, vaan intuitiivisiin, lähes uskonnollisiin kokemuksiin verrattavia. Jantekin isoisällä on myös ollut samantapainen paikka, loota, johon hän on paennut työnantajansa Nikola Teslan mielipuolisuutta: ”[...] hän polkaisi siihen kantapäällään vähän onnetta ja innostui siitä pitäen vartomaan pitkiä eskapistisia tuokioita aukon muotoon sopivaa pilveä, ehkä merkkiä kaiken sen kaaoksen takana piilevästä järjestyksestä...” (O, 300.) Korkealla leijuvien ja jatkuvasti muuttuvien pilvien täydellinen homologinen osuvuus kiinteiden muotojen kanssa tuntuu mahdottomalta ajatukselta: korkean ja matalan, liikkuvan ja liikkumattoman toisiinsa kytkeminen on jamesonilaisittain ajateltuna yhtä mahdotonta kuin totaliteetin täydellinen ymmärtäminen.

Espanjassa Jantek koettaa tulkita Darnopogaldjitzer-nimisen henkilön kanssa kirjeitä, jotka Tesla on lähettänyt Jantekin isoisälle. He tulkitsevat kirjeitä rannalla, nuotiotulen ääressä, mikä trooppina ohjaa ajattelemaan paitsi nuotion ympärillä tapahtuvaa tarinankerrontaa myös sitä jäänteenomaisuutta, jota vanhat, käsinkirjoitetut kirjeet edustavat. Henkilöhahmona Darnopogaldjitzer jää kirjeiden sisällön tavoin etäiseksi ja esteettisesti häiritseväksi niin lukijalle

kuin Jantekille: toisaalla hänet kuvataan pukeutuneena valkoiseen after ski -asuun, ruskeisiin juhlakenkiin ja pysähtyneeseen, kalliinnäköiseen kelloon, ja toisaalla hän pukeutuu vain kirpunsyömään šaaliin, Whitesnake-T-paitaan, tennareihin ja kirkuvan oransseihin shortseihin; toisaalla hänen hampaitaan kuvataan hämmentävän valkoisiksi, ja toisaalla kertoja kiinnittää huomion hampaiden kellertäviin kärkiin. Darnopogaldjitzerin ulkoasu kuvaa postmodernistista erilaatuisuuksien yhtäaikaista läsnäoloa – jäänteenoimaisten, orastavien ja vallitsevien piirteiden keskinäistä, ristiriitaista suhdetta, yhteen sopimattomien tyylien anything goes -estetikkaa (ks. Hallila 2006, 60–62).

Darnopogaldjitzerin kerrotaan olevan jäljittämässä Jantekia Marcell Lestrangesin toimesta. Lestranges ei itsekään tiedä palkkaamansa työntekijän todellista henkilöllisyyttä. Ennen kuolemaansa kirjoittamassaan kirjeessä Darnopogaldjitzer pahoittelee, ettei ollut kädestäennustamisen lahjan lisäksi saanut kryptisten kirjeiden lukutaitoa: ”Kirjeen lopussa luki ’Terveisin Darnopo von Galdjitzer’ mutta Jantek ei jäänyt pohtimaan kirjoitusasua sen enempää [...]” (O, 521.) Jantekin välinpitämättömyys ystävänsä henkilöllisyydestä heijastelee postmodernin ajan tuottamaa subjektiutta, joka on yhteisöllisyyden sijaan kiinnostunut yksilöllisyydestä: Jantek antaa Darnopogaldjitzerin olla sellainen yksilö kuin hän on. Toisaalta Darnopogaldjitzer näyttäytyy fragmentaarisenä, nykysubjektin olemusta kuvaavana karttana: subjektipositiot ovat pysymättömiä ja kontekstista riippuvaisia.

Teslan kirjeiden sisällön haastavuus rinnastuu sekä Teslan innovaatioiden ja kvanttifysiikan selittämättömyyteen että modernin projektin jälkikäteiseen, postmodernistisen ironian sävyttämään ”mahdottomuuteen”. Kirjeet tuovat *O:hon* jäänteenomaisesti kirjeromaanin muodollisen piirteen niin tekstuaalisena kuin typografisenakin tekona. Teslan kirjeet luovat jännitettä ja rakentavat romaaniin aukkoisuutta niiden täyttämisen sijaan. Goethen (Lyytikäinen 2005, 50–51) mukaan kirjeromaanin suosio perustui siihen, että sen eepinen suuntautuneisuus menneisyyteen korvautuu draamallisella läsnäololla. *O:ssa* molemmat aspektit toteutuvat: kirjeistä välittyvä eepinen, historiallistava tunnelma yhdistettynä kvanttifysiikan mahdollisuuksiin kurottaa kohti utopistista tulevaisuutta.

»Hyvä herra Zoltánfi,

Mikäli olette koskaan seisonut yksin kylmässä ja tuijottanut ulvovaan pimeyteen, tiedätte kyllä mistä on kysymys.» (O, 234.)

Kirjeiden sisällössä tapahtuu ajan myötä muutoksia, jotka heijastelevat luonnontieteen ja mystiikan ambivalenttia suhdetta. Tässä viimeisessä ja hyvin lyhyessä kirjeessä ei enää puhuta tieteen kieltä, ja sen lyyrinen sisältö on ymmärrettävissä vain intuitiivisesti: kuinka mitään tieteen saavutusta voi ymmärtää yksin, kylmässä ja pimeässä? Kenties Tesla viittaa kirjeellään siihen ”pimeään alueeseen” jonne hän painui ja josta käsin hänen keksintönsä ovat ymmärrettävissä. Suuret tieteelliset oivallukset eivät perustu pelkkään rationaaliseen ajatteluun – mystiset piirteet kuuluvat välttämättä näiden oivallusten heräämiseen. Varhaisempien kirjeiden tulkintatyötä puolestaan vaikeuttaa kahvitahasotkut. Tahrojen fragmentoima teksti mahdollistaa aukkojen täyttämisen eri sanoilla ja siten monien tulkintojen muodostamisen: ”Olemmehan me silti vielä tekemisissä tieteen kanssa emmekä [kahvitahra] spiritistisen hölynpölyn, joka on nykyisellään niin ikävän muodikasta?” (*O*, 427.) Episodi ei kerro, yrittävätkö Jantek ja Darnopogaldjitzer täyttää aukkoja, eikä se myöskään avaa sitä, kuinka he ylipäätään lähesyvät kirjeiden tekstejä. Luentayritykset kytkeytyvät *O:n* Historian narratiivissa tematisoituun tulkittamiseen kysymykseen, Historian selvittämiseen. Postmodernisuuden narratiivissa ei enää tulkita vanhaa, vaan kirjoitetaan uutta vailla syvempää tulkinnallisuuteen pyrkivää aktia.

Teslan kirjeet eivät siis ole läpinäkyviä, vaan niiden ja lukijoiden väliin jää etäisyys, näyttämö. Jean Baudrillard (Arppe 1986, 185–186; Jameson 1979, 135) viittaa rivoudella simulacrumin eli alkuperättömien toistokuvien käsitteeseensä. Rivous on kaikkien asioiden kertomista ja läpinäkyvyyttä, minkä myötä ne menettävät mielensä. Viettely puolestaan peittää ja luo lumoutumisen tunnetta. Baudrillardin (1986, 187) mukaan kyse ei ”ole ainoastaan seksin rivoudesta vaan myös informaation, mikrobiologian ja verkostojen rivoudesta sikäli kuin ne kaikki pyrkivät särkemään salaisuuden konstellatiota. Rivous ei ole selvää, se on läpinäkyvää, se kattaa viestinnällisen maailmamme ääriään myöten”. Etäisyys ja kerrotun mysteerin edustavat *O:ssa* aikaa ennen informaatioähkä ja sen luomaa rivoutta: informaatiota on vähän, mutta sen sisällöllä on syvyyttä ja merkitystä. Kirjeiden luennan välitön lähiympäristö kuitenkin vetää nykytodellisuuden mukaan tilanteeseen:

Välillä he kuuntelivat kumpikin nuotion jäykkää rousketta, joka sekoittui hyisen, mustan ja harmaavahtoisen meren työntyvään ja vetäytyvään pauhuun ja toisinaan muovipullojen ja pesukoneen osien synteettisen kalinaan kun kaatopaikalla tapahtui satunnai-

nen vyöry, minkä vuoksi kukaan täysissä järjissään oleva ei koskenut meriveteen paljaalla iholla, ellei halunnut vartaloonsa sinertäviä ja märkiviä paiseita ja tauteja, joiden nimiä oli mahdoton ääntää. (*O*, 315.)

Nuotion äärelle sijoittuva tarinankerrontaperinne ja globaalin, teollisen yhteiskunnan varjopuolet liittyvät toisiinsa luoden esteettistä etäisyyttä lukijan ja kerrotun välille. Suuret tarinat ovat menettäneet merkityksensä ja ovat enää rannalle ajautuvaa, käyttöikänsä päähän tullutta, ihmisten hylkäämää romua, ”muovipulloja ja pesukoneen osia”.

Lopulta Jantek palaa takaisin Suomeen ja alkaa toimia Anton Benevitan pianonsoitonopettajana. Hän jää kuitenkin jollain tasolla kaipaamaan Espanjaa ja jopa siellä kokemaansa kurjuutta. Jantek tuntee postmodernisuuden narratiivin ja Historian narratiivin rajalla nostalgiaa, kaipuuta Historiaan, vaikka se ei olisikaan kovin miellyttävää. Jantekilla on asunossaan ”muistamisen välineenä” divaaniin liitetty, venettä muistuttava vanerinen kupu:

[H]än [...] kierähti sen alle ja painoi päänsä TEMPUR®-tukityynylle. [...] Jantek oli autenttisuuden nimissä liimannut askarteluliikkeistä hankkimiaan samettisia meritähtiä ja simpukoita ympäri divaanin venemäistä kupua, ja olipa hän samaisessa aitouden tavoittelussaan antanut naapurin labradorinnoutajan kusta veneenkuvun päälle, heiteltyt vielä tuoreena lehyvän virtsan sekaan merisuolaa ja vettyneitä huonekasveja. (*O*, 297.)

Kupu on simulacrum, jäljitelmä aidon kokemisen tilasta. Jantek on siten selvästi astunut postmodernisuuteen. Vanerinen kupu, Historiasta muistuttava objekti, toimii hänelle selviämisen välineenä – pyrkiikö *O* Jantekin episodin kautta representoimaan sitä, kuinka Historian on välttämättä oltava läsnä nykyisyydessäkin? Näin ollen kuvun merkitys on tulkittavissa dialektisesti: se näyttäytyy joko intuitiivisena kognitiivisen kartoittamisen mahdollistavana ”tilana” tai yksinkertaisesti pakopaikkana. Venekuvun lisäksi Jantekin kotona on muun muassa robotti-imuri ja kolme akvaariota, keittiössä hänellä on kalliita teräskattiloita ja musta, graniittinen yleistaso. ”Valmistutettu” venekupu on kiinnitetty pähkinäpuurunkoiseen, haljasnahkapäällystettyyn divaaniin. Asunnon kallis sisustus toisin sanoen asettuu räikeään esteettiseen ristiriitaan kupuveneen ja siihen kytkettyvän estetiikan kanssa. Episodin kohta ravistelee ristiriidallaan lukijaa ja alkaa kysellä vastauksia kysymyksiin Jantekin varallisuudesta ja hänen yleisestä toimintakyvystään rankan huumejakson jälkeen.

Teslan ja Zoltánfien episodin utopistisuus näyttäytyy romaanissa jäänteenomaisena piirteenä, Historian kuriositeettina, mutta siitä huolimatta ovi historiallisuudelle on auki. Teslan elämän

ja hänen keksintöjensä kuvaaminen toinnuttavat lukijan tietoisuutta nykyteknologian historiasta ja niistä ideologisista teoista, jotka ovat vaikuttaneet teknologian kehitykseen ja hyödyntämiseen. Teslan episodi on *O:n* harjoittamaa historiallistavaa ideologiakritiikkiä, joka avaa mahdollisuuden ajatella niitä yhteiskunnallisia, utopistisia seurauksia, joita Teslan keksintöjen mahdollinen hyväksyminen olisi voinut saada aikaan – episodi on *O:n* auki kirjoitettu ”suuri kertomus” ja siten nykyteknologian kognitiivinen kartta. Orastavaa utopistisuutta on luettavissa myös Jantekin ja Darnopogaldjitzerin suhteessa, jota leimaa keskinäinen solidaarisuus vaikeiden olosuhteiden keskellä.

Teslan utopistisuuteen palataan vielä postmodernisuuden narratiivissa. Radiokeskusteluohjelman toimittaja Taipi Ostero uskoo tietävänsä, etteivät hänen haastattelemansa nimettömät tutkijat itsekään usko Teslan keksimään eetterimobiiliin:

- »Toisin sanottuna eetterin kanssa ei pelleillä. Nikola Teslahan teki kokeita eetterin kanssa jo yli sata vuotta sitten. Rakensi niin sanotun ’eetterimobiilin’ joka kulki ilman moottoria tai mitään.»
- »Onko mobiilista varmoja todisteita?» Taipi Ostero kysyi.
- »On siitä valokuva.»
- »Minä olen nähnyt sen», Taipi sanoi. »Siinähan on pelkkä auto paikallaan.»
- »Pidätkö te meitä pilkkananne?»
- »En suinkaan. Uskotteko te sitten mihinkään?»
- »Sanotaan näin: ei ole tosiasioita, vain väliaikaisuutta.» (*O*, 651–652.)

Teslan teorioiden utopistinen historiallisuus pelkistyy ironiaksi ja menettää voimansa. Radioohjelmassa tätä korostaa *eetteri*-sanon mytologiselle alkuperälle naureskelu. Luvussa kuvataan Teslan keksinnöistä sitä, joka on luonteeltaan utopistisin ja siten myös epäuskottavin. Toisaalta *O:n* postmodernisuuden narratiivissa ajatus ilmaisesta energiasta olisi vielä vähemmän uskottava. *O:n* tarjoama utooppinen impulssi kytkeytyy erityisesti niihin Teslan innovaatioihin, joiden laajamittainen käyttöönotto estetään kapitalismin logiikan vastaisina.

3.2 Tapaukset Merjami ja Pepento Eik: symboliset ratkaisut muodon sisältönä

Tässä alaluvussa tarkastelen kahden henkilöahmotapauksen kautta niitä symbolisia ratkaisuja, joita *O* narratiiviansa kautta lukijoilleen tarjoaa. Tarkastelun keskiössä on myös kysymys siitä, millä tavoin nämä Historian narratiiviin lukemani episodit kytkeytyvät postmodernisuu-

den narratiiviin ja nykyaikaan. Näitä molempia narratiiveja leimaavat tieteen ja uskonnollisuuden aiheet, joten *O:n* rakentumisen kannalta on kiinnostavaa pohtia, miten näiden kahden voiman välistä dialektiikkaa representoidaan. Aloitan tarkastelun Merjamin episodista, josta teen lyhyen poikkeaman Anton Benevitan sairaalavaiheeseen.

Nikola Teslan ja Albert Zoltánfin ympärillä viipyillyt hämäryys alkaa hälvetä, kun lapsineroiksi kehuttu 4-vuotias Merjami saa käsiinsä Albertin kadonneeksi luullun päiväkirjan. Aluksi Merjamin Määri-äiti lukee pihakirpputorilta ostamaansa kirjaa tyttärelleen iltasaduksi. Pian sen jälkeen Merjami alkaa viettää kaikki yönsä tietokoneen ääressä selvittämässä, kuka Albert Zoltánfi oli ja mistä hänen päiväkirjoissaan on kysymys. Päiväkirjojen tulkinta rinnastuu Jantekin ja Darnopogaldjitzerin tulkintatyöhön: myös Merjami haluaa saada selvää Historiasta, joka on nyt hänelle läsnä vanhojen päiväkirjojen muodossa. Myös Merjami haluaa ymmärtää, mikä on kaiken *pohjalla*. Tulkintatyönsä myötä Merjami piirtää itselleen kognitiivista karttaa sen poliittisen tiedostamattoman pohjalta, jolle nykyinen teknologiamme perustuu.

Hautamäki (2017) näkee *O:ssa* C. P. Snow'n esittämän jaon kahteen ryhmään, kirjallisuusin-
telletuelleihin ja luonnontieteilijöihin, joita romaanissa vastaavat kirjallisuuden ja fysiikan-
opiskelijat. Snow'n (1998, 99) mukaan ”ryhmillä on kummallisen vääristynyt kuva toisistaan.
Niiden asenteet ovat niin erilaiset, että niillä ei ole paljoakaan yhteistä edes tunteiden tasolla”.
O:ssa jako toteutuu erityisesti sen edustaman kirjallisuudenlajin ja luonnontieteen välillä:
postmodernisuuteen kytkeytyvä ”hajanaisuus”, keskittymiskyvyttömyys ja impulsiivisuus
asettuvat vastakohtaksi luonnontieteen tekemisen vaatimuksille ”eheydestä”, järjestelmälli-
syydestä ja keskittymisestä. *O:ssa* näiden kahden ryhmän suhdetta voidaan kuvata myös ver-
taamalla niiden suhtautumista liikkeeseen: postmodernisuuden ”presentismi” näyttäytyy vas-
takohtana tieteen pyrkimyksille luoda uutta ja viedä kehitystä eteenpäin.

Merjamin episodissa jako tapahtuu myös tyyllillisen valinnan myötä. Merjamin äitiä kuvatta-
essa kerronnan tyyli muuttuu sentimentaalista romantiikkaa satiirisoivaksi. Äidin sentimen-
taalisuus törmää tyttären tyylyyn puheeseen:

»Kultaseni», Määri visersi ja sulki auton oven: *whmp*. »Sinä näytät jotenkin – erilai-
selta...?»

»No mä ajoin mun parran saatana», vastasi Merjami, ihmelapsi, eideettinen muisti hä-
nellä oli; ilmiö! [...] mutta mieluiten hän keskittyi, vaikkei asiakkaitaan valikoinutkaan,
kaikkein mikäli oli flamboyanttia ja 1800-lukua, koska silloin yhdistyivät vielä kaunis

perinne ja materiaalin kunnioitus, riehakas modernismi, puvut tehtaiden varjossa, korskeat hilkat ja silkkiset hanskat ja samppanja, krinoliinit ja tyrnyyrit – tuhakuutamossa! Rääsyt ja kattokruunut ja sellainen viekas seksuaalisuus ja ihana öljy! (*O*, 522, 523.)

”Flamboyanttia ja 1800-lukua” ja ”riehakasta modernismia” ihaileva Määri tuo episodiin esteettistä historiallisuutta, Merjamin sen sijaan representoi nykyaikaa ja kyvyttömyyttä tuntee mielihyvää. Määrille modernismi on romantiikkaa, pukuja tehtaiden varjossa, silkkihanskoja ja samppanjaa, mutta ei sitä todellisuutta, joka piilee tehdastodellisuuden taustalla – ellei sitten ”tuhakuutamo” viittaa tehtaiden päästöihin, jotka hämärtävät kuutamo. Episodin modernis-miviittaukset muistuttavat myös postmodernistisen kirjallisuuden ja siten *O:n* lajihistoriasta: se implikoi modernismin väistämättä elävän jollain tapaa myös postmodernisuudessa.

O:ssa juutalaiseen purim-juhlaan liittyvä räikkä kytkeytyy tieteen tekemiseen. Jo Albert Zoltánfi kuuli ”maton esittämässä konsertossa *universumin ääniä*” (*O*, 519), jotka kuulostivat kuin ne olisi tuotettu purim-räikällä. Sattumoisin Merjamilla on kyseinen räikkä omassa huoneessa jo ennen kuin hän ryhtyy tulkitsemaan Albertin päiväkirjoja. Räikän käyttö kytkeytyy *O:ssa* postmodernistiseen tapaan ottaa käyttöön eri uskontojen symboleja ja seremoniavälineitä, joiden välityksellä muodostetaan uusia, historiattomia ”uskontoja” eli *new age* -liikkeitä. Purim-räikkä romaanin motiivina on siten jäänteellinen piirre, joka pyrkii vallitsevaan asemaan ja sieltä käsin implikoimaan ja problematisoimaan materian ja hengen yhteyttä nyky-yhteiskunnassa.

Päiväkirjojen tulkinta viittaa tukahdutettujen narratiivien avaamiseen. Aivan kuten Jantekille, Abelille ja Albertille muodostuu pakkomielteeksi saada selville Teslan kirjeiden merkitys, myös Merjamille kehittyy pakkomielteinen suhde tulkinnan alla oleviin teksteihin. Tukahdutetut narratiivit on toisin sanoen avattava hinnalla millä hyvänsä sen jälkeen, kun on oivaltanut niiden olemassaolon. *O:ssa* tulkinnan mahdollisuus ei avaudu sellaiselle henkilölle, jolla ei ole poikkeuksellisia älyllisiä lahjoja kuten Merjamilla. Romaani siis implikoi ymmärtämisen äärimmäistä vaikeutta. Vaikeus rinnastuu Jamesonin käsitykseen totaliteetista, jota ei hänen mukaansa voida koskaan täysin representoida. Merjamin ymmärtämissyrkimyksillä on lopulliset seuraukset:

Määrin toiveesta Merjami haudattiin heidän kotinsa takapihalle lähelle omenapuuta, jonka alla Merjami oli hellepäivinä mielellään istunut ja kirjoittanut tutkielmaansa, jota kukaan ei tulisi koskaan lukemaan, sekä purim-räikän kanssa, jota Merjami oli tutkielmaa viimeistellessään soittanut kuin riivattu. (*O*, 558.)

Merjamin episodissa kohtaavat jo aiemmin mainitut kaksi piirrettä, jotka muodostavat yhden *O:n* keskeisimmistä jännitekentistä – uskonnollisuus ja tiede. Historiantutkija Yuval Noah Hararin (2017, 196–197) mukaan uskonnon ja tieteen välistä suhdetta koskevaa keskustelua leimaa kaksi äärimmäistä näkemystä. Yhden näkemyksen mukaan tiede ja uskonto ovat arkivihollisia, mutta vähitellen tiede on karkottanut uskonnon pimeyden ja maailmasta on tullut ”maallisempi, rationaalisempi ja kukoistavampi”. Toisen näkemyksen mukaan tiede ja uskonto ovat täysin toistensa vastakohtia, erillisiä valtakuntia: ”Tiede tutkii tosiasioita ja uskonto puhuu arvoista, eivätkä nämä kaksi koskaan kohtaa. Uskonnolla ei ole mitään sanottavaa tieteellisistä tosiasioista, ja tieteen tulisi pitää suunsa kiinni, kun puhutaan uskonnollisista vakauksista.”

Myös Max Horkheimer (1995, 213–214) oli huolissaan samasta kahtiajaosta analysoidessaan valistuksen²² järkeä korostavaa perintöä. Hän näki ihmisten päämääriä ja kohtaloita käsittelevän uskonnon ja totuutta etsivän tieteen välisen jaon tuhoavan kaiken merkityksellisen. Horkheimer ajatteli teknologisen kehityksen tuhoavan juuri ne ideat, joita sen piti kehittää ja toteuttaa. Järki oli hänen mukaansa sairastunut, ja nyt yksilöt saivat maksaa kehityksen tuomista eduista tulemalla ”yhä voimattommiksi suhteessa yhteiskunnan keskittyneeseen valtaan, jota hänen pitäisi kontrolloida”. Sekä Hararin että Horkheimerin ajatukset peilaavat Snow’n jakoa kirjallisuusintellektuelleihin eli filosofiaan ja luonnontieteilijöihin eli järkeen. Dialektisen ja erityisesti kohdeteokseeni sopivan näkökulman tähän näennäisesti syvään jakoon tuo Mendelson (1976, 1269), joka näkee kahden eri tieteenalan kuvauksen toimivan ensyklopediassa romaanissa synekdokeena, jolla pyritään representoimaan suurempaa tiedekokonaisuutta. Toisin sanoen humanistiset tieteet ja luonnontieteet eivät ole romaanin representaation – eivätkä varsinkaan totalisoinnin – kannalta toisistaan erillisiä maailmoja.

Millä tavoin kuvatut kahtiajaot näkyvät Merjamin kohdalla? Entä millaisena symbolisena ratkaisuna Merjamin kuolema näyttäytyy ja mikä on se narratiivi, joka sen taakse on piiloutunut?

²² Immanuel Kant kirjoitti valistuksen tarkoittavan ihmisen vapautumista hänen itsensä aiheuttamasta alaikäisyydestä. Alaikäisyyden Kant katsoi johtuvan ihmisen kyvyttömyydestä käyttää omaa järkeään ilman kenenkään toisen johdatusta. Erityisesti tämä koski uskonasioita. Hän korosti vapauden tärkeyttä valistuksen toteutumisessa ja kehittämisessä; jokaisella yksilöllä tuli olla rohkeutta ja kritisoida vapaasti vallitsevia olosuhteita, mutta silti heidän tuli kunnioittaa lakeja ja asetuksia. Kant näki tilanteen paradoksaalisuuden, mutta hän arvioi vapaan ajattelun lopulta voivan vaikuttavan hallitusten periaatteisiin. (Kant 1995, 77–85.)

Tulkintani mukaan ratkaisu tulee nähdä varoituksena palaamisesta aikaan, jolloin tieteen tekemiseen liittyi yliluonnollista ”magiaa”. Kahden näennäisen opposition, uskonnon ja tieteen, törmäys tarkoittaa *O:ssa* niiden molempien kuolemaa: postmodernistinen *new age* ei kestä tieteellistä tarkastelua, eikä luonnontieteiden maailmassa voi olla todellista sijaa ”henkisyydelle”. Dialektisesti katsottuna narratiivista on luettavissa myös ehdotus kahden opposition onnistuneesta toisiinsa kytkennästä, johon tosin romaanin mukaan sisältyisi luonnostaan suuret riskit. Ehdotus toimii varoituksenomaisena puskurina, joka estää liian utopistiset pyrkimykset. *O:n* maailmassa tiede, valistuksen perintö ja uskonnolliset ilmiöt ovat keskenään dialektisessa ja historiallistavassa mutta ristiriitaisessa suhteessa: toisaalta *O* osoittaa utopian mahdollisuuteen, mutta heti kohta kieltää sen. Narratiivissa voi nähdä myös implikaation Horkheimerin (1995, 220) kuvaamasta uudenlaisesta, tarkoitushakuisesti henkiin herätetystä pluralismista. Siinä oli Horkheimerin mukaan kyse reaktiosta yhteiskunnalliseen kriisiin: pluralistisen ajattelun avulla haluttiin ylläpitää yhteiskunnan toiminnan kannalta tärkeitä moraalisia ja uskonnollisia periaatteita.

Uskonnon ja modernin tieteen dialektiikka pilkahtelee myös romaanin sairaalaepisodeissa. Kertoja pohtii Anton Benevitan (joka opiskelee pianon soittoa Suomeen palanneen Jantek Zoltánfin johdolla) yllättävää sokeutumista, jolle koululääketiede ei löydä selitystä. Kertoja esittää mahdollisia vaihtoehtoja, joita Anton saattaisi ajatella:

Kutsua henkiparantajia niin kuin leukemiapotilas elämänsä viimeisessä sängyssä? Laihoja purppuratoogaisia partatietäjiä, joilla oli leikkaamattomat kynnet ja kamelinkarpussukassa parantavia kiviä. Ryhtyä pureskelemaan kurkumalla maustettuja keitettyjä kanannokkia? Entä numerologia? Rukoilu? Kaikkitietävät järjestelmät olivat kuolleet ja jäljellä oli vain sokeus, joka teki kaikki sokeiksi. (*O*, 720.)

Arkkityyppinen ”partatietäjä” on henkilö, joka kutsuttaisiin paikalle viimeisenä toivona. Hän edustaa ”kaikkitietäviä järjestelmiä” eli erilaisia uskontoja ja uskomusjärjestelmiä, joiden varassa ihmiset elivät ennen valistuksen aikaa. Kertoja ei näe kaikkitietävien järjestelmien kuolemaa yksiselitteisesti positiivisena asiana. Sokeus on asioiden perustila, jota kaikkitietävät järjestelmät paransivat, mutta nyt sokeus on kaikkien ominaisuus huolimatta järjestelmiä korvaamaan tulleen tieteen vallitsevuudesta. Voidaanko siis esittää, että tiede on sokeuden tuotetta, että tiede itse on sokeus? Tällainen ajatus olisi linjassa Horkheimerin tieteen tuhovoimaa tähdentävien näkemysten kanssa. Kertoja näkee, millä tavoin ilmiöiden selitykset ovat muuttuneet tieteen kehityksen myötä: ”Eihän sitä missään satumaailmassa eletty, vaan kaoottisessa

kokonaisuudessa, pätkissä aikaa, joissa noitien tilalla on kvarkkeja.” (O, 721.) Kertoja pitää nyt kaikkietäviä järjestelmiä kuvitteellisina rakenteina, jotka eivät enää ole edes jäänteenomaisia, vaan ”satumaailmoja”.

Tätä tieteen ja uskonnon välistä asetelmaa leimaa kertojan mukaan väliaikaisuus: ”Yhtä perkeleen poikkeustilaahan tämä kyllä oli, mutta mitä se oikeastaan tarkoitti?” (O, 721.) ”Poikkeustila” luo tilan tapahtumien historiallisuuden pohdinnalle. Kaikki yhteiskunnalliset ilmiöt ja asiat ovat jatkuvassa liikkeessä, ja tieteen ja uskonnon relevanttius määräytyy historiallisen ajankohdan ja ideologisen ilmapiirin mukaisesti. Kerronnan ambivalenttius ja halkeamat antavat ymmärtää, että dialektisen ylittämisen mahdollisuus on läsnä, mutta sen toteuttaminen jää lukijan vastuulle.

Myös Pepento Eikin episodissa tehdään tiedettä, mutta erilaisista lähtökohdista ja toisenlaisin lopputuloksinkin kuin Merjamin tapauksessa. Pepento Eik on Merjamin lailla tulkitsija, joka historian narratiivin henkilöille tyypillisellä tavalla pyrkii ymmärtämään heille käsittämättömien viestien syvempiä merkityksiä. Tarinassa Pepento Eik on alun perin ammatiltaan hitsari, jonka korvissa alkaa yhtäkkiä soida. Muutamien epäonnistuneiden hoitoyritysten jälkeen Pepento keksii, että hänen kuulemillaan äänillä täytyy olla jokin merkitys. Hänelle äänet eivät ole pelkästään ”häiriöääniä” vaan viestejä hänelle vielä tuntemattomalta taholta, ja näin saa alkunsa hänen tinnitusääniin keskittyvä tulkintaprosessinsa.

Pepento uskoo lujasti tulkintansa onnistumiseen ja saakin yhdenlaisen selityksen kuulemilleen ”morseäänille”. Oivalluksestaan inspiroituneena Pepento Eik kirjoittaa uutta morsejärjestelmää koskevasta teoriastaan lähemmäs tuhat sivua pitkän käsikirjoituksen. Sen jälkeen hän vielä kirjoittaa uudella, morse 2.0:ksi nimeämällään kielellä 900-sivuisen country-aivopesusalaliitto-teoretisointia käsittelevän teoksen. Pepento Eikiä ajaa kaipuu tietoon ja ymmärrykseen, mutta hän ei tiedosta sitä, millaiseen tilaan tämä pakkomielteinen projekti hänet saattaa. Pepento Eikin mielenterveys kärsii pahoin hänen yrittäessään selvittää ”intergalaktisen morsetuksen” merkitystä, ja hän joutuu lopulta pysyvään sairaalahoitoon:

(Niin niin niin, siinä sitä oltiin; heti kun vanha kunnon avaruus ja järkkyvä mieli kohtaavat jossain aamuöisen neronleimauksen sumeassa taitteessa, ollaan ns. »kusessa», noin mielenterveydellisesti katsottuna...) [...] mutta ainoa suomenkielinen lause, jonka hän löysi (ja senkin hyvin väkinäisten väännösten kautta) kuului: »VARSIJOUSI ON KÄTEVÄ VEHJE». (O, 388, 389.)

Nähdäkseni Pepento Eikin tarinasta voidaan lukea kolme merkitystasoa. Ensinnäkin *O* satirisoi Pepento Eikin henkilöhahmon kautta omaa muotoaan, itsensä tulkintamahdollisuuksia ja siten siitä laadittuja kirjallisuustieteellisiä johtopäätöksiä: eikö ”VARSIJOUSI ON KÄTEVÄ VEHJE” kuulosta perin banaalilta viestiksi, joka olisi lähetetty varta vasten Maan asukkaiden kuultavaksi? Toisella tasolla tarina varoittaa informaation kritiikittömästä vastaanotosta ja liittää sen yhteiskunnallisiin käytänteisiin: ”Pepento Eik ei missään vaiheessa kyseenalaistanut viestien olevan ulkoavaruudesta eikä pysähtynyt kuuntelemaan itseään ymmärtääkseen, kuinka klassisen paranoideilta hänen ajatuksensa kuulostivat [...]” (*O*, 388.) Hitsaaja Pepento Eikille kaikki tieto on ”oikeaa tietoa”, oli se kuinka päätöntä tahansa. Narratiivin poliittisesta tiedostamattomasta on siten luettavissa viittaus Pepento Eikin yhteiskunnalliseen asemaan: kenties Pepento Eik ei alhaisen koulutustasonsa vuoksi osaa suhtautua ”teksteihin” riittäväällä kriittisyydellä?

Kolmas taso eli narratiivin tarjoama symbolinen ratkaisu on Merjamin episodin tapaan varoituksenomainen. ”Tieteen” tekeminen ilman asianmukaista ymmärrystä ja muun tiedemaailman tukea ja ohjausta voi johtaa vaarallisille vesille tai vähintään yhteisön ulkopuolelle sulkemiseen. Samalla se kuuluttaa kognitiivisen kartoittamisen perään ja implikoi negatiivisia seurauksia, mikäli subjektilla ei ole ymmärrystä omasta paikastaan ja sijainnistaan yhteiskunnallisten suhteiden verkostossa. Yllättäen Pepento Eikin episodi vetäytyy tarjoamastaan ratkaisusta kertomalla, että Pepento saattaa sittenkin oikeasti kuulla todellisia viestejä ulkoavaruudesta:

Hän räpytteli silmiään, tuijotti vihkoa, jota piteli nyt molemmin käsin edessään koholla, ja pettymys paisui vähitellen hänen sisällään luita tärisyttäväksi raivoksi. »Miksi *perkeleessä* te lähetätte sieltä jostain minulle *Hank Williamsin* lyriikoita? Onko teillä niin tylsää siellä?» hän manasi ja pui kuihtunutta nyrkkiään ilmaan. (*O*, 391.)

Sairaalassa Pepento Eikiä ei pidetä pelkästään hulluna vaan myös guruna, joka omaa ”Korkeampaa Tietoa”, ja jonka profetiat kytkeytyvät romaanin maailman tapahtumiin. Näin ensin tarjottu symbolinen ratkaisu vetäytyy ja kääntyy toisin päin – onko Pepento Eikillä sittenkin ollut todellinen kyky vastaanottaa todellisia ulkoavaruuden viestejä? Ratkaisu jätetään ambivalentiksi ja tulkinnessa liikkuvaksi, mikä on episodin muihin romaanin tapahtumiin kytkeytymisen kannalta merkittävää:

Viime keskiviikkona 15/5 ex-hitsari Pepento Eik oli vuosien mykkyuden jälkeen alkanut yhtäkkiä puhua profetoida tärkeästä morse-viestistä, jonka Hank Williams oli hänelle lähettänyt ulkoavaruudesta. Viestissä Hank ilmoitti Pepentolle ajan lasiin ilmaantuneesta säröstä, jolla tulisi olemaan odottamattomia seurauksia, ja että oli Pepento Eikin velvollisuus varoittaa ihmisiä asiasta. (*O*, 742.)

Pakkomielteisen tieteellisen tutkimustyön lopputulemana on sairaalaan suljettu Pepento Eik, nykyisyydessä elävä jäänteellinen *new age* -guruhahmo. Vieraat käyvät hänen luonaan kertomassa ”ongelmistaan tai pyytämässä neuvoa tai vain istumassa varttitunnin hiljaa tämän jalkojen juuressa, paistatellen Pepento Eikin afaattisen viisauden loisteessa, ja poistuivat sitten paikalta mielestään kirkastuneina ja lohdutettuina [...]” (*O*, 392). Pepento Eik näyttäytyy seuraajilleen henkilönä, joka peilaa ominaisuuksia, jotka piilevät heidän omassa tiedostamattomassaan: “[...] tosiasiaa ihmisten hiljentyessä Eikin seurassa nämä vastasivat itse itseään vaivanneisiin kysymyksiin; kaikki ajatukset ja tuntemukset olivat heidän omiaan [...]” (*O*, 392–393.) Pepento Eik ei itse valinnut ”gurun” roolia, vaan ihmiset asettavat hänet tuohon jäänteelliseen subjektiasemaan – kenties heitä ajaa siihen jonkinlainen tiedostamaton, sekä historiallisuuteen että itsensä tuntemiseen kohdistuva kaipuu?

O:n uskonnollisia teemoja voidaan tulkita Marxin uskontoa käsittelevien ajatusten valossa. Uskontotieteilijä Teemu Tairan (2008, 59–60) mukaan Marxille uskonto oli sekä ”yhteiskunnallisen sorron ilmaus että protesti sitä vastaan”. Uskonto vie toisaalta huomion pois tämän hetken yhteiskunnallisista ongelmista, mutta toisaalta tekee huonot olosuhteet siedettävimmiksi. Marxin mielestä ongelman eräs aspekti oli se, kuinka uskonto siirtää ihmisille kuuluvan onnen jonnekin toiseen paikkaan tai aikaan. Uskonto on siten ideologista ja väärää tietoisuutta. Taira esittää, että Marxin ”kommunistisessa yhteiskunnassa, jossa ei ole enää riistoa, myös sen ilmauksen eli uskonnon pitäisi teorian mukaan kadota”. Tästä näkökulmasta käsin vaikuttaa siltä, että *O:n* kuvaamassa yhteiskunnassa riisto ei ole vielä päättynyt: teoksessa ihmiset hakeutuvat uskonnollisuuden piiriin joko konkreettisesti (Pepento Eikin episodissa) tai ajatuksen tasolla (Anton Benevitan episodissa).

Pepento Eikin episodi käänneineen muistuttaa Jamesonin (2018, 320) kuvaamista ”nykäsyyksistä”, jotka häiritsevyydessään luovat tietoisuuden ja tekstin väliin esteettistä etäisyyttä. Siten ne voivat auttaa lukijaa näkemään valtarakenteiden kulissien taakse ja havainnoimaan omia taipumuksiaan auktoriteettien edessä nöyrytykseen. ”Nykäisyt” luovat lukijalle mahdollisuuden kognitiiviseen kartoittamiseen, jonka myötä hän voi alkaa havainnoida omaa tilaansa

ja paikkansa yhteiskunnassa. Pepento Eikin episodissa muodostuu hengellisyyden ja tieteellisen tiedon välille jännite, jonka perustalla on mielenterveyden häiriötila. Paradoksaalisesti hänen tapauksessaan häiriö symboloi transsendenttia eheyttä ja ylimaallista tietoa, mikä tarjoaa halkeaman todellisuuden eri tasojen näkemiseen. Merjamin kohdalla yleisnerous johtaa häiriöön, pakkomielteeseen, joka lopulta tuhoaa hänet. Molemmista narratiiveista on luettavissa järjen itsetuhoista tendenssiä, jota Horkheimer (1995, 224–225) on kuvannut. Samoin ne voivat osoittaa hänen vaatimuksiinsa sellaisista intellektuaalisista pyrkimyksistä, jotka voivat viedä ”loppuun asti tästä hajoamisesta peräisin olevat ristiriidat kulttuurin eri alojen sekä kulttuurin ja yhteiskunnallisen todellisuuden välillä”. Horkheimerin vaatimus kytkeytyy Jamesonin poliittisen tiedostamattoman toisen, yhteiskunnallisen ristiriidan tason uudelleen kirjoittamiseen: loppuun asti vieminen vaatii, että historiallinen horisontti eli yhteiskuntien jatkuva muutostila pysyy näkyvissä yhteiskunnallisia prosesseja analysoitaessa.

Merjami ja Pepento Eik esimerkkitapauksina kuvaavat symbolisten ratkaisujen kahta päätyyppiä, jotka *O* lukijalle tarjoaa: kuolemaa ja hulluutta. Kolmas vaihtoehto on yksinkertaisesti jättää tarina kesken. Oikeaa lopetusta on mahdotonta valita, kuten Jan Gaden luotsaaman teatteriryhmän kohdalla on asian laita: ”Kummastakaan lopetuksesta ei silti paljoa kostunut. He, Jan, Bertha ja Vincent eivät olleet tyytyväisiä kumpaankaan vaihtoehtoon. Hitto miten epätoivoista, miksi se oli niin vaikeaa?” (*O*, 707.) Jameson (1971, 12) näkee, että tyytyväisyys juoneen on eräänlaista tyytyväisyyttä yhteiskuntaan; hänelle määrätty kirjalliset muodot edustavat aina mahdollisuuksia heijastella tiettyjä kokemuksia tiettyssä yhteiskunnallisen kehityksen vaiheessa. Heijastelevatko *O:n* keskenjättämisen muodolliset ratkaisut siten tyytymättömyyttä nyky-yhteiskuntaan?

3.3 Avantgardeteatterin lisätyt todellisuudet

O:ssa on kaksi esittävää taidetta käsittelevää tarinalinjaa. Toinen on Jan Gaden Tanskan Kunnikaalliseen teatteriin kuuluvan teatteritiimin episodi, joka kuuluu analyysissäni Historian narratiiviin. Teatteritiimin dialektiseksi keskustelukumppaniksi postmodernisuuden narratiivissa asettuu *Kirkos Neurosis* -nimisen sirkusryhmän episodi. Tässä alaluvussa tutkin, millä tavoin *O:n* kuvaama kokeellinen teatteri voi avata yhteiskunnallisia näkymiä ja tehdä näky-

väksi yhteiskunnan kipupisteitä. Nostan esiin myös episodin yhteyksiä 1900-luvun alkupuolen avantgardeteatteriin, ja tarkastelen niiden valossa Jan Gaden teatterin tuottamien representaatioiden merkitystä ja historiallistavia pyrkimyksiä.

Teatteriryhmään kuuluvat Jan Gade, Lars Carlsen, Vincent Wolf, Bertha Himmelreich ja Laura Jensen. Jan Gade on heistä ainoa, jolle kertoja ei kuvaa arkielämää haittaavia neurooseja. Muut ovat ”jonkinnäköisen neuroosin riivaamia, eivät pelkkiä hupsuja tapoja tai luonteen erikoisuuksia omaavia persoonia vaan ihmisiä, joiden neuroottisuus lähenteli arkea mutkistavaa sairaalloisuutta” (O, 599). Ryhmän esitykset ovat vaikeasti lähestyttäviä ja haastavia, eikä heidän toimintansa ole ”oikeaa” teatteria. Heidän Päämajansa sijaitsee teatterin kellaritiloissa, mikä näyttäytyy tukahdutettujen sairauksien vertauskuvallisena paikkana, alitajunnan representaationa. Jan Gaden tiimi, joka oikean teatterin silmissä näyttäytyy lähinnä ”häiriönä”, on kellarikerroksen likaisessa ja sotkuisessa huoneessaan ”kuin suuren pedon vatsassa, omissa suljetussa maailmassaan” (O, 76).

Teatteriryhmä työstää kerronnan aikana lisättyjen todellisuuksien trilogian kolmatta osaa, joka on kuvitteellinen H. C. Andersenin elämäkertä. Jan Gaden näytelmiä yhdistää pyrkimys ”lisätä tai vähentää’ [...] olemassa ollutta niin, että ihmisten tapa suhtautua siihen muuttuisi tavalla, joka ei ehkä ollut asiaa/kohdetta valaisevaa tai syventävää (uusia näkökulmia luovaa) vaan jotenkin *mahdollista*” (O, 603–604). Jan Gade ei toisin sanoen pyri kartoittamaan kuvaamansa kohteen psyykeä tai sitä ympäröivää yhteiskuntaa, vaan hän jättää näytelmien syvätulkinnan lähes kokonaan katsojan vastuulle. Hän pyrkii entisenä fysiikan ja sovelletun matematiikan opiskelijana tuomaan teoksiinsa piirteitä informaatioteoriasta ja erityisesti entropiasta – ”mahdollista” viittaakin kvanttifysiikan teorioiden mahdollisiin sovelluksiin. Taustansa ja mielenkiintonsa kohteiden puolesta Jan Gade kuuluu postmodernisuuden narratiiviin, mutta hänen metodinsa ovat selvästi historiallisempia luonteeltaan. Henkilöhahmona Jan Gade väreilee Snow’n kuvaaman kirjallisuusintellektuellit-luonnontieteilijät-kahtiajaon ambivalenttina representaationa. Hänessä on myös jäänteenomaisia jälkiä modernismin karismaattisesta ”suuresta taiteilijasta”, jolle ei enää postmodernisuuden ajassa ole sijaa tai tarvetta (ks. Jameson 1991, 306).

O:n episodi Jan Gaden kokeellisesta teatterista kytkee romaanin 1900-luvun alkupuolen kokeellisen avantgardeteatterin toimintaan. Modernin projektiin nivoutuva avantgardeteatteri

pyrki häivyttämään eri keinoin katsomisen ja osallistumisen rajaa. Bertolt Brecht²³ eepin teatterin edustajana edellytti teorioissaan kontaktia esiintyjien ja katsojien välillä sekä voima-suhteiden ja poliittisen järjestelmän toiminnan luonteen yhteistä kysymistä. (Paavolainen 2007, 332, 336.) Jan Gaden teatterissa yleisö on tärkeä osa itse esitystä, he itse ovat esityksen kohteena: ”’Kosketa heitä sieltä’, se sanoi. ’Anna heille lupaus jostain joka voi olla heille vahingollista, pysyvästi traumatisoivaa, pakota heidät lukemaan Aku Ankkaa turkistarhassa tai kävelemään yksin peilialissa liekinheittimien kanssa.’ (O, 209.) Yhteiskunnallisen teatterin aiheuttama ”pysyvä trauma” olisi yhtä kuin kyky tarttua kognitiivisen kartoittamisen projektiin tai vähintään orastava esiymmärrys yhteiskunnallisten suhteiden rakentumisesta ja hierarkiasta.

Jan Gaden tiimin töissä näkyy piirteitä Antonin Artaud’n julmuuden teatterista, jonka oli ”hy-lättävä kaikki pinnallinen, murskattava väkivalta väkivallalla ja poistettava ihmisen kauhu menemällä kauhun juuriin”. Artaud’n teatterin ytimessä oli vaatimus ruumiillisen syväkoke-muksen luomasta pohjasta, josta hänen eurooppalaiselle avantgardeteatterille tärkeä sivilisaa-tiokritiikkinsä nousi. (Paavolainen 2007, 338.) Ruumis esteettisenä objektina ja metaforisena merkitysannon muodostajana on jokaisen Jan Gaden ryhmän esityksen lähtökohtana. H.C. Andersenia käsittelevässä näytelmässä ruumiin groteskius törmäytetään lapsenomaisen satu-maailman estetiikkaan. O luo lukijansa arkisen kokemusmaailman ja romaanin tapahtumien välille häiritsevää esteettistä etäisyyttä, joka ”poistaa kauhun menemällä kauhun juurin”:

»Se on kuvitteellinen versio [...] Andersenin elämästä elefanttitautia sairastavana satu-kirjailijana, joka myydään sirkukseen, ja siellä hänen kirjoittamiaan tarinoita luetaan hänelle ivallisesti ääneen. Kuvitele tämä: hänet vangitaan pyöreään häkkiin, jonka sä-leikköinen lattia on todella epämurkava ja peitetty heinillä. Hän on irvokas vetonaula. Tarinoiden lukijat kerääntyvät suurena joukkona häkin ympärille ja käyttävät puhues-saan häkin vierestä saatavaa heliumia ivallisuutensa maksimoimiseksi ja pitelevät vielä nenistään kiinni niin että heidän äänensä on sellaista nasaalia pikkuravaa. Tiedätkö sellaista: ngnggg.» (O, 209.)

²³ Jameson pitää Bertolt Brechtiä (1898–1956) metodologisena oppi-isänään. Hän näkee, että Brechtin menetelmät toimivat de-reifiointikeinoina modernissa kapitalismissa, jota leimaa sosiaalisen olemassaolon fragmen-toituminen. Brecht tunnetaan teatterin tekijänä vieraannuttamiseksi: Jameson huomauttaa, että Brechtin käsite *Verfremdungseffekt*, joka yleensä käännetään ’vieraannuttamiseksi’ (*estrangement*), tarkoittaa pikemmin-kin ’oudoksi tekemistä’ (*making strange*). (Tally 2014, 121–123.)

Yleisö, joka ei ”huomaa olevansa *itsekin* häkin sisällä” (*O*, 701), pilkkaa H. C. Andersenin ruumista, joka on näytelmässä sairaan, häiriöityneen yhteiskuntaruumiin metafora. Näin tulkintani asettuu Jan Gaden itsensä antamaa merkitystä syvemmälle yhteiskunnalliselle tasolle. Hänen mukaansa ”elefantiaasi on allegoria informaatiotsunamille” (*O*, 700). Näytelmän yhteiskuntaa ei ole olemassa ilman yleisöä, joka esityksessä edustaa vahvaa toimijuutta ja subjektiutta. Yleisö näkee yhteiskunnan ”sairauden” ulkopuolelta, mutta toisaalta yleisö ei ymmärrä olevansa itse osa yhteiskuntaa ja siten osa sen sairautta. Esityksessä elefantiaasi tukkii ruumiin imusolmukkeet kuin ne todelliset yhteiskunnalliset käytänteet, jotka estävät yhteiskunnan normaalin toiminnan ja virtauksen:

Kaikki törky pysyy vuosikausia paikallaan ja alkaa mädäntyä ja haista, ja tukkeumista muodostuu pesiä yhä uusille ja uusille loisille jotka istuttavat muniaan pesien sekaan, rakentavat sinne yhdyskuntia jossa ne syövät toinen toisiaan ja kasvavat ja lihovat ja haisevat ja näyttävät vastenmielisiltä ja oksentavat jotain vihreää paskaa ympäriinsä revenneennäköisistä suistaan ja kasvavat voimakkaammiksi niin ettei niille kohta voi enää mitään. Ne ovat lyömättömiä ja vastenmielisiä eivätkä ne kuole ennen kuin niiden kantaja kuolee, jos silloinkaan. (*O*, 210–211.)

Mika Pekkolan (2011, 120) mukaan metaforisointi yhteiskuntaruumiin sairaudella on tapa vahduttaa lukijat kohtaamaan tilanteen vakavuus: metaforat tuovat realiteetit silmien eteen ja antaa niille konkreettisen asun. *O:n* kuvaamassa yhteiskuntaruumissa ”toinen toisiaan” syövät loiset ovat keskenään kilpailevia yksilöitä, joista vahvimmat pärjäävät heikoimpien kustannuksella. Pian vahvimmille yhteiskunnallisille vaikuttajille ei ”voi enää mitään”. Metaforan syvärakenteessa piilee viittaus kapitalistisen käytännön mukanaan tuoman subjekti-subjekti-suhteiden muuttumisen subjekti-objekti-hyötysuhteiksi (ks. Steinby 2011a, 123). Suhteen muutos heijastuu siten koko ruumiin toimintaan. Kapitalistinen järjestelmä tällaisenaan näyttää mahdottomalta lakkauttaa: ”lyömättömät ja vastemieliset” loiset eivät kuole ”ennen kuin niiden kantaja kuolee, jos silloinkaan”. Romaanin poliittiseen tiedostamattomaan jää kysymys siitä, mikä tarkalleen ottaen voi olla tuo ”kantaja”. Mikäli se viittaa globaalikapitalismin valtaamaan maapalloon, ei sen kuolema ole toivottavaa. Mutta jos ”kantaja” viittaa tämän hetkiseen tuotantotapaan, voidaan episodista lukea dialektisesti jamesonilaista utopiaa, uuden tuotanto- ja elämäntavan pilkahdusta.

Jamesonin (Tally 2014, 112, suom. JL)²⁴ mukaan ”nykyään on ilmeisesti helpompi kuvitella maapallon ja luonnon täydellinen pilaantuminen kuin kapitalismin murtuminen. Luultavasti tämä johtuu mielikuvituksemme heikkoudesta”. *Yleispätevänä tutkielmana* romaani ottaa varsin vähän huomioon nykyisiä ympäristöongelmia muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Elefantiaasia kuvaavan esityksen ”jotain vihreää paskaa” oksentavat loiset ohjaavat metaforisen luennan liikkeen kohti globaaleja ympäristöongelmia ja niistä piittaamattomia ihmisiä, mutta tekee sen implisiittisemmin kuin Jantekin ja Darnopogaldjitzerin rannan törkyisyyden kuvaus. Rantaepisodi rinnastuu vaivihkaa Tanskan Kuninkaallisen Teatterin kuvaukseen Darnopogaldjitzerin merivedestä keittämän teen välityksellä: ”Darnopogaldjitzer [...] pyyhki sitten vihreää moskaa ja limarihmastoa ranteensyrjään ja hieraisi vatsaansa: ’Mm-mm’.” (O, 310.) Teetä juodessa yhteiskunnan tuottama moska palautuu takaisin ihmiseen, tässä tapauksessa Jantek Zoltánfiin, joka ironisesti näyttää parantuvan vieroitusoireistaan sen ansiosta. Teatteriesityksessä törky ja jätteet ovat puolestaan koko fyysisesti koettava ruumis, eivät pelkäävät se ulkopuolisia objekteja, joiden siivoaminen kuuluisi jollekin muulle kuin itsellemme.

Myös ”lisättyjen todellisuuksien” ensimmäinen työ, *X-hyppyjä pimeässä*, nostaa keskiöön ruumiin. Teoksessa ylipainoinen Margareta teeskentelee tekevänsä x-hyppyjä pimeässä huoneessa, mutta todellisuudessa hän syö jumppatuokionsa aikana belgialaisia suklaakakkuja. Lopulta hän ei kestä valheellisuuttaan ja häpeää ja päätyy tekemään itsemurhan pimeässä huoneessa: ”Hiki oli peräisin suihkepullosta, jonka Margareta oli asettanut näkyvästi esille miehensä löydettäväksi.” (O, 606.) Näytelmässä ruumis kytkeytyy vielä yksilösubjektiin ja hänen kokemukseensa siitä, millaiselta ruumiin tulisi nyky-yhteiskunnassa näyttää. Ristiriita tavoitteiden, lähtökohtien ja mielenhillinnän välillä on sovittamaton, ja teeskentely vain pahentaa asiaa.

X-hyppyjä pimeässä -näytelmä pyrkii affektiivisuudellaan herättämään näkijässään ja lukijassaan kysymyksen subjektin ja yhteiskunnan vaatimusten kohtaamisongelmasta. Kohtaamisristiriidan kartoittaminen jää poliittiseen tiedostamattomaan: näytelmä implikoi yhteiskunnallisia suhteita ja representoi niiden vaikutuksia, mutta ei osoita suoraan ristiriitoja aiheuttaviin rakenteisiin, vaikka ryhmä siihen pyrkiikin: ”Jos menet ja yrität kuvata elämää sellaisena kuin se on, moni voisi pitää sitä liioiteltuna, jopa valheellisena.” (O, 639.) Toisin sanoen kognitiivisesti kartoittava realismi olisi liian ”totta”, eikä yleisö kykenisi tai edes haluaisi nähdä sitä.

²⁴ “It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations.”

Reifioitunut todellisuus on luonnollistunut, ja sen takainen ”hiljennetty todellisuus” (ks. Jame-son 1991, 314–315) olisi liian monisyinen ja raskas kohdata suoraan.

H. C. Andersenin kuvitteellisen elämäkerran ruumisvertaus on voimakas, mutta groteskiudes-saan ja etäännyneisyydessään metaforinen. Se jää ilman marxilaista yhteiskuntaruumiiseen kytkettyä tulkintaa ja jamesonilaista ”villää ajattelua” oireenomaiseksi kuvaksi, eikä se nouse poliittisesta tiedostamattomasta varsinaiseksi yhteiskunnallisen toimijuuden toinnuttajaksi. Jan Gaden peräänkuuluttama ”mahdollinen” todellisuus on H. C. Andersenin elämäkerrassa etäännytynyt jo kauas realistisesta ilmaisusta. Toisaalta etäänntyminen tarkoittaa Jan Gadelle muuttumista ”pelkäksi tarinankertojaksi, eikä elämässä ole juontaa tai draamankaarta!” (O, 639). Perinteinen realismi on hänelle etäistä. Sen sijaan hän kaipaa ”uutta realismia”, jota absurdi tai hysteerinen realismi shokkiefekteineen edustavat. Luennassani Jan Gaden henkilö- hahmo heijastelee Jamesonin (2007, 141–142) ajatusta, jonka mukaan kognitiivinen kartoit- taminen on käynyt tuotantotapojen historiassa koko ajan vaikeammaksi. Tässä globaalikapi- talistisessa maailmassa markkinakapitalismia vastaava kulttuurilogiikka, realismi, ei voi enää toimia ”de-mystifioivana” kartoittamisen välineenä sen enempää kuin monopolikapitalismia vastaava modernismi (ks. Tally 2014, 105).

Jan Gaden näytelmät ovat yhteiskunnallisesti tavoitteellisia, mutta ryhmän sisällä on ristirii- toja siitä, millainen kuvattava todellisuus on. Käsikirjoittaja Wolfille moderni informaatioyhteiskunta on saavuttanut pisteen, jossa ”koko maailmaa hallitsi identiteettikriisi ja jossa ainoa keino selvitä hämmentymättä katatoniaan oli joko aivoton suorittaminen ja kulutus tai pakko- mielteen suhtautuminen *johonkin* [...]” (O, 604). Jan Gade ei puolestaan usko kaaokseen, sillä se minkä ihmiset näkevät kaaoksena on ”lopultakin pelkkää ennustamattomuutta, johon meillä ei vain vielä ole kaavaa” (O, 605). Molemmat näkemykset viittaavat myös *O:n* muo- toon ja sisältöön. Wolfin käsitys viittaa romaanin henkilöahmoja yhdistävään neuroottisuu- teen ja ohuuteen, Jan Gade puolestaan kommentoi *O:n* muodollisia seikkoja: romaanin luke- minen herättää tunteen ”ennustamattomasta hajeesta” ja mahdottomuudesta laittaa sitä mihin- kään tiettyyn ”kaavaan” – yksiselitteinen ja täydellinen tulkinta romaanista on mahdoton.

Julisteiden laadinnasta vastaavan Lars Carlsen näkemys kaavasta on täysin päinvastainen Jan Gaden kanssa. Lars Carlsen huudahtaa, kuinka ”loogista kaikki on, kuinka laskettavissa on jopa ennustamattomuus, kuinka kaikelle on kaava, jopa ideologioille! [...] ihmiset tarttuvat

niihin, ideologioihin, ja kuvittelevat olevansa moderneja!” (O, 638). Lars viittaa mahdollisuuden kartoittavaan väärää tietoisuutta, jota ideologiat luovat. Ideologiatkin noudattavat periaatteita, jotka ovat niiden taustalla piilevien tahojen etujen mukaisia. Lars on suivaantunut ihmisiin, jotka eivät kykene näkemään sitä, kuinka he eivät todellisuudessa tiedä, mitä tekevät – toisin sanoen eivät ole subjekteina selkeällä yhteiskuntakartalla. Hän viittaa kartoittavaan subjektiin toteamalla, että ”vain aikakaudesta etäännytynyt sivustakatsoja on moderni” (O, 639). ”Moderni” kytkeytyy ajatukseen kyvystä nähdä aikakausien liike ja muuttuvaisuus, mikä toinnuttaa käsitystä ideologioiden keinotekoisuudesta. ”Moderni” sivustakatsojan luonteenpiirteinä viittaa myös modernismin kapinalliseen luonteeseen. Onko siten vain kapinallisella, historiallisen liikkeen ymmärtävällä subjektilla mahdollisuus vapautua ideologioiden pauloista?

Episodin historiallistava ote välittyi myös ryhmän kokoontumistilan seinille kiinnitettyjen julisteiden kautta. Julisteet peittävät seiniä ”senttimetrin paksuisena kerroksena [...] näytelmäjulisteita joiden nimi pilkisti jonkin uudemman takaa vain osittain joka taas näkyi osittain jonkin sitä uudemman takaa ja niin edelleen, kuten: KAUNOTAR JKUINKA ÄKÄPUS JEAN D’ARC [...]” (O, 78). Julisteiden päällekkäisyys representoi Historiaa, jossa eri kerrostumat väistämättä limittyvät ja ”näkyvät” toistensa läpi. Historia näyttäytyy sekavana ja jopa uhkaavana: julisteet ”olivat ylösalaisin, sivuttain, julisteita jotka olivat menettäneet osan alkuperäisestä kiillostaan; seinä oli kaoottinen, levottomuutta aiheuttava näky, jos joskus pysähtyisi ja oikein keskittyisi katsomaan” (O, 78). ”Levottomuutta aiheuttava näky” on yhteiskuntien – ja kenties erityisesti kapitalismin – keskittynyt katsominen ja sen historiallisen, poliittiseen tiedostamattomaan jäävän todellisuuden tarkastelu. ”Pysähtyminen” on tarkkailun aktia ideologisten rakenteiden äärellä ja sen todellisuuden näkemistä, jossa elementit ovat ideologisen järjestämisen sijaan asettautuneet ”ylösalaisin ja sivuttain”.

Julisteissa Historian jäljet ovat vielä selvästi nähtävissä toisin kuin huoneen seinissä itsessään: ”Seinien alkuperäisestä väristä oli paljon eriäviä mielipiteitä, jopa ne, jotka olivat työskennelleet teatterissa toistakymmentä vuotta, väittivät unohtaneensa seinien alkuperäisen värin ja alkaneensa itsekkin arvuutella sitä yhdessä uusien tulokkaiden kanssa.” (O, 78.) Seinien kuvailu ohjaa tässä yhteydessä lukemaan niitä poliittisen tiedostamattoman syvimpien tasojen representaationa, jolloin julisteet näyttäytyvät sen pinnallisempina aspekteina. Maalikerrokset ovat jamesonilaisittain nähtynä kolmannen tason poliittista tiedostamatonta, jossa uudelleen kirjoittaminen – seinien värin paljastaminen – vaatisi paljon työtä, mutta ”asian tarkistaminen

ei tietenkään tullut kysymykseen” (*O*, 78). Julisteet edustavat näin ollen toisen tason tiedostamatonta, jossa ne asettuvat synkronisesti representoimaan kamppailua yhteisestä tilasta: julisteet ovat siten *lähes* kognitiivista kartoitusta.

Jan Gaden teatteriryhmän episodi pohtii syvempää, representaation vaikutuksiin liittyvä problematiikkaa. Historiallisesti tämä heijastelee 1920-luvun vasemmistolaisen teatterin ja avantgarden ristiriitaa. Tuolloin pohdittiin sitä, kumpi oli tärkeämpää, vallankumous taiteen avulla vai vallankumous taiteessa. (Paavolainen 2007, 336.) Miki Liukkosen tavoitteet painottavat avantgardea, vallankumousta taiteessa. Dialektisesti vallankumous taiteen avulla mahdollistuu niiden halkeamien kautta, joita uudistavan taidemuodon täytyy immanentisti kantaa mukanaan. Ilman tuttuun ja turvalliseen ilmaisuun syntyviä halkeamia ei uutta muotoa ja ilmaisutapaa voi tunnistaa. Jan Gaden tiimin näytelmät pyrkivät osoittamaan katsojilleen, että heillä on mahdollisuus täysin toisenlaiseen tapaan kokea maailma: ”Näytelmiähän ne toki vain olivat, mutta yleensä ihmiset lähtivät esityksistä päässään levoton ajatus siitä, että heille oli juuri ikään kuin *raotettu* jotain, kuin he olisivat oivaltaneet jotain mutteivät osanneet itsekään sanoa mitä [...]” (*O*, 604.) Jamesonilaisittain luettuna se, mitä Jan Gaden teatteri *raottaa*, on murtuman kaltainen näköala utopistiseen todellisuuteen.

3.4 Perhosia betonissa: Historia, taide ja ”välittymisen” haasteet

Siinä missä Jan Gade ryhmineen pyrkii teatterin välityksellä historiallistamaan yhteiskunnallista todellisuutta, tekee Bartoloměj Dušek veistoksia, jotka välittävät yhteiskunnallista tietoa omalla, implisiittisemmällä tavallaan. Tämä taidetta ja historiallisuutta toisiinsa kytkevä episodi kertoo Jeromen (*O:n* minä-muotoisen kertojan) isoisän Jeremias Elenanojan tarinan. Kertojana episodissa toimii hänen tyttärensä Julia. Jeremiaan episodi edustaa *O:lle* tyypillistä pientehistoriallisuutta, joka keskittyy seikkoihin ja tapahtumiin, jotka ovat mahdollisesti aiheuttaneet tapahtumien subjektin tai hänen jälkeläistensä mielen järkkymisen. Jeremias, intomiehen hippin ja Timothy Learyn vakaumuksellinen kannattaja, on aikoinaan työskennellyt avustajana tsekkiläiselle avantgarde-taiteilijalle Bartoloměj Dušekille, joka siis nousee tässä tarkasteluni keskipisteeseen. Ennen Suomeen päättymistään ja Jeremiaan tapaamista Dušek on luonut taideteoksia, jotka

koostuivat pääosin betonikuutioihin upotetuista perhosista, joita mies kävi itse pyytämässä valtavia teoksiaan varten. Dušekin huippukauden sanotaan sijoittuneen 30-luvun lopulta 40-luvun lopulle, jolloin tämä työsti kymmenkunta kolmatta metriä korkeaa ja toista metriä leveää, numeroin nimettyä betonimöhkälettä, jonka [sic] hän täytti itsekehittelmänsä teorian asettamien sääntöjen mukaisesti tietyn sävyisin perhoskombinaatioin. (O, 438.)

”Betonikuutioihin upotetut perhoset” representoivat episodissa raskaan, värittömän ja pitkäikäisen binaarista suhdetta kevyeen, värikkääseen ja hetkelliseen. Betonikuutio on jotain suurta ja perhonen puolestaan pientä. Näiden kahden elementin yhdistyessä repeää halkeama molempien omiin esteettisiin ulottuvuuksiin, jotka luovat katsojalle ja lukijalle esteettistä ”häiriötä”. Modernin ja postmodernin suhteeseen rinnastettuna Dušekin teokset representoivat tyyliuuntien ominaispiirteitä: modernismissa on jotain ”järkälämäistä” mitä sen yksilöllistä taiteilijuutta ja uuden muodon kehittymistä korostavaan puoleen tulee; postmodernismi on puolestaan perhonen, joka kaikki muodonmuutoksensa vaiheet unohtaneena lentää värikkäänä ja kodittomana kuten tahtoo. Dušek itse kutsuu teoksiaan ”metafyysisiksi välitiloiksi” (O, 438).

Jamesonilaisen poliittisen tiedostamattoman kolmatta tasoa mukaillen voidaan Dušekin teoksista lukea myös kapitalistisen tuotantotavan eri vaiheiden välistä liikettä. Betonimöhkäle raskaana ja harmaana rinnastuu teollistumisen ensivaiheisiin ja markkinakapitalismiin, ja perhonen puolestaan globaalikapitalismiin, ruumiillisesti keveään mutta alati liikkeessä olevaan ja muutoksenalaiseen työhön. Dialektisen ajattelun kannalta on keskeistä, että näiden molempien yhtäaikainen läsnäolo – tai ainakin sen mahdollisuus – tunnustetaan osaksi yhteiskunnallista todellisuutta. Betonin ja perhosen voidaan nähdä representoivan myös Historiaa ja sen muuttuneita käsittämistapoja. Ennen valistusta ja modernia menneisyys nähtiin ”betonikuution” kaltaisena pysyvänä ja järkälämäisenä todellisuutena, joka oli olemassa sellaisena kuin se oli kerrottu. Valistuksessa herättiin vähitellen ajatukseen, että Historia onkin ”organisesti kehittyvä prosessi” (Eagleton 2012, 67). Historia on perhonen metamorfooseineen.

Dušekin taiteellinen tuotanto on jakautunut kahteen vaiheeseen. Erottuaan Devětsil-nimisestä taidekollektiivista Dušek on elättänyt itsensä ”puupalikoista veistämiensä suosittujen laulajien ja näyttelijöiden (Sinatra, Monroe, Dean, Brando) karikatyyreillä, joita myi pienessä, pyörillä kulkevassa kojussaan [...]” (O, 438). Dušek on nyt hylännyt avantgarden ja siirtynyt pop-kulttuurin pariin. Betonin ”raskaus” on jäänyt taakse ja tilalle on liidellyt perhosen ”kevyt” viihdemaailma. Lopulta Dušek turhautuu ja ”jätti taiteen tekemisen kokonaan omistautuen nyt

vain ja ainoastaan perhosille [...]” (O, 438). Kenties hän kokee Hegelin (ks. Bredin & Santoro-Brienza 2000, 87) tavoin, ettei taiteen avulla voinut saada totaliteetista yhtä hyvin otetta kuin uskonnon tai filosofian kautta – ei edes betonin ja perhosen yhdistelmällä. Jamesonilaisittain ajateltuna Dušek turhautuu, koska hänen taideteostensa yhteiskunnalliset ”välittyneisyyden” aspektit ja merkityskentät kaikessa laajuudessaan ovat jääneet huomaamatta.

Jeremiaan työnä on ollut auttaa tätä ”vanhaa mystistä ukkoa tämän rähjäisessä ja tunkkaisessa työhuoneessa, joka sijaitsi erään antikvariaatin piskuisessa kellarissa [...]” (O, 438). Tämän episodin kellari-trooppi ohjaa lukemaan tapahtumia ”Historian luomisen” paikkoina. Bartolomej Dušek nimittäin kerää ja luetteloi perhosia, joille alkaa keksiä mielikuvituksellisia menneitä elämiä. Pyydystettyjen perhosten ”pysähtyneisyydessä oli jotain unenkaltaista [...]” (O, 438). Hän on onnistunut pysäyttämään ainaisessa liikkeessä olevan Historian, mikä aktina on epätodellinen, ”unenkaltaista”. Perhosek on nyt riistetty niiden luonnollisesta olotilasta, ja ne odottavat Dušekin sepityksiä itsestään ”arvokkaan hiljaisina; koko toimituksessa oli pitkäjänteistä hartautta, paksujen vahakynttilöiden katkua, *sokea rabbi Talmudinsa ääressä*, Jeremias ajatteli nahkakantinen vihko kädessään” (O, 439). Kenties Jeremiaan silmin nähdyn Dušekin voidaan ajatella representoivan uskonnollisten vaikuttajien tapaa muokata ja käyttää Historiaa omien tarkoituksensa ajamiseksi? Jalavanopsasiiven (*Satyrium w-album*) menneeseen elämään kuuluu Dušekin mukaan seuraavia yksityiskohtia:

- eli mitä luultavimmin 1900-luvun alussa
- Paleontologi ja esoteerisen kirjallisuuden keräilijä, erityisenä kiinnostuksen kohteena bogomiilit.
- Tutki Perussa yli 20 vuotta Nazcan linjoja, joista kirjoitti myöhemmin tutkimuksen nimeltä »*Fregattilintu ja apina ja hämähäkki ne ystäviä ovat ja kaikki taputtavat käsiä, la-la*» Tämän johdosta paleontologi suljettiin loppuiäksi mielisairaalaan, jossa hän tutustui toiseen bogomiileistä kiinnostuneeseen potilaaseen, yksijalkaiseen paranoidiin. Yhdessä he perustivat mielisairaalan sisälle oman bogomilistien lahkon, jonka käynnistämä kapina johti mielisairaalan tuhopolttoon ja potilaiden sekä koko henkilökunnan menehtymiseen. (O, 400.)

Lyhyet historiallistavat episodit historiallisten episodien sisäkertomuksina näyttäytyvät O:ssa äkillisinä syväasukelluksina postmodernin joka suuntaan kuohuvan pinnan läpi. Perhoshistoriikit muistuttavat mielikuvituksellisuudellaan historiankirjoituksen olevan riippuvainen viime kädessä siitä, kuka sitä kirjoittaa ja millaisen agendan ajamana. Dušekin tekemä työ voi olla jatkoa hänen taiteelleen, jolloin taiteilijoiden mielikuvituksen voidaan nähdä olevan se

tekijä, joka luo Historiaa. Samalla Dušekin keksimän tutkielman lapsellinen nimi ”*Fregattilintu ja apina ja hämähäkki ne ystäviä ovat ja kaikki taputtavat käsiä, la-la*” satirisoi menipolaisessa hengessä vakavasti otettavaa tutkimustyötä ja kenties implikoi, ettei kaikki tutkimus ole välttämättä aina kaikkien mielestä järkevää tai oikeanlaista. *O:n* implisiittinen kertoja vihjaakin, että tutkija, joka luo ”häiriöitä” akateemisen maailman sisällä, suljetaan mielisairaalaan eli tutkijayhteisön ulkopuolelle. Mutta entä jos Jalavanopsasiiven tutkielma onkin urauurtavan nerokas, jota kukaan ei vain ymmärtänyt? Joka tapauksessa ulossulkemisella on tuhoisat seuraukset.

3.5 Liukumäet historiallisen liikkeen metaforana

Teslan episodissa vilahtanut liukumäen motiivi kietoutuu tanskalaiseen lastenleikkivälineitä valmistavaan Kompan A/S:ään ja sen suunnittelijaan Caesar Jenseniin. Episodissa Caesar (Jan Gaden teatteritiimiin kuuluvan Luran mies) on entisen pomonsa aikana päässyt toteuttamaan villejä liukumäkivisioitaan. Taiteellisesti kunnianhimoisia liukumäkiään varten hän on tilannut new yorakilaisessa varastossa vuosikymmeniä seisoneita teräslevyjä, jotka on valmistettu juuri siitä raudasta, johon Nikola Tesla on sitonut eri pituisiksi aalloiksi ”kuin morse-aakkosiksi” valjastamansa informaation (*O*, 94–95). Caesar suunnittelee teräksestä viisi liukumäkeä, loppumateriaalista syntyy kynttilänjalvoja. Hänen suunnittelemansa liukumäet kuitenkin osoittautuivat pikemminkin taideteoksiksi kuin leikkivälineiksi, ja ne ovat lopulta jääneet keräilijöille Helsinkiin. Caesarin tytär Emilia on aina päässyt ensimmäisenä kokeilemaan isänsä suunnittelemaa liukumäkiä:

[Emilia] sai tuta niissä piilevän, alkuun vaikeasti havaittavan »häiriön», joka muistutti *déjà-vu* -ilmiötä, voimakasta tunnetta siitä, että hän oli nähnyt tai tehnyt tai ajatellut jonkin sillä hetkellä hänelle uuden tilan tai tapahtuman aiemminkin. Mutta kyse ei ollut vain *déjà-vu*:sta; Emilian tunne oli huomattavasti vahvempi, *kolmiulotteisempi*: kuin jokin hänestä lähtöisin oleva olisi ottanut askeleen ulos *tilaan ja aikaan* [...]. (*O*, 263–264.)

Liukumäen laskeminen palauttaa Emilialle tunteen ulottuvuuksista, jotka jamesonilaisittain ”litteästä” postmodernisuuden ajasta puuttuvat. Emilia palaa kokemuksen tasolla maailmaan, joka ei olekaan litteä vaan *kolmiulotteinen* eli historiallinen. Liukumäki metaforana ohjaa ajattelemaan nopeaa ja ennakoitavuudestaan huolimatta yllättävää siirtymistä sekä ylhäältä alaspäin suuntautuvaa liikettä. Toisaalta Caesar on nuorena halunnut tehdä mäen, jota voi laskea

ylöspäin: hänen pyrkimyksensä näyttäytyy utopistisena, tavanomaisen käsitteistämisen tavan dialektisena ylittämisenä ja haluna tehdä jotain täysin uutta ja perinteestä poikkeavaa – avant-gardea kapitalistisessa viitekehyksessä. Tarina kantaa mukanaan myös vaivihkaisen viittauksen *O:n* muotoon ja Miki Liukkosen pyrkimykseen uudistaa kirjallisuuden ilmaisutapaa, vaikka ”gravitaatiosentriset ongelmat osoittautuivat ylivoimaisiksi” (*O*, 113).

»Vanhanaikaisessa on vikana vanhanaikaisuus, modernissa kaikki moderni. Mitä siitä pitäisi ajatella?» Caesar sanoi itsekseen, melkein epätoivoisena, ja katsoi käsiään, jotka olivat nyt pöydällä päällekkäin.

»Tuo on sinun Caesar sinun ongelmasi, sinä ajattelet liukumäkiä liian älyllisesti», Lena sanoi pöydän ylle kumartuen. (*O*, 113.)

Caesar kaipaa jotain mikä ylittää modernin, jotain millä *liukua* takaisin kohti leikillisyyttä. Hän kaipaa jonkinlaista halkeamaa, jonka kautta läpäistä niin vanhanaikaisuus kuin moderni. ”Leikillisuus” on sekä postmodernin tyylin leikillisyyttä että paluuta lapsuuden huolettomaan kokemukseen, utopiaan, joka ”voi tulla takaisin, mutta enää nopeina välähdyksinä” (*O*, 114). Caesar haluaa palauttaa tunteen lapsuuden viattomuudesta, mutta hän on siihen liian ”älyllinen”. Episodiin tuo ristiriitaisuutta kertoja, joka kuvaa Caesarin liukumäkien olleen hänen ”alkavan neuroottisuutensa mätiä hedelmiä” (*O*, 682). Caesar haluaa palata aikuisuutta edeltävään subtekstiinsä, infantiliin utopiaan, mutta turhautuu, koska mitkään ponnistelut eivät voi tuoda sitä sellaisenaan takaisin. Historia voi olla olemassa vain tekstuaalisena tekona. Toisaalta hän tukahduttaa ahdistuksensa liukumäkien suunnitteluun. Tästä älyllisyyden, leikillisyyden kaipuun ja ahdistuksen ristiriidasta syntyy liukumäkiä, joita ei enää voi edes laskea. Lopputulemana on historiallisuudesta muistuttavaa nykytaidetta:

[...] Marcell sitten sattuman kautta löysi mielenkiintoisesta Kompan A/S:n sponso-roimasta »Tulevaisuuden liukumäet» -näytöksestä [...] pienen huoneen, jonka hämärässä, alhaalta valaistua mielenkiintoista liukumäkeä ympäröivistä kaiuttimista hän kuuli pihisevien junien ääniä, joiden esitteen mukaan oli tarkoitus luoda tämän uudenmallisen liukumäen ympärille »mystiikka» [...] Marcell epäili oliko kyseessä lapsille tarkoitettu tapahtuma ollenkaan vai pikemminkin vaikea käsitetaiteellinen speaktaakkeli. (*O*, 574.)

Vanhojen junien ääni on ”mystistä” poissaolevan Historian lailla. Samaan mystisyyden verhoon piiloutuu Teslan utopistiset keksinnöt, jotka ovat implisiittisesti läsnä liukumäen teräksenä. Utooppinen impulssi on siten sisäänrakennettu ominaisuus, mahdollisuus palata tilaan, jossa kokemiseen liittyy ulottuvuuksien – historiallisuuden – tunnetta. Liukumäkien juna-ai-

helma leikkautuu ristiin Vincent Wolfin, Jan Gaden teatteritiimin näytelmäkäsikirjoittajan toteamuksessa: ”Ajatelkaa näytelmää aksioomana, joka leikkaa kahden todellisuustason läpi. Se on yhtä totta kuin Lumiären veljesten ’Juna joka saapuu asemalle’. Ranska 1896. Yleisö rynni kauhuissaan paikaltaan.” (*O*, 130.) Caesarin liukumäkien kaksi todellisuustasoa ovat Historia ja nykyisyys. Nämä ovat myös itse romaanin tasot, joiden välillä lukija liukuu vuoroin ylöspäin ja vuoroin alaspäin. Liukumäkeä laskiessa itse laskijalla ei enää ole juurikaan valtaa suhteessa mäkeen ja painovoimaan, ja tästä näkökulmasta liukumäen metafora virnuilee *O:n* lukijalle: ainoa yhteinen mahdollinen nimittäjä haastavan romaanin lukukokemuksen ja liukumäen laskemisen välillä on niiden aiheuttama enemmän tai vähemmän hienovarainen huikauksen tunne.

Nykyisen käsittämisen- ja havaitsemistavan ulkopuolelle astumisella tai liukumisella on vakavat seurauksensa: Emilia Jensenin kolmiulotteiseksi muuttuva kokemusmaailma ajaa hänet itsemurhaan. *O:n* narratiivin tarjoama symbolinen ratkaisu tähän tilanteeseen on kuolema. Ratkaisusta herää poliittisen tiedostamattoman syvyyksiin ajava kysymys: *minkä* kuolema? Emilia ei koe itsemurhansa hetkeä mitenkään epätoivoisena, kenties päinvastoin. Hän ei yksinkertaisesti enää voi elää tilanteessa, jossa hän kokee useiden ulottuvuuksien läsnäolon; toisin sanoen Emilia ei kestä tilannetta, jossa hän näkee postmodernisuuden tilan selkeästi. Emilian kuolema on symbolinen hyppy pois yhteiskunnallisesta ”koneistosta”, jonka hiljennetyt ”häiriöt” hän on onnistunut näkemään.

Emilia Jensenin episodi heijastelee myös ajan ja tilan välisten suhteiden muutosta, joka on tapahtunut kulttuuristen dominanttien vaihtumisen myötä. Jamesonin (2015a, 105) mukaan siirtymä modernista postmodernisuuteen merkitsi myös tapaamme käsittää ajan ja tilan välisiä suhteita. Siinä missä modernismi suhtautui ajallisuuteen ja muistiin lähes pakkomielteisesti, on postmodernisuudessa keskiössä tilallisuus, jolle aika on alisteinen piirre. Tilallisuus, kulttuurinen presentismi, ottaa ajallisuuden haltuunsa. Jameson (2015a, 105–106) ei kuitenkaan esitä, että postmodernisuudessa aika olisi täysin kadonnut, vaan se on pikemminkin kutistunut nykyhetkisyyteen ja redusoitunut ruumiiseen. Emilia Jensenin liukuminen ”aikaan ja tilaan” voidaan nähdä implikaationa näiden kahden aspektin tasapainotilasta, joka episodin symbolisen ratkaisun puolesta on mahdoton. Voidaanko episodin siis nähdä asettavan moderni ja postmodernisuus keskenään yhteismitattomiksi vastakohtiksi?

Episodi saa päätöksensä Kompan A/S:n varastossa, jossa yrityksen nykyinen johtaja Gunne Wills päättää laskea alas yhdestä varastoon jätetystä liukumäestä. Mäen keskiöstä ”syöksähti joka suuntaan kahdeksan metallilevyä, joista yksi oli muita leveämpi ja tarkoitettu laskettavaksi, seitsemän muuta oli jätetty ohuiksi, alaspäin kapeneviksi, lähes vaarallisen näköisiksi suikaleiksi” (O, 833). ”Laskettavaksi tarkoitettu” viittaa jälleen romaaniin itseensä ja sen tulkintahorisontteihin. Se ohjaa lukijaa tekemään itsestään yhden koherentin tulkinnan, vaikka todellisuudessa ”vaarallisen näköisiä suikaleita” eli tulkinnallisia kerroksia löytyy teoksesta väistämättä aina useampia kuin yksi. Suikaleet viittaavat myös romaanin muodon postmodernistiseen fragmentaarisuuteen ja yhteiskunnalliseen orientaatioon: vain yksi hegemoninen²⁵ ”mäki”, häiriötilaan johtava lasku, näyttäytyy mahdollisena. Muut seitsemän suikaletta representoivat kulttuurin eriaikaisuuksia ja dominantin rinnalla pilkahtelevia mahdollisuuksia nähdä sosiaalisen konstruktion moninaisuus. Siten ”Gravitaatio” on yhdenlainen kognitiivinen kartta: ”Mikä liukumäestä teki muka keskeneräisen? Gunne ihmetteli.” (O, 834.)

Muodollisten ja tulkinnallisten konnotaatioiden lisäksi liukumäkiepisoedi avaa itseironisen tulkinnan romaanin sisällön laatuun: ”Hänen [Gunnen] oli myönnettävä, että »Gravitaatio» oli hiton vaikuttava teos. Oikeastaan se oli lähes pelottava, se ei missään nimessä ollut lapsille sovelias, siinä oli surua ja epätoivoa, siihen oli vangittu ahdistavasta painajaisesta hereille hätkähtävän ihmisen aamuöinen lohduton hetki...” (O, 834.) Yhteiskunnallisen todellisuuden analyttinen kohtaaminen voi olla pelottavaa, eikä sitä ole välttämättä helppo hyväksyä. Kapitalistisen logiikan muokkaaman yhteiskunnan näkeminen sellaisenaan voi aiheuttaa ”surua ja epätoivoa”. Mutta dialektisesti katsottuna sekään ei muiden ilmiöiden tavoin ole pysyvä luonteeltaan – ”aamuyön lohduton hetki” menee lopulta ohi. Pysymättömyys merkitsee painajaisen päättymistä ja mahdollisuutta uuteen päivään, johon edellisen yön painajaisten reflektointi on kylvänyt utopian siemenet.

²⁵ Raymond Williams (1988, 125–127) on kuvannut Antonio Gramscin kehittämän hegemonia-käsitteen tarkoitettavan kulttuurin ja ideologian ylittävää ja sisältävää kokonaisuutta. Hegemonia ”käsittää tuntemuksemme ja toimintatapamme sekä itseämme ja maailmaamme hahmottavat havainnot. Se on konstituivien ja konstituoitujen merkitysten ja arvojen eletty järjestelmä. [...] hegemonia on sanan vahvimmassa merkityksessä yksi ’kulttuuri’, mutta kulttuuri, jota on tarkasteltava myös jokapäiväisenä tiettyjen luokkien herruutena ja toisten luokkien alistamisena”.

3.6 Lundvallien perhe ja hegemonisen voiman representaatiot

Emilia Jensenin liukumäkikokemuksella on myös toisenlaisia seurauksia. Ennen itsemurhaansa hän on kirjoittanut fiktiivistä tarinaa Lundvallien romaniperheestä, joka Emilian tietämättä on myös todellisuudessa olemassa. Yhtäaikaisella todella olemassa olevasta kohteesta kirjoittamisella ja ”häiriökokemuksella” on seurauksensa: ”Näytelmä ja todellisuus kohtasivat aikahäiriön taitekohdassa ja sekoittuivat; oikeassa maailmassa elävät romanit limittyivät näytelmän kuviteltujen romanien kanssa ja ohenivat, niin sanotusti.” (O, 618.) Häiriöön kiinnittää ensimmäisenä huomiota Valter Lundvall, joka huomaa, ettei aurinko enää nouse ja laske kuten tavallisesti. Lisäksi hän kuulee outoa sirinää, jonka lähdeä hän ei kykene jäljittämään.

Näiden tapahtumien aikana perheen isä, Valde, on joutunut sairaalaan oudon huimauksen vuoksi. Valdea tutkitaan Meilahden sairaalassa, jossa kaikki hänen osastollaan työskentelevät henkilökunnan edustajat ja potilaat Valdea itseään lukuun ottamatta alkavat pyörtyillä. Näiden ”häiriöiden” lisäksi on tapahtunut myös ajallinen siirtymä: romaniperhe elää Emilian liukumäen laskemisen jälkeen kaksi tuntia eri ajassa kuin muu väestö. Tino Lundvallille siirtymä, postmodernisuuden ajallinen luhistuma, aiheuttaa ongelmia ravintolassa. Hänet heitetään sieltä ulos, vaikka hän ei omasta mielestään ollut juonut vielä tippaakaan. Tinon kohdalla häiriöt ajassa ovat redusoituneet keholliseen kokemukseen (ks. Jameson 2015a, 105–106). Pyörtyilyjä teoreettisen fysiikan näkökulmasta tutkiva Aaron Roos tunnistaa ilmiön, jonka taustalle hän hahmottaa ”ajankohtaisen” aikadilataatioteorian. Aikamme häiriöiden tutkiminen onkin tärkeää juuri nyt:

»Ja sinä olet sitä mieltä, että pyörtymisillä on jotain tekemistä niin kutsutun ’aikadilataation’ kanssa?»
(lappujen selausta): »Olen tullut johtopäätökseen, että pyörtymisillä on tekemistä informaation kanssa.» (uusi lappu) »Kuinka muutos siinä kuinka me vastaanotamme tietoa vaikuttaa aikaan.»
»Häiriö ajassa siis.»
»Niin kutsuttu ’madonreikä’»
»Kyllä», Aaron sanoi.
»Hyvä, se onkin ajankohtainen teoria.» (O, 372.)

Lundvalleille häiriö on kokonaisvaltaista, ei vain pelkkää pyörtyilyä kuten valtaväestön edustajilla. Häiriöön liittyy myös Valterin kokemus unohtamisesta: uusi ”informaatio” on korvaamassa vanhan ”tiedon”. Valter ei enää pysty muistamaan mistä he olivat tulleet Tuomarinkylään ja tai mistä he olivat saaneet hevosensa: ”Auringot surraa ja tarinat pimenee.” (O, 626.)

Romaniperheen historian katoaminen viittaa postmodernisuuden Historiattomuuteen. Etninen ryhmä, joka vielä noudattaa vanhoja perinteitä, on tuomittu unohtamaan Historiansa valtakulttuurin jaloissa. Williamsin kolmijaon mukaan Lundvallien perhe kuuluu kulttuurin jäänteenomaisiin piirteisiin, joka nyt on tyystin katoamassa. Heidän tapansa ja kulttuurinsa edustavat postmodernisuutta edeltänyttä eriaikaisuuksien yhtäaikaista, mutta itsenäistä läsnäoloa:

»Mutta perinteitä ei pitäisi unohtaa», Täti-Muori jatkoi ja antoi oman lusikkansa Tennis-Ennarille. »Muuten eletäis niin kuin valkolaiset ja penikat olis aivan vauhkona. Siinä menisi kuri ja järjestys ja kunnioittaminen. Diskoissa laukattais eikä muuta kuin kaljaa kitattaisi ja kohta jätettäisiin vanhemmatkin pakkaseen. Ei mitään kunnioitusta.» (O, 467.)

Täti-Muori kritisoi yhteiskuntaa oman perinnekokemuksena pohjalta ja näkee, millaisia seurauksia voi olla reifikaatiolla, joka irrottaa subjektit omista perinneyhteyksistään. Nyky aikaan kuulumattomuutta korostavat Simpuri-nimisen henkilön Lundvallin perheelle lahjoittamat toimimattomat kodinkoneet sekä Valterin ja Tinon vanhanaikainen tietokone, jota muut perheenjäsenet eivät käytä. Heillä ei myöskään ole autoa, joten implisiittinen kertoja tulee vihjanneeksi, että kenties perhe liikkuu vanhanaikaiseen tapaan hevosilla.

Lundvallin perhe unohtaa Historiaansa sitä mukaan, kun kerronta etenee. Henkilöhahmoina he siten ”ohentuvat” koko ajan ja alkavat lähestyä täydellistä Historiattomuutta. Emilia Jensen on kirjoittamalla irrottanut Lundvallin perheen heidän omasta jäänteenomaisesta ajastaan ja samalla reifioinut heidän todellisuussuhteensa. Emilia on kirjoittanut heidät postmodernisuuteen, jossa Historialla ei ole enää sijaa kuin kuriositeetin tai ironian valossa. Kerronnan myötä perheen olemassaolo ohentuu siten, että heidän ei väitetä enää olevan olemassa lainkaan: ”Onko tosiaan niin, että me ei taideta oikein olla olemassa?”, hän [Valter] sanoi ja pysyi rempseässä takakenossa, vaikka kysymys oli esitetty vakavin silmin ja aidon huolen sävyttämänä. Aaron tuli lääkärin vierelle ja nyökkäsi: ’Kyllä.’” (O, 746.) Lopulta perhe katoaa täysin jälkiä jättämättä. Heidän tarinansa viimeinen sivu on tyhjä.

Emilia Jensenin kirjoittamassa näytelmässä perheen elämä jatkuu, mikä lomittaa ontologisen todellisuuden tasoja toisiinsa ja luo niiden välille metafiktiivisen suhteen. Helsingin yliopiston professori Magnus Brax, jolle Emilia on antanut tekstejään luettaviksi, lukee tämän romani-näytelmän loppua putkassa: ”Valo vain kulkee, mutta nämä romanit eivät ymmärrä, että se on heidät ohittanut: hivuttautuminen maailmasta ulos oli huomaamatonta, joskin jatkuvaa. Heidät

on siirretty ulos *ajasta*, sillä heidän olemassaolonsa oli ruumiillistuma jostain, mille ei vielä ole muotoa.” (*O*, 811.) Ajasta ulos siirtäminen on ollut aktiivista toimintaa, mutta tekstin passiivimuoto jättää tekijän hämäräksi. Jamesonilaisittain luettuna ulossiirtäjänä passiivin takana toimii kulttuurisesti yhtenäistävä postmodernisuuden logiikka. Episodissa romaniperheen ja -kulttuurin yhteisöllisyyttä ja perinteitä kunnioittava elämäntapa näyttäytyy esteenä kapitalismin logiikalle, joka ei onnistukaan irrottamaan subjektien kulttuurisia piirteitä heistä itsestään irti ja myymään niitä heille takaisin tavaramuodossa. Näin ollen heidät on siirrettävä ulos ”ajasta”, jonka ulkopuolella he vallitsevan kulttuurimuodon näkökulmasta ovat jo valmiiksi. Mutta mikä on se, ”mille ei vielä ole muotoa”? Teksti vihjaa utopian mahdollisuuteen eli tulevaisuuteen, jossa olisi läsnä sellainen historialliset ilmiöt itseensä sisällyttävä ”muoto”, joka vielä meidän ajastamme puuttuu.

Lundvallien episodin representaatiossa on kysymys ajan ja tilan välisestä käsitteellisestä muutoksesta, mutta hieman toisin aseteltuna kuin Emilia Jensenin tapauksessa: Lundvalleille menneisyys ja tulevaisuus katoavat ja aika redusoituu kehoon ja kutistuu presentismiin, ”nykyaikaiseen vankilaan” (ks. Jameson 2015a, 105). Tämän dialektiikan lisäksi Lundvallien katoaminen representoi ja kartoittaa hegemonian ja marginaaliryhmien suhdetta ja problematisoi sitä, millä tavoin Historiaa ja marginaalia aktiivisesti unohdetaan. Episodin syvärakenteeseen onkin piiloutunut valtamekanismeja ja kulttuurista omimista kyseenalaistavaa narratiivisuutta. Emilia valtakulttuurin edustajana on valtaa käyttävässä suhteessa marginaaliryhmiin, sillä kirjoittamalla heistä hän paitsi omii heidän kulttuurinsa osaksi omaa tarinaansa myös määrittää kohteensa tulevaisuutta. Toisaalta romaniperheessä perinteisiin sitoutuminen on aktiivista eheyttävää. Heidän kuvauksessaan ei käytetä hajeen käsitettä tai sen synonyymisia ilmaisuja, vaan puhutaan ainoastaan ajallisesta siirtymästä. Nähdäkseni *O:n* poliittiseen tiedostamattomaan (erityisesti sen toiseen, kollektiiviseen tasoon) jää tieto siitä, millainen merkitys yhteisöllisyydellä voi olla ehjän ja kokonaisen kokemuksen kannalta.

4 POSTMODERNISUUDEN NARRATIIVI

4.1 Informaatiotulvan dialektiikka

O:n alkuvaiheen vastaanotossa on korostunut erityisesti romaanin informaatioähkyn tematiikka. Tämä ei sinänsä yllätä, sillä romaani puhuu samoista aiheista, joita monet pohtivat sekä itsekseen että julkisesti: kuinka suhtautua kaikkialta päälle vyöryvään informaatioon? Informaatiota muodossa tai toisessa käsitellään romaanin lähes jokaisessa episodissa, ja sen eri aspektien ympärille jäsentyvät sekä Historian narratiivi että postmodernisuuden narratiivi. Käsitelen tässä postmodernisuuden narratiivin ensimmäisessä alaluvussa romaanin takakansitekstejä informaation näkökulmasta. Sen jälkeen siirryn analysoimaan muita romaanin tarjoamia informaationäköaloja Jeromen näkökulmaa painottaen ja pohdin, millaista maailmankuvaa *O* informaatiotematiikkansa kautta rakentaa. Tässä yhteydessä tarkastelen *O:n* sisällön suhdetta Kantin ylevään ja analysoin kvanttifysiikan aiheelman merkitystä ”muodon sisällön” näkökulmasta. Alaluvussa 4.2 analysoin *Kirkos Neurosis* -sirkusta ja sen toimintaa kuvaavaa lyhyttä episodista. Luvussa 4.3 tarkastelen *O:n* postmodernistisia henkilöitä, joista olen analyysini poiminut Mikael Ahlqvistin, Erik Ahon ja Sami Alasen. Heidän lisäksi tarkastelen Aaron Roosin henkilöitä abstraktiotasoltaan matalamman, suoran yhteiskunnallisen referentin kautta. Analyysini päättyy alalukuun, jossa tarkastelen kielen syntaktisten rakenteiden mahdollisuutta osallistua poliittisen tiedostamattoman kartoittamiseen.

O:n takakansitekstit viittaavat sekä romaanin maksimaaliseen ja ensyklopediseen luonteeseen että sen ”hajanaiseen” muotoon. Takakansi avaa perinteisistä teoskuvauksista poikkeavan näkymän romaanin maailmaan ja sen sisältämään informaatioon. Takakannen sisältö koostuu vihjailevan juonireferaatista ja arvostelusitaattien sijaan hashtag- eli aihetunnisteluettelosta.²⁶ *O:n* luettelon merkitys näyttäytyy kaksisuuntaisena. Se voi olla teoksen paratekstiin kirjoitettu *mise en abyme*, joka kattaa kertojan mielestä kaikki *O:n* tärkeimmät teemat ja motiivit.²⁷

²⁶ Hashtag-luettelo kokonaisuudessaan: #nykyaika #aika #internet #munakoiso #bach #pyörtyminen #tesla #zeitgeist #neuroosit #kanaviilokki #kvanttifysiikka #huumeet #uiminen #jung #sirkus #rahmaninov #morse-tus #yksinäisyys #musiikki #unet #sokeus #tanska #espanja #unkari #liukumäet #kant #teatteri #purimräikät #post-it #ravit #hevokset #filosofia #ocd #hcandersen #mielenterveys #countrymusic #tähtitiede #romanit #whitesnake

²⁷ *Mise en abyme* tarkoittaa kerronnallista rakennetta, joka peilaa teoksen tapahtumia tai maailmaa. *Mise en abyme* on alun perin heraldiikan termi, jolla tarkoitettiin syvyysvaikutelmaa luovaa keskelle asettamista. Kerronnassa se heijastaa kertomuksen kokonaisuutta yksinkertaisen, toistuvan tai aporistisen kahdentuman kautta.

Hashtagit voivat myös ohjata lukijaa romaanin ulkopuoliseen maailmaan luomaan omia, romaanin kuvaaman todellisuuden yli virtaavia mielikuvia ja kartastoja. Ne voivat siten toimia eräänlaisina lukuohjeina kohostaessaan romaanin tiettyjä motiiveja: Hashtagin *sokeus* referenttinä voi olla Anton Benevitan sokeutuminen, mutta myös ”yhteiskunnallinen sokeus”.

Merkitsijöinä *O:n* hashtagit voivat hajautua loputtomasti erilaisiin referentteihin, joiden muodostumiseen vaikuttavat merkitsijöiden käyttäjien intentiot. Esimerkiksi Instagramissa *#kanaviilokin* takaa voi teoriassa löytyä minkäläinen kuva tahansa. Oleellista on, että kyseisellä kuvalla on käyttäjälleen ja sen näkijäyhteisölle merkityksellinen semanttinen yhteys *kanaviilokkiin*. Referenttien määrä lisääntyy sitä mukaan, mitä abstraktimmaksi hashtagin sisältämä käsite muuttuu: *#nykyaika* voi laajentaa tarkoitteensa koskettamaan käytännössä jokaista julkaistua Instagram-kuvaa.

Lopulta kyse ei ole enää pelkästään Instagram-kuvista ja niiden tarkoitteista, vaan pohjimmitaan niistä ihmisten välisistä yhteiskunnallisista suhteista, joita kuvat välittävät (ks. Debord 2005, 31). Jokainen yksittäinen hashtag voi johdattaa uusien viestien ja kuvien pariin aina uudelleen ja uudelleen, jolloin ne muodostavat yhdessä lähes rajattomalta vaikuttavan kuvien ja tekstien informaatioverkoston. Tämä verkosto on laaja mutta pinnallinen luonteeltaan. Historiallisuuden näkökulmasta se näyttäytyy vajavaisena: sovelluksiin ladatut kuvat muodostavat todellisesta sosiaalisesta elämästä irtautuneiden kuvien yhteisen virran, johon elämän aiempaa ykseyttä ei voi palauttaa (ks. Debord 2005, 30). Näin elämän kokonaisuus pirstoutuu aiheutunnisteiksi, jotka heijastelevat postmodernisuuden hajanaisuutta ja fragmentaarisuutta.

Ilmiönä hashtag vaikuttaa yhteiskunnallisesti sängen tasa-arvoiselta sen vuoksi, että hashtagien sisältämä informaatio ja käytön vaatima teknologia on periaatteessa kaikkien ulottuvilla. Debordin (2005, 96) mukaan speaktaakkelin julistama epätodellinen yhtenäisyys kuitenkin kätkee luokkajaon, johon kapitalistisen tuotantotavan todellinen yhtenäisyys perustuu. Sosiaalisen median vaatiman teknologian saatavuus on riippuvaista siitä, missä määrin sitä valmistava

Mise en abyme voi olla myös teoksen ”pienoismalli”, romaaniin sisältyvä novelli tai romaanikatkelma, joka on analogisessa suhteessa teoksen kokonaisuuteen. *Mise en abyme* ei kuitenkaan välttämättä heijasta teoksen koko kokonaisuutta, vaan luo siihen integraatiota ja vahvistaa sen rakennetta. (Makkonen 1991, 17–20.) *Mise en abyme* -rakenteessa on myös metafiktiivisen tehokeinon piirteitä, sillä Makkosen (1991, 20) mukaan sen myötä on teoksen mahdollista käydä dialogia itsensä kanssa ja tulkita itse itseään. ”Teokseen sisältyvä ’teos’, kuten uni unessa, vakuuttaa voimakkaasti omasta todellisuudestaan ja tarjoutuu toimimaan teoksen hermeneuttisena avaimena tai ’käyttöohjeena.’” (Makkonen 1991, 20.)

työvoima tulee riistetyksi ja kuinka paljon teknologian vaatimia luonnonvaroja on käytettävissä. Näennäisen yhtenäinen, esteettisesti pelkistetty ja informatiivisesti suppea hashtag-luettelo väittää johdattavansa loputtoman, maksimaalisen tiedon äärelle, mutta piilottaako se samalla vaatimuksen yhteiskunnallisesta, poliittiseen tiedostamattomaan tarkentavasta luku-tavasta?

Postmodernistisen hashtag- ja kuvatodellisuuden takana piilee todellisia yhteiskunnallisia ristiriitoja, joiden historiallinen luonne avautuu dialektisen, binaarioppositioiden väliset jännitteet huomioonottavan luennan avulla. *O:ssa* maailman tapahtumien – informaation – seuraaminen on etäistä, pikemminkin asiointilan toteavaa kuin analysoivaa. Romaani osoittaa kuvamaailman ristiriitoihin mutta problematisoi sitä, voiko kuvien ja informaation välittämällä luoda todellisia affekteja:

Kyse on ajan seuraamisesta, etäisestä osallistumisesta, että olisi jotain mitä puida nettiyhteisössä tai ystävien kanssa, ja näin tieto tai uutinen, tapahtuma, miten vain, muuttaa muotoaan; ihmiset käsittelevät sitä, heittelevät sitä toinen toisilleen kuin pesäpalloa, he kopittelevat, tieto rähjäntyy, sen langat alkavat vähitellen purkautua. Se on Facebook-debatti, linkki Twitterissä, kuva kuvien maailmassa, se on lentoturman metallinpalasia, savua ja hälyä, se on kiväärillä hakatun lapsen muodottomat kasvot huippukameran zoomissa, kaikkien lehtien etusivulla juhlallisesti, tai sitten poliitikon kasvot alhaalta kuvattuna, mielipiteen kasvot, hopeinen kravatti ja väsyneet silmät, kampausta, tai sitten se on kepeä kuva ladattuna pelokkaalla ylpeydellä; vastasyntynyt lapsi, lomakuva Madeiralta, hovimestari-apina, muisto vuodelta 1986, idoli – kuvasta voi tulla vitsi, se ymmärretään väärin, tragedia muuttuu tahattoman koomiseksi gifiksi tai meemiksi. (*O*, 495–496.)

O pyrkii negatiivisen dialektiikan keinoin osoittamaan kuvamaailman taakse ja toinnuttamaan solidaarisuuden tunnetta, jota ”kiväärillä hakatun lapsen muodottomat kasvot huippukameran zoomissa” todellisuudessa herättää. Romaani luo kaunokirjallisin keinoin lukijan mieleen esteettisen häiriötilan, jota pelkkä irrallisten kuvien näkeminen ei välttämättä synnyttäisi. Esteettinen häiriö ohjaa lukijaa implisiittisesti poliittisen tiedostamattoman luentaan. Se pyrkii osoittamaan, että kuvan takana on aina sen oma, piiloon jäävä Historiansa. Tässä tapauksessa piiloon on jäänyt yhteiskunta, jossa kärsimys ja ylellisyys elävät rinnakkain. Historiallisuudesta muistuttava ”vastasyntynyt lapsi, lomakuva Madeiralta, hovimestari-apina, muisto vuodelta 1986” luo puolestaan edelliseen lainaukseen ”kepeän” kontrastin, joka osoittaa postmodernistisen ironisen ja etääntyneen suhtautumistavan mahdollisuuteen. Sitaatti sisällyttää itseensä myös yhteiskuntapoliittisen aspektin: ”poliitikon kasvot alhaalta kuvattuna” luo kuvaa

näkijän yläpuolella olevasta hahmosta ja siten alisteisesta valta-asetelmasta ja tiedon merkityksestä valta-asetelmien luomisprosessissa. Poliitikkojen kuvaamistapa voi toimia myös valtarakenteita kyseenalaistavana ja purkavana aktina.²⁸

O:ssa informaation ja hajeen käsitteet kytkeytyvät toistuvasti toisiinsa. Fysiikan professori Samuel Algrenin kysyessä retorisesti kaiken tiedon relevanttiudesta hän tulee myös viitanneeksi *O:n* sisältöön eli siihen, missä määrin kaikki romaanin sisältö on merkityksellistä lukijan kannalta. Algren esittää kysymyksensä sekä romaanin sisäisille kuulijoille eli fysiikan opiskelijoille että *O:n* lukijoille, joilla on vastuu romaanin sisältämän tiedon vastaanottamisesta. *O:ssa* tieto on hajeenomaista, sinne tänne kansien väliin pirstoutunutta, mutta ei täysin vailla jonkinlaista havaittavaa koherenssia eli informaatorakennetta:

»Tiedon määrä huikaa lisääntyminen tuo mukanaan suuren vastuun», Algrenin ääni liukuu innokkaissa rekistereissä »Mihin uskoa, mikä ylipäätään on relevanttia?» [...] »Entropia, eli haje, on fysikaalinen suure, joka ilmaisee e-pä-jär-jes-tyk-sen systeemissä tai järjestelmässä», Algren kirjoittaa taululle. »Toisin sanoen informaatio on järjestystä, avoin järjestelmä ja sellaisenaan kaaoksen ja hajeen, eli entropian vastakohta, joka on suljettu. Samalla se on järjestelmästä riippuvaista, ja jokaisella järjestelmällä on oma informaatorakenteensa: aivoilla, tietokoneilla, soluilla, *todellisuudella*.» (*O*, 676–677.)

O:n kuvaaman todellisuuden informaatorakenteeseen on tullut häiriö, joka on romaanissa kaksitasoinen. Ensimmäinen taso on tietoisesti tehtyjen informaatiomuutosten taso, jolla Nikola Tesla operoi. Tästä tasosta on lähtöisin Emilia Jensenin häiriö, voimakas eksistentiaalinen kokemus, joka ajaa hänet itsemurhaan. Toinen taso on yhteiskunnallinen, postmodernistisen hajanaisuuden taso, jota määrittää osittain edellisen kanssa yhteinen ja osittain omanlaisensa häiriötematiikka. Erik Ahon lehdenlukuhetki representoi informaation hajanaisuutta ja niitä ristiriitaisuuksia, joita postmodernissa elävä subjekti joutuu lyhyessä ajassa ottamaan vastaan ja käsittelemään. Lehden artikkelit, joiden eettinen perintö pohjautuu periaatteessa valistuksen tietoa lisäävään, vapauttavaan projektiin, muuttuvat kerronnassa postmodernisuutta kuvaaviksi fragmenteiksi:

²⁸ *O* viitannee kokuun, joka nousi vuonna 2016 Sakari Piipon tavasta esittää poliitikot valokuvissaan. Inhimillistä kuvaustapaa – jonka Piipon esimies väitti esittävän kuvattavat henkilöt epäasiallisissa valossa – seurasi kuvien julkaisukiello ja kuvaajan työn rajoittaminen sekä vihjaukset virkarikokseen syylistymisestä. Lisäksi Piipolta koetettiin lainvastaisesti evätä oikeudet omiin teoksiinsa. (Kaarenoja 2016.)

INTIASSA RAISKATUN VIISIVUOTIAAN ISÄ EI HALUA VAIETA. Poliisit yrittivät lahjoa 32-vuotiaan isän hiljaiseksi: HS:n haastattelussa isä ei pysty sanomaan kuin yksittäisiä lauseita. Mainos: Tekniset juoksuvaatteet naisille, Adidas Boston Super 13 juoksukengät – 50 %. (O, 493.)

Sanotut: »*Naamiaiasuihin pukeutuneet tytöt lähestyivät häntä [Berlusconi] aistillisesti (...)*», IRAKISSA VERINEN POMMI-ISKU MOSKEIJAAN *släöp*: TALOUS: aargh! *släöp släöp hyp släp*: URHEILU jääkiekkoa *släöp*.
Ymmärrä tämä: kaaoksessa ei ole mitään ymmärrettävää.
KULTTUURI Verdi vai Wagner? *hyp hyp* » *Ei ole Verdin voittanutta!*» *släöp x 2*: aukeama täynnä ruohonleikkureita JOKA LÄHTÖÖN! (O, 499–500.)

Välähdykset leikkaavat jyrkästi inhimillisestä kärsimyksestä pinnalliseen tuotemarkkinointiin ja takaisin. Onomatopoeettisilla interjektioilla *släöp* ja *hyp* tehostetut leikkaukset rikkovat *O:n* sujuvaa lukukokemusta ja luovat siihen halkeaman, josta voi aavistaa artikkeleiden ja mainosten välisen ristiriidan jyrkkyyden. Toisaalta todellisen sosiaalisen käytännön näkökulmasta katsottuna kevyen oloinen mainos voi auttaa lukijaa pakenemaan todellisuutta ja peittämään sitä. Jälkimmäisessä lainauksessa kertojaääni ilmestyy kommentoimaan Erikin lukuprosessia. Sen pedagoginen ääni on dialektisesti moneen suuntaan avautuva: se joko yksiselitteisesti kieltää kaaoksen ymmärtämisen mahdollisuuden tai sitten se väittää, että kaaoksessa ei edes ole mitään, jota voisi ymmärtää. Kolmas vaihtoehto tulkita virke on nähdä se ilmiön täydellisenä torjumisena: kaaoksen olemassaoloa ei tarvitse ymmärtää eikä hyväksyä kuten ei intialaisten poliisienkaan toimia.

Informaation liiallisuus nousee *O:ssa* toistuvasti kerronnan fokukseen. Erik kokee kiinteyden ja selkeyden puutteen olevan ”heidän sukupolvensa abstrakti pandemia: liian informaation aiheuttama sekasorto, jonka keskellä jopa ikivanhat mantrat puuroutuvat kuulumattomiin” (O, 497). Nykyisyys ja Historia asettuvat Erikin mielessä oppositioiksi. ”Jopa” viittaa sekasorron hegemonisuuteen, jolta ei vahvinkaan historiallisuus voi välttyä. Jäänteellinen käsite ”mantrat” viittaa yksinkertaiseen toisteisuuteen, joka historiallisesti on toiminut eräänä mielen sekasorron lakkauttamisen metodina. Erik ei kuitenkaan Jan Gaden tavoin esitä diagnoosiensa takana piileviä sairauksien syitä – niiden lukeminen ja uudelleen kirjoittaminen jää lukijan tehtäväksi. Tätä työtä varten Jan Gade esittää metodin, jonka ytimessä on pakenemattomuus, se että ”katsoo liiallisuutta suoraan päin naamaa kuin jonkin kadonneen pakanajumalan miljoonaa kultaista silmää, menee sitä kohti ja sanoo ’eiköhän ruveta hommiin’” (O, 724). Yh-

teiskunnan tarkka tutkiskelu johtaisi siten sen dialektiseen ylittämiseen ja poliittisen alitajunnan paljastumiseen. Tehtävä ei ole helppo: ”miljoonan kultaisen silmän” haje on lähes mahdoton ottaa vastaan.

Informaatiohäiriöistä kandidaatintutkielmaa tekevän Aaronin mukaan ”aivot kokevat ajassa kulkeutuvan tiedon muutokset liian kuormittaviksi, ja ne aiheuttavat koneiston hetkellisen sulkeutumisen” (O, 679). ”Koneistolla” Aaron viittaa aivoihin. ”Tiedon muutokset” kuvaavat postmodernisuuden ajalle tyypillistä informaation hajanaisuutta ja epävarmuutta, joka aiheuttaa epäluottamusta tietoa kohtaan ylipäättään. Aaron tutkii tieteellisin välinein ilmiötä, jota Jan Gade käsittelee teatterin ja intuitiivisen, ei-älyllisen prosessoinnin kautta – O vihjaa, että nämä molemmat lähestymistavat ovat tärkeitä vaikeasti lähestyttävän ilmiön selvittämiseksi. Problematiikkaan tuo lisähaasteita tiedonmuutosten mahdollinen ideologisuus:

[...] ei niin että se tarkoittaisi samaa asiaa kuin *valehtelu* tai pienten yksityiskohtien viilaaminen (esimerkiksi omaa etua ajavan tuloksen saavuttamiseksi), vaan niin että informaatio pysyy *yhtä totena* kuin ennenkin, se on nyt vain *toista informaatiota* (joskin subjektin mielessä mitään muutosta ei ole tapahtunut, sillä ihminen ei voi Aaronin mielestä olla tietoinen informaation muutoksesta sillä ihminen itse on sen yksi osa) [...](O, 364.)

Adornon ja Horkheimerin intuitio ideologioista on nykyään jopa entistä perustavanlaatuisemmin totta kuin heidän aikanaan. Yleismaailmallistumisen ja sisäistämisen vuoksi ideologiat sellaisenaan ovat näkymättömämpiä kuin ennen – ne ovat muuttuneet todelliseksi toiseksi luonnoksi (Jameson 1991, 351). Näkymättöminä ideologiat siis toimivat kaikkein tehokkaimmin. Kapitalismi vaikuttaa ainoalta mahdolliselta yhteiskunnalliselta järjestäytymisen muodolta silloin, kun tietoa toisenlaisista tuotantotavoista tai toimivasta sosialismista ei enää ole olemassa: ideologisuus toimii tiedon ”yhtä totena” pysymisen välittäjänä. Subjektit mielessä ”mitään muutosta ei ole tapahtunut”, vaikka todellisuudessa ideologista työstämistä on tapahtunut ja tapahtuu kaiken aikaa. Subjektin todellisuus reifioituu, se on ”toista informaatiota”. Pienten yksityiskohtien viilaaminen ei riitä yhden mahdollisen todellisuuden luonnollistamiseen, vaan koko tietorakenne on järjestettävä ideologisesti uudelleen.

Historian narratiivissa tarkastelemani ruumismetafora representoi nyt eksplisiittisesti yhteiskunnan kokonaisuuden toimivuutta. Erik Aho toteaa tietoliikenteen olevan ”nykyajan ruumiin verisuonisto” (O, 498). Kuten esteetön verenkierto on ruumiille välttämätön, myös tietoliikenteen toimivuus on ehto yhteiskunnan toiminnalle. ”Nyky aika” viittaa sellaiseen yhteiskuntaan,

joka käyttää tietoliikennettä, ja näin se poissulkee jäänteenomaiset ja marginaaliset ilmiöt ulkopuolelleen. Jerome sanoo, ettei ”ole enää sellaista tietoa, jota levitetään sandaalit jalassa korventavan auringon alla, paimensauva kädessä” (*O*, 509). Jäänteenomaisia piirteitä ja taipumuksia on silti edelleen olemassa, kuten Historian narratiivin analyysi osoitti. Jerome jatkaa pohtimalla, kuinka ”tälläkin hetkellä [...] syötetään bittiavaruutta kuin suurta mustaa sikajumalaa [...]” (*O*, 510). Historia uskonnollisen kuvastonsa kera pyrkii toistuvasti palaamaan Jeromen ajatuksissa.

Jerome jatkaa ruumillisuusmetaforaa toteamalla, että nykyteknologiset laitteet ovat ”osa päivien hermoverkoston” (*O*, 509). Hermoston metafora kytkeytyy semanttisesti ajatuksiin nopeudesta, reaktiivisuudesta ja impulsiivisuudesta. Verisuoniston metafora puolestaan liittyy vapaaseen virtaukseen – verisuonisto ei reagoi yhtä helposti ja nopeasti ruumiiseen kohdistuviin ärsykkeisiin kuin hermoston toiminta. Diakronisesti katsottuna verisuoniston metafora viittaa historiallisempaan teknologiaruumiiseen, jossa ei vielä ollut älylaitteiden aiheuttamia katkoksia ja häiriöitä, ja hermoston metafora nykyaikaan, jonka teknologiympäristö vaatii jatkuvaa reagointia. Jerome jatkaa ruumiillisuusanalogiaa vielä kolmannelle tasolle:

Bittiavaruuden data on olemukseltaan erilaista kuin papyrusten data, se on sotkuisempaa ja epätarkempaa, lähinnä myös hyödytöntä [...]. Se on näkymätön meri, johon me kuolematta hukumme, se on nykyajan ääni. Se kun laittaa kasvot ihan lähelle television lumisadetta. Ja me hukumme. Tulemme osaksi sitä, muutamme itsekkin tiedoksi, abstraktiksi. Verkkomaailma ihmisruumiin jatkeena. (*O*, 509.)

Jerome saapuu abstraktin verkkoruumiin tasolle diakronista polkua pitkin. Hän kuvaa ensin historiallisia tiedon koostamis- ja välittämisvälineitä, joista ensimmäinen ”papyrukset” viittaa yhteiskuntamme varhaishistoriaan ja raamatullisten tapahtumien aikaan, ”television lumisade” puolestaan lähihistoriaan, joka edelsi internetin valtakautta. ”Kun laittaa kasvot ihan lähelle” sisältää ajatuksen etäisyyden puutteesta, joka väistämättä tekee nykyhetken analyysistä vajaan historiallisesta näkökulmasta katsottuna. ”Näkymätön meri” viittaa näkymättömiin jäävään ideologiaan tai hegemonisuuteen. Todellisessa sosiaalisessa käytännössä Jeromen kuvaama tiedon meri sisältää väistämättä ideologisesti ja poliittisesti ohjaavaa ja ohjailtua sisältöä, joka vaatii yhteiskunnallista lukutapaa ja vastaanotetun tiedon poissaolevien syiden analyysia. Mutta kuinka mitään näkymätöntä voisi kartoittaa?

4.1.1 Ylevä dataismin konekaudella

Tässä yhteydessä on aiheellista vielä palata ”kaikkietäviin järjestelmiin” (ks. luku 3.2). Harari (2017, 376–377) on puhunut dataismista eli uskosta, jonka mukaan kaikki tieto ja olemassa oleva orgaaninen elämä rakentuu samankaltaisen algoritmin mukaisesti – siten kaikki olemassa oleva on ”dataa”. Dataistien mukaan niin *Kuningas Lear* kuin influenssavirus ovat vain kaksi datavirranmuotoa, joita voidaan analysoida samoilla peruskäsitteillä ja työkaluilla. Tätä datavirtaa eli informaatiota on maailmassa jo niin paljon, että dataistit ajattelevat ihmisten olevan kykenemättömiä sen hallintaan. Heidän mukaansa kaikki ihmisistä saatava data tulee ohjata yhdeksi hajautetuksi virraksi, mikä tarkoittaisi samalla hajautettua vallankäyttöä ja pienempiä virheistä seuraavia vahinkoja. Toisin sanoen dataistit suhtautuvat epäillen inhimilliseen tietoon ja viisauteen.

Dataismissa ihmisen arvo määrittyy hänen datakäsittelyyn antamansa panoksen mukaan. Google ja Facebook tietävät jo täsmälleen, miltä ihmisestä tuntuu, mutta ne tietävät myös paljon asioita, joita kukaan ei osaa edes aavistaa. Siksi ihmisen onkin järkevintä lakata kuuntelemasta tunteitaan ja antaa algoritmien tehdä päätökset hänen puolestaan (Harari 2017, 376, 400). Baudrillardin rivouden käsitteen valossa informaatioteknologia on peitettyä; se viettelee subjektia mutta saa hänet yhtä aikaa tuntemaan pelkoa. Baudrillard kuvasi vielä vuonna 1986 informaation olevan rivoa siinä määrin kuin se pyrkii paljastamaan oman rakenteensa (ks. Baudrillard 1986, 187), mutta nykyinen informaatioteknologinen rakenne pyrkii nimenomaan peittämiseen ja ideologiseen hämärtämiseen. Harari (2017, 389) näkee dataismissa myös selviä uskonnollisuuden merkkejä: se alkoi neutraalina tieteellisenä teoriana kapitalismin tavoin, mutta on nyt muuttumassa uskonnoksi, joka vaatii itselleen oikeutta päättää siitä mikä on oikein ja mikä väärin.

Tämä katkeamaton datavirta luo uusia keksintöjä ja häiriöitä, joita kukaan ei suunnittele, kontrolloi tai käsitä. Kukaan ei ymmärrä, miten maailmantalous toimii tai mihin suuntaan kansainvälinen politiikka on menossa. Mutta kenenkään ei tarvitsekaan ymmärtää. Jokaisen pitää vain vastata sähköpostiviesteihinsä yhä nopeammin – ja sallia järjestelmän lukea ne. Aivan kuten vapaan markkinakapitalismin kannattajat uskovat markkinoiden näkymättömään käteen, dataistit uskovat datavirran näkymättömään käteen. (Harari 2017, 394.)

Dataismille ylin arvo on vapaa informaatiovirta, jota meidän tulee laajentaa, syventää ja voimistaa. Informaatiovirtaan sulautumisesta tulee uusi merkityksellisyiden lähde. Dataismille

ihminen on vain työkalu, jonka avulla luodaan kaikkien asioiden internet, kosminen, jumalan kaltainen datakäsittelyjärjestelmä. *Homo sapiens* edustaa heille vanhanaikaista algoritmia. (Harari 2017, 389.) Myös maailmantalouden mekanismit ovat tiukasti kytketyt dataistien teorioihin ja käytänteisiin: Harari (2017, 380–381) näkee vapaan informaation ja hajaannutetun datankäsittelyn olevan kapitalismin menestyksen takana.

Dataismin valossa Jeromen kuvaama ”näkyvätön meri” (O, 509) rinnastuu heterodiegeettisen kertojaäänänen ”kaikkietäviin järjestelmiin”. Jerome aavistaa jonkinlaisen järjestelmän olemassaolon, mutta ei kykene näkemään sitä. Tämä järjestelmä on piilotettu, mutta sen vaikutukset ovat jatkuvasti läsnä arjessa: ”[...] tietokoneet, älypuhelimet ovat niin perustavanlaatuisen osa elämää, että niistä on muodostunut yhtä olennaisen arkisia elementtejä kuin vaikkapa ruokailuvälineistä.” (O, 509.) Dataismia leimaa nyt arkisuus ja luonnollisuus. Sen määräävyys on painunut poliittiseen tiedostamattomaan, jonka oireita sekä Jerome että Erik kuvaavat. Samoin poliittiseen tiedostamattomaan jää ”arkisten laitteiden” tuotantoon liittyvä inhimillinen kurjuus sekä ympäristökysymykset, jotka kytkeytyvät väistämättä kapitalistiseen logiikkaan (ks. Eagleton 2012, 25; Merchant 2017). Jerome elää maailmassa, jonka todellisuus on reifioitunut ja ”hiljainen” mitä laitteiden taustalla piileviin poissaoleviin syihin tulee. Hän elää maailmassa, jossa tuotannon jäljet on hävitetty (ks. Jameson 1991, 314–315).

Jeromelle elämä on yhtä kuin ”katkeamaton reaaliaikaisten päivitysten virta. Ajassa oleminen on olemista ’online’” (O, 510). ”Reaaliaikaisten päivitysten virta” muistuttaa keikauksesta, joka on tapahtunut yksityisen ja julkisen tiedon välillä. Yksityisen päiväkirjan pitäminen kuulostaa tänä päivänä merkilliseltä: mitä mieltä on kirjoittaa jotain, mitä kukaan ei koskaan lue? Hararin (2017, 338) mukaan uusi motto kuuluu: ”Jos koet jotain, tallenna se. Jos tallennat jotain, lataa se verkkoon. Jos lataat jotain verkkoon, jaa se.” Tiedon verkkoon lataaminen antaa näennäisen lupauksen tiedon pysyvyydestä – Historian narratiivin tapaista tiedon katoamista tai sotkeutumista kahvitahroihin ei voisi enää postmodernisuudessa tapahtua. Samalla verkkoon jakaminen vahvistaa Debordin kuvaamaa speaktaakkelia, jossa toisistaan erotetut ihmiset löytävät toisensa vain kuvien välityksellä: ”Speaktaakkelin yhteiskunnan yksinkertainen periaate on, että se, mikä ei näy, ei ole ja se, mikä näkyy, on.” (Vähämäki 2005, 14.) Baudrillardin (1986, 192) sanoin ”tässä kuvien kiusaavassa läheisyydessä ja niiden kaikkialla läsnä-

olemisessa, tässä kuvien tuottamassa asioiden viruksenomaisessa leviämisessä, juuri tässä kuvien nopeassa lisääntymisessä on meidän rivoutemme”. Kaiken paljastamisesta on tullut jo lähes pakollista, oman postmodernistisen olemassaolon ja kokemuksen aitouden vakuuttelua.

Jerome suhtautuu informaatioteknologiaan ja sen käyttöön neutraalisti toisin kuin Erik, joka näkee sosiaalisen median panoptikonin kaltaisena pyöreänä vankilana, jossa ”kaikki näkevät toisensa, voivat tarkkailla toisiaan, toistensa tekemisiä, jatkuvasti, tulevat tietoisiksi omasta käytöksestään, vainoharhaisiksi, itselleen vieraiksi [...]” (*O*, 498). Erikin ahdistus on dataismin valossa jäänteellinen reaktio tilanteeseen, joka on dataisteille normaali ja tavoiteltava. Poliittisen tiedostamattoman näkökulmasta Jeromen ja Erikin toisistaan poikkeavat kokemukset asettuvat käsitteen ensimmäiselle tasolle, jossa yksittäinen teos näyttäytyy sisäisesti ristiriitaisena kokonaisuutena. Keskenään ristiriitaiset tai binaariset asetelmat luovat halkeamia, joista virtaa ulos teoksen tukahdutettua yhteiskunnallista ja historiallista tietoa. Tässä tapauksessa dataismin luonnollisuus kyseenalaistuu pelokkaan Erikin representaatiolla, joka voi johdattaa lukijaa informaatioteknologian piilotetun pakollisuuden kriittiseen tarkasteluun.

Erikin ahdistunutta suhtautumista sosiaaliseen mediaan voidaan siten tarkastella myös dialektisesti. Sosiaalinen media on potentiaalisesti tila, jossa vallitsee solidaarisuus ja empatia. Se voi toimia aidon sosiaalisen kontaktin positiivisena korvaajana tilanteissa, joissa ihminen ei syystä tai toisesta kykene tavanomaiseen sosiaaliseen kontaktiin. Sosiaalisen median sisältöön kohdistuva kritiikkikään ei ole vaille dialektisen käänteen vaatimusta: sosiaalisen median sisältö mainoksia lukuun ottamatta on viimekädessä käyttäjien itsensä luomaa, johon jokainen palveluihin kirjautunut voi omilla toimillaan vaikuttaa. Sisältöön voi myös suhtautua tutkivalla asenteella ja nähdä se yhdenlaisena totaliteetin representaationa. Tällaisesta näkökulmasta katsottuna jaetut kuvat ja tekstit luovat kartanomaisen projektion sosiaalisen todellisuuden tilasta tässä ja nyt. Informaatiotulva ja sosiaalinen media voivat olla dialektisesti yhtä lailla niin ahdistuksen lähteitä kuin siitä vapautumisen välineitä.

O:n kuvaamasta informaatioverkostosta on siis tullut uusi ”kaikkietävä järjestelmä”, jonka toimintaa ei ”kenenkään tarvitse ymmärtää” (Harari 2017, 338). Hararin sanat heijastelevat jälleen Jamesonin (2007, 141–142) ajatuksia kognitiivisen kartoittamisen vaikeudesta nykyaikaisessa maailmassa. Kognitiiviseen kartoittamiseen pitää silti pyrkiä, vaikka kartoittaminen tarkoittaisikin lähes toivotonta yritystä nähdä ”näkymätön meri”. Postmodernisuuden eli kulttuurisen dominantin tarkastelu on jamesonilaisen näkemyksen mukaan välttämätöntä,

koska vain siitä itsestään käsin on mahdollista ajatella kokonaisuutta ja dialektista muutosta (Vainikkala 1991, 288).

Jameson (1986, 262–266) on ehdottanut meidän aikamme olevan kolmas tai jopa neljäs ”konekausi”, johon kohdistuu edellisten kausien tavoin tunnetta Kantin kuvaamasta hysteerisestä ylevästä. Kant näki ylevän pikemminkin representaation ongelmana kuin hämmästyksen ja kauhun tunteena, joka syntyy ihmisruumiin ja luonnon yhteismitattomuuden kohdatessa. Kant ajatteli ihmismielen olevan kykenemätön löytämään esitystapaa ylevälle. Representaation kysymyksestä tulee siten myös osaltaan kognitiivisen kartoittamisen ja ”häiriön” kysymys. *O* pyrkii vastaamaan juuri tähän neljännen konekauden eli informaatioteknologian representaation problematiikkaan: kuinka kuvata sekä sisällöllisesti että muodollisesti ilmiötä, jonka kokonaiskuva on totaliteetin tavoin aina piilossa?

Jamesonin (1986, 267) mukaan teknologinen ylevä ja kaikkialla läsnä oleva viestintä ja -tietokoneverkosto pyrkii – joskin välähdyksenomaisesti – esiin kaikkein voimallisimmista postmoderneista teksteistä. Hän kuitenkin muistuttaa, että puutteellisesti esittävät kuvamme ovat ”vääristyneitä kuvioita jostakin vielä syvemmästä, nimittäin nykyisen monikansallisen kapitalismin maailmanjärjestelmästä”. On toki selvää, että Jamesonin alun perin vuonna 1984 ilmestyneen ”Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism” -artikkelin jälkeen teknologiaverkostot ovat laajenneet koskemaan entistä suurempaa osaa väestöä ja entistä hienosyisemmin keinoin. Saman logiikan mukaisesti myös globaalikapitalismin verkostot ovat muuttuneet entistä tiheämmiksi. Informaatioteknologian ja sen verkostojen ylevään reagoidaan *O:ssa* joko Jeromen tavoin neutraalisti tai Erikin tavoin pelonsekaisin tuntein.

O tunnustaa uuden kaikkitietävän järjestelmän olemassaolon, mutta jättää piiloon Hararin kuvaaman aktiivisen ja ideologisen koneiston, joka hyödyntää ihmisten luovuttamaa datamassaa tavoilla, joita he eivät itse ymmärrä. Valtaa omaavien dataistien voidaan marxilaisittain sanoa edustavan heitä, jotka valvovat perustuotantovälineitä ja ovat siten ajatusten tuottajia ja ideologioiden alkusyitä (ks. Williams 1988, 126). *O:n* kuvaukset informaatioteknologiasta ja sen käytön seurauksista sisältävätkin vastausten sijaan kysymyksiä: ketkä lopulta ovat tuon teknologian takana ja minkälaisiin tarpeisiin se vastaa? Nämä kysymykset voivat johtaa kohti hämärien salaliittoteorioiden pohdintaa, mikä jamesonilaisesta näkökulmasta ei ole aivan yk-

siselitteisesti huono asia. Jameson (1986, 268) näkee salaliittoteoriat ”rappeutuneena yrityksenä ajatella – kehittyneen teknologian antamissa muodoissa – nykyisen maailmanjärjestelmän mahdotonta totaliteettia”. *O* herättelee informaatioteknologian aiheilmallaan myös kysymyksen vallasta ja hegemoniasta: Williamsin (1988, 129) mukaan hegemonia ei ”voi toimia ellei se kata koko konkreettista todellisuutta ja nouse tästä todellisuudesta”. *O:sta* onkin luetavissa heikkoja implikaatioita, jotka varoittavat eivät niinkään ideologisesta työstämisestä vaan hegemonisuudesta, jota on vaikeampi kartoittaa. Mikael Ahlqvist kuvaa prosessia ruumiillisen vertauskuvan kautta:

Tätä vaivihkaista vaikuttamista voisi verrata äärimetaforalla esimerkiksi Tšernobylin onnettomuuteen [...] ihmiset altistuivat kaukokulkeutumisen seurauksena radioaktiiviselle säteilylle tajuamatta sitä itsekään, kunnes sitten hampaat alkoivat putoilla ja uutta silmää ja persereikää ilmaantua ympäri kehoa. (*O*, 777.)

4.1.2 Kvanttifysiikka muodon sisältönä

Informaatiotulvan lisäksi *O:ssa* käsitellään kvanttifysiikkaa ja sen teoretisointia. Romanissa istutaan usein teoreettisen fysiikan luennoilla, joiden sisältö vuotaa aihetta opiskelevien Jeromen ja Erikin sekä heidän ystävänsä Mikaelin välisiin arkikeskusteluihin ja tapoihin hahmottaa todellisuutta. Mikael ja Jerome käyvät vakavahenkisiä keskusteluja kvanttiteoriasta ja ”siitä ennustamattomuudesta ja epävarmuudesta joka värähtelee kvanttifysiikan ytimessä, jotain kaaoksesta ja lo-put-to-mis-ta mahdollisuuksista, jotka runsaudessaan näyttäytyvät mahdollisuuksien sijaan saatanallisena turvattomuutena” (*O*, 143). *O:n* kuvaamat loputtomat mahdollisuudet kytkeytyvät Richard Feynmanin (Cox 2014; PBS Space Time 2017) polkuintegraalien teoriaan. Tässä teoriassa hiukkaset siirtyvät paikasta toiseen tietyn, laskettavissa olevan todennäköisyyden mukaan. Näitä hyvinkin mutkikkaita reittejä, jotka hiukkanen kulkee pisteestä a pisteeseen b, on Feynmanin teorian mukaan olemassa loputon määrä.

Kvanttifysiikan ”ennustamattomuus ja epävarmuus” ja ”lo-put-to-mis-ta mahdollisuuksista” heijastelevat *O:n* hajanaista ja haastavaa muotoa sekä postmodernista, fragmentoitunutta kokemusta – muoto ja sisältö ovat keskenään toisiaan vahvistavassa dialektisessa suhteessa, jossa kvanttifysiikan teoreettinen sisältö kääntyy romaanin muodollisiksi seikoiksi. Romanin ensyklopedinen sisältö henkilöahmoineen, katkeilevine ja jälleen liittyvine narratiiveineen

näyttäytyy lukemattomien fragmenttien – Feynmanin reittien – nippuna, jotka kaaoksenomaisuudestaan huolimatta luovat romaanin sivujen väliin mahtuvan kerrontakaaren. Lukijan tehtäväksi jää ”laskea” eli tulkita noiden eri reittien summa ja kokonaismerkitys, rakentaa loputtomista vaihtoehtoista koherentti lukukokemus, vaikka hän tuntisikin ”saatanallista turvattu muutta”. Mikael puhuu – *O:n* muotoon viitaten – samasta asiasta Jeromelle toteamalla, että ”nykyään on yhä vaikeampi sanoa mitään varmasti, ymmärrätkö? Kaikki hajoaa linkeihin ja alaviitteisiin ja alaviitteiden alaviitteisiin” (*O*, 780).

O:ssa nimettömiksi jäävien tutkijoiden radiohaastattelu täsmentää postmodernistisen kokemuksen, romaanin muodon ja kvanttiteorioiden suhdetta:

»Olemme kollegani kanssa tulleet siihen johtopäätökseen, että kvanttifysiikka saattaa aiheuttaa anhedoniaa. Tai ei siis kvanttifysiikka sinänsä, vaan kaikki tämä yleinen pirstoutuneisuus ja multitulkinnallisuus, kaikki tämä sakka ja runsaus, jota luonteeltaan voisi kuvata ’kvanttifysikaaliseksi’.»

»Tarkemmin sanottuna emme ajattele kvanttifysiikkaa mitenkään erillisenä osana maailmaa, jonain fyysikkojen eristettynä juttuna, vaan käsitteenä, joka kuuluu olennaisesti nykyaikaan. Kvanttifysiikka on pelkkä nimitys sille, kuinka maailman fysikaaliset rakenteet käyttäytyvät, mutta se on myös meidän nimityksemme kuvaamaan minkä tahansa toiminnan luonnetta.» (*O*, 646.)

Nykyaikaa representoivan romaanin tulkintaprosessiakin voisi näiden tutkijoiden ajattelua mukaillen kuvata ”kvanttifysikaaliseksi”. Ajatus heijastelee aiemmin luvussa 3.2 esittelemääni Snow’n kahtiajakoa kirjallisuusintellektuelleihin ja luonnontieteilijöihin. Tässä episodissa jako näyttäytyy luonnontieteilijöiden ja heidän maailmankuvansa niskaotteena humanistisesta käsitteistämistavasta: ”kvanttifysikaalisuus” on epähistoriallista ja siten syvyydetöntä, tässä hetkessä tapahtuvan ilmiön tutkimusta, kun humanistinen tutkimus on jamesonilaisessa kontekstissa aina historiallistavaa. Viittaus anhedoniaan, kyvyttömyyteen tuntea mielihyvää, kytkee ”kvanttifysikaalisuuden” Jamesonin (1986, 238) kuvaamaan postmodernismin erityispiirteeseen, nimittäin affektien heikkenemiseen. Lainauksessa heikkenemisen prosessi on tosin jo saatettu loppuun eli tilaan, jota voidaan kutsua ”anhedoniaksi”. Lainaus implikoi myös sitä, että teoriat postmodernistisesta fragmentoitumisesta ja kvanttifysiikasta kulkevat käsikädessä – voidaan jopa kysyä, olisiko kvanttifysiikan teorioiden ajattelu mahdollista ilman inhimillistä kokemusta aikamme postmodernisuudesta.

Kvanttiteoreettinen näkökulma ei kuitenkaan ole pelkästään negatiiviseksi laskettavien ilmiöiden kuvausväline, sillä dialektisesti se luo romaaniin fysiikan käsittein ilmaistua yhteenkuuluvuuden tunnetta: kaikki hiukkaset ovat yhteisellä matkalla samassa todellisuudessa, vaikka siltä ei aina näyttäisikään. Yhteenkuuluvuuden tunnetta herättelee myös muodon ja sisällön toisiinsa kietoutuminen, sillä ne molemmat ovat vain kaksi eri tapaa kuvata yhtä ja samaa todellisuutta. Yhteenkuuluvuutta ja eritoten totaliteettia on kuitenkin mahdoton täysin oivaltaa, ja kvanttifysiikan tematiikka artikuloi romaanissa näitä erityisesti nykyajalle leimallisia vaikeuksia. *O:ssa* jotkut kvanttifysiikan teorit ovat ”hämäriä”: Bohmin aktiivisen informaation teoreemassa on kyse ”jakamattomasta todellisuudesta, jossa kaikki liikkuu ja paljastaa piilotettua järjestystä” (*O*, 96). Totaliteetin selittäminen ja sen edes aavistuksenomainen tunteminen näyttää ”hämärältä”, koska totalisoiva, kognitiivisesti kartoittava ajattelu ei kuulu arkipäiväisiin toimiin. Tämänkin tutkielman kohdeteoksen taustalla on jonkinlainen ”jakamaton todellisuus”, joka pilkahtelee esiin muun muassa muodon ja sisällön toisiinsa punoutuvien piirteiden myötä. Kaiken ”hämäryyden” ja näkemistä estävien reifikaatio-häiriöiden takana on ”piilotettu järjestys”, mikä tarkoittaa fysiikan näkökulmasta universumin rakenteen karttaa ja *O:n* näkökulmasta sen piiloon jäävää tai jätettyä yhteiskunnallisen todellisuuden rakennetta.

Kvanttifysikaalisuus postmodernin teoksen temaattisena aihehana palauttaa mieleen Alan Sokalin vuonna 1996 kirjoittaman ja *Social Text* -lehden julkaiseman artikkelin ”Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”. Pseudoartikkelissaan Sokal yhdistelee muun muassa Jacques Derridan teorioita ja kvanttifysiikka toisiinsa ja vaatii, että matematiikka tulisi perusteellisesti uudistaa postmoderniin tieteseen sopivaksi. Sokal halusi artikkelinsa avulla mitata älyllisen täsmällisyyden standardeja ja herättää postmoderneihin ajattelijoihin ja kulttuurirelativismiin kohdistuvaa kritiikkiä. (Kieseppä 1997, 27–28.) *O* ottaa huomioon tämän tulkintahorisontin toteamalla, kuinka näistä *O:n* nimettömiksi jäävistä tutkijoista ”maalattiin kaksijakoista kuvaa joko mahdollisina tieteen uuden aallon edustajina, tai Alain Sokaliksiens [sic] kaltaisina kvasitieteilijöinä, jotka harkittuun tiedejargoniin kätkeytyneenä olivat onnistuneet sumuttamaan eetteriväitteistä intoutuneita kansatutkijoitaan [...]” (*O*, 643).

Yhteys Sokalin artikkelin ja jamesonilaisen ”muodon sisällön” välillä voi toimia eräänä postmodernistisen *O:n* lukuohjeena. Tällä kohdin *O* asettuu jamesonilaisen poliittisen tiedostamattoman tulkinnan toiselle tasolle, jolloin romaani näyttäytyy yhtenä *parolena*, osana laa-

jempaa kollektiivista käytäntöä. Toisella tasolla romaanin *langue* on tiedemaailma laajimassa merkityksessään sekä sen ristiriitaiset tendenssit. Tämä ristiriitaisuus asettuu osaksi Snow'n kuvaamaa kirjallisuusintellektuellien ja luonnontieteilijöiden välistä jakoa. *O:n* tapa representoida näitä ristiriitoja voidaan nähdäkseni tulkita kahdella tavalla. Episodia voidaan lukea joko postmodernisuudella maustettuna menippolaisen satiirina, tai sitten sitä voidaan tarkastella dialektisen tradition näkökulmasta, joka pyrkii osoittamaan sekä negatiiviset että positiiviset puolet eri ilmiöistä ja näin asettamaan ne tasapuoliseen, ilmiöiden historiallisen luonteen paljastavaan valoon.

4.2 *Kirkos Neurosis* – nykyajan perustama sirkus

Jan Gaden teatteriryhmän dialektiseksi pariksi hahmottuu postmodernisuuden narratiivin episodi, jossa kuvataan *Kirkos Neurosis* -nimisen sirkusryhmän toimintaa. Nämä episodit ristiinleikkaavat toisiaan henkilöhahmojen osalta, sillä Jan Gade ja sirkusryhmän vatsastapuhuja Konrad Lips ovat olleet opiskelukavereita. Konrad sanoo panneensa Janista ”merkille tämän ajattelun epäsuhtan kaikkeen siihen mitä vakavasti otettavalta fyysikolta oletettiin [...] heidän molempien kannattaisi jättää fysiikan opiskelut sikseen ja suunnata kohti sellaista, mikä sopisi paremmin heidän lahjoilleen” (*O*, 125). Snow'n kuvaamassa tieteenhaarojen kamppailussa kirjallisuusintellektia ottaa nyt erävoiton luonnontieteistä, mutta Konrad Lipsin kohdalla voitto ei johda ”intellektuaalisen” taiteen pariin: Konrad Lips liittyy Truls Bertelin perustamaan neurootikkojen sirkukseen, jossa on kyse ”monikansallisesta viihdepläjäyksestä” (*O*, 81). Sirkuksen toimintaa leimaa nimenomaan ”viihde” toisin kuin Jan Gaden avantgardistista teatteriryhmää, jolla on selkeä poliittinen ja historiallistava agenda. Sirkuksen ”monikansallisuuden” voi nähdä jamesonilaisessa viitekehyksessä viittaavan sellaiseen globaalikapitalistiseen kulttuuritilaan, jossa ”viihde” on korkein taiteenmuoto. Mutta kuinka sirkus voi avata mahdollisuuden olla yleisimmällä tasolla tekemisissä Historian kanssa?

Muotoseikkoja tarkasteltaessa episodien pituudet korreloivat niiden sisältöjen ”syvyyden” kanssa. *Kirkos Neurosis* -ryhmän filosofiaa käsittelevä episodi on pituudeltaan alle kolme sivua, kun taas Jan Gaden Teatterin ideologista toimintaa kuvataan läpi romaanin – viihde on nopeasti kulutettavissa toisin kuin ”haastava”, avantgardistinen korkeakulttuuri, jonka tehtävä on viihdyttämisen sijaan herätellä ihmisiä kognitiiviseen kartoittamiseen. Truls Bertelillä vai-

kuttaa olevan jossain määrin poliittiset tarkoitusperät, mutta sirkus muotona implikoi ensisijaisesti viihdettä, eikä postmodernisuuden kyllästävä implisiittinen kertoja päästä poliittista tietoa helposti ohitse. Onko siis niin, että nykyaikana ainoastaan ”viihteen” kautta ihmisiä on mahdollista havahduttaa todellisuuteen? Sirkuksen välähdyksenomaisiksi jäävistä poliittisista pyrkimyksistä viestii heidän joko historiallistavaksi tai parodiaksi tulkittava julisteensa, ”jonka otsikko kysyi: KIRKOS NEUROSIS TULEE, OLETKO VALMIS?” (O, 126). Julisteessa uskonnollinen diskurssi törmää viihteen diskurssiin ja saa aikaan esteettisesti häiritsevän kokonaisuuden. Toisin sanoen se sisältää epäsuoran kutsun kognitiivisen kartoittamisen projektiin.

Truls Bertelille neurootikkojen sirkuksessa on kyse nykyajan ilmiöstä. ”Sirkus” motivoituu-kin semanttisesti Guy Debordin (ks. Vähämäki 2005, 8–9) speaktaakkelin käsitteeseen, jota mukailleen ihmiset saapuvat sirkukseen ostamaan esityksen, ”tavaran”, jonka taustalla vaikuttavat todelliset sosiaaliset suhteet ovat muuttuneet epätodellisiksi. Sirkuksessa jäljellä on vain speaktaakkeli, presentaatio todellisesta elämästä. Speaktaakkelissa sirkuksen yleisö kohtaa suoraan vain kuvat, eivätkä todellisia ihmisiä niiden taustalla. Sirkuksen johtajana Truls Bertel poistaa itsensä agenttiivisen toimijan roolista ja esittää nykyisyyden, jamesonilaisittain nähtynä globaalikapitalistisen ajan, olevan *Kirkos Neurosis* -ryhmän taustalla: ”Aika perusti tämän sirkuksen, en minä. Neurooseja alkaa puhjeta kuin sieniä sateella, parasta aikaa, niitä ei vain havaitse.” (O, 81.)

Truls Bertel ei esitä itselleen kysymystä siitä, mikä on kaiken *pohjalla*. Hän vain tuo yleisön nähtävillä nykyajan oireet, mutta ei käytä aktiivisia ideologiakriittisiä menetelmiä, joilla yleisöä herätettäisiin yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Sirkuksessa neuroottisesti häiriintyneet taiteilijat eivät ”näyttele”, vaan ovat pikemminkin postmodernistisen rivoja, he paljastavat itsestään kaiken, erityisesti heikkoutensa. Etäisyys, näyttämö, loistaa poissaolollaan, eikä yleisölle jää tilaa luoda esityksistä symbolisia merkityksiä kantavia tulkintoja. Tämä on konteksti huomioon ottaen ilmiselvää: sirkuksenhan on perustanut postmodernistinen ”aika”, jolle kysymykset ”syvyydestä” ja Historiasta ovat epärelevantteja.

Ajan asettaminen aktiivisen toimijan rooliin ohjaa lukemaan episodiat ajan ja tilan välisen suhteen muuttumisena postmodernisuuden aikakaudella. Sirkus näyttäytyy ennen kaikkea *tilana*, johon ajan ilmiöt tiivistyvät. Postmodernisuuden ajalliset ilmiöt redusoituvat edelleen ruumiiseen: ”Nämä Kirkos Neurosiksen esiintyjät olivat toki ääri-ilmiöitä, mutta samalla he asettivat

itsensä peilikuvaksi tulevaisuudelle: ne uhat ja pelot, jotka ihmisiä rajoittivat ja joihin yhä neuroottisemmiksi ajautuvat ihmiset altistuivat, jäivät yleensä toteutumatta [...]” (O, 83.) Jameson (Tally 2014, 113–114) on kuvannut tämän kaltaista dystopistista visiota dystopian sijaan anti-utopiana. Dystopiset tarinat ovat juonivetoisia, mutta utooppiset tekstit sen sijaan esittelevät toimintamekanismin. *Kirkos Neurosis* -episodissa ei olekaan juonta, vaan se kuvaa pelkästään neuroottisten esiintyjänsä toimintaa. Jameson (Tally 2014, 114) ajattelee postmodernistisen anti-utopismin kielivän tyytymättömyydestä järjestelmään ja siten viestivän kai-puusta utopiaan. Neuroottista sirkusta katsomaan tulleen yleisön pelot ”jäivät yleensä toteutumatta”, joten kenties heidän on mahdollista nähdä utopiaan huomattaessaan, että asiat voivat kääntyä myös parhain päin?

Kirkos Neurosis -ryhmän esiintymistelulta voi toimia kognitiivisen kartoittamisen alustana: neuroottiset esiintyvät tulee jamesonilaisittain nähdä toimintamekanismin representaationa eli ”koneistona”. Truls Bertelin teorian mukaan ”2010-luku ja sitä seuraava aika tulee olemaan kasvavan hämmennyksen ja ’sisäisen kodittomuuden’ aikaa maailman muuttuessa yhä informatiivisemmaksi, sokkeloisemmaksi ja nopeammaksi [...]” (O, 82). ”Sisäinen kodittomuus” rinnastuu Jamesonin (Tally 2014, 102,142) Georg Lukácsilta lainaamaan transsendentaalisen kodittomuuden käsitteeseen. ”Kodittomuus” implikoi sitä hämmennystä, jota subjekti kokee silloin kun hän ei tunne tai tiedä omaa paikkaansa globaalissa tilassa. Truls Bertel esittää kodittomuuden poliittiseksi tiedostamattomaksi yhä sokkeloisemman ja nopeamman informatiivisuuden. Robert T. Tally (2014, 142) näkee kodittomuuden eksistentiaalisen kriisin olevan myös poliittinen ja esteettinen kriisi. *Kirkos Neurosis* -episodi representoi tämän kriisin esteettistä puolta tuomalla areenalle henkilöitä, joiden toiminta on esteettisesti häiritsevää: ”[A]luksi Konrad puheli W.C Fieldsin näköisen puunukkensa kanssa niitä näitä, kunnes esi-tyksen edetessä ajautui nukan kanssa oikeaan väittelyyn [...] Konrad meni sekaisin siitä kumpi heistä nyt oli nukke vai oliko nukkea ollenkaan ja alkoi mäiskä itseään urakalla tur-piin.” (O, 83.) Episodi herättää myös kysymyksen postmodernista subjektiudesta, jota tarkas-telen myöhemmin tässä pääluvussa.

Truls Bertel käyttää Jan Gaden tavoin ryhmänsä toimintaa kuvatessaan ruumismetaforaa ja tekee siten temaattisen ristiinleikkauksen episodien välille: ”Jos kuvittelette aikakauden ih-miskehoksi, joka koostuu hyvin monimutkaisista osista, erilaisista suolista, bakteereista, her-moradoista, jotka vastaavat yhteiskuntaa ja sen ilmiötä, laitoksia, päätöksiä; infrastruktuuria, me ihmiset edustammekin nyt paisetta sen kainalossa.” (O, 82.) Truls Bertelin metafora pitää

ihmistä itseään ”paiseena”, mikä muistuttaa dataistien ajatuksesta ihmisestä vanhentuneen algoritmina (ks. Harari 2017, 389). Ihminen on este, joka vaikeuttaa globaalikapitalistisen järjestelmän moitteetonta toimintaa. Truls Bertel sanoo paisemielikuvan saattavan olla ”negatiivinen, mutta mutaatiot ovat välttämättömiä, niitä tapahtuu luonnossakin kaiken aikaa” (O, 82). Truls Bertelin ”paiseet” voidaan nähdä osana utopistisiin muutoksiin johtavaa dialektista ajattelua ja siten jamesonilaisena ”anti-utopiana”.

4.3 Mikrohistorioiden heikot ja pakkomielteiset subjektit

Postmodernistisesta kirjallisuudesta puhuttaessa keskusteluun nousee väistämättä kysymyksen subjektuudesta. Samoin kuin puhe postmodernismista kirjallisuuden lajina on ollut monimuotoista, myös sen subjektuuden kuvaukset ovat riippuneet niin kohdeteoksesta kuin sen tulkitsijasta. Postmodernistiselle subjektille voidaan kuitenkin hahmottaa joitain yleisiä peruseräiteitä. Jussi Ojajärven (2005, 44) mukaan postmodernismi julisti esiinmarssissaan oletukset itsensä varassa seisovasta ja suvereenista subjektista tyhjiksi, mikä avasi uusia tiloja subjektin rakentumisen pohdinnalle. Postmodernistiset henkilöahmot voivat olla tekstuaalisesti ehjiä ja koherentteja – kuten on asian laita *O:ssa* – mutta samaan aikaan toimijuudeltaan heikkoja, simulacrumin ohuita ja irrallisia säikeitä. Toista postmodernistisen subjektin ääripäätä edustaa teokset, joissa subjekti on joko hajonnut tai sitä ei ole lainkaan. Tällaisissa teoksissa henkilöahmot eivät enää ole kokonaisuutta ylläpitäviä voimia, joten henkilöahmojen heikentyessä päättyivät paitsi heidän tarinansa myös teosten juonet. (Saariluoma 2011, 19; ks. Saariluoma 2011, 26–27.) Keskittymättömät subjektit voidaan nähdä osana orgaanista ryhmää tai kollektiivia, jossa ne kuvataan: Sartren totalisointiteoriassa on kyse yrityksestä teoretisoida ryhmiä ja sen sisältämiä subjektipositioita (Jameson 1991, 345).

O:n yli sadan henkilöahmon joukko kuvaa teoksen muodon osalta subjektin hajoamisen tematiikkaa. Henkilöahmojen runsas määrä on osa teoksen maksimaalista ja ”kvanttifysikaalista” muotoa. Hutcheonin (2004, 46–47) mukaan postmodernistiset diskurssit tarjoavat subjekteille kollektiivisen, historiallisesti kehittyneen (*historicized*) kontekstin – postmodernistiset diskurssit eivät Hutcheonin mukaan kiellä yksilöä, vaan ne ”sijoittavat” hänet. *O:n* postmodernisuuden narratiivissa yksilöiden kontekstiksi hahmottuu abstrakti ”nykyaika”, jota ro-

maani pyrkii heidän avullaan representoimaan. Hutcheonin käsitys ”sijoittamisesta” muistuttaa Jamesonin (2015a, 108) ajatusta postmodernistiselle taiteelle tyypillisestä muodosta, nimittäin installaatiosta. *O:ssa* henkilöahmot ovat siten ”installaatio”, jonka kehyksenä itse romaani toimii. Muodon representaation näkökulmasta *O:n* henkilöahmot saavat merkityksensä vasta silloin, kun ne nähdään muodon sisältönä, lukemattomien ja mutkikkaiden kvanttifysikaalisten reittien kuvana. Romaanin henkilöahmot saattavat näyttäytyä irrallisina fragmentteina, mutta ne ovat Jean-François Lyotardin (1985, 28–29) kuvaaman postmodernin *itsen* tavoin kytköksissä suhdeverkkoon, joka on monimutkaisempi ja liikkuvampi kuin milloinkaan ennen.

Muodon ja sisällön välisen dialektiikan muotopainottumisesta huolimatta teoksen henkilöahmojen analyysi on välttämätön, sillä heidätään esitetään toimijoina siinä yhteiskunnassa, jonka todellisuuteen analyysini pureutuu. Olen ottanut tarkastelun kohteeksi sellaiset romaanin henkilöahmot, jotka oman luentani myötä ovat nousseet teoksen keskeisiksi keinoiksi representoida nykyaikaisen subjektin kokemusta ja paikkaa yhteiskunnallisessa asetelmassa. On syytä tähdentää, että henkilöahmo-otokseni on väistämättä varsin kapea, eikä tarkoituksenani olekaan pyrkiä luomaan täysin kattavaa kuvaa edes kaikista keskeisimmistä henkilöahmoista. Analyysini kannalta on oleellista se, miten tarkasteleman henkilöahmot onnistuvat luomaan yleiskuvan teoksen hahmojen maailmankuvasta, postmodernistisesta kokemuksesta ja globaalikapitalismin mukanaan tuomasta problematiikasta.

4.3.1 Hajoava subjekti muodon representaationa

Hajoavan subjektin tematiikan näkökulmasta käsittelem kolme henkilöahmoa, nimittäin Mikael Ahlqvistia, Erik Ahoa ja Sami Alasta. Aloitan tarkastelun Mikaelista, jolle elämässä tärkeintä on uiminen ja kirjoittaminen, tai ainakin kirjoittamaan pyrkiminen. Hänen hahmottelemansa tekstin mahdollinen otsikko on ”Tietoisuuden terävöityminen paniikinomaiseksi ylitietoisuudeksi” (*O*, 143). *O:n* omaan nimeen metafiktiivisesti viitaten Mikael sanoo nimen keksimisen olevan ”olennaista, nimi antaisi ikään kuin osviittaa siitä mistä on kyse, mutta...” (*O*, 780). Erik on keksinyt Mikaelille lempinimen ”PhD” hänen toistuvasti filosofisiin pohdintoihin kääntyvien ajatuskulkujensa tähden. Mikaelia piinaa ajatus liiallisesta itsensä tiedostamisesta ja turhautuneisuus siitä, että ”minä olen minä ja tulen aina olemaan, ja että se olen Minä joka myös kuolen” (*O*, 51). Mikael kokee minuutensa kiinteäksi, yhdeksi entiteetiksi,

josta käsin hän tarkastelee maailmaa ja jonka itsekeskeisyyteen hän toistuvasti palautuu. Joka iltapäivä klo 21.29 tämä ”Minä” joutuu kohtaamaan liiallisen tietoisuuden hetken, jonka aikana Mikael käy läpi pitkän listan mahdollisia vaivoja ja sairauksia sekä sosiaalisia tilanteita, joihin ”Minä” reagoi itsekeskeisen hysteerisesti:

– Epätoivoinen havahtuminen oman ruumiin väliaikaisuuteen, tuleviin vaivoihin, mahdollisiin kaiken aikaa kyteviin sairauksiin; oman ruumiin liiallinen kuunteleminen, omistusten särkyjen paikantaminen, ääniä vatsasta, kylkisuolen kolotus, syöpä, verisuonen katkeaminen päästä kesken salitreenin, paksusuolen puhkeaminen ruuhkabussissa.

[...]

– Epätoivo, jollaista tuntee kun kesken kertomuksen tajuaa, ettei kukaan voi koskaan ikinä mitenkään saada siitä irti samaa tunnetta kuin itse. Pelko siitä kuinka ohuelta ja mitättömältä tarina voi muista kuulostaa, mikä paradoksaalisesti johtaa lopulta siihen, että eräänlaisena kritiikiltä/laimean vastaanoton suojautumisen keinona pilaa *itse* oman kertomuksensa höröttämällä valmiiksi sarkastisen jutun avuttomuudelle. (O, 49, 51.)

Mikael yrittää pitää kiinni kiinteästä subjektiudestaan aikana, jota leimaa niin sisäinen kuin ulkoinen hajaannus. Tätä kokemusta voidaan kutsua myös transsendentaaliseksi kodittomuudeksi. Mikaelille kiinnipitäminen johtaa egokeskeisyyden pahentumiseen ja minuuden reflektointiin kohdistuvaan pakkomielteeseen. Mikaelin ”Minuus” näyttäytyy toisaalta vastareaktion hajeelle: hän tarvitsee kokemusta jonkin eheän ja luotettavan läsnäolosta, ja oma minuus on hänelle lähin kohde, johon tarrautua kiinni. Mikaelin vatvomisessa keskeistä on pelko tulevaisuuden mukanaan tuomista väistämättömistä muutoksista, erityisesti kehossa – hän ei yksinkertaisesti kykene hyväksymään jatkuvasti muutoksenalaisen elämän realiteetteja ja ajan liikettä. Toisin sanoen hänen minuutensa ”pysyvyys” on jatkuvasti häviämisen alla niin fyysisesti kuin sosiaalisesti.

Mikaelin subjektikäsitteiden takana on Immanuel Kantin teos *Puhtaan järjen kritiikki* (1781), jota hän lukee joka päivä ja jota ilman hän ei lähde minnekään. Kant esittelee teoksessaan transsendentaalin subjektin idean. Transsendentaalinen subjekti on puhtaan aktiivisuuden perusta, josta ei voida Kantin mukaan saada minkäänlaista kokemusta. Se on Descartesin ”minä ajattelen” takana oleva ”minä”. (Kannisto 2014.) Mikaelilla minuuden ajattelun aktiivisuus on mennyt jo niin pitkälle, että häntä toisinaan ”riivasivat kauhukuvat siitä, kuinka jonain päivänä kaikki hänen miljardit pähkäilynsä syttyisivät hänen päässään yhtä aikaa eikä hän ajatustensa lamaannuttamana pääsisi enää ovesta ulos” (O, 144).

Toni Kanniston (2014) mukaan Kantin keskeiset teemat ovat pirstaloituna ympäri teosta, minkä johdosta sitä on vaikea seurata. Itse käsitteistöäkään ei ole helppotajuista: transsendentaalin deduktion käsite on ”hirvittävän monisyinen, -polvinen ja vaikeaselkoinen”. Tästä näkökulmasta katsottuna ei siten ole lainkaan outoa, että Mikaelin päässä pyörii ”miljardi pähkäilyä”. *Puhtaan järjen kritiikin* sisältö ja muoto rinnastuvat sekä Mikaelin minuuskokemukseen että *O:n* haastavaksi (ks. Petäjä 2017) mainittuun muotoon. Mikaelin subjekti on hajonnut ajattelun liiallisuuteen, eikä hän kykene tunnistamaan omaa pirstoutumistaan. Kertojaäänänen mukaan Mikael ”toisti kirjasta alleviivauksiaan, joilla ei usein ollut mitään tekemistä kulloisenkin aiheen kanssa” (*O*, 490). Mikael koettaa löytää jonkinlaisen merkitysyhteyden syvällisen ja haastavan filosofian ja oman sen hetkisen postmodernistisen kokemuksensa välille epäonnistumisenkin uhalla.

Tiedostaminen ja ylitietoisuus ovat myös Erikille tärkeitä ontologisia kysymyksiä. Erikin ylitietoisuus liittyy Mikaelin tavoin egokeskeisen subjektiuden tasoon. Erik kykeni ”seuraamaan ajatuksiaan etäältä ja arvioimaan niitä ja jopa *ajattelemaan omia ajatuksiaan* niin, että hän ajatteli oikeastaan kahta asiaa” (*O*, 480). Tästä tiedostamisen hetkestä alkaa Erikin minuuden hajoaminen skitsofreniaan. Periaatteessa tointuvaan subjektiuteen vievä itsetiedostaminen johtaakin päinvastaiseen tulokseen, luhistuvaan subjektiuteen. Jameson (1986, 255–256) on puhunut Lacanin skitsofrenian kuvaamisen käyttämää käsitteistöä soveltaen merkityksellistävän ketjun särkyemisestä. Tässä prosessissa lausuman tai merkityksen muodostava syntagmaattinen sarja luhistuu, sen ketjun renkaat napsahtavat poikki jättäen jäljelle skitsofrenian, erillisten ja irrallisten merkitsimien soraa. Erikille ajatukset ovat irrallisia merkitsimiä, joilla ei ole ehjää merkitsijäsubjektia. Hän ei löydä itsestään kartesiolaista kiinnepistettä, johon nojautua ja perustaa subjektiivisuutensa. Vain tunneperäinen reaktio voi palauttaa kokemuksen subjektiuden perustasta:

[...] eikä minussa ole mitään pysyvää, *ei mitään*, ei edes järkeä, pelkkää pölyä [...] huomaan itsessäni jonkinlaista kiinteyttä vain silloin kun joku asia tekee minut vihaiseksi. Joten minulla täytyy olla jotain asenteita, mielipiteitä ja näkökantoja [...]. Kaiken takana on loputon määrä johtopäätöksiä ja muistoja ja tunteita ja hajuja ja näköhavaintoja ja näiden haaraumia, eikä kukaan voi koskaan – tietenkään – vastaanottaa sitä kaikkea koska se kaikki on mahdotonta pukea sanoiksi ja jokainen lause, joka selittää jotain, turhauttaa jos sitä ajattelee liikaa. (*O*, 502–503.)

Erik näkee nykyajassa vavahtelevan ylitietoisuuden olevan yksi ylitietoisuuden muoto, eikä hän pääse tiedostamisyrityksillään sen ulkopuolelle. Kognitiivisen kartan muodostaminen

muuttuu ylivoimaiseksi projektiksi tilanteessa, jossa aistiärsyksiä on loputon määrä ja jossa havaintojen selittäminen on käynyt turhauttavaksi. Baudrillardia (1986, 187; ks. Arppe 1986, 185–186) mukailleen Erik viittaa ”loputtomilla johtopäätöksillä” kaiken kertomisen ja läpinäkyvyyden rivouteen, jonka myötä aistikohteet lopulta menettävät mielensä. Jäljelle jää vain simulaatiotodellisuuden subjekti, jossa ei ”ole mitään pysyvää, *ei mitään*, ei edes järkeä, pelkkää pölyä”.

Kaiken kertominen postmodernissa mielessä on pastissi Hegelin absoluuttisesta hengestä ja Lukácsin totaliteetista. Jäljellä on jäänyt pelkkä totaliteetin simulacrum ilman todellista ristiriitojen kumoutumista ja subjektin ja objektin välisen kuilun häviämistä. Tilanne on itse asiassa päinvastainen, sillä fragmentaarinen totaliteetti on vain lisännyt ristiriitoja ja kuilujen syvyyttä. Erik näkee fragmenttitodellisuuden ohuuden: ”Kun kaikki on saatavilla, mikään ei ole. Onko se vanha viisaus?” (*O*, 547.) Informaatioähkyn maailmassa ”kaikki on saatavilla”, mikä johtaa postmoderniin tiedon simulacrum-luonteeseen. Subjekti ei enää kykene vastaanottamaan päälle vyöryvää tietomäärää, vaan tieto jää pelkäksi kuvaksi itsestään. Näin ollen tieto ei enää valistuksen hengen mukaan vapauta ihmistä ja hänen järkeään, vaan jättää hänet hämmennyksen tilaan, jossa lopulta mitään ei ole saatavilla. Erikin kysyessä, ”onko se vanha viisaus”, hän tekee diakronisen viillon nykyajan kaiken saatavuuden pintaan ja hakee historiallista näkökulmaa tilanteen epätoivoisuuteen. ”Vanha viisaus” on sekä valistuksen tiedon viisautta että uskonnollisen tiedon viisautta ja utopistista kaipuuta postmodernistista hajetta edeltäneeseen eheyteen.

Erikin kokemus skitsofreenisestä subjektista, joka on jatkuvasti tietoinen kuvitteellisesta yleisöstään, laajenee hajoamisen ja ”hajeen” tematiikan osalta romaanin muodolliseksi piirteeksi. Kokemus kytkeytyy myös hänen kyvyttömyyteen kartoittaa omaa ympäristöään, mikä johtaa lopulta kohtalokkaaseen eksymiseen: ”Erik ei juuri poistunut asunnoltaan minnekään eikä ollut koskaan vaivautunut kartoittamaan keskustaa ja sen reunamia yhtään enempää kuin mitä hänelle oli välttämätöntä.” (*O*, 547.) Objektiiivinen kartoittamattomuus rinnastuu Erikin subjektiivisen mielen kartoittamisen vaikeuteen. Hänelle tutulta kävelyreitiltä eksyminen on kutsu kartoittamisen projektiin, mutta tiedostamattomasta tihkuva tarve paikantaa itsensä suhteessa ympäristöön ei kuitenkaan herätä vastakaikua Erikissä. Hän jatkaa intuitionsa vastaisesti matkaa kohti pimeyttä, vaikka tietää eksyvänsä entistä pahemmin. Lopulta katuvaloakaan ei enää ole, ja metaforisesti Erik painuu syvemmälle tiedostamattomaan.

Pian Erik ajattelee olevansa lähellä kotiaan, ”jossain oudossa kulmassa vain” (*O*, 563). Hän kuvittelee hahmottavansa itsensä suhteessa ympäristöön, jossa ”hän oli tunnistavinaan maa-merkkejä” (*O*, 563). Lukija kuitenkin tietää, ettei Erik tiedä missä hän on. Lopulta hän kohtaa kadulla BSES:n jäsenet, Kimin, Henrin, Sergen ja Dmitrin, joiden kanssa hänellä on ollut kahakkaa jo aiemmin. Kohtaaminen johtuu eksymisestä ja ei-kartallaolosta – sosiaaliset ja yhteiskunnalliset vaikeudet tulevat toisin sanoen yllättäen vastaan silloin, kun subjekti ei tiedosta omaa paikkaansa yhteiskunnallisella kartalla. Kohtaamisen hetkellä BSES-joukko hyökkää Erikin kimppuun, ja epätasaväkisen yhteenoton päätteeksi Erik kuolee.

Erikin kuollessa kerronta fokalisoituu hänen tajuntaansa ja sen pirstoutumiseen. Kerronta hyödyntää tyyllillisesti modernistista tajunnanvirtatekniikkaa, jonka avulla Pekka Vartiainen (2009, 146) mukaan ”henkilön mielenliikkeet, aistimukset, satunnaiset mielteet, muistumat ja unet pyritään esittämään välittömässä ja karsimattomassa muodossa, eräänlaisena jatkuvana miellevirtana. Samalla myös kieliopin, syntaksin ja logiikan säännöt rikkoontuvat”. Tajunnanvirtatekniikan käyttö kytkee romaanin jamesonilaisen poliittisen tiedostamattoman kolmanteen tasoon, jossa eri tuotantotavat ovat läsnä romaanin muodon piirteinä: muodon merkijärjestelmänä modernismi elää rinnakkain postmodernistisen ilmaisun kanssa ja osoittaa, että kulttuurissa on aina läsnä myös jäänteenomaisia piirteitä. Tally (2014, 68) rinnastaa poliittisen tiedostamattoman kolmannella tasolla tapahtuvan analyysin Mikhail Bakhtinin tekstuaaliseen heteroglossiaan: Jamesonille Bakhtinin kuvaama heteroglossia tarkoittaa yhteen teokseen sisältyvien historiallisten lajien heterogeenisyyttä.

Kuoleman hetkellä Erikin tajunta vapautuu ja hän näkee mielenalueita, joilla hän ei ole koskaan ennen käynyt. Hänen tajuntansa virta assosioi katkeillen erilaisia uskonnollisia hahmoja ja heidän tunnusmerkkejään yhteen maallisten ja ruumiillisten ilmiöiden kanssa. Erikin tajunta kartoittaa niin fyysisten kuin henkisten binaaristen oppositioiden väliä ja kuvaa siten inhimillisen tiedon rajoja. Erikin tajunta muuttuu ”kvanttifysikaaliseksi”:

[...] ja hän seiso i maapallon päällä ja valtameret lämmittivät hänen jalkojaan kun hän kurkotteli viininpunaisen tähtivyön tähtiä, jotka paljastuivatkin syyliksi Samin jalkapohjissa [...] ja syylät kasaantuvat torvellisesti toivoten toistensa päälle pitkiksi ja hai-seviksi pilleiksi avaruudesta aina maan ytimeen asti, jossa kaikki jumalat ja muut merkikihenkilöt pyhistä kirjoista ja voodoo-kertomuksista ryystävät tähtien suolaisen kitkerää syylänestettä säkkituoleilla loikoillen ja heittävät valtavilla lantuilla leipää ytimen laavamereen [...] ja TANSSI VOI ALKAA maan ytimen niin kutsutun korteksivorteksi

pyörteen kautta ylös astenosfääriin, litosfääriin, onvektiosolun, pluumin läpi ryskyen [...] (O, 570.)

Uskonnollisen kuvaston jälkeen Erikin tajunta virtaa kohti itse romaanin eri kertojajäänien katkeilevaa havainnointia. Hän alkaa kuulla, mitä heterodiegeettinen kertoja Jerome ja Mikael ovat hänestä puhuneet. Erik ”lukee” elämän ja kuoleman välitilassa otteita *O:n* episodeista, joissa vilahtelevat sen keskeisimmät teemat ja historialliset henkilöahmot. Vapaasti virtaava tajunta antaa Erikille kyvyn ”kaikkitietävään” havainnointiin ja näin hän näkee kuolemansa hetkellä yhdenlaisen romaanista piirtyvän *mise en abyme* -rakenteen:

– Mitä? Kenen ajatuksia? Kuka puhuu?! – *Erikin ulkonäkökeskeinen naiskäsitys, hänen ylenkatseinen suhtautumisensa naisiin jotka eivät täyty hänen esteettisiä kriteereitään on aina ärsyttänyt minua – Jerome? [...] – PhD??? huolestunut tietoisuus oman sydämen lyönneistä, ne keskustelut, joissa kaikki puhuvat, mutta kukaan ei kuuntele tois – UUTTA TOIMII kokeile Bachin MUSIIKIN yhdistämistä KUNTOPYÖRÄILYYN Minun sydämeni! Kuka puhuu! Tunkeutuu päähän? [...] ja hetken Erik on rantapallo, jota ohjelman teinityttö kirkuen pompottaa päällään [...]. (O, 571.)*

Elämän ja kuoleman välitilassa Erikille paljastuu Emilian itsemurhan syy: ”[...] liukumäkeä joka on Aika ja Jumalat kaikista kirjoista ja voodoo-kertomuksista kannattelevat liukumäkeä jonka valmistaja Kompan A/S:ssä ei tiedä sen esittävän tärkeää osaa Emilia Aurora Jensenin itsemurhassa [...]” (O, 572) Erik on romaanissa ainoa henkilö, jolle Emilian itsemurhan motiivi paljastuu. Erikin ”kaikkitietävyys” rinnastuu dataismin ajatukseen vapaan informaatiovirran keskeisyydestä uuden merkityksellisyyden lähteenä: Erikin tajunnan irtautuessa ruumiista se kytkeytyy osaksi uutta kosmista ”tietojärjestelmää”, verkostoa, jossa hänen ja romaanin ”data” kietoutuvat toisiinsa ja muodostavat sisäisesti koherentin – vaikkakin katkonaisen – algoritmin.

Uimari Sami Alasen kokemus koomankaltaisesta tilanteesta kuvataan samaan tapaan kuin Erikin elämän ja kuoleman välinen tila. Sami päätyy sairaalaan sen jälkeen, kun hän oli yrittänyt itsemurhaa uimahallin saunassa. Itsemurhan partaalle hänet ajaa pitkään täysin samanlaisena pysyneen, turvallisuuden ja pysyvyyden tunnetta tuoneen pyöräilyunen yhtäkkinen muutos. Ennen unen muuttumista Sami yrittää tulkita untansa kehnoin tuloksin. Tulkinnassa hän käyttää apuna Mikael Ahlqvistilta lainattua John F. Watersin kirjoittamaa kirjaa *Unien merkitykset ja historia – Artemidoros Daldislaisesta post-pierceläiseen semiotiikkaan*, jonka O väittää olevan Gummeruksen vuonna 2010 kustantama ja Juhani Lindholmin suomentama.

Sami ei löydä teoksen hakemistosta pyöräilyunien tulkintoja ja pettyy rankasti: ”Siinä sun vitun unikirjassa oli pelkästään yksiä perkeleen hyödyttömiä asioita, niin kuin unia perkaamisesta. Kuka perkele näkee unia perkaamisesta?” (O, 659.) Sami ei kykene ymmärtämään muiden ihmisten yksilöllisiä kokemuksia eikä tuntemaan solidaarisuutta heitä kohtaan – hän hermostuu, koska kirja ei pysty selittämään *hänen* individualistista kokemustaan. Samia ajaa halu selvittää, mitä hänen kokemisensa merkitsee, mitä sen *pohjalla* on: toisin sanoen hän pyrkii lukemaan omaa (ja samalla kollektiivista) subtekstiään ja asettamaan itsensä suhteessa siihen. Tässä valossa portti kollektiiviseen totaliteettikokemukseen ja -ymmärrykseen on Samille avoinna. Asianmukainen tulkinta unesta olisi joka tapauksessa mahdoton keksityn, pastissinomaisen lähteen avulla. Motiivina unikirja, jonka annetaan ymmärtää kustannetun myös todellisessa, teoksen ulkopuolisessa maailmassa, heijastelee nykytiedon luotettavuutta ja kysyy romaanin lukijan tarkkaavaisuuden perään. Kaikki tiedonlähteet on disinformaation aikakaudella selvitettävä huolella ennen kuin niiden jakamaan tietoon voi luottaa ja viitata.

Itsemurhayrityksen jälkeen Sami herää sairaalassa, mutta ei kykene liikkumaan eikä puhumaan. Hän yrittää huutaa lääkärilleen ja isälleen, mutta hänen huutonsa jää sisäisen puheen tasolle. Isän ja pojan välisenä kommunikaatioyrityksenä episodi heijastelee etäisiä perheyhteyksiä ja kyvyttömyyttä kuunnella, mitä toisella on sanottavanaan. Sami kaipaa yhteyttä isäänsä mutta on täysin kyvytön toimimaan:

»Helvetin helvetti, mitä sinä olet mennyt tekemään, Sami. Minä en ymmärrä.»
Mitä? Ymmärrä mitä? Tässä ollaan. Tai siis tässä jossain. Missä mä muuten olen? Miksi kaikki on niin surullisia? Isä ja tuo, kuka tuo on? Joku lääkäri? Olenko mä – olenko mä sairaalassa?»

»Sami?»

Niin? Haloo. Joo? Eikö kukaan kuulee? Isä? Iskä? (O, 843.)

Samin epätoivoiset kommunikaatioyritykset voidaan nähdä myös viittauksena Edward Munchin maalaukseen *Huuto* (1893). Jamesonin (1986, 239) mukaan *Huuto* on ”kanoninen ilmaus modernismin suuresta vieraantumisen, anomian, yksinäisyyden sekä sosiaalisen pirstoutumisen ja eristäytymisen tematiikasta, miltei ohjelmallinen tunnuskuva ahdistuksen aikakaudeksi sanotusta virtauksesta”. Sami koettaa turhaan räpytellä silmiään ja sylkeä merkiksi siitä, että hän on hereillä ja ymmärtää kaiken, mitä hänen ympärillään tapahtuu. Lopulta hän jää yksin huoneeseensa ja alkaa analysoida tilannettaan, joka kerrontateknisesti saa sisäisen monologin muodon:

Se oli niinku unta ihan totta se en ollut minä jotain tapahtu mun päässä onko ne sitten paineita vai mitä stressiä onko tää kaikki sen vitun unen syytä se sekoitti mun pään perin pohjin mä pelkäsin mennä nukkumaan ehkä mä olin tullut hulluksi mutta mä en vain tajunnut sitä tai siis tai jotain sellaista en tietenkään tajunnut eikö ne sano ettei hullu tiedä olevansa hullu joo niin ne sanoo joo ja tän kaiken takana on uni joka on pistäny mut jotenkin mun hoksaamatta ihan sekasin niinku katkonu johtoja jostain alitajunnasta [...]. (O, 845.)

Vartiaisen (2009, 146–147) mukaan tekniikoina tajunnanvirta ja sisäinen monologi ovat lähellä toisiaan. Sisäinen monologi voidaan nähdä yhtenä tajunnanvirran alalajina. Samin episodissa kuvataan hänen omia sisäisiä ajatuksiaan, sisäistä monologia, eikä kaikkia mahdollisia havaintoja kuten Erikin tapauksessa. Samin ja Erikin kokemuksia yhdistää fyysisen väkivallan jälkeen herännyt kyky ymmärtää mielen tapahtumia tarkemmin kuin ennen. Heidän ruumiinsa ovat estäneet näkemästä, mitä heidän ajatusmaailmassaan tapahtuu ja millaisia syy-seuraussuhteita heidän elämänsä on sisältänyt: vasta nyt Sami huomaa, että hän on ”ihan sekasin niinku katkonu johtoja jostain alitajunnasta”. Vasta ruumiin täydellinen pysähtyminen mahdollistaa mielen sisällön havainnoinnin. Postmodernisuuden näkökulmasta ruumis näyttäytyy objektiivisesti havaittavana ”pintana”, jota nykyaika korostaa. Mielen sisäinen maailma on puolestaan se ”syvyys”, joka postmodernisuudesta puuttuu. Kenties ruumis voidaan nähdä reifioivana voimana, joka estää todellisuussuhteiden syväanalyysin? Näin ollen ruumiin pysähtyminen mahdollistaisi reifikaation purkautumisen.

O:n hyödyntämä tajunnanvirta modernistisena tekniikkana korostaa sekä romaanin muodon historiallisuutta ja moniaineksisuutta että Historian poissaoloa ja sen palautumista ainoastaan katkonaisina, tekstuaalisina fragmentteina. Tajunnanvirta muodollisena poikkeamana aiheuttaa tekstiin kerronnallisen ”häiriön”, esteettisen halkeaman, joka pyrkii poliittisen tiedostamattoman syvyydestä osoittamaan lukijalle sosiaalisten ja inhimillisten erilaatuisuuksien olemassaolon – poikkeamat kerronnassa representoivat sekä todellisuuden monimuotoisuutta että sen yhtenäistä, kollektiivista luonnetta. Subjektin näkökulmaan keskittyessään tajunnanvirta toinnuttaa tietoisuutta subjektista, jolla on vielä jäljellä oma, sisäinen maailma ja kyky kuvitella totaliteettia pelkän tyhjän simulacrumin varaan rakentumisen sijaan. Erikin ja Samin tajunnanvirtojen hajanaisuus heijastelee myös *O:n* muotoa. Romaanin kerronta on hajaantunut kvanttifysikaaliseksi fragmenteiksi, jotka irrallisuuden tunteestaan huolimatta ovat kytkeytyneet toisiinsa vähintään temaattisella tasolla.

Sekä Samin että Erikin tarinat heijastelevat myös 1900-luvun lopun suomalaisessa kirjallisuudessa nousutta perheyhteyksien katkeamisen trooppia. Tuolloin yhteisölliset muodostelmat alkoivat menettää merkitystään tai vähintäänkin ne alkoivat rapautua (Kirstinä & Turunen 2013, 72). Yhteistä heille on oman paikantumisen mahdollistuminen vasta silloin, kun ruumiin pysähtymisen myötä kaikki muut aistiärsykkeet ovat poissa, eivätkä itseltä pakenemisen keinot ole enää saatavilla. Yhteiskunnallisen ruumismetaforisuuden tasolle siirryttäessä episodit implikoivat, että vasta täydellinen pysähtyminen yhteiskuntaruumiin äärelle mahdollistaa sen sisällön tarkan analyysin.

4.3.2 Luokka ja yhteisöllisyys osana kognitiivisen kartoittamisen projektia?

Tässä alaluvussa tarkastelen kolmea episodua, jotka representoivat joko yhteiskuntaluokan tai yhteisöllisyyden kautta kognitiivisen kartoittamisen projektia tai vähintään pyrkimystä siihen. Jamesonilaisittain katsottuna orientoituminen luokkasubjektiksi on tärkeä vaikkakin vaikea projekti – globaalikapitalistinen kulttuurilogiikka, postmodernisuus, näyttäytyy keskeisenä syynä niihin hankaluuksiin, joita subjekti paikantumispyrkimyksissään kohtaa. Nähdäkseni nämä episodit pyrkivät aktiivisesti toinnuttamaan tietoisuutta luokkayhteiskunnan olemassaolosta postmodernistisen ja Historiattoman kulttuuriaikakauden keskellä. Aloitan analyysini Aaron Roosin episodista, jossa kysymys yhteiskuntaluokista ja liikkeestä niiden välillä nousee keskiöön. Aaronin episodi lukeutuu tutkimuksessani postmodernisuuden narratiiviin, koska se on luonteelta mikrohistoriallinen ja oirekuvaukseltaan nyky-yhteiskunnan toimintaperiaatteisiin ja ilmiöihin kytkeytyvä. Aaronin episodin jälkeen tarkastelen lyhyesti uimari Antero Gatzin kautta kapitalististen perhesuhteiden dynamiikkaa ja lopuksi kiinnitän huomiota narratiiviin, jossa ristinollan pelaaminen ja solidaarisuuden representaatio kääntyvät kutsuksi kognitiiviseksi kartoittamiseen.

Ollakseen *yleispätevä tutkielma* yhteiskunnastamme *O* puhuu verrattain vähän luokasta. Vielä 1980- ja 1990-luvuilla oli tavallista väittää, että luokat ovat kadonneet jälkiteollisesta yhteiskunnasta, joka tuottaa lähinnä vain keskiluokkaan kuuluvia jäseniä (Kauranen & Lahikainen 2016, 46). Luokkajärjestyksessä on kyse ”valtasuhteista, yhteiskunnan jaoista ja hierarkioista, joilla on vaikutusta ihmisten toimintaan ja ajatteluun – mutta joita he myös kyseenalaistavat ja muotoilevat” (Kauranen & Ojajärvi 2016, 321). Vähäisellä yhteiskuntaluokkapuheellaan *O:n* voidaan nähdä osoittavan tietyn yhteiskuntaluokan hegemonisuuteen, sillä hallitsevan

luokan ei tarvitse pitää ääntä itsestään (ks. Kauranen & Ojajärvi 2016, 330). *O:ssa* tämä hallitseva luokka jää näkymättömiin – ellei sitten luvussa 4.1.1 esiteltyä dataismia ja sen edustajia nähdä uutena, yhteiskunnallista valtaa käyttävänä luokkana.

Yhteiskuntaluokkien representoiminen on välttämätöntä, mikäli halutaan luoda *yleispätevä tutkielma* yhteiskunnallisesta todellisuudesta. *O:ssa* Aaron Roos, Helsingin Jakomäestä²⁹ kotoisin oleva fysiikan opiskelija, representoi liikettä eri yhteiskuntaluokkien välillä. Lisäksi Aaronin episodi kuvaa yhteiskunnan ja erilaisten pienyhteisöjen hylkäämää lasta (ks. Kirstinä & Turunen 2013, 73), joka heikoista lähtökohdistaan huolimatta pääsee yliopistoon opiskelemaan. Aaronin episodissa romaanin yhteiskunnallinen referentti on verrattain suora, ja tästä syystä episodi kutsuu lukemaan itseään muuta analysoimaani ainesta suoraviivaisemmin yhteiskunnallisessa kontekstissa, jossa abstrakti ”välittyminen” kääntyy konkreettisten olosuhteiden ja niiden taustalle jäävien, todellisten sosiaalisten käytänteiden analyysiksi.

Aaronin lapsuutta Jakomäessä on leimannut lähiympäristön vastenmielisyys, jota hallitsevat ”päihtyneiden työttömien pelottavat ölisevät laumat” (*O*, 365). Hänen kotikulmiensa lapset ovat ”aggressiivisia ja yksin” (*O*, 691). Aaron on jäänyt Raimo-isän itsemurhan jälkeen asumaan alkoholisoituneen äitinsä ja kahden sisarensa kanssa asuntoon, jossa ”lapset viettivät pitkiä sähköttömiä aikoja yhteisessä huoneessaan, joka oli niin pieni että he joutuivat nukkumaan lattialla yhteisellä patjalla [...] joka tuoksui homeelle ja koiralle ja vanhalle virtsalle; he olivat nälkäisiä ja siksi unettomia [...]” (*O*, 365). Lasten äiti ei ole juurikaan välittänyt siitä mitä lapsille kuuluu tai missä kunnossa heidän kotinsa on ollut: asunnon ikkunat ovat olleet pesemättömät ja sumeat, jääkaapissa on ollut vain valmisruokia ja kanaviilokkia. Isoveli Ismo-Aleksin lähdettyä kurjuutta pakoon mahtui yhteiseen huoneeseen sentään pöytä, jonka Aaron on rakentanut roskakatoksesta löytämistään vanerilevyistä. Aaron on ollut sosiaalisen todellisuutensa karuudesta huolimatta määrätietoinen toimija: hän on säästänyt huolella kaikki rahat, jotka hän on tienannut palauttamillaan Stolichnaya-pulloilla. Näillä rahoilla hän hankkii antikvariaateista tärkeimmät klassisen fysiikan teokset ja lopulta myös oman vuokra-asunnon.

²⁹ Nuorisoasiainkeskuksen erityissuunnittelija Harri Taposen (Ahokas 2011) mukaan Jakomäessä näkyy selvä tilastollinen piikki nuorten hyvinvoinnissa. Hänen mukaansa niillä alueilla, joilla on eniten toimeentulotuen saajia, vuokra-asumista, köyhyyttä ja maahanmuuttajia, on myös eniten lastensuojelun asiakkaita. Sevänen (2013, 19) yhdistää mainittujen ryhmien syrjäytymisen hyvinvointivaltion turvaverkkojen rapautumiseen. Hänen näkee näiden ryhmien edustajilla olevan heikoimmat mahdollisuudet pärjätä omin voimin markkinoilla ja kilpailussa.

Henkilöhahmona Aaron on eräs romaanin vaikeimmin neuroottisista subjekteista. Hänelle tavanomainen kommunikointi on mahdotonta: hän pystyy keskustelemaan muiden kanssa ainoastaan post-it® -lappuille kirjoittamiensa vastausten avulla. Lisävaikeuden Aaronin elämään tuo se, että hän voi käyttää kutakin lappua ainoastaan kerran. Tästä syystä hänellä täytyy aamulla yliopistolle lähtiessään olla mukanaan iso pino pelkkiä kyllä- ja ei-lappuja, jotka hän useimmiten tuo käyttämättöminä takaisin asunnolleen. Aaronin puhumattomuus johtuu ”koko ala- ja yläasteen kestäneestä intensiivisestä ja häikäilemättömästä kiusaamisesta [...]” (O, 173). Aaronin kiusaamisen taustalla on hänen pyörtymisensä, jonka yhteydessä hän oli julkiesti laskenut alleen. Yhtä lailla kiusaamiseen ovat vaikuttaneet hänen ulkonäkönsä liittyvät seikat: ”Aaron on sairaalloisen ylipainoinen, toista metriä pitkä, hänellä on erittäin leveä punaläikkäinen otsa joka huipentuu tasaiseksi leikattuun maantienruskeaan siilitukkaan, suuret kömpelöt jalat, mäntypuun runkoa muistuttavat reidet ja rasvankiiltävät punertavat kasvot [...]” (O, 173). Aaronin puhumattomuuden voi luokkakontekstissa nähdä representoivan ”rakteellista mykkyyttä” (Kauranen & Ojajärvi 2016, 330) eli alistetun luokkatoimijan hiljaisuutta – Aaronin episodi ei missään vaiheessa paljasta, kykeneekö hän kommunikoimaan samaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvien subjektien kanssa ilman post-it® -lappujaan. Näin ollen Aaronin puhumattomuus asettaa kysymyksen hierarkkisesta luokkajärjestysuhteesta, jossa luokkavallankäytön kohteena oleva subjekti jää mykäksi.

Aaronin kuvauksen affektiivisuudella kerronta pyrkii herättämään sympatioita ja solidaarisuutta häntä ja hänen kaltaisiaan lapsia ja nuoria kohtaan. Kerronnan tapa ja sisältö pakottavat kohtamaan sosiaalisen todellisuuden monimuotoisen luonteen ja siten näkemään erilaatuisuuksien läsnäolon yhteiskunnassamme. Ojajärvi (2014) näkee tämänkaltaiset kuvaukset kulminaatiopisteenä, josta ”viimeistään on käännyttävä takaisin kohti yhteisöllistä ja yhteiskunnallista välittämistä”. Aaronin episodin kerronta tekee avoleikkauksen yhteiskunnallisen eetosken pintaan ja näyttää kartan, jossa kärsimys ja ahdistus tarkoittavat muutakin kuin eksistentiaalista ”minuuden” olemuksen pyörittelyä – Aaronin ja hänen sisarustensa kohdalla kyse on yhteiskunnan vastuulle asetetun lastensuojelun puutteesta. Aaronin elämän karuus kohostuu myös tyylillisen varioinnin välityksellä. Episodin kerronnan nimittäin halkaisee lyyrinen virke, joka metaforisuudellaan luo utooppisuutta kohti kurottavan halkeaman: ”Ja perhoset viskoivat kärsiään kesässä, jonka huokosiin helle kylvi torkkuvia kyyhkyjä!” (O, 367.) Lyyrinen kauneus ja arkitodellisuuden rumuus asettuvat esteettisiksi oppositioiksi, jotka muistuttavat kauneuden mahdollisuudesta vaikeiden olosuhteiden keskellä.

Näistä lähtökohdista on aiheellista pohtia sitä, kuinka Aaronin tie yliopistoon ja väitöskirjajatsen kandidaatintutkimuksen pariin on ylipäätään ollut mahdollinen. Esteettinen ja kulttuurinen etäisyys Aaronin lapsuuden sosiaalisten olosuhteiden ja yliopistomaailman välillä on niin pitkä, että se pakottaa täyttämään episodin aukkoja sellaisilla yhteiskunnallisilla selityksillä, joiden voi kuvitella mahdollistaneen hänen yhteiskunnallisen asemansa paranemisen. Tältä osin episodin aukot ovat häiritsevän mittavia. Episodissa ei kerrota edes sitä, onko Aaron saanut tukea ja ohjausta yliopisto-opintojensa pariin. Hänen äitinsäkään ei ole täysin varma, mitä hänen lapsensa tekevät: ”Yks on yliopistossa ainakin, mikähän se oli – fysiikkaa tai jot – [...]” (O, 805.) Episodin poliittiseen tiedostamattomaan näyttää siten jäävän yhteiskunta, jonka rakenteet eivät hankaloita liikettä luokkien välillä tai estä sosiologi Pierre Bourdieun kuvaamien eri pääomamuotojen kerääntymistä. Bourdieu on esittänyt, että luokka- ja valtasuhteita pidetään modernissa maailmassa yllä taloudellisen pääoman lisäksi myös muiden eli sosiaalisten, kulttuuristen ja symbolisten pääomien voimin. Näistä keskeisin on kulttuurinen pääoma, jonka piiriin kuuluu muun muassa koulutus. (Kauranen & Lahikainen 2016, 58–59; ks. myös Skeggs 2014, 53.) Nähdäkseni Aaronin episodista voidaan lukea uusliberalistista ”kaikki on jokaiselle mahdollista” -eetosta, jonka mukaan yksilön yhteiskunnalliset saavutukset riippuvat vain hänen omista ponnisteluistaan. Saavutukset olisivat siten suhteellisen riippumattomia pääomien määrästä. O:n poliittisesta tiedostamattomasta nouseekin kysymyksiä, jotka koskevat sekä yhteiskunnan tukiverkostoja ja niiden näkyvyyttä että menestyvän yksilön ideologiaa.

O:n henkilöahmoille ominaista katkennutta tunneyhteyttä representoi myös Aaronin ja hänen kandidityönsä ohjaajien välinen suhde. He keskustelevat tapaamisissaan ainoastaan itse työstä ja moittivat Aaronia post-it® -lappujen käytöstä sen sijaan, että koettaisivat kannustaa ja ohjata häntä avun piiriin: ”’Voi saakeli, Aaron, anna niiden lappujen olla’, Algren hermostui. ’Mitä sinä pelkää? Kuinka sinä kuvittelet selviytyväsi pelkästään noiden lappujesi kanssa?’” (O, 369.) Algrenin hermostuminen ei ainakaan paranna Aaronin tilannetta. Romaanin toisen eli kollektiivisen tason poliittisessa tiedostamattomassa leijuukin uhka terveydenhuoltojärjestelmän rapautumisesta, jonka vuoksi heikko yksilö jää helposti yhteisöllisen katseen ulkopuolelle. ”Mykän” luokan näkökulmasta Algrenin hermostuminen Aaronille voidaan nähdä vaatimuksena herätä kognitiiviseen kartoittamiseen eli luokkatietoisuuteen. ”Mitä sinä pelkää?” -kysymykseen voidaan siten kenties vastata luokkavallan ja -hierarkian käsittein.

Liisa Steinby (2011a, 123) on esittänyt ihmissuhteiden muuttuvan nykykapitalismissa sen logiikan mukaisiksi hyöty- ja käytettävyyssuhteiksi. Muutoksen seurauksena perinteisessä mielessä ymmärretyt sosiaaliset suhteet heikentyvät – niiden voidaan jopa sanoa menevän ”poikki”. Mutta kuten Terry Eagleton (2012, 124) huomauttaa, ei ilmiö suinkaan ole uusi. Jo valistusfilosofit laittoivat merkille, kuinka tuotantotavat selittävät ”arvoaseman, elämäntyyliä, yhteiskunnalliset eriarvoisuudet ja suhteet niin perheen kuin hallituksen sisällä”. Antero Gatzin vanhemmiltaan saama ”vaikenemisraha” representoi tätä ihmisten välisissä suhteissa tapahtunutta muutosta. Episodissa Antero Gatzin molemmat vanhemmat pettivät toisiaan, mutta kumpikaan ei tiedä mitään toisen tekemisistä. Anteron täytyy pitää isänsä omistamasta leipomosta huolta sillä aikaa, kun tämä ”hoitelee sen päivän naistaan takahuoneessa [...]” (O, 269). Kotona Antero puolestaan on törmännyt ”alastomaan mieheen, jolla oli vittu *minun* sukat jalassa!” (O, 270). Sekä isä että äiti maksavat pojalleen vaikenemisrahaa, jotta tämä ei paljastaisi heidän aviorikoksia toisilleen: ”Antero [...] hieroi sormiaan yhteen tyyliin money-money.” (O, 271.)

Vaikenemisella tienatut rahat Antero käyttää kalliisiin vaatteisiin. Eräs näistä ostoksista on villakangastakki, jonka päälle Sami lopulta oksentaa. Takille oksentaminen rinnastuu siihen, kuinka sekä Mikael että Sami pitävän Anteron puuhaa sekä sairaana että moraalittomana. Antero itse sanoo sen olevan ”tuottoisaa” (O, 271). Samassa takinpilaamisrytäkässä Anteron luottokortti halkeaa kahtia, mikä symbolisena ratkaisuna näyttäytyy pyrkimyksenä palauttaa veljellinen yhteys hyöty- ja käytettävyyssuhteen sijalle. Anteron edesottamukset vaivaavat myös Jeromea. Hän sanoo sokeutuneesta poikaystävästään puhuvalle Eliselle: ”Tietäisitpä mitä Antero tekee huomenna näihin aikoihin. Se on julmaa. Tai ehkä irvokasta. Joo, tosi irvokasta.” (O, 627.) Jeromen huomautus on irrallinen hänen ja Elisen välisen keskustelun kontekstista ja siten osoitus kyvyttömyydestä herkkään kuunteluun ja empaattiseen keskusteluun. Toisaalta se viittaa siihen, kuinka paljon ihmissuhteiden välineellistyminen vaivaa romaanin henkilöitä.

O:ssa orastaa yhteisöllisyyden tunnetta kaikesta sen kuvaamasta yksinäisyydestä ja erillisyydestä huolimatta. Teoreettisen fysiikan luennoilla – joilla myös Aaron Roos istuu – tapahtuu solidaarisuuden näkökulmasta jotain mielenkiintoista. Professori Algrenin puhuessa pelaa ”6581-jengi” ristinollaa, jota tuomaroï epävirallisen go-kerhon puheenjohtaja. Jerome pohtii

mielessään, että tarvitaanko ristinollassa erotuomaria ja mitä ihmeen tarkistettavaa ristinollassa voi olla. Ristinollan erotuomarina toimiminen representoi aktiviteettia, josta ei ole mitään *hyötyä*. Go-kerhon puheenjohtaja on läsnä pelkän yhteisöllisyyden tähden, ja näin luennoilla käsiteltävä ”haje” saa vastapainokseen solidaarisen ”eheyden”.

Ristinolla on pelaajilleen syy olla tekemisessä toisten ihmisten kanssa tavalla, jolle ei hyödyn näkökulmasta ole mitään merkitystä: pelaamisessa on oleellista pitää yllä inhimillistä kontaktia. Eagleton (2012, 131) esittää Marxin ajatuksia mukaillen, että ”[p]arhaat asiat tehdään koska nyt sattuu huvittamaan”. Positiivisen hermeneutiikan valossa ristinollan yksinkertaisuus symboloi nyky-yhteiskunnan hajanaisuuden keskellä yhdessäolon viime kädessä yksinkertaista ja helppoa luonnetta. Se symboloi mahdollisuutta luontevaan yhdessäoloon, jossa ei ole toisesta hyötymiseen viittaavaa subjekti-objekti-asetelmaa. Voidaanko siis mutkattomassa ristinollan pelaamisessa nähdä joitain orastavia utopistisuuden ituja? Poliittisen muutoksen kannalta kokemus solidaarisuudesta on nimittäin välttämätön, ja ”viime kädessä se toimii omana syynään” (Eagleton 2012, 131).

4.4 Syntaktinen tiedostamaton ja totaliteetin kartoittamisen mahdollisuudet

O:n postmodernistiseen muotojen kirjoon kuuluu myös tyyli, jossa syntaktiset eli lauseopilliset ratkaisut nousevat merkittävään representaatiotehtävään. Syntaktiset ratkaisut tuovat romaanin tulkintaan uuden, tiettyyn lauserakenteeseen immanentisti kuuluvan semanttisen tason. Olen tässä yhteydessä nimennyt kaksi *O:n* episodina ”syntaktiseksi tiedostamattomaksi” niissä kohosteiseksi nousevan lausetyypin mukaan.³⁰ Episodit hyödyntävät teoksen muusta kerronnasta poikkeavalla tavalla eksistentiaalilauseen alatyyppejä, nimittäin ilmiölausetta. Ilmiölauseessa ei tule esille se, missä lauseen kuvaama tapahtuma tapahtuu. Ilmiölauseen alusta eli sen teemapaikalta puuttuu paikanilmaus, ja siten se on verbialkuinen (Hakulinen et al. 2004, 855). Esimerkiksi ilmiölause ”on lautaa kantava mies” (*O*, 398) ei eksplisiittisesti ilmaise, missä mies kantaa lautaansa. Tulkinnessani tähän tyhjään paikanilmauksen asemaan asettuu poliittinen tiedostamaton: se on yhteiskunnallisen tulkinnan paikka ja lähtökohta.

³⁰ Myös Jameson on ollut kiinnostunut tekstien lausetasojen ja tyylien tulkinnasta (ks. Jameson 1986, 253; Jameson 1971, 17; Tally 2014, 62; Hägg 2011, 440). Hänen tapansa tulkita lauseen aikamuotorakenteita suhteessa kirjallisten muotojen historiaan operoi kuitenkin korkeammalla abstraktiotasolla kuin tämän tutkielman syntaktinen tarkastelu.

Syntaktinen tiedostamaton olettaa tapahtumia kuvaavan lauseen taustalle ympäristön, jonka joko lukija on rakentanut lukuprosessissaan tai jonka kohdeteos on itse antanut.³¹ Poliittisen tiedostamattoman ja kognitiivisen kartoittamisen spektrillä syntaktinen tiedostamaton huojuu näiden kahden käsitteen ääripään välillä: referentin piiloon jääminen tai jättäminen on poliittista tiedostamatonta, mutta toisaalta lukijaa herättelevänä esteettisenä tekona lauserakenteen tyhjä paikanilmaus voi kutsua lukijaa aktiiviseen kognitiivisen kartoittamiseen. Ensin käsittelemässäni syntaktisen tiedostamattoman episodissa korostuu käsitteen tiedostamaton aspekti. Jälkimmäisessä episodissa syntaktinen tiedostamaton näyttäytyy kirjailijan orastavana – vähintäänkin solidaarisuutta tunnustelevana – poliittisena aktina, jonka perään Jameson on kuu-
luttanut (ks. Jameson 2007, 157).

Ensimmäisessä syntaktisen tiedostamattoman episodissa kertoja kuvaa kokonaisuutta valitsemiansa henkilöahmojen ja niiden erittelyn kautta. Subjektiutta korostaessaan episodin ilmiölauserakenne piilottaa yhteiskunnallisen tilan, jossa se on lausuttu ja jonka asuttajista se puhuu. Subjektit toisin sanoen ovat romaanin ”tila”, sen yhteiskunnan poliittisen tiedostamattoman tekstuaalisia ilmentymiä. Kerronnan kohteiksi valikoitujen subjektien myötä kertoja tulee paljastaneeksi oman rajoittuneisuutensa. Se näkee muutamia laajasta henkilöahmogalleriasta irrotettuja henkilöahmoja, jotka lukijan näkökulmasta vaikuttavat olevan summittaisesti teoksesta valittuja. Jos valinnat eivät ole summittaisia, herättävät ne kysymyksiä kertojan valikoimisen motiiveista ja halusta ohjata luentaa. Kertoja ei rakenna verkostoa henkilöahmojen välille, vaan jättää sen lukijan hahmotettavaksi.

On nainen, joka kirjoitti *Keittokirjan neurootikoille* ja joka kuuleman mukaan kanniskelee pehmoeläimiä muovikassissa kaikkialla. [...] On entinen yhdellä kädellä punner-
tamisen euroopanmestari, nykyinen kondiittori, jonka liike toimii myös bordellina seksinnälkäisille naisille. [...] On epäilyttävä ryhmä häiriköitä, jotka pyörittävät vielä epäilyttävämpää kuntopiiriä [...]. On mies, joka pelkää että ufot yrittävät tehdä hänestä country-laulajaa [...]. On lihava poika, joka ei pysty puhumaan ihmisille, jos hänellä ei ole valmiiksi suunniteltuja vastauksia tai kysymyksiä mukanaan [...]. On kleptomaani, joka häpeilee obsessiotaan niin, että peittää ahdistuksensa varastamalla lisää, ja on kuulemma mies, joka »soittaa» munakoisoja, sekä vatsastapuhuja, Uskomaton Konrad Lips, joka menetti järkensä, kun hänen vatsansa rupesi röyhkeäksi. (O, 47, 48.)

³¹ Jamesonin ajattelun strukturalistisia аспектеja painottaen voidaan syntaktisen tiedostamattoman tarkoittavan sitä, että romaanin kerronnallisen syntagman tyhjässä aukossa piilee sen subteksti, romaanin tiedostamaton paradigmaattinen jäsen.

Kertoja asuttaa romaanin yhteiskunnallisen tilan henkilöhahmoilla, joista lähes kaikki kärsivät jonkinlaisesta neuroosista tai pelkotilasta. Kertoja jättää tulkitsijan aktin varaan sen pohdinnan, millainen tuo fyysinen ja psyykkinen ”tila” lopulta on. ”Lihavan pojan” eli Aaronin Roosin osalta olen tarkastellut tuota yhteiskunnallista tilaa luvussa 4.3.2. Ilmiölauseryyppin käyttö tulee paljastaneeksi sen, ettei yhteiskunnallisen tilan hahmottaminen ole lainkaan helppoa. ”Ilmiö” käsitteenä on jo hyvin abstrakti ja vaatii monimutkaisen ja kulttuurisidonnaisen suhdeverkoston ymmärrystä. Tässä yhteydessä voitaneen jo luontevasti olettaa, että ilmiöiden hahmottaminen on fragmentaarisessa, globaalikapitalismin leimaamassa ajassamme verrattain vaikeaa. Kertojan lisäämä huomio ”kuulemma” paitsi vähentää kerronnan uskottavuutta myös luo etäisyyttä tilan ja henkilöhahmojen väliin. Kuulopuheeseen perustuva henkilöhahmo ei välttämättä ole lainkaan olemassa. Tila ja henkilöhahmot ovat epävarmoja, ohuita ja vain potentiaalisesti mahdollisia. Dialektisesti katsottuna ilmiölauserakenne näyttäytyy lukijalle kutsuna kuroa yhteen omia käsityksiään tilasta ja kaikista niistä subjekteista, jotka tilaa asuttavat, nähdä oman kartoitusfunktionsa ”häiriöisyys”.

Tilan epävarmuudesta huolimatta episodista on luettavissa myös utooppisen impulssin piirteitä. Ilmiölauserakenteen käyttö piirtää kaikki henkilöhahmot samaan, yhteiseen maailmaan ja huomioi myös heidät, jotka romaanin yleispätevyyden osalta olisivat sen omasta mielestä epäoleellisia: ”Ja on tietysti narkkareita ja juoppoja, huoria ja pilleristejä ja muita, jotka aina puuduttavat jotain, ehkä jonkin muiston kuin laskisivat lehtiä puron päälle, peittäisivät – mutta heistä on viisainta pysyä erossa, sillä asiat on pidettävä kirkkaina ja selväjärkinä [...]” (O, 48.) ”Narkkareita ja juoppoja, huoria ja pilleristejä ja muita” viittaa solidaariseen kaikkien ihmisten läsnäolon hyväksyntään. Samalla se silti esittää, että kaikki eivät ole mielentilaltaan ”kirkkaita ja selväjärkisiä” sillä tavoin, että he kykenisivät tekemään yhteiskunnasta sellaista tutkielmaa, johon O itse pyrkii. Kertoja esittää ”saatanalliseen informaatiotsunamiin” viitaten, että ”*pois katsomisesta on tullut mahdotonta*” (O, 47), mutta kääntää silti katseensa tietyiltä todellisuuden osa-alueilta. Pyrkiikö kertoja siis laatimaan *yleispätevän tutkielman*, joka suoranaisesti hylkää osan välttämättömästä aineistoista vain koska se ei sen mielestä ole materiaalina kelvollista?

Ensimmäisessä syntaktisen tiedostamattoman episodissa kerronta tapahtuu kertojaksi hahmotettavan agentiivisen, erillisen olennon välityksellä. Toisessa episodissa keskeiseksi motiiviksi hahmottuu aurinko, joka ympyrän³² muotoisena elementtinä viittaa teoksen nimeen.³³ Tulkintani mukaan aurinko representoi kaiken näkevää ja hyväksyvää kertojaa: ”Autojen katot säikehtivät täältä ylhäältä katsottuna kuin neitseelliset lammet [...]” (O, 397.) Nyt kerronnan kohteen ”tilana” on selkeästi tietty romaanin kuvaama ympäristö toisin kuin ensimmäisessä episodissa, jossa kuvattu ”tila” on romaanin koko tekstuaalinen maailma laajassa ja eritteleättömässä mielessä. Episodin kerronta käyttää panoraama-fokalisaatiota: katsominen tapahtuu episodissa korkeammalta kuin kerrostalosta, ja lisäksi ”katsoja” liikkuu kerronnassa paikkojen välillä tavoilla, mikä olisi yhdestä kapeasta pisteestä havaintoja tekeväälle subjektille mahdotonta. Henkilöhahmojen lisäksi aurinko kuvaa ympäristöään luonnon ja rakennetun infrastruktuurin kautta. Kerronnan alussa tilaksi osoitetaan kaupunki, minkä jälkeen kerronnan keskeiseksi lausetyypiksi vaihtuu ilmiölause.

Aurinko näkee ensisijaisesti luonnonilmiöt, joihin myös ihminen erottamattomasti kuuluu. Osan ilmiöistä se paikantaa ympäristöönsä: ”Puut huojuvat. Ja tuolla on kukkaistarha! Sen helmoilla ahkerat puutarhurit kyyristelevät! [...] ja tuolla lemmenlämpöisiä pariskuntia; he kuljeksivat hitaasti, yhdynnänjälkeisen raukeutensa veltostamina [...]” (O, 397.) Linnut, joita määrittää liikkuvuus, jäävät vaille paikanilmaisua: ”On pääskysia [...] on myös satakieliä ja taivaanvuohia.” (O, 398.) Aurinko ”näkee” kaikkien ilmiöiden yhtäaikaisen läsnäolon ja representoi näin yhteenkuuluvuuden tunnetta ja luonnon keskinäisriippuvaista kokonaisuutta. Auringon käsitteistämistävän voi tulkita myös representoivan liikkuvan ja suhteellisen liikkumattoman välisen syntaktisen eron kautta sitä, miten jatkuvassa liikkeessä oleva postmodernistisen irrallinen merkitys on ”koditon”, vaille paikanilmaisua.

Tässä syntaktisen tiedostamattoman episodissa ”narkkareihin ja juoppoihin, huoriin ja pille-risteihin ja muihin” suhtaudutaan solidaarisemmin kuin edellisessä ja muistutetaan siitä, että

³² C.G. Jungin oppilaan, psykoanalyytikko Aniela Jaffén (2003, 240) mukaan ympyrä on yksi tärkeimmistä symboleista, joilla on ollut pysyvä psykologinen vaikutus aina varhaisimmista tietoisuuden ilmauksista aina 20. vuosisadan taiteen kaikkein pisimmälle vietyihin muotoihin saakka. Artikkelissaan hän viittaa tohtori M. -L. von Franzin, joka on selittänyt ympyrän (tai kehän) merkitystä itsen symbolina. Se ilmaisee Franzin mukaan psyyken kokonaisuutta kaikkine puolineen, ja niihin kuuluu myös ihmisen ja luonnon välinen suhde. Jaffé (2003, 232) esittää Jungin hengessä, että symbolien luomiseen taipuvainen ihminen muuttaa tiedostamattaan esineitä ja muotoja symboleiksi ja antaa niille siten suuren psykologisen merkityksen.

³³ Liukkosen itsensä mukaan romaanin nimellä ei ole niin väliä. Sitä voidaan hänen puolestaan kutsua vaikka *Tuntemattomaksi sotilaaksi* tai *Sinuhe egyptiläiseksi* (Petäjä, 2017).

heilläkin on Historiansa, poissaoleva syy nykyiselle tilanteelleen. Edellisessä episodissa heihin suhtauduttiin esteinä selkeästi näkemiselle, mutta tällä kertaa he näyttävät tärkeänä osana kokonaiskuvaa ja sen havainnointia. Toisin sanoen mitään ilmiötä ei suljeta kokonaisuuden ulkopuolelle. Auringolla on näkijänä solidaarisuuteen ohjaavia ja siitä kumpuavia tunteita, jotka ovat tälle episodille ominainen, kohosteinen piirre.

Sitten on juoppoja vähän monimutkaisemmissa asennoissa, puistonpenkeillä ja ojissa; heidänkin sisällään on historia, elämäntarina, heidän haaveensa ja karvaat pettymykset, heidän on humala ja he ovat humalassa! On yksi ressu jota poliisit rahtaavat rannalle [sic] raajat laahaten piennarta; märkä rötkäretale, surullista [...] (O, 397–398.)

Fragmentaarisuus ja postmoderni haje sulavat auringonvalon alla koherentiksi yhteiskunnalliseksi, kaikki muodot hyväksyväksi esteettiseksi kuvaksi. Fragmentit eivät tässä episodissa enää representoi pelkkää irrallista ja kaoottista merkitsimien soraa, vaikka ”on vaihtoehtoja, vaihtoehtojen miljoonasosia, on loputtomasti toisiinsa limittyviä lenkkejä” (O, 397). O:ssa aurinko näkee totaliteetin ja sen, kuinka se koostuu ”loputtomasti toisiinsa limittyvistä lenkeistä”, jotka muodostavat inhimillisen olemassaolon verkoston. Ilmiölause episodin lauserakenteellisena perustana toimii totaliteetin kuvaamisen muodollisena, syntaktisena apuvälineenä. Kiinnostavaa on se, että informaation ja informaatioverkoston aiheuma uupuu tästä episodista tyystin. Voisiko siis luonnon ja luontoyhteyden kuvaus ilman viittauksia teknologiaan ja informaatioverkkoon olla tehokkain tapa herättää nykylukijassa tunnetta solidaarisuudesta ja kaikkien ihmisten yhteenkuuluvuudesta?

Aurinko kiinnittää huomionsa myös talojen kattoihin ja niiden arkkitehtuuriin. Episodissa kattojen eri muodot ja rakenteet heijastelevat arkkitehtuurin eri tyylikausien ja jamesonilaisittain ajateltuna myös eri tuotantotapojen yhtä aikaista läsnäoloa tilassa:

On eri kattomallien virkistävää sekasotkua yleisen suunnitelman reunoilla, rytmi: mansardeja, lasikattoja, harjakattoja, tasa- ja pulpettikattoja, pappilan taitekatto, säterikatto, aumakattoja sekä päätykolmioita ja sarjoja, sisäkattoja, jopa yksi orvokkien täyttämä viherkatto keskellä tiiliä ja rautaa, muutoksia, kumibitumia, lasikuituhoopaa, purexia ja betonia... (O, 398–399.)

Tarkalleen määrittelemättömässä paikassa eri kattomallit edustavat ”virkistävää sekasotkua”, joka voidaan lukea viittauksena itse romaaniin ja sen muodolliseen ja tyyllilliseen heterogeenisyyteen. O:n voidaan nähdä virkistävän olemassaolollaan kirjallisuutemme kenttää kuten monimuotoinen arkkitehtuuri piristää (ilmeisesti) kaupunkimaisemaa. Mutta sekasotkukaan

ei voi olla vailla ”rytmiä”, joka rakentaa koherentin kokonaisuuden niin romaanista kuin rakennetusta ympäristöstä. Katot representoivat Historiaa, ja *O* osoittaaakin niiden avulla eksplisiittisesti sen, kuinka Historia on todella läsnä tässä ja nyt, me kirjaimellisesti asumme Historioissa. ”Viherkatto keskellä tiiliä ja rautaa, muutoksia, kumibitumia, lasikuituhuopa, purexia ja betonia” kuljettaa läpi rakentamisen materiaalisen Historian ja tuo lukijan aikaan, jossa nuo kaikki rakennusainekset ovat yhtä aikaa käytössä – aivan kuten postmodernistisessä teoksessa eri tyylit ja aikakaudet voivat olla tekstuaalisesti läsnä. Kattokuvaus voidaankin tulkita kolmannen tason poliittisen tiedostamattoman auki kirjoittamisena, toisin sanoen erilaisten historiallisten muotokielten olemassaolon suorana, tekstuaalisena osoittamisena.

Aurinko rinnastuu myös romaanin yhteiskunnalliseen tulkinta-aktiin. Aurinko tuottaa kaikille pääsevän valon, jonka olemassaolon ansiosta nykyinen elämä ja siitä ponnistava utopia on mahdollinen. Episodissa toistuu *O:lle* keskeinen ruumiin metafora: ”Aurinko on leikkaussalin lamppu kaupungin avatun ruumiin yllä.” (*O*, 398.) Aurinko toimii pedagogisesti ”leikkaussalin lamppuna”, jota lukija voi käyttää, mikäli hän emansipatorisen tiedonintressin ohjaamana pyrkii lukemaan tekstistä ulos sen yhteiskunnallisia merkityksiä. Näin hermeneuttinen, auringonvalon ohjaama ele lopulta vie lukijan ”kaupungin avatun ruumiin” ylle eli paljastaa hänelle yhteiskunnan esteettisen – mutta ei vielä välttämättä kognitiivisen – kartan kokonaisuudessaan. Merkittävää on, että tässä kohdin tekstiä ruumis on nimenomaan ”avattu”, toisin sanoen reifikaation ihoon on tehty viilto, josta pääsemme kurkistamaan sen takaiseen todellisuuteen. Kaikki mahdollinen on nyt tehty sen eteen, että yhteiskuntaruumiin rakennetta voi ryhtyä todella tutkimaan. Myöhemmässä vaiheessa, Erikiä kuvaavassa episodissa auringon asema ja ruumiin tila muuttuvat: ”Aurinko oli leikkaussalin lamppu kaupungin ruumiin yllä.” (*O*, 445.) Peruuko imperfektiivinen kertoja näin utooppisen impulssin, unohtaa de-reifikaation vaatimuksen menneisyyteen ja tikkaa yhteiskunnan ruumiin kiinni?

O:n vaihtelevien muotojen joukossa syntaktisen tiedostamattoman episodit ovat utooppisen horisontin avautumisen kannalta kenties kaikkein keskeisempiä. Muiden muotojen tavoin ne luovat halkeamia kerrontaan, mutta poikkeavat kokonaiskuvan kehystämisyhkymyksillään episodeista, jotka korostavat fragmentaarisuutta erillisyyss- ja katkeamisrepresentaatioiden kautta. Episodit tuovat romaanin henkilöihahmoja samaan – vaikkakin tarkemmin määrittämättömään – tilaan, missä Ojajärven (2017, 266) 2000-luvun episodiromaaneihin liittämä ris-

tiinleikkaantumisen tapahtuu: fragmentteina näyttäytyvät henkilöhahmot ovat nyt samassa romaanin episodissa, joka kehottaa lukijaa viemään heitä toisiaan kohti ja näkemään heidät keskenään yhdenvertaisina, yhteisen subtekstin omaavina subjekteina. Tarkastelemani episodit leikkaavat toisiaan myös kuvaamiensa henkilöhahmojen kautta: ”Epäilyttävä ryhmä häiriöitä” (O, 47) ja ”neljä aggressiivisesti tarmokkaasti nopeasti vierähtävää henkilöä” (O, 398) viittaavat samaan joukkioon. Kyseisten henkilöhahmojen ristiinleikkausakti kuitenkin keikauttaa solidaarisuuden projektin nurin ja asettaa väkivallan episodien yhteiseksi nimittäjäksi: kyseessä ovat nimittäin samat henkilöt, jotka pieksevät Erikin hengiltä.

Syntaktisen kartoittamisen episodit kurkottavat muotoa ja sisältöä yhteen punovan kerronnan avulla kohti totaliteetin representoinnin täydentymistä, joka kuitenkin viime kädessä on mahdoton projekti. Episodit tunnustelevat ja hakevat uutta rajaa kaiken kuvaamisen mahdollisuuksille. Ne etsivät yhteistä tilaa ja paikkaa, jossa subjektit voivat kokea yhteenkuuluvuuden tunnetta huolimatta postmodernisuuden mukanaan tuomista kokemuksellisista häiriöistä. Ilmiölauserakenteen avulla voidaan tuoda lukijalle vaivihkaa ja runsaasti tietoa romaanin maailmasta ja ihmisistä. Ilmiölauserakenne ei kuitenkaan aiheuta Baudrillardin kuvaamaa riivoutta, koska lopulta se jättää kuvatus maailman lukijan hahmotettavaksi ja löydettäväksi.

6 PÄÄTÄNTÖ

Useimmat ihmisen päivittäin käyttämät koneistot jäävät hänelle toimintamekanismiltaan täysin käsittämättömiksi. Voi olla jopa niin, ettei laitteiden kaikkia ominaisuuksiaan välttämättä osaa tai edes ymmärrä käyttää. Nykyaikaista piirilevyä katsova, teknologiaan perehtymätön maallikko tuskin voi kuvailla sen rakennetta tai toimintaa minkäänlaisin teknisin käsittein. Teollistumisen ja modernisaation aamunkoitossa koneisto, joka muodostui hammasrattaista, akseleista ja yksinkertaisista moottoreista, oli vielä lähes kenen tahansa ymmärrettävissä lyhyen tarkastelun perusteella. Hämmennys nykyaikaisen koneiston äärellä ei ole merkki tyyrystä, vaan meidän postmodernistisen aikakautemme monimutkaisuudesta ja teknologisesta kehityksestä. En tarkoita koneistolla tässä yhteydessä pelkästään teknistä objektia, joka toimittaa erilaisia enemmän ja vähemmän tähdellisiä tehtäviä. Koneisto on myös ihmismielen ja yhteiskunnan metafora ja *O:n* pohjalla piilevä postmodernistinen, globaalikapitalistinen logiikka. Emilia Jensenin viallinen koneisto on yhdistelmä subjektiivisen mielen ja objektiivisen yhteiskunnan piirteitä, joiden tukahtuneiden rakenteiden paljastuminen aiheuttaa ”häiriön”, itsemurhan ja symbolisen koneistosta paon.

Myös postmodernistisen romaanin koneisto voi olla sen ympärille rakentuvan yhteiskunnan tavoin monimutkainen ja -selitteinen, hajanainen tai jopa hämmentävä. Tällaiset määritelmät kuvaavat hyvin *O:ta* ja sen vastaanottoa. Esiymmärrykseni näistä romaanin väitetystä piirteistä olivatkin eräs tärkeimmistä syistä, joka sai minut valitsemaan sen pro gradu -tutkielmani kohdeteokseksi. Yhteiskunnallisiin pohdintoihin taipuvaisena opiskelijana minua vaivasi ajatus siitä, kuinka jokin romaani voisi olla *yleispätevä tutkielma siitä miksi asiat ovat niin kuin ovat*. Miten jokin teos voi väittää tuollaista yhteiskunnassa, joka on todennäköisesti pirstaleisempi kuin koskaan ennen? Yhtä lailla *O:ssa* kiinnostivat sen perin merkilliset muutoseikat: romaanilla ei ole kunnollista lausuttavaa nimeä, mutta sivuja niin paljon, että sen kahvilaan mukaan ottaminen vaatii repun. Näistä syistä on ollut aiheellista kysyä sitä, millä tavoin *O* representoi nykyaikaista yhteiskunnallista kokemusta, jota voidaan kutsua myös postmodernisuuden kokemukseksi. Olen tutkielmassani kiinnittänyt huomiota erityisesti romaanin henkilöhahmoihin, narratiiveihin ja muotoon. Tutkimusotteeni on ollut ennen kaikkea historiallistava, eli olen lukenut *O:ta* onkimalla esiin siinä piilevää yhteiskunnallista Historiaa.

Romaanin itsensä asettelema kysymys yhteiskunnallisuudesta johdatti minut hakemaan teoreettista tukea Fredric Jamesonin dialektisesta ajattelusta. Jamesonin teoretisoinneissa minua

kiehtoo niiden eklektisyys ja voisi sanoa jopa uhkarohkeus tehdä hyvin pitkälle vietyjä johtopäätöksiä yhteiskunnallisten ilmiöiden toisiinsa vaikuttavuudesta. Minulle Jamesonin teorit ja tutkielmat eivät ole kiinnostavia yksinomaan tulostensa tähden. Hänen ajatuksensa saavat suurimman merkityksensä silloin, kun ne venyttävät ajattelua sen omille ääri rajoille saakka ja kenties lopulta sen yli, kohti utooppista impulssia. Tämän tutkielman myötä olen kohdoteos tiukasti edessäni koettanut tarkastella myös oman ajattelu- ja käsittäistämiskyvyn rajoja. Jamesonin teorioiden, suomen kielen syntaktisten rakenteiden ja oman ajattelun synteessä syntyikin ehdotus syntaktisen tiedostamattoman käsitteestä. Sen lähtökohtana on ollut havainnot kohdoteokseni kielellisistä ratkaisuksista, mutta näkisin, että syntaktisen tiedostamattoman käsitettä on mahdollista soveltaa myös muissa konteksteissa.

Vaikka *O* on postmodernisuudessaan liukas, määritelmiä ja tulkintoja pakeneva taideteos, on sitä kulttuuridominantin edustajana pakko ajatella, sillä jamesonilaisittain vain postmodernistisesta teoksesta itsestään käsin on totaliteetti ja dialektinen muutos ajateltavissa. Kaikesta postmodernisuudesta huolimatta kulttuurinen artefakti on aina historiallinen ja sosiaalinen eli poliittinen kokonaisuus, ja sellaisena sitä on nähdäkseni tutkittava. Dialektinen ajattelu kaiken *O:sta* purkautuvan ennakoimattoman hajeen keskellä on ollut suhteellisen haastavaa: lukuisat toisiinsa vaikuttavat voimat joko kiskovat teosta ja sen tulkintoja eri suuntiin, tai siten episodien postmodernistinen pinta on niin kova, ettei dialektinen kirves saa siihen kummoistakaan naarmua aikaiseksi. Muun muassa tästä syystä häiriön aiheuma on ollut tutkielmassani niin keskeinen. Minulle postmodernisuus tarkoittaa kulttuurisena dominanttina häiriöiden piilottamisen tapaa – freudilaisittain ajateltuna postmodernisuus paljastaa verhoamisen tapana jotain allaan piilevästä tiedostamattomasta, yhteiskunnan poliittisesta voimarakenteesta.

Verrattain syvällinen perehtyminen Jamesonin ajatteluun toi mukanaan myös Jean Baudrillardin, Guy Debordin, Paul Ricoeurin ja Raymond Williamsin käsitteellistyksiä, jotka osoittautuivat tutkielmani viitekehyksen luonteviksi juonteiksi. Lisäksi paneutuminen Frankfurtin koulun keskeisiin ajatuksiin toi työhöni piirteitä Max Horkheimerin, Theodor Adornon ja Georg Lukácsin ajattelusta. Heidän takanaan perimmäisenä vaikuttaja on ollut luonnollisesti Karl Marx, jonka harjoittaman dialektiikan ja kapitalismikritiikin vaikutukset tihkuvat koko analyysini läpi. Mainittujen ajattelijoiden teorioista syntyi metodinen synteesi, jonka avulla lähdin purkamaan *O:n* koneistoon piiloutuneita merkityksiä. Kyse ei siten ole ollut metodo-

logisesta päättämättömyydestä vaan Jamesonin inspiroimasta, kohdoteoslähtöisestä teoriayhdistelmästä. Jamesonilta tutkimusotteeseeni tarttui erityisesti marxilaisen tutkimusperinteen tapa historiallistaa taideteoksia ideologiakriittisesti ja etsiä niiden yhteiskunnallista välittyneisyyttä. Williamsin kolmijako jäänteenomaiseen, vallitsevaan ja orastavaan toimi Jamesonin utopistiseen ajatteluun yhdistettynä keskeisenä tapana tarkastella ja suhteuttaa kulttuuri-ilmiöiden läsnäolon yhtäaikaaisuutta. Debordin ja Baudrillardin ajatukset puolestaan olivat merkittävässä roolissa tarkastellessani *O:n* simulacrum-todellisuuden representaatioita. Yuval Noah Harari toi erityisesti tämän hetken ja huomisen informaatioteknologian pohdintaan tärkeitä ajatuksia ja *O:n* luennalle merkittäväksi osoittautuneen dataismin käsitteen.

Olen tutkielmassa viitannut Frankfurtin koulun ideologiakritiikkiin, johon aloin perehtyä tarkemmin tutkielmani suunnitteluvaiheessa. Horkheimer ja Adorno johdattivat minut pohtimaan valistusta ja sen roolia postmodernistisessä yhteiskunnassa. *O:n* representoiman tiedon ja informaation dialektinen tarkastelu alkoi johtaa vähitellen ajatukseen siitä, että kenties postmodernistinen aika on heittänyt valistuksen ihanteet roskakoriin mitä tulee tiedon vapauttavaan rooliin. Tästä havainnosta muodostui analyysini eräs keskeisimmistä tuloksista. *O:n* maailmassa tietoa, informaatiota, on yksinkertaisesti liikaa, eikä kukaan jaksa tai pysty perehtyä siihen riittävästi. Informaatiosta on tullut tsunami, joka hukuttaa subjektin sen sijaan, että se nostaisi hänet aallonharjalle näkemään utooppiseen horisonttiin ja ohjaisi jättämään itseaiheutetun alaikäisyyden taakseen. Toivottavasti *O* on tässä mielessä dystopinen teos, eikä sen implikoima tiedon merkityksen romahtaminen ole osa vakavaa yhteiskunnallista *tutkielmaa*. Mutta juuri tällaiseen paikkaan tulee dialektiikan iskeä: ilmiöiden kaikki puolet huomioonotavan metodin avulla nähdään representaatiot mahdollisuutena ajatella asiat toisin kuin tavallisesti.

Keskenään ristiriitaiset tai vähintään eri näkökulmista keskustelevat aiheet ovat yksi tapa, jolla *O* pyrkii luomaan itseensä esteettistä jännitettä. Estetiikka ei jamesonilaisesta näkökulmasta ole tietenkään erillään yhteiskunnallisesta eli viime kädessä poliittisesta sisällöstä. *O:n* kuvaama uskonnon ja tieteen välinen historiallinen dialektiikka ohjaakin lukemaan romaania yhteiskunnallisen liikkeen representaationa ja sen antinomioiden sovittelupyrkimyksinä. Uskonnollinen ja ”hengellinen” Historia ovat läsnä jäänteenomaisina käytänteinä ja ajattelun struktuureina, jotka ovat väistämättä osa *O:n* referenttiä eli nyky-yhteiskuntaa. Ne ovat myös osa luonnontieteiden historiaa ja tapoja käsitteistää siitä tehtyjä havaintoja. Tältä osin *O* jatkaa

valistuksesta alkunsa saanutta keskustelua näiden kahden, näkökulmasta riippuen joko vastakkaisten tai rinnakkaisten, kulttuuri-ilmiöiden välillä. *O* ei nähdäkseni implikoi kummallekaan voittoa tässä debatissa. *O* tuo aiheet näyttämölle ja antaa lukijalle tilan, jossa hän voi peilata omaa suhdettaan yhteiskuntaan, jota niin tiede kuin uskonto ovat omalta osaltaan olleet muokkaamassa.

O ei ole eksplisiittisesti kovinkaan kapitalismikriittinen romaani, ja perinteinen marxilainen luenta ei ole sen osalta ollut mielekäs: suoranaisia pääoman ja työvoiman välisen ristiriidan tai luokkakonfliktin ilmauksia siinä on jopa häiritsevän vähän. Mutta juuri tuo sanomatta jättäminen on kiinnostavaa, sillä jamesonilaisittain ajateltuna postmodernistinen romaani on väistämättä logiikaltaan globaalikapitalistinen taideteos. Näin ollen on siis nähtävä, että *O:n* piiloon jäänyt tai piiloon jätetty kognitiivinen kartta ilmaisee globaalikapitalismin ideologiaa, joka ei suostu paljastamaan omaa rakennetaan eli poissaolevia syitä.

O on osoittautunut tutkielmassani ”yleispäteväksi tutkielmaksi” siitä, *miten* asiat ovat, eikä niinkään siitä, *miksi* asiat ovat niin kuin ne ovat. *Miksi* edellyttäisi romaanilta aktiivisempaa työtä kognitiivisen kartan representoinnin tiimoilta. Yleisesti ottaen *miksi* kaipaa kirjailijalta selkeämpää tiedollis-yhteiskunnallista ja sikäli poliittista agenda, joka myös välittyisi lukijalle mahdollisuutena paikantaa itsensä globaalikapitalistisessa maailmassa. *Miten* jättää asiat enemmänkin silleen kuin ne ovat – se toimii ikään kuin sormena, joka osoittaa kohdettaan mutta ei kerro siitä mitään. Tällaisessa tapauksessa luennan pintaan nousee piirteitä postmodernistisesta relativismista, jonka mukaan kaikki tieto on suhteellista ja joka implikoi, ettei tämä kaunokirjallinen teos voi osoittaa minkäänlaiseen ”perimmäiseen totuuteen”. Tietysti *miten* voi osoittaa myös postmodernisuuden paradoksiin: kun kaikki kerrotaan, menettää kaikki mielensä ja siten tulkintahorisonttinsa. Kertomatta jättäminen taas implikoisi, ettei kerrottavaa juurikaan ole eikä siten tulkintojakaan.

Kokemusta postmodernistisesta yhteiskunnasta voidaan representoida metaforisesti. Tässä työssä *O* käyttää voimakasta ruumiin metaforaa. Ruumiin vertauskuvaa *O* viljelee aktiivisesti sekä Historian että postmodernisuuden narratiivissa. Ruumis ja sen toiminnot tuovat yhteiskunnallisiin ilmiöihin rinnastettuna fyysistä läheisyyttä, tunnetta siitä kuinka asiat menevät ihon alle. Ruumiin metafora voi toimia kognitiivisen kartoittamisen välineenä, jolloin eri elimiä ja niiden vuorovaikutusta käytetään metaforisesti kuvaamaan yhteiskunnallisten toimijoiden välisiä suhteita. Jälleen kerran *O* viittaa kognitiivisen kartoittamiseen, mutta jättää lukijan

varaakaan sen, ryhtyykö hän kulkemaan yhteiskunnallisen tarkastelun ja subjektin toinnuttamisen suuntaan. Lukijan vastuulle jää myös tuon yhteiskunnan kartan onkiminen romaanin poliittisen tiedostamattoman syvyydestä.

Olen tutkielmassani kiinnittänyt erityistä huomiota muodon ja sisällön väliseen suhteeseen. Näkökulma on osoittanut hedelmälliseksi, sillä romaanin keskeinen aihe, kvanttifysiikka, kytkeytyy hajeen käsitteen kautta sekä romaanin episodien hajanaiseen sijoittumiseen että henkilöhahmojen ”kvanttifysikaaliseen” olemukseen. Laajasta henkilöhahmokavalkadista tuli romaanin muodollinen seikka, kun rinnastin sen Richard Feynmanin polkuintegraaliteoriaan eli lukemattomiin reitteihin, joita kvanttifysikaaliset hiukkaset voivat pisteestä toiseen kulkea. Siten henkilöhahmojen määrä ei muodon kysymykseksi tulon jälkeen ole enää relevantti – heitä voisi olla vaikka kaksi kertaa enemmän, lukematon määrä. Henkilöhahmot ovat myös sisäisesti fragmentaarisia romaanin postmodernistisen muodon lailla, joten näistä kahdesta näkökulmasta katsottuna muoto ja sisältö eivät *O:ssa* ole mielekkäästi toisistaan erotettavissa. Myös romaanin maksimaalinen ja ensyklopedinen muoto alaviiteviidakkoineen kääntyy romaanin sisällölliseksi aspektiksi silloin, kun sen nähdään viittaavan kuvaamansa yhteiskunnan tarjoaman tiedon määrään. Maailmassa on informaatiota niin paljon, että siihen tosiaan tarvitaan näin paljon sivuja. Tarkalleen ottaen mikään sivumäärä ei tietenkään riittäisi mutta johonkin, viimeistään painoteknisiin seikkoihin, on representaationkin pysähdyttävä.

Muodon ja sisällön dialektiikka on ollut tutkielmassani läsnä myös silloin, kun olen tarkastellut *O:n* tyylillisiä piirteitä. Tutkimukseni on osoittanut, että *O* on paitsi postmodernistinen myös modernistinen romaani. Sen sivuilta tihkuvat läpi historialliset muodot, joita ei voida pysäyttää pelkiksi postmodernistisiksi piirteiksi. Modernistiset muodot muistuttavat traditiosta, jonka päälle postmodernistinen kirjallisuus on osaltaan rakentunut. Jamesonilaisittain kirjallisten muotojen Historiaa voidaan kuvata myös tuotantotapojen historiana: tämä nykyteknologinen hetki on historiallisessa suhteessa sekä höyrymoottoreiden että sähkö- ja poltto- moottoreiden aikakausiin. *O:ssa* modernistiset piirteet tuovat romaaniin oman aikakautensa kapinan ja subjektin ahdistuksen tavoilla, jotka avaavat ovia ulos postmodernisuuden sokkelosta ja voivat saada lukijan havahtumaan ”syvyyteen” ja todellisen Historian utooppiseen mahdollisuuteen.

Olen tässä tutkielmassa tietoisesti pyrkinyt muodostamaan mahdollisimman laajaa yhteiskunnallista kuvaa kohdeteoksestani. Näin mittavan romaanin kohdalla ilmeisiä tutkimuksellisia

riskejä on ollut kaksi: kohdeteosta liiallisesti redusoiva tulkinta sekä hajanainen, turhan moneen aspektiin pikaisesti tarttuva lukutapa. Työn alkuvaiheessa ensin mainittu tulkintapa tuntui houkuttevalta. Jälkimmäisen riski puolestaan oli tutkimuksen toteutusvaiheessa jatkuvasti läsnä. Joka tapauksessa luentani myötä *O:sta* avautui useita kiinnostavia tutkimusjuonteita, joihin ei tässä työssä ole ollut mahdollista perehtyä tarkemmin. Tulevaisuudessa näkisin mielellään *O:n* metafiktiivisyyteen kohdistuvaa tutkimusta, sillä tämän tutkielman yhteydessä siihen oli mahdollista viitata vain ohimennen. Samoin romaanin monimuotoiset kerronta- ja kertojaratkaisut voisivat olla hedelmällisiä lähtökohtia jatkotutkimuksille. Käsitys *O:sta* ensyklopedisena ”systeemiromaanina” (ks. Björninen 2017, 142–143) ansaitsisi myös syventymisen: tämän kaltainen romaanin rakentumisen tarkastelu voisi avata niitä tapoja, joilla se luo lukijalle synkronian ja ristiinleikkaantumisen tunnetta. Olisi myös kiinnostavaa lukea yksityiskohtaista tutkimusta *O:n* intertekstuaalisuudesta: romaanin lopussahan on luettelo henkilöistä, joiden sitaatteja kirjailija Miki Liukkonen on romaanissaan käyttänyt.

LÄHTEET

Primaarilähde

Liukkonen, Miki 2017. *O. Romaani (tai yleispätevä tutkielma siitä miksi asiat ovat niin kuin ovat)* [= *O*]. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

Ahokas, Peppiina 2011. Helsinki jakautuu kahtia. Asuinalueiden eriarvoistuminen heijastuu nuorison hyvinvointiin. *Helsingin Sanomat* 21.9.2011. <https://www.hs.fi/kaupunki/art-2000004830465.html> (18.5.2018).

Alenius, Arsi 2018. Valkoiset kypärät eli: Miki Liukkosen *O*. *Opus vei* 5.3.2018. <http://opus-vei.blogspot.fi/2018/01/valkoiset-kyparat-eli-miki-liukkosen-o.html> (3.4.2018).

Arppe, Tiina 1986. Jean Baudrillard. Esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 181–186.

Baudrillard, Jean 1986. What are You doing after the orgy? Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Suomennos Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 187–203.

Bekhta, Natalya 2018. Reading experimental literature: unreadability, discomfort and reading strategies. Teoksessa Heta Pyrhönen & Janna Kantola (toim.), *Reading Today*. London: University College London, 15–30.

Björninen, Samuli 2017. Hallittua keskipakoisuutta. *Niin & näin* nro 95 4/2017, 142–143.

Bredin, Hugh & Liberato Santoro-Brienza 2000. *Philosophies of Art and Beauty. Introducing Aesthetics*. Edinburgh: University Press.

Cox, Brian 2014. Brian Cox explains quantum mechanics in 60 seconds. *BBC News* 23.9.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=fcfQkxwz4Oo> (22.5.2018).

Danius, Sara 2009. About Fredric R. Jameson. <https://www.holbergprisen.no/en/fredric-r-jameson/about-fredric-r-jameson.html> (17.7.2018).

Debord, Guy 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta. (La société du spectacle, 1967)* Suomentanut Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.

Eagleton, Terry 2012. *Miksi Marx oli oikeassa (Why Marx Was Right, 2011.)* Suomentanut Petri Stenman. Jälkisanat Tuomas Nevalinna. Helsinki: Like.

Hakulinen, Auli, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44.

Harari, Yuval Noah 2017. *Homo Deus. Huomisen lyhyt historia*. Suomentanut Jaana Iso-Markku. Helsinki: Bazar Kustannus Oy.

Hautamäki, Irmeli 2017. O – Miki Liukkosen romaani sinkoilee kaaottisessa havaintokudelmassa. *Mustekala* 26.8.2017. <https://www.mustekala.info/node/37888> (9.3.2018).

Hietasaari, Marita & Kasimir Sandbacka 2017. Suurten kertomusten epäily. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti (toim.), *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 121. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 227–249.

Horkheimer, Max 1995. Järki itseään vastaan. Teoksessa Juha Koivisto, Markku Mäki & Timo Uusitupa (toim.), *Mitä on valistus?* Suomentanut Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino, 212–226.

Hutcheon, Linda 2004 (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Hägg, Samuli 2011. Kerrontakeinojen sosiologiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 428–456.

Ihde, Don 1971. *Hermeneutic Phenomenology. The Philosophy of Paul Ricoeur*. Foreword by Paul Ricoeur. Evanston: Northwest University Press.

Itkonen, Juha 2013. Jotain ihan muuta. *Apu* 25.10.2013. <https://www.apu.fi/artikkelit/jotain-ihan-muuta> (17.3.2018).

Jaffé, Aniela 2003. Symboliikka kuvataiteessa. Teoksessa *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. 4. painos. (*Man and His Symbols*, 1964). Jung, Carl G. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Jameson, Fredric 1971. Metacommentary. *PMLA*. Vol. 86, No. 1 (Jan., 1971), 9–18.

Jameson, Fredric 1979. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, No. 1 (Winter 1979), 130–148. Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/466409>. (6.10.2017).

Jameson, Fredric 1986. Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa (Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1984). Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 227–279.

Jameson, Fredric 1987. Foreword. Teoksessa Greimas, Algirdas Julien 1987. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Translation by Paul J. Perron and Frank H. Collins. University of Minnesota. London: Frances Pinter, vi–xxii.

Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jameson, Fredric 2002 (1981). *Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London and New York: Routledge.

Jameson, Fredric 2007. *Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Marxism*. Edited by Ian Buchanan. Durham & London: Duke University Press.

Jameson, Fredric 2015a. The Aesthetics of Singularity. *New Left Review* March-April 2015, 101–132.

Jameson, Fredric 2015b. Autobiografia intellectual. Fredric Jameson. *Fundación Juan March*. <https://www.youtube.com/watch?v=6oK0W1G136s> (11.8.2018).

Jameson, Fredric 2018. Representaation ongelmia. Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksesta* ja kognitiivisen kartoituksen mahdollisuuksista. Teoksessa Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen & Liisa Steinby (toim.), *Kirjallisuus nykykapitalismissa. Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 315–324.

Jay, Martin 1999. Onko kokemus yhä kriisissä? Ajatuksia Frankfurtin koulun kaihosta. Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.), *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Suomentanut Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, 177–196.

Juntunen, Tuomas 2015. Episodiromaani ja 2000-luvun suomalainen realismi. *Avain* 1/2015, 99–105.

Jyväskylän yliopisto 2017. Äly hoi! Miki Liukkosen O ja ymmärtämisen haaste informaation aikakaudella. Seminaari 25.10.2017. <https://www.jyu.fi/ajankohtaista/arkisto/2017/10/tapahdus-2017-10-23-12-37-26-610720> (28.3.2018).

Jääskeläinen, Sanna 2017. Kirja-arvio: Kaikesta tulee ei mitään. *Keskisuomalainen* 10.11.2017. <https://www.ksml.fi/kulttuuri/Kirja-arvio-Kaikesta-tulee-ei-mit%C3%A4%C3%A4n/1067643> (3.4.2018).

Kaarenoja, Vappu 2016. Sinä et saa nähdä näitä valokuvia missään muodossa! – Poliittinen sensuuri iski. *Suomen Kuvalehti* 17.11.2016. <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/sina-nahda-naita-valokuvia-missaan-muodossa-poliittinen-sensuuri-iski/> (21.5.2018).

Kannisto, Toni 2014 (2007). Kant: Puhtaan järjen kritiikki (Kritik der reinen Vernunft). *Filofia*. <http://filosofia.fi/node/2424> (18.5.2018).

Kant, Immanuel 1995. Vastaus kysymykseen: mitä on valistus? Teoksessa Koivisto, Juha, Markku Mäki & Timo Uusitupa (toim.), *Mitä on valistus?* Tampere: Vastapaino, 76–86.

Karila, Juhani 2017. Miki Liukkosen, 27, romaani informaatioähkystä on yksi vuosikymmen tärkeimmistä romaaneista. *Helsingin Sanomat* 11.4.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005166079.html> (20.4.2018).

Kauranen, Ralf & Jussi Ojajärvi 2016. Lopuksi: luokkajärjestys, äänekkyyys ja hiljaisuus. Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Kati Launis & Jussi Ojajärvi (toim.), *Luokan ääni ja hiljaisuus. Yhteiskunnallinen luokkajärjestys 2000-luvun alun Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 321–331.

Kauranen, Ralf & Lauri Lahikainen 2016. Luokan äänen ja hiljaisuuden muodostuminen rakenteellisesti ja kokemuksellisesti. Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Kati Launis & Jussi Ojajärvi (toim.), *Luokan ääni ja hiljaisuus. Yhteiskunnallinen luokkajärjestys 2000-luvun alun Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 46–87.

Kieseppä I. A. 1997. Alan Sokal. Kvanttigravitaation hermeneutiikka ja postmoderni diskurssi. *Niin & näin* 4/97, 27–32.

Kilponen, Anna 2017. Ehdokkuus on jo puoli voittoa. *Kaleva* 30.11.2017.

Kirstinä, Leena & Risto Turunen 2013. Nykyproosan solmukohtia ja avauksia. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 41–78.

Kirstinä, Leena 2017. *Kirjallisuutemme Lyhyt historia*. Helsinki: Laatusana Oy.

Korhonen, Kuisma 2008. Kirjallisuudentutkimuksen alue. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–39.

Kurikka, Kaisa 2017. Kokeellinen romaani, kokeileva lukija. Jaakko Ylijuonikkaan *Neuromaani*. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti (toim.), *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 121. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 311–325.

Kuusela, Matti 2017. Viisi kertaa kirjansa uusiksi kirjoittanut Finlandia-ehdokkaas antaa tärkeän neuvon kaikille taiteilijoille: keskittykää pieniin ja noloihin asioihin. *Aamulehti* 20.11.2017. <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/viisi-kertaa-kirjansa-uusiksi-kirjoittanut-finlandia-ehdokkaas-antaa-tarkean-neuvon-kaikille-taiteilijoille-keskittykaa-pieniin-ja-noloihin-asioihin-200544287/> (3.4.2018).

Kyllönen, Vesa 2018. Information and the illusion of totality: reading the contemporary encyclopedic novel. Teoksessa Pyrhönen, Heta & Janna Kantola (toim.), *Reading Today*. London: University College London, 31–44.

Liukkonen, Miki 2017. Luonnos kaunokirjallisuuden tulevaisuudesta. *Parnasso* 2/2017, 23–29.

Liukkonen, Petri 2017. Arvio: Miki Liukkosen O voi olla vuosikymmenen romaani. *Kouvolan Sanomat* 14.5.2017 (3.4.2018).

Lyotard, Jean-François 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa (La condition postmoderne, 1979)*. Käännös Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Lajit ja kansallisen kirjoittaminen. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 24–65.

Majander, Antti 2011. Miki Liukkonen Valkoisia runoja... *Helsingin Sanomat* 29.10.2011. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004837377.html> (17.3.2018).

Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

McLaughlin, Robert L. 2013. After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century. *Narrative*, Vol 21, No 3 (October 2013). Columbus: The Ohio State University.

Mehtonen, Lauri & Esa Sironen 1991. Frankfurtin koulu. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen & Katariina Eskola (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 41–65.

Mendelson, Edward 1976. Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon. *MLN*. Vol. 91, No 6. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1267–1275.

Merchant, Brian 2017. Life and death in Apple's forbidden city. *The Guardian* 18.6.2017. <https://www.theguardian.com/technology/2017/jun/18/foxconn-life-death-forbidden-city-longhua-suicide-apple-iphone-brian-merchant-one-device-extract> (18.6.2018).

Mether, Ulla 2018. Miki Liukkosen O on mainettaan helpompi. *Uusimaa* 2.2.2018. <https://www.uusimaa.fi/artikkeli/605028-miki-liukkosen-o-on-mainettaan-helpompi> (11.7.2018).

Moisio, Olli-Pekka & Rauno Huttunen 1999. Totuuden ja oikean elämän kaipuu. Max Horkheimerin perustus Frankfurtin koulun kriittiselle teorialle. Teoksessa Olli-Pekka Moisio

(toim.), *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, 9–43.

Mäentie, Anni 2017. Miki Liukkonen: *O. Rivi* 4.5.2017. <http://yksirivi.blogspot.fi/2017/05/miki-liukkonen-o.html> (3.4.2018).

Mäkijärvi, Esa 2018. Miki Liukkonen O:sta. *Merkintöjä* 5.7.2018. https://blogit.apu.fi/merkintoja/?_ga=2.51779040.831295848.1533617861-525814278.1532878135 (7.8.2018).

Ojajärvi, Jussi 2005. Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin Lanthandlerskans sonin postmoderni. Teoksessa Anna Helle & Katariina Kajannes (toim.), *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 17–55.

Ojajärvi, Jussi 2014. Kliinisen tutkimuksen tulos: suomalainen romaani on terve. *Kiiltomato* 14.4.2014. <http://www.kiiltomato.net/kliinisen-tutkimuksen-tulos-suomalainen-romaani-on-terve/> (18.5.2018).

Ojajärvi, Jussi 2017. 2000-luku: vavahtelevat kartat. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti (toim.), *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 121. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 251–272.

Ojajärvi, Jussi 2018. Poliittista poetiikkaa kapitalismin globaalissa tilassa. Kognitiivisen kartoituksen käsite Fredric Jamesonin ajattelussa. Teoksessa Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen & Liisa Steinby (toim.), *Kirjallisuus nykykapitalismissa. Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 325–364.

Paavolainen, Pentti 2007. Teatterin avantgarde. Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 331–350.

PBS Space Time 2017. Feynman's Infinite Quantum Paths. *Space Time* 7.7.2017. (22.5.2018).

Pekkola, Mika 2011. Erich Fromm ja nuori Marx. Teoksessa Mika Pekkola (toim.), *Kriittinen teoria ja Marx*. SoPhi 115. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 110–138.

Petäjä, Jukka 2017. Uusi suomalainen kirjallisuus panee lukijan koville ja ampuu perinteen täyteen reikiä – HS:n haastattelussa Miki Liukkonen ja Jaakko Yli-Juonikas. *Helsingin Sanomat* 26.10.2017. (29.3.2018).

Ricoeur, Paul 1970. *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*. Translated by Denis Savage. New Haven and London: Yale University Press.

Saariluoma, Liisa 2011 (1992). *Postindividualistinen romaani*. Toinen painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saurama, Matti 2017. Kirja-arvio: Miki Liukkosen vaativa romaani O on kirjallisen kielitaidon, mielikuvituksen ja tiedon runsaudensarvi. *Demokraatti* 27.11.2017. <https://demokraatti.fi/kirja-arvio-miki-liukkosen-vaativa-romaani-o-on-kirjallisen-kielitaidon-mielikuvituksen-ja-tiedon-runsaudensarvi/> (3.4.2018).

Seppälä, Juha 2017. Elisabeth möter O. *Parnasso* 3/2017, 55.

Sevänen, Erkki 1991. Johdanto: taiteensosiologian suuntauksista ja tutkimustraditioista. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen & Katariina Eskola (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 7–17.

Sevänen, Erkki 2011. Johdanto. Kohti kirjallisten tekstien sosiologiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–46.

Sevänen, Erkki 2013. Nykykirjallisuuden yhteiskunnallinen kehys. Teoksessa Mika Hallila, Mika Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–34.

Skeggs, Beverley 2014. *Elävä luokka. (Class, Self, Culture, 2004.)* Jälkisanat Anu-Hanna Anttila. Suom. Vastapaino. Tampere: Vastapaino.

Snow, C. P. 1998 (1959). *Kaksi kulttuuria*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Esipuhe Stefan Collini. Helsinki: Terra Cognita.

Steinby, Liisa 2011a. Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 103–154.

Steinby, Liisa 2011b. Sosiologinen näkökulma kirjallisuuden lajeihin. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 365–485.

Tally, Robert T. Jr. 2014. *Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism*. London: Pluto Press.

Taira, Teemu 2008. Ateismi kieltäytymisen historiana. Teoksessa Mari K. Niemi (toim.), *Kiitos ei! Kieltäytymisen kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Ajatus Kirjat, 50–77.

Tervola, Marjut 2015. Miki Liukkonen: ”Olen Suomen kuuluisin runoilija”. *Yleisradio* 26.3.2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/03/26/miki-liukkonen-olen-suomen-kuuluisin-runoilija> (17.3.2018).

Vainikkala, Erkki 1986. Esittely. Fredric Jameson. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 207–225.

Vainikkala, Erkki 1991. Marxisin paradoksi ja Fredric Jameson. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen & Katariina Eskola (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 255–293.

Vartiainen, Pekka 2009. *Modernismi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Vartiainen, Pekka 2013. *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Vähämäki, Jussi 2005. Johdanto Speaktaakkelin yhteiskuntaan. Teoksessa Guy Debord, *Speaktaakkelin yhteiskunta. (La société du spectacle, 1967)* Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.

Williams, Raymond 1988 (1977). *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. (Marxism and Literature, 1977.)* Suomentanut Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.