Mielikuvituksen maailmat

Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta

TOIMITTANEET
MERJA POLVINEN, MARIA SALENIUS & HOWARD SKLAR

E
eetos

Mielikuvituksen maailmat
Fantasins världar
Worlds of Imagination

Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta
Tvärvetenskaplig litteraturforskning
Explorations in Interdisciplinary Literary Research

Essays in Honor of Prof. Bo Pettersson

Mielikuvituksen maailmat
Fantasins världar
Worlds of Imagination

Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta
Tvärvetenskaplig litteraturforskning
Explorations in Interdisciplinary Literary Research

Essays in Honor of Prof. Bo Pettersson

Toimittaneet
Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar

E
eetos

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.



Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0): Nimeä-EiKaupallinen-EiMuutoksia. Lisenssin ulkopuolelle on rajattu kirjassa julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.

Eetos-julkaisuja 19
https://eetos.org

© 2017 & 2026 kirjoittajat

ISBN 978-952-7385-13-5 (PDF)
ISSN 2343-1210 (PDF)

ISBN 978-952-68429-5-0 (nid.)
ISSN 1795-3014 (nid.)

Tabula gratulatoria

Claes Ahlund

Lieven Ameel

Klaus Brax

Laurel Bush

John Calton

Leena Eilittä

Jason Finch

Joseph Flanagan

Monika Fludernik

Pia Forssell

Mari Hatavara

Mervi Helkkula

Turo Hiltunen

Anna Hollsten

Tomi Huttunen

Juhani Härmä ja
Elina Suomela-Härmä

Saija Isomaa

Anthony Johnson

Leena Kahlas-Tarkka

Taru Kamke

Sanna Karkulehto

Laura Karttunen ja
Markku Lehtimäki

Nely Keinänen

Mikko Keskinen

Matti Kilpiö

Leena Kirstinä

Henrik Knif

Sirkka Knuuttila

Kaisa Kortekallio

Joel Kuortti

Jari Käkelä

Timo Lagus

Päivi Lappalainen

Kati ja Veikko Launis

Hartmut Lenk

Jouko Lindstedt

Pirjo Lyytikäinen

Kristina Malmio

Hanna Meretoja

Kai Mikkonen

Hanna Mäkelä
Maria Mäkelä
Terttu Nevalainen
Juhani Niemi ja Outi Oja
Jopi Nyman
Sanna Nyqvist
Gennadi Obatnin
Minna Palander-Collin
Matti Peikola
Elizabeth Peterson
Torsten Pettersson
Merja Polvinen
Heta Pyrhönen
Maura Ratia
H. K. Riikonen
Matti Rissanen
Lea Rojola
Riikka Rossi
Mikko Saikku
Anni Sairio
Maria Salenius
Markku Salmela
Roger D. Sell ja Christina W. Sell
Mark Shackleton
Jukka Sihvonen ja Kaisa Kurikka
Howard Sklar
Anna Solin
Liisa Steinby
Carla Suhr
Esko Suoranta
Bent Sørensen
Irma Taavitsainen
Sanna-Kaisa Tanskanen
Cecilia Therman
Julia Tidigs
Jarkko Toikkanen
Göran Torrkulla
Tuire Valkeakari
Päivi Väätänen
Dag Wallgren
Brita Wårvik ja Kari Kankare
Clas Zilliacus
Nykykielten laitos, Helsingin yliopisto
Svenska litteratursällskapet i Finland

Sisällys / Innehåll / Contents

Preface 10
Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar

I Imagining Worlds 13

Johdanto.
Maailma, mielikuvitus ja kaunokirjallinen muoto 15
Merja Polvinen

Imagination as Extrapolation and as Creation:
The Challenge of Norman Mailer's Documentary
Extravaganza *The Castle in the Forest* 21
Torsten Pettersson

Sata vuotta ilmastomuutoksen uhkaa.
H. G. Wellsin ja Ronald Wrightin tieteelliset romanssit
aikansa pelkojen kuvastimina 40
Klaus Brax

Lajitutkimus keskus–periferia-mallin äärellä.
Yhden sukupuolen dystopia kirjallisen periferian lajina 62
Saija Isomaa

Carving Out Other Narratives:
Textual Treatment in Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* 87
Mikko Keskinen

Vad behövs berättelser till?
Metafiktivitetens nya former och funktioner i
Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan* 106
Kristina Malmio

II Rhetoric and the Imagination 125

Inledning.
Att förstå världen genom retoriken 127
Maria Salenius

The "many-splendoured thing":
Francis Thompson, Science, and Cognitive Poetics 134
Anthony Johnson & Göran Torrkulla

Oi ihana, ohikiitävä rakkaus.
Äänet, intuitio ja mielikuvitus fiktiivisen kertomuksen analyysissä 158
Laura Karttunen & Maria Mäkelä

The Sensational World of *The Running Man* 182
Mari Hatavara & Jarkko Toikkanen

The Body as a Notebook:
Tattoos as a Means of Detection in *Memento* 203
Heta Pyrhönen

Hur minnas Runeberg?
Exemplet "Döbeln vid Jutas" 220
Clas Zilliacus

III The Ethical Imagination 239

Introduction:
On the Importance of Ethics in Imagining Fictional Worlds 241
Howard Sklar

John Edgar Wideman's *Brothers and Keepers* and
Edwidge Danticat's *Brother, I'm Dying* as Family Memoirs and Narratives of Black Captivity 249
Tuire Valkeakari

Kuvitellun toisen kohtaaminen.
Fiktiivinen kertomus eettis-esteettisen keskustelun välineenä 268
Markku Lehtimäki

Open City:
Reading Signs of Uncertain Times in New York and Brussels 290
Lieven Ameel

Educating by Unreliability:
Expositional Manipulation in Science Fiction 309
Päivi Väätänen

Reading across Cultural Lines:
A Homological Study of N. Scott Momaday's *House Made of Dawn*, Leslie Marmon Silko's *Ceremony* and Louise Erdrich's *Tracks* 327
Mark Shackleton

Kirjoittajat – Skribenterna – Contributors 345

Hakemisto – Register – Index 348

Preface

Literary fiction is fundamentally a function of the human imagination. But how does the imagination connect with the structures of language, genre and cultural context? How does written language conceived by authors engage readers in imagining places, characters and events that are both similar to and different from their everyday experience of reality? While the imagination is the engine that produces fictional worlds, literary scholars have long understood that the role it plays in the transactions that take place between author, text, and reader is much more complex than either a simple exercise of authorial whimsy or a gateway to readerly escapism. Broadly conceived, imagination in a literary sense encompasses a wide range of narratorial, rhetorical and ethical interactions.

In this volume these issues are approached from a variety of cultural and scholarly traditions, including literary history and the study of genre, cognitive narratology and poetics, rhetorical criticism, narrative ethics, and the ontology of fictional worlds. The volume pays tribute to the scholarship of Bo Pettersson, Professor of the Literature of the United States at the Department of Modern Languages, University of Helsinki, who has, over many years and from various angles, contributed to the study of imagination in literature – most conspicuously in the monograph *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination* (De Gruyter, 2016). As Bo's colleagues and students, the editors have had the privilege to enjoy countless conversations with him on literature, philosophy, aesthetics and history – as well as music and rock lyrics. Whatever the topic, we have been consistently impressed by the breadth and depth of his scholarship, as well as his ability to draw from a diversity of sources and ideas.

The present collection aims to continue the examination of the concept of literary imagination in each of the three critical domains of literary research mentioned above, namely, narrative theory, rhetoric, and literary ethics. The contributors include a number of Bo's colleagues and students from universities in Finland and abroad, representing various fields of literary study. As editors we would like to thank them, as well as our ensemble of peer-reviewers, for their work in making this collection a reality. We would also like to extend our heartfelt thanks to Eetos ry. for accepting this volume for their series, and especially Kaisa Kurikka and Päivi Valotie for their enthusiastic and unstinting work in preparing the manuscript for publication.

Another characteristic of this volume that arises from the versatility of Bo Pettersson's publications and academic networks is that it presents its studies in three languages – English, Finnish and Swedish. This also reflects our wish to acknowledge the varying cultural contexts, conceptual structures and vocabularies involved when three different languages come to grips with the literary imagination. In this spirit, each section of the book, focusing on narrative theory, rhetoric, and literary ethics, respectively, is introduced by one of the three editors, each in one of the three languages.

The first section introduction, on narrative theory, "World, Imagination and Literary Form" (Finnish title: "Maailma, mielikuvitus ja kaunokirjallinen muoto"), discusses some of the multitude of ways in which literary worlds have been theorised and analysed in relation to reality. Whether seen as a shadow or mirror of that reality, or a work of art for which reality is but raw material, fictional worlds have for centuries been understood as a central way of conceptualising the creation and reception of literature. Combined with the study of literary forms, those conceptualisations have taught us about literary imagining, about the formation and characteristics of various genres, and about the quality of fictionality that pervades not only literary works but also large parts of our everyday experience.

The second section introduction, titled "Understanding the World through Rhetoric" (Swedish title: "Att förstå världen genom retoriken"), considers the development of classical rhetoric in the creation of the Western literary tradition. The principles of classical rhetoric embedded in the literary tradition give us an art with the fundamental purpose of persuasion, through the functions of instructing (*docere*), moving

(*movere*) and engaging (*delectare*) the reader. Literature is thus involved in society as a key player within the Humanities. Rhetorical tools create imaginary worlds beyond the tangible world – sometimes in equally intangible and endlessly re-editable digital forms. However, it is still the actual act of reading a book we hold in our hands, be it by Dickens or by Shakespeare, on paper or in bytes, that links us to centuries of readers, to imagination and story-telling, and to the rhetorical tradition.

The third section introduction, "On the Importance of Ethics in Imagining Fictional Worlds," examines the recent resurgence of interest in the ethical study of literature. Beginning with an overview of the late twentieth-century resistance to ethical approaches in literary criticism, the discussion then turns to the role of ethics in one of the most contentious expressions of the literary imagination: the creation of characters who are significantly different in "background" from the authors who seek to portray them. Given these considerations, the introduction concludes by emphasizing the importance of narrative ethics in striking a balance between creative literary expression and a respectful modesty in imagining the lives of others.

Thus, in shaping literary worlds, the imagination engages in narratorial, rhetorical and ethical interactions. With this volume of interdisciplinary literary research in honour of Professor Bo Pettersson, we celebrate the scope of his comprehensive research, invite the readers of these essays to partake in the continuing discussions, and hope to open up new views on imaginary worlds.

Helsinki, January 2017
Merja Polvinen
Maria Salenius
Howard Sklar

I Imagining Worlds

Johdanto
Maailma, mielikuvitus ja kaunokirjallinen muoto

Merja Polvinen

Platonin *Valtio*-teoksessa kerrotun tarinan mukaan ihminen on kuin luolaan kahlittu vanki, joka havaitsee todellisuuden sijasta vain todellisuuden luolan seinälle heittämiä varjoja. Todellisuuden varsinainen olemus, ideat, jäävät häneltä näkymättömiin, ja muodostaessaan näkemistään varjoista taiteellisia representaatioita ihminen luokin vain varjojen jäljitelmiä. Myös monen nykyajan kirjallisuudenfilosofin käsitys fiktiosta pohjaa lopulta samankaltaiseen ajatukseen: luodessaan omia kaunokirjallisia maailmojaan kaunokirjallisuus luo silmiemme eteen kuvajaisia, varjoja tai heijastumia jostain sellaisesta todellisuudesta, joka on havaittavissa muillakin keinoin, jos nuo keinot vain otettaisiin käyttöön. Mutta onko kaunokirjallisuuden lukijoiden ja tutkijoiden tehtävänä, Platonin analogiaa mukaillen, irrottautua kahleistaan ja kääntää katseensa kuvajaisten kuvajaisista varsinaiseen todellisuuteen?

Aristoteles taas katsoi Platonin asenteen kaunokirjallisuutta kohtaan olevan liian rajallinen. Hänelle fiktion keskeinen tehtävä oli toki *mimesis* – luonnon tai todellisuuden kuvaus – mutta yksinkertaisen heijastamisen sijaan poeettinen jäljittely on Aristoteleelle aktiivista, mielikuvituksellista representaation rakentamista. Runous on siis tietynlaista tekemistä ja osaamista, esittämistä tai kuvaamista. Ja kun Aristoteles tämän lisäksi puhuu *mimesiksestä* ihmislajille tyypillisenä ja ymmärrykseen liittyvänä toimintana, on selvää, että termin merkityskenttä on hänelle paljon jäljittelyä tai matkimista laajempi (ks. Halliwell 2002; Korhonen et al. 2012; Pettersson 2012, 81–86). Runoilija ei kirjoittaessaan tai näyttelijä esiintyessään vain jäljittele jotain maailman objektia, vaan esittää sen, ja tuohon esittämisprosessiin liittyy paljon enemmän kuin pelkkää peilaamista. Ihmisen maailmassa oleminen, ajatteleminen ja hetkellisesti aistittavan todellisuuden ulkopuolelle menevien mahdollisuuksien

kuvittelu juurtuvat kaikki tähän samaan, taiteelliselle representaatiolle ominaiseen *mimesikseen* (Ricœur 2003, 1984–1988; Schaeffer 2010).

Todellisuus voidaan siis ajatella peruskivenä, jonka heijastus fiktio on tai jota vastaan kaunokirjallisuuden fiktiivisiä maailmoja peilataan niiden (totuus)arvon selvittämiseksi. Mutta todellisuus voi näyttäytyä myös materiaalina, josta kirjallisuus veistää omat maailmansa ja merkityksensä. Tämä näkemys tulee esiin erityisesti fiktiivisten maailmojen teorian kohdalla, joiden mukaan todellisuus ja tosielämän kokemukset toimivat rakennuspalikoina prosessissa, jossa noista palikoista järjestellään toinen, mahdollinen todellisuus.

Jos siis fiktion ei katsota viittaavan todellisuuteen, muttei myöskään puhuvan epätotuuksia, on parempi katsoa asiaa niin, että jokainen fiktiivinen tarina luo oman maailmansa, jonka tapahtumien pyörteisiin lukija heittäytyy (ks. esim. Pettersson 2016, 110–149). Analyyttisestä filosofiasta ammentavan mahdollisten maailmojen teorian mukaan fiktion maailma on olemassa juuri sen vuoksi, että fiktion kielen voidaan katsoa viittaavan johonkin – samalla tapaa kuin tulevaisuudesta puhuessamme tai kielen konditionaalia käyttäessämme viittaamme sepitettyyn ja kuviteltuun maailmaan todellisen ja läsnäolevan maailman sijaan. Luodessaan omia fiktiivisiä maailmojaan kaunokirjallisuus käyttää hyväkseen samaa mekanismia kuin muukin kuviteltuihin tai mahdollisiin todellisuuksiin viittaava kieli – erona on lähinnä vain fiktiivisten maailmojen yksityskohtaisuus ja kykymme suhtautua niihin itsensä täydentävinä ja koherentteina kokonaisuuksina. Näiden kokonaisuuksien kehyksen sisällä tuntemamme todellisuuden sääntöjä voidaan hyvinkin rikkoa, kunhan uusien sääntöjen mukaan muodostetun maailman sisäinen johdonmukaisuus ei säry (Pavel 1986; Ronen 1994; Doležel 1998).

Fiktion maailmat voivat kuitenkin olla joko enemmän tai vähemmän todellisuuden kaltaisia, vaikka niiden laatua tai luomisen taidokkuutta ei arvioitaisikaan tuolla mittapuulla. Kaunokirjallisuuden lukijan mielessä Pariisi on Pariisi ja Lontoo Lontoo, vaikka samalla hän onkin tietoinen siitä, että fiktio ei viittaa suoraan todellisen elämän kaupunkiin nyt tai menneisyydessä. Keski-Maa tai Narnia taas ovat jotain muuta – maailmoja, jotka ammentavat meidän todellisuudestamme vain tiettyjä lainalaisuuksia. Mutta niin todellisuudesta poikkeavat kuin sitä läheisesti muistuttavat fiktiiviset maailmat voidaan kuitenkin nähdä jollain tapaa irrallisina niistä teoksista, joissa niitä kuvaillaan. Tämä tulee esiin sekä historiallisen fiktion ja realismin kohdalla, jossa oma

reaalitodellisuutemme fiktionalisoidaan, että esimerkiksi sellaisten fantasiamaailmojen kohdalla, joita kuvaillaan useissa, joskus eri tekijöiden tekemissä ja jopa eri medioissa toteutetuissa teoksissa. Moniosaiset ja eri medioissa tuotetut teokset paljastavat, kuinka vaistomme mukaan teokset kuvaavat yhtä ja samaa maailmaa, vaikka niiden esittämisen muodot voivat vaihdella tekstistä elokuvaan, sarjakuvaan tai tietokonepeliin (ks. esim. Roine 2016).

Fiktiivisen kerronnan tutkimuksessa maailmoja on kuitenkin viime aikoina pyritty ymmärtämään paljon enemmän kertomusten muodon kuin niiden sisällön kautta. Vaikka tämä saattaa vaikuttaa epäintuitiiviselta, on selvää, ettei fiktiivinen maailma koskaan näyttäydy lukijoilleen suoraan, vaan että kaunokirjallisuuden maailmoista, tapahtumista ja henkilöistä puhuminen tarkoittaa aina puhumista siitä, miten nuo maailmat on meille tekstissä annettu – miten tieto niistä välittyy lukijalle ja miten teksti aktivoi lukijan kuvittelemaan. Tässä keskeistä on kertomuksen tutkimuksessa tehty erotus tarinan ja kerronnan eli kausaalisen tapahtumajakson ja sen välittämisen välillä. Kertomukseen keskittyvä fiktiivisten maailmojen tutkimus kysyy, miten se maailma, joka lukijalle fiktiosta ilmenee, rakentuu tekstin omien kerronnallisten ja kielellisten ominaisuuksien ohjaamana (”*the imagined scenario of a literary work as shaped by thematic and formal means*”, Pettersson 2016, 6). Tässä hahmottamisessa kerronnan tutkimus on viimeisten vuosikymmenten aikana tehnyt aimo harppauksia (Ryan 1991; Herman 2002) ja on onnistunut hahmottelemaan niin todellisuuden kaltaisten kuin mahdottomienkin maailmojen luonnetta (ks. esim. Hatavara et al. 2010), ja niitä prosesseja, joilla lukijat joko onnistuvat uppoutumaan tarinaan tai kokevat jäävänsä sen ulkopuolelle (Ryan 2001; Wolf et al. 2013).

Toinen tapa ymmärtää fiktiivisten maailmojen luonnetta kirjallisuuden muodon kautta on lajiteoria, joka etsii tapoja käsitellä niitä yhtäläisyyksiä, jotka sitovat eri teokset ja niiden luomat maailmat perheryppäiksi. Kaunokirjallisuuden lajit on nähty konventiokonstellaatioina, jotka ohjaavat sitä, millaisia elementtejä teokseen otetaan, ja sitä miten lukija lähtee teosta tulkitsemaan (Fowler 1982). Fiktiivisten maailmojen kannalta tärkeimmät lajieroavaisuudet keskittyvät maailman todenkaltaisuuteen, ja ääripäinä voidaan pitää yhtäältä arkirealistista nykykirjallisuutta ja toisaalta tieteiskirjallisuutta ja fantasiaa. Omasta todellisuudestamme eroavat tarinat taas voivat olla edelleen allegorisessa suhteessa tuttuun ja tunnettuun (Lyytikäinen 2013). Fiktiivisen maailman toden-

kaltaisuus ei siis koskaan ole yksioikoinen asia tai ainoastaan johonkin annettuun ja jaettuun todellisuuteen perustuva etäisyyden mittayksikkö; toisille planeetoille tai toteutumattomiin tulevaisuuksiin sijoittuvat tarinat voivat ammentaa vahvemmin kaunokirjallisen realismin perinteestä kuin arkitodellisuutta kuvaava surrealistinen kertomus.

Ajatus fiktiivisistä maailmoista törmää kuitenkin ongelmiin silloin, kun ryhdytään käsittelemään fiktion ja faktan rajatapauksia, kuten historiallista fiktiota tai metafiktiota. Kun Brian McHale määritteli ontologisen epävarmuuden (*ontological hesitation,* 1987) postmodernin kirjallisuuden keskeiseksi ominaisuudeksi, hän samalla osoitti, että edes uusien todellisuuksien luominen ei kirjallisuudelle aina riitä, vaan että postmoderni kirjallisuus asettaa kyseenalaiseksi koko ajatuksen siitä, että tarinan (tai lukijan) todellisuutta voitaisiin lopullisesti määrittää tai edes tunnistaa (ks. myös Goodman 1978). On myös vaarallista kadottaa näkyvistä sitä, että ajatus fiktiivisestä maailmasta on lopulta metafora: tapa kuvailla abstraktia ajatusprosessia, jossa ihmisen mielikuvitukselle tyypillinen toden ja kuvitellun sekoitus ei asetu helppoon laatikkoleikkiin, jossa maailmojen välillä liikkuminen olisi kuin astumista yhdestä astiasta toiseen. Ihminen pystyy kuvittelemaan tiedolle monia toisistaan eroavia totuusarvoja samanaikaisesti, ja tällä tavoin olemaan läsnä sekä kaunokirjallisen teoksen maailmalle että tuon maailman fiktiivisyydelle (Polvinen 2016). Maailman tuottamiseen keskittyvät teoriat joutuvatkin metafiktion kohdalla usein tekemään tilaa tekstin tuottamiseen keskittyville teorioille, jotta esimerkiksi intertekstuaalisuuden ilmiöitä pystytään tarkastelemaan ilman, että joudutaan turhiin paradokseihin.

Ratkaistakseen joistain näistä fiktiivisten maailmojen ”astiateorioihin” liittyvistä ongelmista ovat monet tutkijat (esim. Nielsen, Phelan & Walsh 2015) siirtyneet puhumaan fiktion sijaan fiktiivisyydestä kvaliteettina (*fictionality*), jota eri teksteillä ja niiden eri osilla voi olla vaihtelevassa määrin. Yhden ja yhtenäisen fiktiota tai todellisuutta merkitsevän kehyksen sijaan teksti voi herättää lukijoissaan käsityksen siitä, että jotkin tietyt osat siitä tulee ottaa vastaan fiktiivisinä, kun taas toisilla on todellisuuteen suhteessa oleva totuusarvo. Esimerkkinä tutkijat käyttävät poliittisia puheita, joiden aikana poliitikko tai valtionpäämies saattaa hyvinkin kuvailla todellisuutta kontrafaktuaalisella tavalla, mutta hänen ei kuitenkaan katsota valehtelevan (edes politiikan mittapuulla), sillä kaikki tunnistavat, ettei väitteiden tarkoituksena ole esittää faktoja vaan luoda kuulijoiden mielikuvituksissa vaihtoehtoja nykytodellisuu-

delle. Toisaalta tällaisten kuviteltujen todellisuuksien kuvailu ei myöskään tee poliitikon puheesta kokonaisuutena fiktiota, sillä sen retorinen tarkoitus on edelleen sidoksissa todellisuuteen. Koska fiktiivisyys on perin juurin kirjallisuuden kommunikaatioluonteesta riippuvainen eli retorinen ominaisuus, ei sen takeeksi tai merkiksi voida osoittaa mitään yhtä kirjallisen kielen ominaisuutta. Niinpä fiktiivisten maailmojen tutkimuksessa ei voida pysyä vain tarinoiden sisällön tai edes niiden kerronnan muotojen tasolla, vaan mukaan tarvitaan tämän kirjan osassa II käsiteltävää retorista otetta. Sitä ennen voimme kuitenkin lähteä tutkimaan fiktiivisiä maailmoja sen kautta, miten niiden suhde todellisuuteen kirjallisuudessa näyttäytyy.

Lähteet

Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fowler, Alistair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.

Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.

Halliwell, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Oxford University Press.

Hatavara, Mari, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi, toim. 2010. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus.

Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Korhonen, Kalle et al. 2012. ”Aristoteleen mimesis: runous, mielihyvä ja ymmärrys”. Teoksessa *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyineille*, 69–96. Helsinki: Teos.

Lyytikäinen, Pirjo. 2013. *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Nielsen, Henrik Skov, James Phelan, and Richard Walsh. 2015. ”Ten Theses about Fictionality”. *Narrative* 23 (1): 61–73.

Pavel, Thomas 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pettersson, Bo. 2012. ”Beyond Anti-Mimetic Models: A Critique of Unnatural Narratology”. In *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, edited by Saija Isomaa et al., 73–91. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination.* Berlin et al.: De Guyter.

Polvinen, Merja. 2016. ”Enactive Perception and Fictional Worlds”. In *The Cognitive Humanities: Embodied Mind in Literature and Culture*, edited by Peter Garratt, 19–34. London: Palgrave Macmillan.

Ricœur, Paul. 2003. *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. (*La métaphore vive*, 1975). Trans. Robert Czerny et al. Routledge Classics. London and New York: Routledge.

Ricœur, Paul. 1984–1988. *Time and Narrative*. Volumes 1-3. (*Temps et récit*, 1983–1985). Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.

Roine, Hanna-Riikka. 2016. *Imaginative, Interactive, and Immersive Engagements: The Rhetoric of Worldbuilding in Contemporary Speculative Fiction*. PhD diss., Tampere: University of Tampere.

Ronen, Ruth. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: University of Indiana Press.

Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Parallax. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Schaeffer, Jean-Marie. 2010. *Why Fiction?* (*Pourquoi la fiction?*, 1999). Trans. by Dorrit Cohn. Stages. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Wolf, Werner, Walter Bernhart, and Andreas Mahler, eds. 2013. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Studies in Intermediality 6. Amsterdam and New York: Rodopi.

Imagination as Extrapolation and as Creation
The Challenge of Norman Mailer's Documentary Extravaganza *The Castle in the Forest*

Torsten Pettersson

Few things dishevel one's intuitive experience of life as thoroughly as the birthdays of younger relatives. To me it is a matter of wonder and awe that my younger brother Bo has now attained the venerable age of sixty since, deep in the recesses of my mind, we are still playing with toys on the floor; enjoying badminton with our father in the summer as well as football with friends on a slanting market square in the center of Tampere; progressing through school in tandem, two years apart; sharing a room for twenty years and a bunk bed for fifteen. We were "the boys," skinny and frail, aged five and three, twelve and ten, or tall and muscular, aged nineteen and seventeen. How can all this be buried in the past when it burns so bright in the present?

As adults Bo and I have, for various practical reasons, rarely lived in the same city and thus seen much less of each other. But our ties have remained close, forged by those shared first two decades and by the similarity of the paths which we have taken through life as scholars of literature.

That similarity may seem curious at first blush, but much of it can be traced back to our father, Björn Pettersson. Though a scholar of Scandinavian languages by profession, he had studied literature at Åbo Akademi University, read copiously and, most importantly, kept reading copiously. Throughout the early lives of the two boys, a fixture in the family living room was a stack of novels, regularly renewed, which their father had brought home from the local library and frequently commented on. Of course, the boys subconsciously emulated his interests by reading both comic books and "real" books. There was no pressure to read, to study, to read this rather than that. There was only the presence of this great reader and his enticing biography: having studied economics to

become a businessman like his father, he had realized that he preferred the humanities when he read Strindberg and other great classics to while away time in the trenches during the wars of 1939–40 and 1941–44.

A related interest – an unofficial family hobby in which our mother, Ulla Pettersson, also took part – was watching classic films. In the sixties and seventies they were offered by Finnish television in quantities undreamt of today: everything essential by Bergman, Kurosawa, Ozu, Hitchcock, Truffaut, Visconti, Fellini … Laurence Olivier's *Hamlet* … interspersed with lighter fare like the *Niskavuori* and the *Komisario Palmu* series. Our viewings would often trigger family discussions of interpretation and evaluation which, unbeknownst to all involved, laid the groundwork for skills of aesthetic appreciation to be honed and plied by the boys in years to come.

As for our academic orientation, I left the field of English for the wider realm of *Litteraturvetenskap* – "Literature" or "Comparative Literature" – while Bo stayed within it. However, since he has not allowed disciplinary or linguistic boundaries to hamper his wide-ranging interests (as witness B. Pettersson 2016),[1] our pursuits have remained parallel, with differences only of degree.

One set of these parallels is enigmatic. We started out – predictably, one might say – by writing dissertations on Joseph Conrad and Kurt Vonnegut, respectively, but after that we have cultivated literary and fictional theory far beyond the customary leanings of Nordic literary scholars. This hails neither from a particularly "philosophical" bent in our father nor from studies of philosophy or aesthetics, which we have never pursued in the formal disciplinary sense. Any explanation of roots must, then, remain partial and defer to the imponderables of how the creative mind finds fields worth tilling.

In celebrating the sixty years of Bo's life, honoring his scholarly achievement, and thanking him for his presence in my life, I have tried to compose a birthday gift to his liking. A work of American literature considered from the standpoint of theory closely related to his interests will, I hope, fill the bill.

The Theoretical Potential of The Castle in the Forest

Norman Mailer's last novel, *The Castle in the Forest* (2007; henceforth CF), was sparked off by Ron Rosenbaum's *Explaining Hitler: The Search for the Origins of his Evil* (1999). Reviewing attempts at elucidation, Rosenbaum insists that they have all failed: the development of extreme evil in Adolf Hitler ultimately remains unexplained.[2] Having read the book, Mailer decided to counter its nescience by illuminating the life of Adolf Hitler in a series of novels (see Wolffram 2010, 139–140; Whalen-Bridge 2010a, 8). Mailer died, however, less than a year after the publication in 2007 of the first of them, *The Castle in the Forest*, which portrays Hitler and his family up to 1905/1906, when he was sixteen years old.[3]

Mailer's project obviously spotlights the complex relationship between fiction and fact. In this respect, the novel sends dual signals. On the one hand, it is presented as

> a work of fiction closely based on history. A *few* of the names and incidents are the products of the author's imagination or are used fictitiously, and in *those* cases, any resemblance to actual events, locales, or persons, living or dead, is entirely coincidental. (CF, unpaginated copyright page; emphasis added)

Here, then, the author signals that "[a] few" names and incidents are fictional, and in "those" few cases, the usual affirmation of merely coincidental correspondence pertains. In all other cases, resemblance to actuality is not "coincidental" but, one may infer, intentional, meaningful, and aimed at an understanding of real-life history. This factual claim characteristic of a documentary novel is buttressed, at the end of the book, by an erudite 127-item bibliography, which covers essential sources and historical scholarship available in English at the time.

On the other hand, Mailer brazenly contravenes the main convention of the documentary novel: that of deferring to the epistemological limitations which this genre shares with journalism and historical scholarship. In stark contrast, he has the temerity of employing as his narrator a "directing devil" (CF, 77) overseeing the burgeoning of evil in the young Adolf Hitler and endowed, among other things, with telepathic powers.

Thus *The Castle in the Forest* is a highly ambitious and challenging work: it flaunts aspirations of realism and veracity while blatantly flouting their customary concomitants. Generically, it is a documentary novel but, equally, an exceedingly "unrealistic" demonological extravaganza – a conflict hardly resolved by the catchall subtitle, "A Novel."

There are two ways in which this challenge might be evaded or negated. The first would be to read Mailer's initial asseveration of factual veracity as a playful manipulation of the levels of fiction and reality akin to, say, Daniel Defoe's (1969, 1, 5) claim of presenting his 1722 fictional novel about Moll Flanders as the autobiography of a real-life person. In this vein, Mailer's statement would be read as an ironical disclaimer of any ambition to reach factual truth through fiction. For two reasons, however, this strikes me as an unsatisfactory interpretive gesture. For one thing, the affirmation itself does not invite that kind of reading: it is bald, matter-of-fact, devoid of signals of irony, and, being placed on the copyright page, lies outside the sections of a novel suitable for such waggery. What is more, it is no joking matter to examine the dawn of the evil which was to lead, ultimately, to war and genocide. It would be ethically distasteful to play around with that subject only to end up saying: "don't take this seriously: it is just a game of make-believe, as fiction always is."

Secondly, one might repudiate Mailer's challenge by observing that, whatever his documentary objective, his novel includes so many fictional statements that it obviously qualifies as fiction, for instance in Dorrit Cohn's sense of "the nonreferentiality of fiction." This, she says, does not mean that fiction "*can* not refer to the real world outside the text, but that it *need* not refer to it" and that it "does not refer *exclusively* to the real world outside the text" (Cohn 1990, 15; emphasis original). By this standard Mailer's novel would not live up to its explicit documentary aspirations. Instead, one could argue, it can in principle offer only what is typical of historical novels: factual elements imported from historical scholarship coupled with a general and partial illumination of actual phenomena.

This is a viable argumentative move, but a humdrum one which forgoes the exciting potential for scholarship afforded by Mailer's challenge. Giving him an initial benefit of the doubt, I prefer to confront his aspirations head on: How can we come to terms with his challenging

ambition to produce insight into actual history by means of markedly fictional techniques?[4]

Two Types of Imagination and Mailer's Challenge

My theoretical framework hinges on the concept of imagination. Traditionally its dimensions have been described in a wide variety of ways (see e.g. Bundy 1970; Kind 2016). The most recent suggestion is that there are two distinct uses of imagination: the "*instructive use*" enabling us "to learn about the world as it is, as when we plan or make decisions or make predictions about the future"; and the "*transcendent use*" enabling us "to escape or look beyond the world as it is, as when we daydream or fantasize or pretend" (Kind & Kung 2016, 1; emphasis original). My suggestion is related to this duality but deals more specifically with cognitively ambitious art in general and Mailer's contribution in particular:

Imagination as Extrapolation may be defined broadly as the ability to deduce from available observations a (successful) description or estimation of events or states of affairs that lie beyond the scope of full and reliable observation.[5] Furthermore, while being at present empirically unavailable, these phenomena are taken to be facts which are in principle ascertainable, given sufficient new empirical data. The paradigmatic example is hypothesis formation in science and historical scholarship while other instances include documentary novels and attempts to solve everyday conundrums. For this kind of imagination, specific and ascertainable correspondence with reality is the ultimate criterion. For instance, the statement "extreme abuse suffered in childhood decisively warped the personality of Adolf Hitler" can in principle be verified or falsified, given sufficient factual material.

Imagination as Creation, on the other hand, consists in the ability to create fictions that are rewarding in various ways while roaming freely beyond hypotheses aiming at ascertaining facts. The paradigmatic case is artistic creation, and other examples include jokes and jocular fantasies. Here, correspondence with reality may be negligible (as in jokes or surrealism), or it may be important but generally "mimetic," hence vague and flexible. For instance, a novel may be claimed to shed

light on the psychology of evil in general, but the criteria for assenting to or denying that claim are much less precise than in the specific case of Hitler's gestation.

In this perspective *The Castle in the Forest* seems to exhibit an ambiguous use of imagination. On the one hand it applies Imagination as Extrapolation so as to elicit from known facts a plausible understanding of the origins of evil in Hitler. In that respect the ultimate aim of the novel is to transcend the nescience expressed by Rosenbaum *vis-à-vis* the scholarly attempts at elucidation. On the other hand, the novel employs Imagination as Creation in many sallies of freewheeling fantasy.

In the last resort, however, Mailer's ambition goes beyond this logical partition, launching a remarkable attempt to subvert it. From the point of view of established theory, his approach may be described in the above terms as ambiguous, ambivalent, and equivocal, but from his own point of view, it is a dual one. His idea is basically that the use of Imagination as Creation may result in insight that is usually confined to Imagination as Extrapolation (properly tested and verified by established scholarly procedures). In other words, the two kinds of imagination are superimposed so that the novelist may aspire to historical knowledge not merely by importing elements from historical scholarship, but by employing fictional techniques.

Fiction and Actual History

A further aspect of Mailer's formidable ambition is a realignment of the conceptual field organizing the possible cognitive contributions of fiction. At present, that field is divided into a negative and a positive camp. The former has in recent years been typified by Lubomír Doležel. Space forbids a full discussion of his claims, but a few remarks will provide a necessary sketch of pivotal arguments, removing, above all, a fundamental objection to cognitively ambitious historical fiction such as *The Castle in the Forest*.

Doležel (2010, 42, 41) emphasizes the absolute category difference between "noesis" as "knowledge acquisition" and "poiesis," which lacks truth value. While this is a viable distinction concerning some types of fiction, Doležel in my view goes too far in extending it to all forms of historical fiction. Rejecting any comparison of such fiction with the

conclusions of historical research, he asserts that "no world in which fictional entities appear can be an adequate model of the past" (Doležel 2010, 86), thus denying the distinction between wholly fictional characters and historical figures appearing in fiction.

The need for such a distinction is, however, revealed by Doležel's (2010, 42) own comment on the ontological status of fictional characters: "there was no world, no life, no death of Emma [Bovary] prior to Flaubert's writing." However, this clearly is not true of how we regard historical fiction. Here gaps are not "irrecoverable lacunae that cannot be filled by legitimate inference" (Doležel 2010, 38). Instead a passing mention of, say, Auschwitz, will fill a lacuna of information by activating our knowledge of its concentration camp practices and turning that knowledge into an integral part of the narrative. In fact, Doležel (2010, 85) contradicts his dogmatic insistence on the total nonreferentiality of historical fiction by describing as legitimate the reader's decision, based on "familiar knowledge of the past," about whether the world of a historical novel is "historically accurate, mythologizing, legendary, or counterfactual." How is the first option possible, given Doležel's above claim that the occurrence of "fictional entities" disqualifies any "model of the past"?

It is more correct, then, to say, as Astrid Erll has done, that despite its fictional, non-referential elements, much historical fiction is written and read on the assumption of "a relation to reality" and "an attribution of referentiality" (*Wirklichkeitsbezug*, *Zuschreibung von Referenzialität*; Erll 2005, 159). As an indication of this, writers of such fiction frequently state their aim to produce historical insight (Schmitt 2011), or include extensive bibliographies (Yourcenar 1986, as well as Mailer 2007) or glossaries (Littell 2006) validating their command of the historical material. They may be questioned at length about the historical insights offered by their novels (Littell & Nora 2007), which may also be supplemented chapter by chapter with additional information about historical figures and events (Lemonier 2007, 67–227; concerning Littell 2006). Finally, the assumption of a basic cognitive premise is seen from the fact that only if a historical novel clearly deviates from known history is it dubbed "counterfactual." As the term is also used in historical research (cf. Ferguson 1997; Andersson & Zander 2003), the parallel emerges that, like non-counterfactual research, non-counterfactual historical novels are taken to illuminate actual history.[6]

This, I suggest, means that, while writers of fiction must bring into play at least a modicum of nonreferentiality to maintain the text's fictional status, they are free to refer to actuality and pursue cognitive aims as little or as much as they like. In the case of historical novels, some use history as nothing but a generic backdrop for escapist entertainment, whereas others make reference to historical phenomena to enhance our understanding of them.

Such counterarguments to skepticism *à la* Doležel have persuaded a number of theorists to endorse the opposite – and culturally prevalent view[7] – that fictionality does not as such preclude valid contributions to our cognition of reality. This position openly or implicitly takes its cue from Aristotle's famous observation that "while poetry is concerned with universal truths, history treats of particular facts. By universal truths are to be understood the kinds of thing a certain type of person will probably or necessarily say or do in a given situation; and this is the aim of poetry, although it gives individual names to its characters" (1975, 44).

This idea that "the poet" – in modern terms roughly tantamount to "the writer of fiction" – presents events "in accordance with the laws of possibility and probability" (Aristotle 1975, 44) may be developed in various directions: French classicism stressed *vraisemblance* (verisimilitude) as a criterion for literature (see Gossip 1981, 138); I have described individual fictional characters as being "representative" of real-life groups of people (T. Pettersson 2005, 92–96); and Geir Farner (2014, 52) insists that fiction has a "primary cognitive function" consisting in "the communication of general information about the existing world."

Essential to Mailer's project, however, is the ambition to go beyond such affirmations of the *general* insights available to fiction. As I have suggested, he avers insight into the *specific* question of what made Adolf Hitler, a given historical individual, so evil, destructive, racist, and maniacally determined to achieve his goals. In other words, Mailer aims to smash the Aristotelian distinction between "history" and "poetry."

Granted, Aristotle is not averse to a combination of the two. He points out that even if the poet "writes about things that have actually happened, that does not make him any the less a poet, for there is nothing to prevent some of the things that have happened from being in accordance with the laws of possibility and probability, and thus he will be a poet in writing about them" (Aristotle 1975, 44). Note,

however, that the direction in this passage is from the specifics of history to the generalizations of poetry (by means of suitably selected material). Mailer, on the other hand, purports to take a direction not foreseen by Aristotle: from the customary generalizations of poetry to the specifics of history. He wants to raise cognition through fiction to a new level by becoming historian *qua* poet.

In what follows, I shall consider features of *The Castle in the Forest* which emphasize one of the two kinds of imagination, or which straddle the borderline between them. In conclusion I shall assess the success of Mailer's project and bring out its further implications.

Demonic Telepathy

The dual use of imagination is cleverly epitomized by the demonic narrator of *The Castle in the Forest*. A biography or a standard documentary novel (functioning mainly through extrapolation from known facts) may suggest in general terms what a historical figure's mind-set was at a given time, but it cannot convincingly command internal monologue, i.e., the capacity to access ongoing mental processes. A novel may, on the other hand, do precisely that, but in so doing it would signal its fictionality: the historical figure would have been turned into a fictional character. That categorial status could be veiled, but not voided, by the assignment to the character of true, historically given properties of the real-life person. This kind of fictionality, however, is precisely what Mailer wants to play down by announcing his ambition to illuminate the real-life Hitler "closely based on history" rather than create a fictional Hitler lookalike.

A possible form of non-fictional internal-monologue access to mental processes is telepathy, the positing of extraordinary powers of mind-reading. By a speculative extension of some forms of present-day (para) psychology, such powers might be ascribed to a telepath of telepaths who could read minds even in the past. Mailer's solution, as we know, is a different one: a supernatural narrator who is able to read the minds of historical figures. This allows Mailer to have the best of both worlds: he can retain the real-life status of Hitler and his entourage while nevertheless availing himself of the inside view which is one of his strong suits as a novelist and his edge over historians. As the demonic narrator explains, he is writing

> this memoir and […] family history much as if I were a conventional novelist of the old school. I will enter the thoughts of Johann Nepomuk, as well as many of the insights of his illegitimate son, Alois Hitler, and I will also include the feelings of Alois' three wives and his children [one of whom is Adolf Hitler]. (CF, 24)

Thus the result, according to the narrator, "is more than a memoir and certainly has to be most curious as a biography since it is as privileged as a novel. I do possess the freedom to enter many a mind" (CF, 79).

In my terms the narrator is saying that, *qua* biography, this is a piece of historical writing using Imagination as Extrapolation, but curiously privileged because he can have direct access to the minds of historical figures – a technique usually confined to literary manifestations of Imagination as Creation.

The extraordinary epistemological powers of the narrator allow him to claim that "I am in a position to understand Adolf. For the fact is that I know him. I must repeat. I know him top to bottom" (CF, 9). This is later expanded into a more generalized statement: "History […] is such a bed of lies. That is the only reason I could recommend the life of a devil to would-be aspirants. We know so much about how it happens, how it *really* happens" (CF, 334; emphasis added). The claim is regularly borne out by the narrator's practice of revealing for instance the feelings of Adolf Hitler's mother spending time on a meadow with her four-months-old daughter (CF, 208–209); the last reflection of his father in the moment of his death (CF, 437); and in the case of Adolf himself, the two-year-old's observation of his parents in the primal scene (CF, 96) or the teenager's dogged defiance as he is subjected to a thrashing from his father (CF, 380, 382).

The downside of this clever combination of historical figures and (customarily) fictional technique is of course an ontological assumption of demonic agency which falls foul of prevalent empirical convictions about the world. How does Mailer handle this: How does he try to convince us that he can resort to a demonic telepath without losing his credibility as a historian?

A first point – to a large extent an implied one – is the possibility, and frequent practice, that what the narrator reports as telepathically given accords with what is known about the Hitler family and sometimes merely replicates well-known facts. In other words, the unreasonable

mode of transmission does not preclude the conveyance of a reasonable substance.

A second, more explicit point is that the vaunted telepathic gifts of the narrator in fact turn out to be limited. For all his protestations of complete understanding, he repeatedly refers to his epistemological limitations: telepathy requires considerable time and effort, both of which are in short supply for demons (CF, 109); his memory is deficient (CF, 151); sometimes he is travelling and has to resort to superficial second-hand accounts of the Hitlers (CF, 159); and sometimes he just needs to rest (CF, 322). As a result he may be deprived of a telepathic understanding of figures such as Adolf Hitler and his father Alois. Much like a historian, therefore, he must explain the sources and limits of his information (CF, 76, 180, 257, 299, 385), changing gears repeatedly between confident assertion, guarded assumption, and bewilderment. Here is an example of the latter prompted by Alois' cultivation of bees:

> I was not prepared for Alois' interest in these matters. […] I was plagued […] by an uneasy suspicion. Alois was too sincere in this enthusiasm. He was not sufficiently concerned with profit. That was what disturbed my understanding. […] [It] suggested that Alois was ready to undertake this venture because it satisfied something I had not yet perceived in him. (CF, 122)

Here we can observe the ontology of human free will and lack of predictability as well as the realistic, non-privileged epistemological position assumed by the demonic narrator. It is comparable to the case of a historian perceiving a problem – Alois' incongruous level of enthusiasm – and applying Imagination as Extrapolation to deduce the presence of a force that needs to be investigated.

Accordingly, halfway through the novel the narrator tones down his initial epistemological flamboyance: "I would suggest that the easiest approach to comprehending my powers is to assume that I am about as much endowed beyond an accomplished scholar as he in turn is more knowledgeable than a clod from a poorly endowed school" (CF, 236).

The relation between this and the "knowing-from-top-to-bottom" confidence is never worked out and is not simply a case of one replacing the other in the course of the narrative (as witness the resurgence of confidence on page 334). However, it becomes clear that the more

tempered stance is closer to the bottom line as it is endorsed by a more comprehensive epistemology and ontology. The narrator wishes to "dispel the common assumption that God and the Devil have all the knowledge they need" (CF, 236). Analogously, he sketches the general structure of a world where human beings have free will (CF, 89), braced in recent history by the development of technology and the human self-reliance fostered by it (CF, 76). Thus in the battle over their souls, "investing in the newborn is an unbalanced gamble" for both God and the Devil (CF, 74). In other words, however hard you try to divine the character of human beings in order to mold it for your purposes, you can never fully control the process (cf. also CF, 201). As we can gather from this, Mailer departs from traditional Christian theology in not allowing God (or the Devil, for that matter) advance knowledge of the future. His is an embattled God, far from both omniscience and omnipotence, locked in an endless combat with the Devil (cf. Partridge 2010, 85–87).

Insights

Even within the tempered version of the narrator's epistemological ambitions, there is room for thoughtful remarks on the psychology of human malevolence. General observations relevant to Hitler's personality include the points that it is conducive to evil to believe that you can save lives by destroying other lives (CF, 191); that humiliation, if properly overcome, can be a source of strength (CF, 330); and that assassins need "magnifications of their ego if they are to be ready at the murderous moment" (CF, 349). Persuasive specific insights into the formation of the future dictator include the description of imposing male models of power such as an abbot (CF, 340) and, in certain situations, Adolf's own father (CF, 298); young Adolf's idealization of a will of iron (CF, 418; cf. 360); his sense of being special since he has survived while so many of his siblings died in infancy (CF, 394; cf. 397, 458); and his proficient mendacity: "The sincerity in Adi's voice resonated with the full inspiration of an outright lie" (CF, 342; cf. 316).

It should be noted, however, that, rather than presupposing supernatural cognition, such insights stem from the usual craft of the historical novel: the writer's research on his subject and his general grasp of human psychology. Beyond that, specific cases of telepathy – such

as Alois Hitler's thoughts in death – cannot but remain speculative. At best, they may have a kind of *pars pro toto* validity as concrete examples of credible general points about the personalities of the characters. And the level of idiosyncratic speculation is of course even higher in the novel's suggestion that Hitler's evil was ultimately due to the influential presence of the Devil at his conception (CF, 68).[8]

Thus, as novelist, Mailer can attain many insights, but he cannot in the end turn one kind of imagination into the other: he cannot make good on his suggestion of a special kind of reliably extrapolated historical knowledge, "closely based on history" in all but "[a] few" instances (CF, copyright page). This is, firstly, because the narrator is, after all, a figment of Mailer's imagination. And even if we grant Mailer his long-standing belief (cf. Mailer 1982, 84) in the Manichean struggle between God assisted by angels and the Devil assisted by demons, he cannot plausibly lay claim to any kind of access to their musings and possible insights into human behavior.

Secondly, while a reader familiar with the historical background can discern, as I have indicated, the interplay between sources and supposition, this is not enough. A full realization of Mailer's aspirations towards a persuasive elucidation of history would require a more precise and systematic exposition: Exactly how has Imagination as Creation been accomplished and calibrated so as to ensure that, in transcending the limitations of the sources, it ultimately serves historical truth in "a work of fiction closely based on history"? That question *could* be answered, but only in a more prosaic novel in which the narrator would account for his perusal of sources and clearly indicate what imaginative conclusions he has drawn from them. In point of fact, the novel starts out that way: in the first sixty or so pages the narrator presents himself as the SS officer Dieter entrusted by Heinrich Himmler with the task of investigating the family history of Adolf Hitler. Accordingly, at the very beginning (CF, 3–24) the approach is that of collating documents and deriving inferences from them. After that, however, the bulk of the novel utilizes direct novelistic description, and it transpires that Dieter is only a body inhabited by the demonic narrator (CF, 71) from the late 1930s to 1945, while the main narrative (CF, 24–459) emanates from the demon's direct observations of actual history. Thus Mailer has written a more daring and a more exciting novel than the punctiliously expounded historical documentary, but at a price: its lynchpin, the demonic narrator, uses

telepathy in an unprincipled manner to supplement his collation of sources and application of Imagination as Extrapolation.

As a result, most of the novel's rendering of the lives of Alois, Klara, Alois Jr, and Adolf Hitler has the status of fiction emanating from Imagination as Creation: often mildly speculative, sometimes extravagantly so, yet frequently, as I have suggested, plausible and insightful in its account of human psychology and the burgeoning of evil.

It must be conceded, however, that Mailer scores one notable specific point. It has long been a recurring assumption in the psychological analysis of Adolf Hitler that, as a boy and teenager, he was subjected to frequent and savage beatings by his father. Among other sources, Mailer had encountered this notion in Kershaw's biography – marked in the novel's bibliography as a particularly important source – where the "impact" of the abuse is described as "profound" (Kershaw 1998, 13; cf. Ullrich 2013, 844). But Mailer departs from that well-established notion by suggesting that young Adolf was beaten only on a few occasions and badly beaten only once. In this, as it turns out, he anticipates the present state of the art in historical research, since Volker Ullrich, in his recent biography of Hitler, rejects the idea of particularly frequent beatings and their serious mental consequences (2013, 29–30; similarly in Rosenbaum 2014, xxxi). Thus in one fairly major respect Mailer seems to have succeeded in his project of employing Imagination as Creation so as to produce successful Imagination as Extrapolation.[9]

Conclusion

As a whole, the approach of *The Castle in the Forest* is best described as one of exuberant and undaunted multiperspectivism. It combines deterministic leanings with an emphasis on free will (see Wolffram 2010, 153–154); it asserts Manichean dualism but also presents the non-dualist strands emphasized by Partridge (2010); it briefly attributes Hitler's evil to demonic infusions at his conception but mainly traces a gradual warping of a seemingly normal personality; it is ambivalent about the epistemological prowess of its narrator; and, as I have been particularly concerned to show, it fuses and confuses the supragenerical ambitions of specific historical illumination with the more general insights generically

available to fiction. All of this reflects Mailer's general pursuit of a totality of vision (see Whalen-Bridge 2010b, 184–185) in which scope and sweep may apparently override logical consistency – his commitment, in his whole oeuvre, to an "ever-unfolding universe" reflected in fiction that is "likewise organic, dynamic" (Partridge 2010, 86).

As a further element in this, the novel brings out an intriguing dimension which is usually passed over in analyses of Hitler. It undertakes an exceptionally diligent pursuit of the quotidian, devoting to the period in question, up to 1905/1906, some 20–30 times the number of pages found in extensive standard biographies.[10] This wide-ranging attention paid to the nitty-gritty of the life of the Hitler family brings home its importance. Even if we are not convinced that the young Adolf Hitler's day-to-day life was enacted exactly as portrayed in the novel, it is an inescapable fact that, as a massive protracted ongoing process, that life did exist in one form or another. And having lived through it in Mailer's partly well-founded, partly conjectural form, we may as readers feel convinced that Hitler's personality was most likely forged by such countless everyday experiences. Underlying all possible explanations of his gestation, they also tend to undercut them, for what explanation can persuasively purport to subsume the millions of minutiae that mold a person's consciousness day in and day out, year in and year out? In this respect, historical scholarship, limited to a few signpost events enshrined in available sources, falls grievously short. A fictional account, though also imperfect, can come much closer, as the above page-count suggests.

We have, then, moved through a number of stages. The first was the presumed inscrutability of Hitler; the second, the ambition to penetrate it by means of novelistic Imagination as Creation; the third, the exposure of that ambition as too demanding, too towering, when it professes detailed historical veracity. In the fourth stage, we have shored up specific insights and plausible mainsprings of Hitler's future life, while returning to the conventional relative nescience with regard to the narrator's initial claim of knowing him "top to bottom" (CF, 9). But at the same time, our lived experience of the significance of the quotidian underlines the need for novelistic pursuits such as Norman Mailer's: attempts at extrapolating knowledge from Imagination as Creation. For it is in the day-to-day life available only to the novelist that we must ultimately look for the secret of being and becoming Adolf Hitler, the most destructive human being in history.

In the context of literary scholarship, Mailer's project remains a challenge. While not quite fulfilling his ambition, he allows us to see how Aristotle's seminal conceptualization of fiction and history could in principle be complemented with an imaginative movement from the generalities of fiction to the specifics of history. That suggests two lines of inquiry: What are the ramifications of such a movement for theories dealing with mimesis and cognition through fiction? And to what extent have other novelists attempted, or even brought off, historical-fictional projects couched in the same bold terms as *The Castle in the Forest*?

Notes

[1] Since Bo's book was published after the deadline for the present essay, I am forced to confine my response to this reference.

[2] For less doggedly skeptical surveys of Hitler analyses, see Torres (2006) and Pick (2012). For a wide range of psychological accounts of various Nazi figures, see Zillmer *et al.* (1995) and Rickels (2002), two of the fairly few relevant studies omitted in the bibliography of *The Castle in the Forest*.

[3] Hitler was born in April 1889 and the novel (apart from the epilogue) draws to a close at some time between the family's move to Linz in 1905 and the spring of 1906, when he made a trip to Vienna (Kershaw 1998, 23) which is not covered by the narrative.

[4] Space does not allow a discussion of how Mailer moves in the opposite direction, from (purportedly) factual nonfiction into the realm of literary technique. For that aspect of his *oeuvre*, see Lehtimäki (2005).

[5] Cf. this dictionary definition of "extrapolate": "to infer or estimate by extending or projecting known information" (*The American Heritage Dictionary* 2000).

[6] In the case of Hitler and Nazi Germany, counterfactual fiction (ably chronicled by Butter [2009] and Rosenfeld [2005], respectively) forms a special genre separate from Mailer's novel.

[7] For empirical evidence that lay readers with highly varying educational backgrounds are perfectly prepared to let fiction illuminate reality, see Prentice and Gerrig (1999, 531–532), T. Pettersson (2015, 71–73), and T. Pettersson (forthcoming).

[8] The suggestion of multiple instances of incest in Hitler's family background (CF, 5–9, 23–24) is also speculative but less idiosyncratic since it is based on traditional historical speculation emanating from contemporary local rumors (cf. Kershaw 1998, 9–10).

[9] Mailer adds the speculative but suggestive idea that Adolf Hitler's recollection in adulthood of being badly beaten was a fallacious projection from the shock he suffered when witnessing his father's ruthless thrashing of his elder half-brother, Alois Jr (CF, 314–316).

[10] After a subtraction of other material (above all pages 211–257 on Russian history), the count is some 400 pages for the novel as against 13 pages in Fest (1973, 31–43), 20 in Kershaw (1998, 3–22) and 16 in Ullrich (2013, 23–38).

References

The American Heritage Dictionary of the English Language. 2000. 4th ed. Boston and New York: Houghton Mifflin.

Andersson, Lars M. & Ulf Zander, red. 2003. *Tänk om – . Nio essäer om historien som den kunde ha blivit*. Stockholm: Bonniers.

Aristotle. 1975. *On the Art of Poetry*. Translated by T. S. Dorsch. In *Classical Literary Criticism*, edited by T. S. Dorsch, 29–75. Harmondsworth: Penguin Books.

Bundy, Murray W. 1970. "Imagination." In *Dictionary of World Literary Terms: Forms, Techniques, Criticism*. New, enlarged and completely revised ed., edited by Joseph T. Shipley, 156–158. London: George Allen & Unwin.

Butter, Michael. 2009. *The Epitome of Evil: Hitler in American Fiction, 1939–2002.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Cohn, Dorrit. 1990. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Defoe, Daniel. 1969. *Moll Flanders*. First published 1722. London: Dent and New York: Dutton.

Doležel, Lubomír. 2010. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Erll, Astrid. 2005. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung.* Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler.

Farner, Geir. 2014. *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature*. New York: Bloomsbury.

Ferguson, Niall, ed. 1997. *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals.* London: Picador.

Fest, Joachim C. 1973. *Hitler: Eine Biographie.* Frankfurt a. M., Berlin und Wien: Propyläen.

Gossip, C. J. 1981. *An Introduction to French Classical Tragedy*. London: Macmillan.

Kershaw, Ian. 1998. *Hitler 1889–1936: Hubris.* London: Allen Lane.

Kind, Amy, ed. 2016. *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination.* London and New York: Routledge.

Kind, Amy & Peter Kung. 2016. "Introduction: The Puzzle of Imaginative Use." In *Knowledge Through Imagination*, edited by Amy Kind and Peter Kung, 1–37. Oxford: Oxford University Press.

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

Lemonier, Marc. 2007. *Les Bienveillantes décryptées. Carnet de notes*. S.l.: Le pré aux clercs.

Littell, Jonathan. 2006. *Les Bienveillantes.* Paris: Gallimard.

Littell, Jonathan & Pierre Nora. 2007. "Conversation sur l'histoire et le roman." *Le débat* 144 (mars-avril): 25–44.

Mailer, Norman. 1982. *Pieces and Pontifications*. Boston: Little Brown.

Mailer, Norman. 2007. *The Castle in the Forest. A Novel*. London: Little, Brown. (= CF)

Partridge, Jeffrey F. L. 2010. "Augustinian Evil in *The Gospel According to the Son* and *The Castle in the Forest*: A Case for Non-Dualism." In *Norman Mailer's Later Fictions:* Ancient Evenings *through* Castle in the Forest, edited by John Whalen-Bridge, 85–102. New York: Palgrave Macmillan.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin: De Gruyter.

Pettersson, Torsten. 2005. "Components of Literariness: Readings of Capote's *In Cold Blood*." In *From Text to Literature: New Analytic and Pragmatic Approaches*, edited by Stein Haugom Olsen and Anders Pettersson, 82–105. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pettersson, Torsten. 2015. "Att lära sig något av det som inte är sant: 72 gymnasister om fiktionellt och dokumentärt berättande." In Torsten Pettersson, Skans Kersti Nilsson, Maria Wennerström Wohrne, and Olle Nordberg, *Litteraturen på undantag? Unga vuxnas fiktionsläsning i dagens Sverige*, 63–79. Göteborg: Makadam.

Pettersson, Torsten. Forthcoming. "Fictionality in the Empirical Study of Literature: A Conceptual Framework and a Study of Attitudes and Appreciation." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*.

Pick, Daniel. 2012. *The Pursuit of the Nazi Mind: Hitler, Hess and the Analysts.* Oxford: Oxford University Press.

Prentice, Deborah A. & J. Gerrig. 1999. "Exploring the Boundary between Fiction and Reality." In *Dual-Process Theories in Social Psychology*, edited by Shelly Chaiken and Yaacov Trope, 529–546. New York and London: Guilford.

Rickels, Laurence A. 2002. *Nazi Psychoanalysis*, 1–3. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rosenbaum, Ron. 2014. *Explaining Hitler: The Search for the Origins of His Evil.* Updated ed. Boston: Da Capo Press.

Rosenfeld, Gavriel D. 2005. *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Schmitt, Eric-Emmanuel. 2011. "Journal de 'La Part de l'autre.'" Dans *La Part de l'autre,* 475–503. Paris: Albin Michel.

Torres, Mauro. 2006. *Hitler im neuen Licht der klassischen und modernen Psychologie*. Übersetzt von Jutta Deutmarg. Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag.

Ullrich, Volker. 2013. *Adolf Hitler: Biographie. Band 1: Die Jahre des Aufstiegs 1889–1939*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Whalen-Bridge, John. 2010a. "Absolutely Dauntless: A Quarter-Century of Sex, God, Politics, and Fame." In *Norman Mailer's Later Fictions:* Ancient Evenings *through* Castle in the Forest, edited by John Whalen-Bridge, 1–11. New York: Palgrave Macmillan.

Whalen-Bridge, John. 2010b. "Late Mailer: His Writing and Reputation since *Ancient Evenings*." In *Norman Mailer's Later Fictions:* Ancient Evenings *through* Castle in the Forest, edited by John Whalen-Bridge, 181–192. New York: Palgrave Macmillan.

Wolffram, Heather. 2010. "The Nazi Occult and *The Castle in the Forest*: Raw History and Fictional Transformation." In *Norman Mailer's Later Fictions:* Ancient Evenings *through* Castle in the Forest, edited by John Whalen-Bridge, 139–156. New York: Palgrave Macmillan.

Yourcenar, Marguerite. 1986. *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien.* Paris: Gallimard.

Zillmer, Eric A., Molly Harrower, Barry A. Ritzler & Robert P. Archer. 1995. *The Quest for the Nazi Personality: A Psychological Investigation of Nazi War Criminals*. Hillside, NJ: Erlbaum.

Sata vuotta ilmastonmuutoksen uhkaa
H. G. Wellsin ja Ronald Wrightin tieteelliset romanssit aikansa pelkojen kuvastimina

Klaus Brax

Ilmastonmuutosta pidetään vakavimpana maailmanlaajuisena ympäristöuhkana. Ilmasto lämpenee nopeasti, mikä on mitä todennäköisimmin seurausta ihmistoiminnan aiheuttamista kasvihuonekaasujen päästöistä. Lämpeneminen sulattaa jäätiköitä, nostaa merenpintaa, voimistaa helteitä, kaatosateita ja myrskyjä, aiheuttaa kuivuutta, aavikoitumista ja nälänhätää sekä edistää tautien leviämistä. Ilmastonmuutoksen ja merten happamoitumisen seurauksena myös luonnon monimuotoisuuden uskotaan vähenevän (ks. tarkemmin Marjakangas 2011, 11–38 passim). Ilmaston lämpenemisen pahimpien vaikutusten pelätään näkyvän ensimmäisenä kehitysmaissa, joissa suojautuminen ongelmilta on vaikeaa, ja siksi myös ilmastopakolaisuuden ennustetaan kasvavan merkittävästi. James Hansen (2011, 257), NASA:n ilmastonmuutosta tutkivan instituutin (*Goddard Institute for Space Studies*) entinen johtaja ennustaa, että napajäätiköiden sulaminen tulee johtamaan ennennäkemättömään sosiaaliseen ja taloudelliseen perikatoon jo muutamassa vuosikymmenessä vaikka rannikkokaupungit, kuten New York, eivät edes kokonaan peittyisi kohonneen merenpinnan alle.

Jotkut ilmastotutkijat luottavat ihmiskunnan selviämiseen rajuistakin ympäristönmuutoksista. Sukupuutolta välttyminen ei kuitenkaan ole ainoa huomionarvoinen seikka ekokatastrofissa, vaan myös se, millaista ihmisten elämä tulee olemaan muuttuneessa maailmassa. Yhdysvaltalainen kirjailija Bruce Sterling (2006) kysyykin, kuinka mielekästä elämä on silloin, kun Katrinan kaltaiset paljon tuhoa, kuolonuhreja ja inhimillistä kärsimystä aiheuttavat hurrikaanit toistuvasti lakaisevat kaupunkeja ja maaseutua. Kysymykset ekokatastrofin vaikutuksesta elämänlaatuun ja yhteiskunnan rakenteeseen askarruttavat monia tieteiskirjailijoita Bruce Sterlingin ohella. Muun muassa Ronald Wright, Kim

Stanley Robinson, Risto Isomäki ja Emmi Itäranta ovat katsoneet tähdelliseksi kuvata elämää maailmassa, jota uhkaa vakava ilmastonmuutos tai jossa suuronnettomuus on jo ehtinyt tapahtua. Esimerkiksi Emmi Itärannan dystopiaromaani *Teemestarin kirja* (2012) on kuvaus tulevaisuuden yhteiskunnasta, jossa makean veden varannot ovat enää vähäiset ja jossa juomaveden käyttö on sotilasdiktatuurin tarkassa valvonnassa.

Myös tämän kirjoituksen aiheena olevat kaksi tieteisromaania ottavat kantaa siihen, miten ekokriisit mahdollisesti tulevat vaikuttamaan yhteiskuntaan ja ihmisten elinolosuhteisiin. Tarkastelen rinnakkain tieteiskirjallisuuden kehitykseen voimakkaasti vaikuttaneen englantilaisen kirjailijan H. G. Wellsin (1844–1946) pienoisromaania *Aikakone* (*The Time Machine*, 1895) ja kanadalaisen nykykirjailijan Ronald Wrightin (s. 1948) palkittua romaania *A Scientific Romance* (1997). Wrightin romaani on Wellsin kertomuksen sata vuotta nuorempi muunnelma, postmoderni palimpsesti, jossa kaksi aikakautta, viktoriaaninen ja moderni, keskustelevat keskenään.

Yhteistä Wellsin ja Wrightin romaaneille on se, että ne kuvastavat lukuisia erilaisia aikakautensa uhkia. Ilmastonmuutos kuuluu keskeisesti näihin uhkakuviin. Kirjallisuushistoriallisesti on merkittävää, että jo Wells kuvaa ilmastonmuutosta 1800-luvun lopun klassikkoromaanissaan. Luonnollisesti kuningatar Viktorian (1819–1901) aikalaiset eivät nähneet samoja painajaisia ilmaston lämpenemisestä kuin ihmiset nykyisin. Viktoriaanien kauhukuvitelmissa brittiläinen imperiumi luhistuu, kansalaiset rappioituvat, työläiset radikalisoituvat ja ilmasto muuttuu kosmologisten vaikutusten vuoksi. Wells on hyödyntänyt monipuolisesti aikakautensa yhteiskunnallisia, biologisia ja kosmologisia näkemyksiä rakentaessaan synkkää tulevaisuuskuvaansa. Ronald Wright on puolestaan ottanut tehtäväkseen päivittää kirjallisen esikuvansa myöhäisviktoriaaniset uhkakuvat vastaamaan 1900-luvun lopun aikaisia. *A Scientific Romance* kertoo yhdellä aikatasolla elämästä Englannissa ja Skotlannissa vuonna 2500. Se on kuvaus tulevaisuuden yhteiskunnasta, joka on romahtanut pandemian, ilmastonmuutoksen ja luonnonvarojen ehtymisen seurauksena.

Tutkielmani pohjautuu menetelmällisesti Fredric Jamesonin käsitykseen tieteiskirjallisuuden ja utopioiden toimimisesta pelkojemme kuvastimina. Jameson esittää teoksessaan *Archaeologies of the Future* (2005), että kumouksellisimmatkin kuvitelmamme rakentuvat aina oman maailmamme aineksille. Hän korostaa sitä, että villeinkin tulevaisuuskuva

on aina aikansa kokemusten kooste. Hän sanoo, että tieteiskirjallisuuden ja sen sosiaalis-ekonomisen alalajin utopian kuvauksia eksoottisista, ajallisesti tai paikallisesti vieraista kulttuureista ohjaavat aina oman kulttuurin käsitykset, olosuhteet ja historiallis-kollektiiviset mielentilat. Näin siitä huolimatta, että kyseessä on usein poliittinen pyrkimys kuvata jotakin omasta historiallisesta todellisuudesta radikaalisti poikkeavaa (Jameson 2005, xii–xiv).

Jamesonin teoreettinen otaksuma lähtökohtanani tarkastelen Wellsin ja Wrightin teosten kuvaamien uhkien sisältöä, kulttuurista alkuperää ja polveutumista. Kysymys tieteiskirjallisuuden ilmentämien uhkien kulttuurisesta alkuperästä on yhtäältä haastava, sillä se edellyttää tutkijalta runsaasti historiallista tietoa ja sensitiivisyyttä. Toisaalta paneutuminen kirjallisen teoksen historialliseen konstruoitumiseen voi paljastaa teoksesta muutoin huomaamatta jääviä seikkoja ja merkitystasoja. Tarkastelen sitä, mitä aikansa aineksia, pelkoja tai tieteellisiä teorioita voidaan Wellsin ja Wrightin kertomuksista tunnistaa, miten ne ovat osa fiktion rakennetta ja mitä ideologista tarkoitusta ne palvelevat. Tärkeää on huomata, että kummatkin kirjailijat ovat ammentaneet aineksia aikakautensa luonnontieteellisistä ja yhteiskunnallisista teorioista mutta myös kaunokirjallisuudesta. Siksi tarkastelen heidän romaanejaan kokonaisvaltaisesti osana aikakautensa diskursiivista kenttää, kirjallisuus- ja lajihistoriaa unohtamatta.

Voidaan kuitenkin olettaa, ettei tieteiskirjallisuus ainoastaan kuvasta aikakautensa uhkia vaan myös tuottaa tai vahvistaa niitä. Yksi tieteiskirjallisuudesta merkittävän kirjallisuudenlajin tekevä seikka onkin sen osallistuminen tieteellisten käsitysten kansantajuistamiseen. Kirjoituksessani jätän kuitenkin vähälle huomiolle sen, miten Wellsin tai Wrightin romaanit ovat tosiasiallisesti vaikuttaneet aikalaisyleisöön, ja keskityn pääasiassa niiden historiallisen konstruoitumisen tarkasteluun. Tulokseksi saamme pienen uhkakuvien historiikin.

Myöhäisviktoriaaninen profetia

God moves in a mysterious way
His wonders to perform;
He plants His footsteps in the sea
And rides upon the storm.
– William Cowper, ”Light Shining out of Darkness” (1774)

Wellsin romaanin aihehistoriallinen tarkastelu osoittaa, miten voimakkaasti eurooppalaisten suhtautuminen luontoon ja poikkeuksellisiin luonnonilmiöihin muuttui 1800-luvulla. Wellsin romaani on historiallinen dokumentti siitä, että luonnonilmiöiden tieteellinen selittäminen oli yleistymässä ja korvaamassa teologiset näkökulmat.

Wellsin romaanin vertaaminen William Cowperin (1731–1800) runoelmaan ”The Task” vuodelta 1785 havainnollistaa hyvin sitä, miten vaikuttavasta maailmankuvan muutoksesta on kyse. Englannin 1700-luvun tunnetuimpiin runoilijoihin kuuluvan Cowperin runoelmassa on viittaus Islannissa vuonna 1783 tapahtuneeseen rakotulivuori Lakagíkarin purkaukseen:

Fires from beneath and meteors from above,
Portentous, unexampled, unexplained,
Have kindled beacons in the skies, and the old
And crazy earth has had her shaking fits
More frequent, and foregone her usual rest.
Is it a time to wrangle, when the props
And pillars of our planet seem to fail,
And nature with a dim and sickly eye
To wait the close of all? But grant her end
More distant, and that prophecy demands
A longer respite, unaccomplished yet;
Still they are frowning signals, and bespeak
Displeasure in His breast who smites the earth
Or heals it, makes it languish or rejoice.
(Cowper 1889, 34.)

Uskonnollinen Cowper on taipuvainen tulkitsemaan Lakagíkarin purkauksen vaikutuksia ympäristöön ja elämään Euroopassa merkkeinä lopun aikojen koittamisesta. Tulkinta on inhimillisesti ymmärrettävä

siksi, että purkauksen ekologiset ja yhteiskunnalliset vaikutukset olivat järkyttäviä. Kahdeksan kuukautta kestänyt ja ihmiskunnan historian mittavin laavavirtojen purkaus aiheutti Islannissa vakavat satovahingot ja karjakannan hävikit. Seuranneessa nälänhädässä kuoli noin 10 000 ihmistä eli viidesosa Islannin väestöstä. Britteinsaarilla purkauksen aiheuttamaan rikkidioksin kyllästämään sumuun, ”suureen kuivaan sumuun” (*the great dry fog*), kuoli arviolta 23 000 ihmistä (Kakkuri 2005, 70–72; Global Volcanism Program 2016; Demarée & Ogilvie 2001, 223–224; ks. myös Menely 2012, 481–482). Tulivuorenpurkauksen ohella sarastavan tuomiopäivän merkkejä ovat Cowperista myös kaupungistuminen, orjakauppa ja imperialistinen sodankäynti (Menely 2012, 483). Vaikka Cowperin runoelma onkin modernin ajan tuote, sen tulkinta ihmiskuntaa vaivaavista vitsauksista on yhä teologinen.

Sitä vastoin *Aikakoneen* kuvaus ilmastonmuutoksesta perustuu jo tieteellisille teorioille. Wellsin kertomuksen tieteiskuvasto ja maanläheinen realismi selittävät sen aikalaislukijoiden parissa nauttimaa suosiota. Tieteellisiä teorioita kansantajuistava kirjallisuus vaikutti voimakkaasti maallistuneeseen yleisöön 1800-luvun lopulla. Viktoriaanit lumoutuivat Wellsin omaperäisistä näyistä, koska vuosisadan lopun tieteelliset ja teknologiset saavutukset kiehtoivat heitä. Hehkulamppu, röntgensäteet, elokuva ja bensiinimoottori kuuluvat aikakauden keksintöihin. Italialainen fyysikko Guglielmo Marconi teki ensimmäisen onnistuneen kokeen radioaalloilla samana vuonna kuin *Aikakone* julkaistiin eli vuonna 1895. Oliko tieteelle mahdollista ihan kaikki? Marina Warner (2005) toteaa viktoriaanien mahdollisesti pohtineen, miksei ajatuksia ja esineitä voitaisi lähettää etäisiin paikkoihin, jos kerran niin voidaan tehdä äänelle ja kuvallekin.

Tiede otti kasvavassa määrin teologian paikan populaarin mielikuvituksen lähteenä länsimaissa 1800-luvulta lähtien. *Aikakoneen* historiakäsityksessä ja tulevaisuuskuvassa ei ole sijaa Jumalalle. Ihmislajin kohtalo ei ole enää Jumalan käsissä vaan siitä määräävät evoluution lait ja elinolosuhteiden luonnollinen kehitys. Romaanissa luonto ei enää noudata jumalallista suunnitelmaa, eikä ilmastonmuutos ole merkki lopun aikojen koittamisesta tai Jumalan tyytymättömyydestä, kuten Cowperin runoelmassa, vaan seurausta väistämättömistä kosmologisista tapahtumista.

Brittien devoluutio

Aikakoneen ilmentämiä uhkia ja niiden alkuperää tutkittaessa aivan ensimmäisenä on mainittava, että teos on reaktio niihin uhkaaviin evolutiivisiin näkymiin, joita Darwinin *Lajien synty* (*On the Origin of Species*, 1859) oli alkanut ruokkia. *Aikakone* ilmaisee myöhäisten viktoriaanien pelkoa siitä, että brittiläinen kulttuuri on rappeutumassa ja kansalaiset veltostumassa. David Trotter (1993, 111) toteaa, että ”evoluution, kehityksen ja muutoksen aika alkoi pian tuntea pakottavaa kiinnostusta taantumista, atavismia ja rappiota kohtaan”.[1]

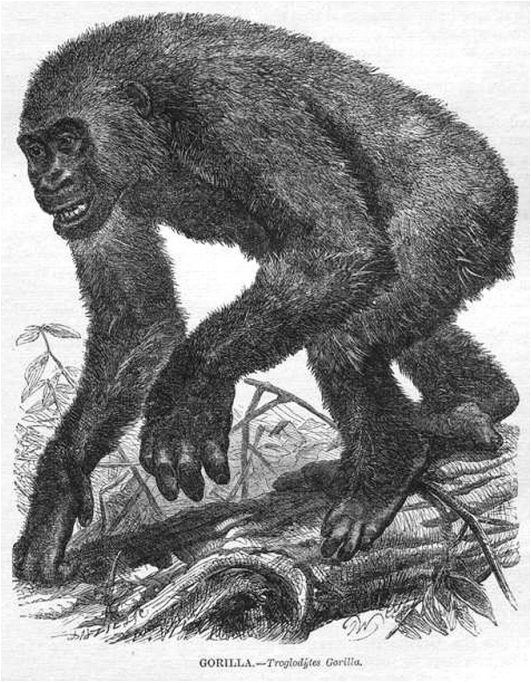
Aikakoneen kuvaus ihmisten jakautumisesta kahteen degeneroituneeseen lajiin pohjautuu tuon ajan evoluutioteoreetikkojen havaintoon siitä, että biologinen kehitys voi olla myös takaperoista. Eläintieteilijä Edwin Ray Lankester esitti vuonna 1880, että jotkin loiskasvit eivät ole organismeiltaan yksinkertaisempia tai alempia kuin emokasvit vaan kehitykseltään jopa niiden tasolla. Monille kävi pian ilmeiseksi, että evoluutio ja kehitys eivät ole synonyymejä. Myöhäisviktoriaaninen luonnontieteellinen ja lääketieteellinen tutkimus vahvistivat yleistä käsitystä kansalaisten turmeltumisesta (Trotter 1993, 111–112).

Wellsin romaani onkin tulkittavissa kuvaukseksi evoluutiosta, joka on kääntynyt devoluutioksi. Kertomuksen päähenkilö Aikamatkaaja saapuu rakentamallaan aikakoneella vuonna 802 701 Lontooseen, jonka ilmasto on alkanut muistuttaa tropiikkia. Aikamatkaaja on ensin ihastunut kukkeasta maisemasta ja nautintoja rakastavasta eloi-kansasta ja ystävystyy lapsenomaisen Weenan kanssa. Pian hän kuitenkin havaitsee, että ihmiskunta on jakautunut kahteen lajiin, posliininukkemaisiin eloihin, jotka ovat kasvissyöjiä, ja hirviömäisiin morlokeihin, jotka syövät eloiden lihaa ja saalistavat heitä öisin. Sosialismi-sympatioistaan tunnettu Wells ottaa kantaa yhteiskunnan kehitykseen: kertomuksen kaksi erilaista mutta yhtä lailla rappeutunutta ihmislajia ovat luokkayhteiskunnan pitkän aikavälin tuotteita. Eläminen mahdollisimman vähäisessä kosketuksessa toisiinsa on muovannut porvaristosta ja työläisistä omat ihmismäiset lajinsa.

Kirjan kirjoittamisen aikoihin Wells oli kriittinen sellaisia tahoja kohtaan, joiden pyrkimysten hän katsoi edistävän kansalaisten degeneraatiota. Wells on kertonut Imperial Collegen opettajalleen ja tukijalleen biologi Thomas Henry Huxleylle kuvaavansa romaanissaan degeneraatiota, joka seuraa turvallisuuden tunnetta (Trotter 1993, 122). Turvalli-

suuden tunnetta ja ihmisten toimettomuutta edistävänä ideologiana hän piti erityisesti aikansa estetismiä. Hänestä muun muassa Walter Paterin, Oscar Wilden ja James McNeill Whistlerin edustama estetismi on veltostumisen näkyvimpiä muotoja myöhäisviktoriaanisena aikana. Louis James (2006, 186) tulkitseekin hedonististen eloiden kuvauksen olevan pureva kannanotto *fin de siècle*n esteettistä liikettä kohtaan. Wellsin mukaan liian helppo yläluokkainen, esteettinen ja hedonistinen elämä tekevät ihmisestä vähitellen aseettoman darvinistisessa olemassaolon taistelussa.

Viktoriaanisten uhkakuvien on nähty antaneen sysäyksen myös morlokien kuvaukselle. Ranskan vallankumouksen jälkeen Britanniassa oltiin pitkään huolissaan alempien yhteiskuntaluokkien radikalisoitumisesta ja kansannousun mahdollisesta toistumisesta saarivaltiossa.



Kuva 1. Gorilla J. G. Woodin teoksessa The Illustrated Natural History (1865, 15).

Morlokin hahmon on katsottu kuvastavan juuri parempiosaisten englantilaisten anarkistisia työläismassoja kohtaan tuntemaa pelkoa (James 2006, 185–186). Sinänsä historiallisesti kiinnostava mutta tuskin paljoakaan romaanin tulkintaan vaikuttava seikka on se, että morlokin hahmolle on saattanut tarjota mallin Wellsiin lapsena voimakkaasti vaikuttanut gorillan kuva John George Woodin (1827–1889) teoksessa *The Illustrated Natural History* (Lightman 2007, 216–217).

Romaani kuvaa degeneroitumisen johtuvan luokkajaon ja helpon elämän vaikutusten ohella myös kosmologisesta kehityksestä. Romaani esittää, että ilmaston lämpeneminen johtuu muutoksista maailmankaikkeuden rakenteessa ja että muutosten seurauksena elinolosuhteet ovat heikentyneet Britteinsaarilla merkittävästi. Tämä kosmologinen tulevaisuuskuva perustuu 1850-luvulla määriteltyyn termodynamiikan 2. lakiin, jonka mukaan energia hajaantuu avaruudessa. Kyseessä on universaalin entropian eli energian hajaantumisen laki, jonka mukaan energiaerot tasoittuvat universumissa vähitellen. Ilmiö tunnetaan myös lämpökuoleman (*heat death*) nimellä. Laki ei varsinaisesti ole ennuste siitä, että jokin tietty lämpötila tulisi vallitsemaan maan pinnalla pysyvästi, vaan siitä, että lämpötilaerojen tasoittuessa kaikki liike lakkaa. Wellsin tulevaisuuskuvassa ihmislaji on kehittynyt vuosituhansia lämpökuoleman vaikutuksille altistettuna: erityisesti eloiden on tulkittu ilmentävän energian hajaantumisen lakia, sillä he ovat laiskoja ja kaiken elinvoimansa menettäneitä. He näyttävät antaneen periksi lajien välisessä kamppailussa.

Kertomus ei kuitenkaan tarjoa täsmällistä selitystä siihen, miksi Britteinsaarten ilmasto on lämmennyt. Aikamatkaaja itse arvelee, että aurinko on joko entistä kuumempi tai se on aiempaa lähempänä maata. Aikamatkaajan mukaan kohonnut lämpötila on ristiriidassa ajan yleisen käsityksen kanssa siitä, että maapallon ilmasto kylmenee vähitellen. Hän selittää lämpenemistä Charles Darwinin pojan, tunnetun astronomin George Howard Darwinin (1845–1912) käsityksellä. Darwinin teorian mukaan tähdet voivat liikkua hiljalleen kohti aurinkoa. Teorian mukaan myös kuu olisi irronnut maasta ja alkanut lakipisteen saavutettuaan jälleen lähestyä sitä. Teorian innoittamana Aikamatkaaja otaksuu, että aurinko palaa uudella voimalla siksi, että jokin aurinkokunnan tähdistä on törmännyt siihen ja että se on siksi saanut lisää polttomateriaalia (Wells 1895/2011, 60).

Aikamatkaaja näkee auringon ikään kuin suurena kosmisena nuotiona. Vaikka kysymys ilmaston lämpenemisen syistä jääkin kertomuksessa avoimeksi, kuvauksella trooppisesta Lontoosta on vahva symbolinen merkitys. Osoitan seuraavassa tarkemmin, miten Lontoon kuvaaminen viidakkona ilmaisee brittien pelkoa siitä, että heidän edistyksellinen ja voimakas kansakuntansa saattaisi tulevaisuudessa taantua heimoyhteiskunnaksi.

Imperiumin tuho

> Why are we weigh'd upon with heaviness,
> And utterly consumed with sharp distress,
> While all things else have rest from weariness?
> – Alfred Tennyson, "The Lotos-Eaters" (1832)

Kansannousuun, kansalaisten degeneroitumiseen ja kosmologiseen kehitykseen kohdistuvien pelkojen ohella Wellsin romaani ilmaisee brittien pelkoa maailmanvaltansa heikkenemisestä. Vuosisadan vaihteessa huoli globaalin herruuden menettämisestä ja pelot muiden kansakuntien sotilaallisesta voimistumisesta olivat kasvaneet brittiläisessä imperiumissa. Englantilainen *fin de siècle*n kirjallisuus hyödynsi pelkoja aiheinaan. Uudet pelonaiheet saavat ilmauksensa muun muassa G. T. Chesneyn romaanissa *The Battle of Dorking* (1871), joka on kuvaus Britteinsaarten saksalaismiehityksestä, sekä M. P. Shielin romaanissa *The Yellow Danger* (1898), joka kertoo englantilaisten sodasta kiinalaisten valloitusarmeijaa vastaan.

Poliittinen tilanne herätti huolta imperiumin rappeutumisesta myös sisältä käsin. Uhkaavana ei pidetty vain imperialististen sotien mahdollisuutta vaan myös alusmaista omaksuttavia vaikutteita. Viktoriaanit kuvittelivat vieraiden ajatusten ja elämäntapojen tuhoavan pala palalta sen, mikä englantilaisessa kulttuurissa on arvokkainta. He olivat huolissaan siitä, että alkuasukkaiden vapaa ja helppo elämä osoittautuisi liian houkuttelevaksi brittiläisille isännille kolonisoiduissa maissa (Cantor & Hufnagel 2006, 42). Myös viktoriaanisesta kirjallisuudesta katsotaan löytyvän todisteita näistä peloista. Esimerkiksi jo Alfred Tennysonin runon "Lootuksen syöjät" ("The Lotos-Eaters", 1832) tulkitaan kuvas-

tavan helpon ja alkukantaisen elämän houkutuksia kohtaan tunnettua pelkoa (Cantor & Hufnagel 2006, 42).

Paitsi uhkakuvien tulkinnan myös kirjallisuushistorian kannalta erityisen kiintoisaa on se, että imperialistinen seikkailukertomus on toiminut mallina Wellsin *Aikakoneen* juonirakenteelle. Tunnettu esimerkki lajiin kuuluvasta teoksesta on H. Rider Haggardin *Kuningas Solomon kaivokset* (*King Solomon's Mines*, 1885), josta tuli myyntimenestys vuosisadan lopulla. Wells on käyttänyt kyseistä kirjallisuudenlajia mallinaan luovalla tavalla. Paul Cantor ja Peter Hufnagel (2006, 42) esittävät, että Wells on siirtänyt nerokkaasti Haggardin romaanista ja muista imperialistisista seikkailukertomuksista tutun viidakkomaiseman tulevaisuuden Britanniaan. Trooppinen viidakko oli viktoriaaneille kaiken alkukantaisen, kehittymättömän ja epämoraalisen symboli. Viktoriaanisille seikkailijoille maantieteellinen matka lämpimille seuduille oli kuin matka historiassa taaksepäin, koska näillä seuduilla kohdatut heimot olivat heidän mielestään jäänteitä muinaisista ajoista ja koska he pitivät alkuasukkaita vasta rodullisen kehityksen varhaisessa vaiheessa olevina villi-ihmisinä (Cantor & Hufnagel 2006, 37). Vastaavasti Wellsin romaani on kuvaus Britannian taantumisesta heimoyhteiskunnaksi, jossa kohdatut olennot ovat rodullisesti kehittymättömiä.

Myös muut yhdenmukaisuudet imperialistisen seikkailukertomuksen ja Wellsin tieteellisen romanssin välillä ovat ilmeisiä. Aikamatkaajan ystävä Weena vastaa seikkailukertomuksista tuttua hyväsydämistä alkuasukasheimon naista, kuten kaunista Kukuana-heimoon kuuluvaa Foulataa Haggardin romaanissa. Kyseessä on tulevaisuuteen sijoitettu Pocahontas-motiivi. Weenan ja Aikamatkaajan suhteessa voi aistia jopa häivähdyksen imperialistisista seikkailukertomuksista tuttua eksoottista romantiikkaa. Eloit ja morlokit vastaavat seikkailukertomuksissa usein esiintyvää hyvää ja pahaa alkuasukasheimoa. Morlokit myös harjoittavat kannibalismia, mikä kuuluu tyypillisesti pahan heimon tapoihin (ks. tarkemmin Cantor & Hufnagel 2006, 41).

Cantorin ja Hufnagelin (2006, 41) tulkinta Wellsin lukijoita kauan askarruttaneesta valkoisesta sfinksistä ja muista orienttiin viittaavista romaanin yksityiskohdista, kuten Vihreän posliinin palatsista, on merkittävä. Heidän mukaansa ne ovat ilmauksia Aasiasta ja Lähi-idästä saaduista vaikutteista. Wellsin romaani ilmaisee näin ollen aikakaudelle tyypillistä ajatusta siitä, että orientti on lännen vastakohta monella

tavoin, paitsi kulttuurinsa väkivaltaisuudessa myös sen houkuttelevassa romanttisuudessa (vrt. Said 2011, 184–185 passim). Cantorin ja Hufnagelin (2006, 42) mukaan valkoinen sfinksi on merkki siitä, että Wellsin kertomuksen kuvaamassa tulevaisuudessa itämaisiin vaikutteisiin kohdistuneet pelot ovat käyneet toteen ja Lontoo on muuttunut romantisoidun vastakohtansa kaltaiseksi.[2]

Wellsin romaani on siis kirjallinen dokumentti imperiumin romahtamisen pelosta. *Aikakone* piirtää uhkakuvaa siitä, että kosmologinen kehitys, vieraat vaikutteet, luokkaerot ja liian helppo elämä tekevät briteistä kehityshistorian varhaiseen vaiheeseen taantuneita olentoja. Uhkakuva perustuu mielikuvituksellisille luonnontieteellisille ja yhteiskunnallisille käsityksille. Imperialistisilta seikkailukertomuksilta lainattu ajatus siitä, että etninen tausta kertoisi eroista ihmisten kehitysvaiheissa, on yhtä vanhentunut kuin Wellsin kertomuksessaan hyödyntämät kosmologiset teoriat. Sovellettujen teorioiden vanhentumisesta huolimatta Wellsin dystopia oli aikanaan edistyksellinen: se toimi vastalauseena sosiaalidarvinistisille opeille siitä, ettei valtion tule millään tavoin puuttua yhteiskunnalliseen kehitykseen. Wells kuvaa romaanissaan sitä, miten eriarvoisuuden oikeuttaminen ”luonnonlakien” mukaisena syventää luokkajakoa ja johtaa kansalaisten rappeutumiseen ja kansakunnan tuhoutumiseen. Romaani ennakoi myös kirjallista modernismia ja sen postkolonialistisia teemoja siten, että se kyseenalaistaa Joseph Conradin *Pimeyden sydämen* (*Heart of Darkness*, 1899) tavoin brittien kyvyn ymmärtää vieraita kulttuureita (ks. tarkemmin Cantor & Hufnagel 2006, 49 passim).

Postmoderni ennustus

Ronald Wrightin *A Scientific Romance* on Wellsin romaanin postmoderni muunnelma.[3] Se jatkaa Wellsin kertomusta aikakoneesta mutta sekoittaa hämmentävästi keskenään fiktiota ja historiaa.[4] Romaanissa arkeologi David Lambert saa vuonna 1999 käsiinsä H. G. Wellsin omakätisesti allekirjoittaman kirjeen, joka sisältää vihjeen viktoriaanisen aikakoneen sijainnista. Aikakoneen on rakentanut Tatiana Cherenkova, joka on ollut paitsi Wellsin rakastajatar myös nerokkaan mutta erikoisen tiedemiehen Nikola Teslan assistentti. David löytää aikakoneen ja päättää matkustaa sillä vuoteen 2500. Matkan motiivina hänellä on toive

siitä, että tulevaisuudessa olisi onnistuttu kehittämään lääke hullun lehmän tautia (BSE) vastaan. Saamalla käsiinsä lääkkeen hän voisi parantaa menestyvän egyptologin ja rakastettunsa Anita Langlandin ja estää tätä menehtymästä tautiin.

A Scientific Romance on realistisia ja fantastisia aineksia yhdistävä kolmiodraama. Se on myös kirjeromaani: David kertoo CD-levyllä säilyneissä kirjeissään ja muistiinpanoissaan matkastaan sekä suhteestaan Anitaan ja ystäväänsä Birdiin. Kingsley Amis sanoo tutkielmassaan *New Maps of Hell* (1960), että tavallisesti tieteiskirjallisuus hyödyntää vakiohahmoja, koska se pohtii aikamme yleistä tilannetta pikemminkin kuin persoonallisuuden hienouksia (McGlamery 2005, 96). Wrightin romaani pohtii aikamme ekologista ja yhteiskunnallista tilannetta mutta keskittyy kuitenkin tunnollisesti myös henkilökuvaukseen. Romaani sisältää myös ajan olemukseen ja arkeologiaan liittyvien seikkojen pohdintaa. Gayla McGlamery (2005, 95) ehdottaakin, että Wrightin romaani vain lainaa tieteiskertomuksen rakennetta ja trooppeja kuulumatta lajiin itse. Toisaalta tieteisjuoni on romaanin rakennetta hallitseva ominaisuus, ja siksi on täsmällisempää luonnehtia romaania postmoderniksi genrehybridiksi, jonka henkilökuvaus on kaavamaista tieteisfiktiota syvempää.[5]

Ilmastonmuutoksen kuvaus on romaanissa lainaa Wellsin *Aikakoneesta*. Vuonna 2500 ilmasto, kasvisto ja eläimistö ovat muuttuneet trooppisiksi, eikä Lontoossa enää elä ihmisiä. Kaupungissa menestyvät lämpimien seutujen kasvit ja eläimet, jotka ovat levinneet ympäristöön puistoista ja eläintarhoista. David muistuttaa Aikamatkaajaa siinä, ettei hän osaa varmuudella selittää syytä todistamaansa ilmastonmuutokseen. Hän vain toteaa, että maapallon lämpötilan muutokset ovat aiemminkin tapahtuneet nopeasti ja että muutos voi olla myös seurausta ydinsodasta. Hän kuitenkin pohtii sarkastisesti, että kaiken planeettamme hiilen, öljyn ja puun yhtäkkinen polttaminen ei tainnut olla kovinkaan hyvä ajatus (Wright 1997/2002, 104). Siten romaani vihjaa ilmastonmuutoksen olevan todennäköisimmin antropogeenistä, eikä kosmisten voimien tuottamaa, kuten Wellsin kertomuksessa.

Aikamatkaajan tavoin David kohtaa alkeellisissa olosuhteissa eläviä ja geneettiseltä rakenteeltaan muuttuneita ihmisiä. Matkallaan pohjoiseen David törmää skotlantilaisen klaanikunnan jäseniin, viimeisiin Britteinsaarten asukkaisiin, jotka ovat taikauskoisia ja lukutaidottomia. Lisäksi he ovat miltei lisääntymiskyvyttömiä, sairauksien vaivaamia ja

ihonväriltään mustia. Taudit, ympäristömyrkyt, geenimanipulaatio, ydinsäteily tai otsonikadosta johtuva voimakas UV-säteily ovat vaikuttaneet ihmisten perimään ja siemennesteen laatuun ja aiheuttaneet muutoksia ihonväriin. Tällaisia haittoja, joita moderni teollisuusyhteiskunta aiheuttaa ihmisille, tunnetaan nykyisin useita. Esimerkiksi syödessä, juodessa ja hengitettäessä tai ihon läpi imeytymällä kehoomme kertyy hyönteis-, tuholais- ja kasvimyrkkyjä, elohopeaa ja muita metalleja, sammutuskemikaaleja, jääkaappien jäähdytysaineita, pesuaineita ja muovien osia. Ympäristömyrkyt aiheuttavat lapsettomuutta, erilaisia syntymävaurioita tai henkistä jälkeenjääneisyyttä ja vahingoittavat pysyvästi immuunijärjestelmäämme (Diamond 2005, 516). Olemme saaneet kauhistella esimerkiksi sitä, että jopa kauimpana kemianteollisuuden tehtaista asuvien Siperian inuiittien äidinmaitoa tulisi pitää ongelmajätteenä, koska siinä on niin paljon polykloorattua bifenyyliä eli PCB:tä (vrt. Diamond 2005, 544). Kasvanut tietoisuutemme ympäristömyrkkyjen vahingollisuudesta näkyy Wrightin romaanin synkässä kuvauksessa siitä, miten haittavaikutukset ovat monikertaistuneet viidessäsadassa vuodessa.

Wrightin tulevaisuuskuvassa ihmiset eivät ole menettäneet haluaan taistella olemassaolostaan, kuten Wellsin eloit, mutta heillä ei ole enää fyysisiä ja materiaalisia edellytyksiä taisteluun. Uusiutumattomat luonnonvarat on käytetty loppuun, joten laajaa teollisuutta ei voi enää syntyä. Klaanin jäsenet syyttävät ekologisesta ja yhteiskunnallisesta romahduksesta modernia teknologiaa. Klaanin vihamielisyyden kuvauksella on lähtökohtansa siinä teknologiauskon kyseenalaistamisessa, johon länsimaissa herättiin viime vuosisadan loppupuolella, kun modernisaation nurjat puolet olivat saaneet kauhistuttavimmat ilmauksensa esimerkiksi Hiroshiman atomipommissa tai suurten öljypäästöjen aiheuttamissa laajamittaisissa ekologisissa katastrofeissa. Vastaavanlaista teknologiakritiikkiä esitetään nykyisin kasvavassa määrin. Esimerkiksi yhdysvaltalainen evoluutiobiologi ja eliömaantieteilijä Jared Diamond (2005, 530) toteaa, että ”kaikki nykyiset ongelmamme ovat olemassa olevan teknologiamme tahattomia kielteisiä seurauksia”. Elämäämme helpottavat tekniset innovaatiot tuovat aina mukanaan uusia ongelmia.

Uhka vai mahdollisuus?

Kun jatkamme aihehistoriallista tarkastelua myös Wrightin romaanin kohdalla, kiintoisia vertauskohtia ovat Wellsin romaanin ohella eräät aikalaisteokset. Niistä ensimmäinen löytyy Wrightin omasta tuotannosta. Wright pohtii kirjoituskokoelmansa *A Short History of Progress* (2004) tutkielmissa samoja ajatuksia ekokatastrofista, joita hän dramatisoi romaanissaan. Cambridgessa arkeologiaa ja antropologiaa opiskellut Wright kirjoittaa tutkielmissaan Oswald Spenglerin tavoin, *mutatis mutandis*, että sivilisaatioita näyttää aina odottavan tuhoutuminen. Hän perustaa näkemyksensä väestötieteellisiin, ympäristötieteellisiin, historiallisiin ja psykologisiin näkemyksiin. Hän varoittaa ilmastonmuutoksen, kerskakulutuksen, väestöräjähdyksen ja ympäristön saastumisen seurauksista. Näkemystään hän tukee lukuisilla esimerkeillä siitä, että monet muinaiset yhteiskunnat ovat romahtaneet laajentumisen, luonnonvarojen liikakäytön ja ihmisten ahneuden vuoksi. Näin tapahtui esimerkiksi Sumerin sivilisaatiolle, jonka vaurastuminen ja laajeneminen kasvattivat Eufrat- ja Tigris-jokien laakson ekologista haavoittuvuutta ja johtivat lopulta yhteiskunnan romahtamiseen:

> On the contrary, they tried to intensify production, especially during the Akkadian empire (c. 2350–2150 B.C.) and their swan song under the Third Dynasty of Ur, which fell in 2000 B.C.
>
> The short-lived Empire of Ur exhibits the same behaviour as we saw on Easter Islands: sticking to entrenched beliefs and practices, robbing the future to pay the present, spending the last reserves of natural capital on a reckless binge of excessive wealth and glory. (Wright 2004.)

Wright katsoo saman prosessin olevan käynnissä tänäänkin siten, että tällä kertaa uusiutumattomat luonnonvarat käytetään loppuun maailmanlaajuisesti.

Vuosituhannen vaihteessa oli yleistä selittää niin muinaisten kuin modernien yhteiskuntien romahdusten johtuneen pohjimmiltaan ekologisista seikoista. Esimerkiksi Jared Diamond kuvaa populaarissa teoksessaan *Romahdus* (*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, 2005) nykyisten yhteiskuntien toistavan muinaisten kansojen ympäristöpoliittisia virheitä. Yhteistä Wrightille ja Diamondille on se, että he esittävät

Pääsiäissaaren esihistoriallisen kulttuurin romahduksen olleen puhdas ekologinen katastrofi, joka oli seurausta liikanaisesta puunhakkuusta ja metsien tuhoamisesta. Diamond (2005, 552) katsoo kuitenkin Wrightia optimistisemmin, että meidän on mahdollista ottaa oppia menneisyyden yhteiskuntien tuhoutumiseen johtaneista syistä ja hyödyntää saamaamme tietoa ekologisen tulevaisuutemme rakentamiseen. Tällaista mahdollisuutta muinaisilla ihmisillä ei vielä ollut käytössään.[6]

Wrightin ekologisen näkemyksen erityisyyttä havainnollistaa mainiosti hänen romaaninsa vertaaminen sellaiseen nykykirjallisuuteen, jossa otetaan merkittävästi erilainen näkökulma ekokatastrofeihin. Hyvä vertauskohta tässä suhteessa on yhdysvaltalaisen tieteiskirjailijan Kim Stanley Robinsonin kolmas trilogia ”Science in the Capital” (*Forty Signs of Rain*, 2004; *Fifty Degrees Below*, 2005 ja *Sixty Days and Counting*, 2007). Trilogia avaa hiukan yllättävänkin perspektiivin ekologisesta tulevaisuudestamme käytävään keskusteluun. Robinsonin trilogia kertoo siitä, kuinka Pohjois-Atlantin jäälauttoja sulaa ilmaston lämpenemisen seurauksena niin paljon, että Golf-virran suunta muuttuu, Yhdysvaltojen länsirannikko ja pääkaupunki Washington peittyvät veden alle ja ”Carter Barronin amfiteatteri ja suuret sillat eläintarhasta etelään alkavat näyttää inkojen tai atlantislaisten rakentamilta” (Robinson 2005, 238).[7] Trilogia kuvaa amerikkalaisten olevan haltioituneita uudesta historiallisesta tilanteesta, joka näyttää tarjoavan heille ennennäkemättömän vapauden ja mahdollisuuden luoda aivan uusi poliittinen järjestelmä.

Daniel Cho (2011, 33) huomauttaa Barack Obaman henkilöstöpäällikön Rahm Emanuelin tunnettua lausahdusta mukaillen, että Robinson haluaa trilogiallaan sanoa, että ”hyvä kriisi ei saa mennä hukkaan”.[8] Cho (2011, 33–34) tulkitsee trilogian olevan kuin messiaaninen näky siitä, että ympäristökatastrofi pyyhkäisee vanhan järjestyksen, aiemmat valtarakenteet ja kapitalistiset instituutiot mennessään ja että kriisiä seuraa uuden yhteiskunnan syntymä. Trilogia ei vielä kuvaa utopian toteutumista mutta hahmottelee uutta maailmanjärjestystä periaatteellisella tasolla. Robinson ei puolusta länsimaisen elämäntapamme säilyttämistä, kuten ympäristönsuojelun hyväksi tekemästään työstä Nobelin rauhanpalkinnon saanut Al Gore, vaan esittää, että utopian toteutuminen vaatii vanhan yhteiskunnan ja sen rakenteiden romahtamista (Cho 2011, 25). Robinson alistaa näin ollen ekokriittisen näkemyksen poliittisen utopian palvelukseen.

Wrightin romaani ei sen sijaan tarjoa näkyä ilmastonmuutoksen jälkeisestä ihanneyhteiskunnasta. Romaanissa ilmaston lämpeneminen on vain yksi niistä ongelmista, jotka odottavat ihmistä tulevaisuudessa. Wrightin ennusteessa ihmiskunnan toipuminen globaalista katastrofista näyttää ilmeisen mahdottomalta. Yhteistä Wrightille ja Robinsonille on kuitenkin se, että he pyrkivät havahduttamaan lukijaa sijoittamalla todentuntuiset kuvauksensa ekokriisistä ja laajamittaisesta yhteiskunnallisesta romahduksesta suhteellisen lähelle omaa aikaamme.

Käsistä lähtenyt kasvihuoneteoria?

Odotus ”varsinaisen” tieteiskirjallisuuden sisältämän todellisuuskuvan perustumisesta tieteellisille tosiasioille ja realistisille mahdollisuuksille altistaa tulevaisuuden yhteiskunnasta kertovat teokset tieteentekijöiden kritiikille. On luonnollista, että Wellsin viktoriaaniselle raakamateriaalille perustuva tulevaisuuskuva on jo vanhentunut, mutta myös Wrightin ennuste ilmaston lämpenemisestä on jo ehtinyt saada osakseen kritiikkiä. Jean Andrey ja Jenny Hughes (2000, 7–8) Waterloon yliopiston maantieteen laitokselta esittävät, että Wrightin romaani tekee käsitteellisestä aiheesta mielenkiintoisen, kuviteltavissa olevan ja tähdellisen. He arvostelevat romaania kuitenkin siitä, että sen ”ilmastoskenaario […] muistuttaa enemmän käsistä lähtenyttä kasvihuoneteoriaa kuin tieteentekijöiden parasta arvausta siitä, millainen ilmasto jälkeläisiämme tulevaisuudessa odottaa”.[9] He arvelevat, että ilmastonmuutoksen kuvaaminen oletettua voimakkaampana voi synnyttää ihmisissä epäuskoa tai toivottomuuden tunnetta.

Hughesin ja Andreyn arvostelu on paikallaan mutta kuitenkin rajoittunutta sikäli, että he keskittyvät yksin Wrightin ilmastoskenaarioon. He sivuuttavat kokonaan sen, että romaani puhuu myös uusiutumattomien luonnonvarojen loppumisesta ja teollisuuden romahtamisesta. Myös näiden tulevaisuudenkaavailujen totuudellisuutta olisi syytä arvioida, mikäli tämän tyyppistä kritiikkiä harrastetaan. Lisäksi voidaan olla kahta mieltä siitä, mikä on ihmisiä herättelemään pyrkivien dystopioiden merkitys kasvatuksellisessa mielessä ja miten tieteiskirjallisuuden ylilyönteihin tulee suhtautua. Ylilyönnit voivat olla retorisesti tehokkaita tilanteessa, jossa ihmiset suhtautuvat ilmastonmuutokseen yhä huomattavan välinpitämättömästi.[10] On myös huomattava, että tie-

deyhteisön suhtautuminen ilmastonmuutoksen vakavuuteen on ehtinyt jo muuttua vuosituhannen vaihteen jälkeen.

Lopuksi

Olen kuvannut tutkielmassani Fredric Jamesonin genealogia-oletuksen valossa sitä, miten Wellsin ja Wrightin romaanit ilmentävät aikansa pelonaiheita. *Aikakone* on kiintoisa dokumentti siitä, miten kasvanut tietoisuus maapallon todellisesta iästä, geologisista ajanjaksoista ja ihmislajin evoluutiosta näkyi myös myöhäisten viktoriaanien käsityksessä tulevaisuudesta. Wells popularisoi teoksellaan ajatusta siitä, että planeettallamme ja sen elämänmuodoilla on paitsi pitkä historia (*deep time*) myös ennustettavissa oleva, kosmologian ja evoluution lakien mukainen tulevaisuus. Se kaupittelee tieteellistä näkemystä siitä, että ilmastonmuutosten kaltaiset luonnonmullistukset ovat luonnollisia tapahtumia eivätkä tulosta jumalallisesta suunnitelmasta tai merkkejä lopun aikojen koittamisesta. Ymmärrämme tietysti nykyisin, että Wellsin hyödyntämät luonnontieteelliset teoriat ovat vielä kehittymättömiä, ja Wells myös soveltaa niitä varsin mielikuvituksellisesti.

Ronald Wright on nähnyt *Aikakoneen* ilmaisemien uhkakuvien vanhenemisen luovana mahdollisuutena. Hän on ottanut Wellsin kertomuksen oman romaaninsa pohjatekstiksi päivittääkseen sen uhkakuvat vuosituhannen vaihteen mukaisiksi. *Aikakone* rakentuu myöhäisviktoriaanisille peloille vieraiden kulttuurien vaikutuksesta, sivilisaation taantumisesta, luokkajakoa seuraavasta devoluutiosta, ilmaston lämpenemisestä, universaalista entropiasta ja lämpökuolemasta. *A Scientific Romance* korvaa nämä uhkat kuvitelmilla pandemiasta, geneettisistä muutoksista, lisääntymiskyvyn heikkenemisestä, ilmaston lämpenemisestä, ilmastopakolaisuudesta, maailmanlaajuisista sodista, luonnonvarojen loppumisesta ja teollisuuden romahtamisesta. Yksi tärkeimmistä eroista romaanien välillä on se, että Wrightin romaanissa ilmaston lämpeneminen ei ole enää tulosta kosmologisista ilmiöistä vaan ihmisen omasta toiminnasta. Toinen merkittävä ero on se, että Wrightin romaanissa yhteiskunnallinen romahdus ei tapahdu vaiheittain vuoteen 802 701 mennessä vaan äkillisesti jo lähitulevaisuudessa.

Tosin on huomattava, että myös Wrightin romaanin tulevaisuuskuvan yksityiskohdat ovat alkaneet vanhentua: esimerkiksi hullun lehmän

taudin vaikutukset ovat liioiteltuja. Emme tietenkään voi olla varmoja edes siitä, tuleeko ihmiskunta milloinkaan kärsimään äärimmäisen vakavasta pandemiasta. Emme voi tietää myöskään sitä, johtavatko ekokriisit suuriin sotiin. Kuten edellä totesin, romaanin kuvaus ilmastonmuutoksen toteutumisesta tulevaisuudessa ei vastaa joidenkin tieteentekijöiden ennusteita. Jopa romaanin ennustus siitä, että teollisuuden tarvitsemat luonnonvarat ehtyvät viidessäsadassa vuodessa, mikäli käytämme niitä nykyisellä vauhdilla jatkuvan talouskasvun tavoitteluun, on kiistanalainen. Esimerkiksi israelilaisen historiantutkijan Yuval Noah Hararin (2016, 389–390) mukaan fossiilisten polttoaineiden loppumisella pelottelu ei ole osuvaa, sillä maailmasta ei tule puuttumaan energiaa tulevaisuudessakaan. Wrightin romaania voidaan lukea nykyisen kasvutaloutemme vakavana kritiikkinä, mutta jos Hararia on uskominen, luonnonvarojen niukkuuden sijasta todellinen ongelma on se, että kasvava luonnonvarojen hyödyntäminen kiihdyttää merkittävästi ekologista köyhtymistä.[11] Yksityiskohtien kiistanalaisuus ei kuitenkaan ratkaisevasti vähennä kertomuksen retorista tehoa, koska kysymys on vakavista asioista ja koska tieteiskertomusten pyrkimyksenä on pikemminkin synnyttää yhteiskunnallista keskustelua kuin rakentaa vedenpitäviä (!) ennusteita.

Sekä Wellsin että Wrightin tieteisromanssien tulevaisuuskuva on synkkä. Heidän dystopiansa eivät herätä Robinsonin trilogian tavoin luottamusta siihen, että mittavaa ekokatastrofia voisi seurata syvällekäyvä poliittinen muutos ja parempi elämä. Poliittinen romantisointi on näille kertomuksille täysin vierasta. Wellsin romaani kannusti aikanaan kenties pohtimaan sitä, että sen ennustama tulevaisuus voitaisiin välttää estämällä luokkajaon syveneminen Britanniassa. Tällöin evoluutio ei mahdollisesti johtaisi degeneroituneiden ihmislajien kehittymiseen, sisäisesti heikentyneen brittiläisen imperiumin altistumiseen alkukantaisten kulttuurien viettelyksille, kulttuurin taantumiseen ja peruuttamattomaan yhteiskunnalliseen rappioon. Tällainen teoretisointi kuulostaa kuitenkin nykyisin epäuskottavalta evolutiivis-rotuteoreettis-poliittiselta järkeilyltä. Wrightin romaani puolestaan tarjoaa ihmiskunnalle ainoastaan sen laihan lohdun, että elämä tulee jatkumaan planeetallamme ihmisen jälkeen ja uusia hienoja lajeja tulee kehittymään: ”Even if our peculiar gifts were ultimately fatal, nature will make the best of the mess we’ve left behind. […] If a dinosaur can become a hummingbird, all things are possible.” (Wright 1997/2002, 342–343.) Romaani kuvaa

sarkastisesti sitä, että globaali perikato on vääjäämätön seuraus ihmisen luontaisesta ahneudesta ja poliittisesta lyhytnäköisyydestä. Kertomuksen synkkä tulevaisuuskuva vastaa Wrightin kirjoituskokoelmassaan *A Short History of Progress* esittämää.

Lopuksi haluan kiinnittää huomiota erääseen metodologisesti tähdelliseen seikkaan. Olen käyttänyt *Aikakonetta* yliopisto-opetuksessani ja huomannut, että opiskelijoiden on vaikea tunnistaa romaanista imperialistisen seikkailukertomuksen rakennetta, ellen anna siihen täsmällistä vihjettä etukäteen. Tutkimuksessakin tähän rakenteeseen on kiinnitetty erityistä huomiota vasta sata vuotta romaanin julkaisemisen jälkeen. Cantorin ja Hufnagelin hieno tulkinta romaanista kertoo siitä, kuinka tärkeää historiallinen lajitutkimus voi olla teosanalyysin kannalta. Onkin syytä korostaa sitä, että Alastair Fowlerin klassisessa teoksessaan *Kinds of Literature* (1982) esittämä näkemys kirjallisuuden tulkitsemisesta oman aikakautensa lajijärjestelmän puitteissa on erinomaisen tärkeä. Vaikka Fowlerin näkemys on haluttu myöhemmin kiistää, Cantorin ja Hufnagelin tutkimus Wellsin romaanin rakenteen ja yksityiskohtien historiallisesta konstruoitumisesta puhuu vahvasti sen puolesta.[12] Elleivät Cantor ja Hufnagel olisi lukeneet *Aikakonetta* aikansa seikkailukertomuksen tarinakonventioita lainaavana kertomuksena, emme vieläkään ymmärtäisi täsmällisesti sen yhteyttä ajanjakson muuhun kirjallisuuteen ja siinä ilmeneviin ideologioihin. Ymmärtämättä jäisi paljon valkoisen sfinksin, eloiden ja morlokien rodullisen eriytymisen sekä Lontoon ilmastoskenaarion perimmäisistä historiallisista merkityksistä.

Viitteet

[1] ”The age of ’evolution’, ’progress’ and ’reform’ began to develop an urgent interest in regression, atavism and decline” (suom. KB). Rappeutumis-juoni esiintyy tunnetusti myös muun muassa Émile Zolan Les Rougon-Macquart -sarjan naturalistisissa romaaneissa, jotka tutkivat perinnöllisyyden ja ympäristön vaikutuksia yhden suvun elämään, sekä englantilaisessa slummi-kirjallisuudessa ja The New Woman -romaaneissa (ks. tarkemmin Trotter 1993, 114–121).

[2] Robert M. Philmus (2005, 58) tulkitsee Wellsin sfinksin viittaavan Edward Bellamyn utopiaromaaniin *Vuonna 2000* (*Looking Backward 2000–1888*, 1888), jossa Julian West sanoo kysymyksen työläisten asemasta teollisessa yhteiskunnassa olevan nykypäivän *sfinksin kysymys*. Philmus myös mainitsee siitä, että sfinksi on eläimen (leijonan) ja ihmisen sekoitus, kuten myös eläimellisiksi

degeneroituneet ihmiset Wellsin romaanissa (ks. myös R. M. P. 1983, 256). Nämä Philmusin intertekstuaaliset ja sosio-darvinistiset tulkinnat eivät ole ristiriidassa tässä kirjoituksessa esitetyn tulkinnan kanssa vaan ne pikemminkin täydentävät sitä.

[3] Romaanin voi nähdä myös Richard Jefferiesin post-apokalyptisen romaanin *After London* (1885) palimpsestina ja lainaavan siltä aineksia trooppisen Lontoon sekä taantuneen yhteiskunnan kuvaukseen, mutta keskityn tässä kirjoituksessa vain lukemaan sitä *Aikakoneen* muunnelmana.

[4] Postmodernissa kirjallisuudessa lajien väliset rajat usein rikkoutuvat synnyttäen teokseen sisäisen jännitteen. Esimerkiksi romaanin ja biografian kohtaaminen on usein erityisellä tavalla problemaattista (Hutcheon 1988, 9).

[5] Tässä yhteydessä ei voi pohtia laajemmin kysymystä henkilökuvauksen asemasta tai postmodernien keinojen käytöstä tieteisromaanin traditiossa. Muista postmodernia poetiikkaa hyödyntävistä tieteisfiktioista tai genrehybrideistä mainittakoon esimerkkinä John Fowlesin *Ilmestys* (*A Maggot*, 1985), China Miévillen *Toiset* (*The City & The City*, 2009) ja Hannu Rajaniemen *Kvanttivaras* (*The Quantum Thief*, 2010). Lajien ja alalajien muodostumisen tavoista, ks. tarkemmin esim. Pettersson (2016, 20–22).

[6] Diamond ei viittaa teoksessaan *Romahdus* Wrightin tulkintaan Pääsiäissaaren kohtalosta puhtaana ekologisena katastrofina. Wright tuntee Diamondin aikaisempaa tuotantoa mutta suhtautuu hänen tulkintoihinsa jopa kriittisesti (ks. Wright 2004, 54–55v28, 106v74). Diamondin ekokatastrofiteoriaa on kritisoinut muun muassa yhdysvaltalainen antropologi Joseph Tainter (2006), jonka arvostelu kohdistuu siten välillisesti myös Wrightin samantapaiseen näkemykseen.

[7] ”The Carter Barron amphitheater and the huge bridges south of the zoo looked like the work of Incans or Atlanteans” (suom. KB).

[8] ”You never want a serious crisis to go to waste” (suom. KB). Ajatus on tosin tuttu ainakin jo ranskalaiselta valtiomieheltä Jean Monnet’lta (1888–1979).

[9] ”The climate scenario depicted in the novel is more consistent with the runaway greenhouse theory than with scientists’ best guess of what future climates will be” (suom. KB).

[10] Tobias Menely (2012, 478–479) arvelee välinpitämättömyyden johtuvan osaltaan siitä monen tutkijan huomioimasta seikasta, että antropogeeninen ilmastonmuutos on vaikeasti havaittava ja kuvattava kohde: se on väkivaltaa, joka tapahtuu hitaasti näkökykymme tuolla puolen ja joka ylittää kykymme laatia historiallisia kertomuksia.

[11] Wrightin näkemystä vielä radikaalimpi on NASA:n Goddard Space Flight Centerin vuonna 2014 tekemä tutkimus, joka ennustaa teollisen sivilisaation romahtavan jo muutamassa vuosikymmenessä (Ahmed 2014).

[12] Ks. tarkemmin Brax (2003, 33–38).

Lähteet

Ahmed, Nafeez. 2014. ”Nasa-funded Study: Industrial Civilisation Headed for ’Irreversible Collapse’?”. *The Guardian*, March 14. https://www.theguardian.com/environment/earth-insight/2014/mar/14/nasa-civilisation-irreversible-collapse-study-scientists.

Brax, Klaus. 2003. *The Poetics of Mystery: Genre, Representation, and Narrative. Ethics in John Fowles’s Historical Fiction*. PhD diss., University of Helsinki.

Cantor, Paul A. & Peter Hufnagel. 2006. ”The Empire of the Future: Imperialism and Modernism in H. G. Wells”. *Studies in the Novel* 38 (1): 36–56.

Cho, Daniel K. 2011. ”’When a chance came for everything to change’: Messianism and Wilderness in Kim Stanley Robinson’s Abrupt Climate Change Trilogy”. *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 53 (1): 23–51.

Cowper, William. 1889. *The Task and Other Poems*. Ed. William Morley. London, and New York: Cassell. Kindle edition.

Demarée, G. R. & A. E. J. Ogilvie. 2001. ”Bons Baisers d’Islande: Climatic, Environmental, and Human Dimensions Impacts of the Lakagígar Eruption (1883–1884) in Iceland”. *In History and Climate: Memories of the Future*, edited by P. D. Jones et al., 219–246. New York: Kluwer / Plenum.

Diamond, Jared. 2005. *Romahdus. Miten yhteiskunnat päättävät tuhoutua tai menestyä*. (*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, 2005.) Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.

Global Volcanism Program. 2016. ”Grimsvotn”. Accessed August 2, 2016. http://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=373010.

Hansen, James. 2011. *Storms of Our Grandchildren*. New York: Bloomsbury.

Harari, Yuval Noah. 2016. *Sapiens. Ihmisen lyhyt historia*. (תושונאה תודלות רוציק, 2011.) 3. painos, suomentanut Jaana Iso-Markku. [Helsinki]: Bazar.

Hughes, Jenny & Jean Andrey. 2000. ”Narratives as an Educational Tool: A Review of *A Scientific Romance*”. In *Climate Change Communication: Proceedings of an International Conference*, edited by David Scott et al., D2: 1–9. http://www.environment.uwaterloo.ca/research/climateconference/.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

James, Louis. 2006. *The Victorian Novel*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing.

Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London and New York: Verso.

Kakkuri, Juhani. 2005. *Tulivuoret. Matkoja vulkaanien maailmaan*. Jyväskylä: Gummerus.

Lightman, Bernard V. 2007. *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*. Chicago: University of Chicago Press.

Marjakangas, Arto. 2011. *Ilmastonmuutos lähiluonnossamme*. [Tampere]: Mediapinta.

McGlamery, Gayla. 2005. "The Three Tropographies of Ronald Wright's *A Scientific Romance*". *Canadian Literature* 185: 92–109.

Menely, Tobias. 2012. "'The Present Obfuscation': Cowper's Task and the Time of Climate Change". *PMLA* 127 (3): 477–492.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin and Boston: De Gruyter.

Philmus, Robert M. 2005. *Visions and Re-visions: (Re)constructing Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

R. M. P. 1983. "Wells's Sphinx and Edward Bellamy". *Science Fiction Studies* 10 (2): 256. Accessed August 3, 2016. http://www.depauw.edu/sfs/notes30/notes30.html

Robinson, Kim Stanley. 2005. *Fifty Degrees Below*. London: Harper Collins.

Said, Edward W. 2011. *Orientalismi*. (*Orientalism*, 1978.) Suomentanut Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.

Sterling, Bruce. 2006. "Bruce Sterling on Climate Change". In *Good Magazine* 002. Accessed July 11, 2016. http://www.good.is/articles/bruce-sterling-on-global-climate-change.

Tainter, Joseph A. 2006. "Archaeology of Overshoot and Collapse". *Annual Review of Anthropology* 35: 59–74.

Trotter, David. 1993. *The English Novel in History 1895–1920*. London and New York: Routledge.

Warner, Marina. 2005. *Introduction to* The Time Machine *by H. G. Wells*. London and New York: Penguin Books. Kindle edition.

Wells, H. G. 1895/2011. *The Time Machine*. London: Gollancz.

Wood, J. G. 1865. *The Illustrated Natural History. Mammalia*. London and New York: George Routledge and Sons.

Wright, Ronald. 1997/2002. *A Scientific Romance*. London and Sydney: Black Swan.

Wright, Ronald. 2004. *A Short History of Progress*. Edinburgh et al.: Canongate. Kindle edition.

Lajitutkimus keskus–periferia-mallin äärellä
Yhden sukupuolen dystopia kirjallisen periferian lajina

Saija Isomaa

Keskustelua kirjallisuudenlajeista on kansainvälisellä kentällä käyty perinteisesti pitkälti antiikin ja keskiajan klassikoiden sekä suurten länsimaisten kielialueiden – englannin-, saksan- ja ranskankielisten – kirjallisuuksien pohjalta. Myös historiallisuuteen pyrkivät lajiteoriat pohjautuvat tyypillisesti jonkin suuren kielialueen kirjallisuuteen tai keskittyvät vastaamaan lajien luonnetta koskeviin peruskysymyksiin. Näkökulman rajaamiselle on hyvät perusteet, sillä laji-ilmiöiden kenttä on kansainvälisyydessään liian laaja käsiteltäväksi yksittäisessä tutkimuksessa tai yhden tutkijan voimin.

Lajien kansainvälisyyden teoreetikolle asettamaa haastetta on käsitellyt esimerkiksi Alastair Fowler teoksensa *Kinds of Literature* (1982, v–vii) esipuheessa. Hän myöntää keskittyvänsä englantilaisen kirjallisuuden laji-ilmiöihin mutta esittää laajahkon kirjallisuuden voivan toimia esimerkkinä kirjallisuudesta kokonaisuutena.[1] Vaikka Fowlerin luoma tutkimusote on osoittautunut hedelmälliseksi myös esimerkiksi Suomen kirjallisuuden tutkimuksessa, hänen käsitystään englantilaisen kirjallisuuden paradigmaattisuudesta voi kuitenkin pitää sittenkin turhan optimistisena. Fowlerin teoriasta ei nimittäin löydy juurikaan käsitteitä eräiden pienehköjen ja syrjäisempien kirjallisuuksien kannalta keskeisten ilmiöiden käsittelyyn: hän ei esimerkiksi käsitteellistä lajien leviämistä ja muuntumista kirjallisuudesta toiseen tai ylipäänsä kansainvälisiin lajeihin liittyviä ilmiöitä eikä pohdi, voivatko kaksi samankaltaista teosta muodostaa lajin jossakin kirjallisuudessa. Tällaiset kysymykset nousevat esiin muun muassa suomalaisen kirjallisuuden lajitutkimuksessa, sillä valtaosa lajeista ja suuntauksista on tullut meille ulkomailta ja moniin kuuluu vain muutama, toisinaan vain yksi suomalainen teos, mikä vaikeuttaa lajin tunnistamista. Lajitutkimus tarvitseekin erään-

laista kirjallisen periferian lajiteoriaa, joka tarkastelee lajien kenttää pienehköjen, kirjallisia repertoaareja ulkomailta omaksuvien kirjallisuuksien näkökulmasta.

Kansainvälisesti tunnettua kokonaisesitystä periferian laji-ilmiöistä ei ole, mutta Suomen osalta lähestymistapaa on jo kehitelty erinäisissä artikkeleissa (esim. Nummi 2012; Isomaa 2016), joissa on pohdittu lajien ja suuntausten omaksumista Suomen kirjallisuuteen tältä kannalta. Olen omaksunut kirjallisen periferian käsitteen tähän artikkeliin Jyrki Nummelta (2011, 2012). Nummi soveltaa sosiologista keskus–periferia-mallia hahmottaakseen kirjallisen modernismin erilaista ilmenemistä hyvin resursoiduissa kirjallisissa keskuksissa ja niiden ulkopuolella pienemmillä resursseilla toimivissa alakeskuksissa ja periferioissa, pääasiassa Suomessa. Nummi puolestaan liittyy jäsennyksellään muun muassa Pascale Casanovan (1998) ja Franco Morettin (2004) käymään keskusteluun kansainvälisen kirjallisen kentän valtasuhteista. Periferian käsite on osa spatiaalista keskuksen ja periferian metaforaa, jonka avulla voidaan hahmottaa ja kuvata erinäisiä valta- ja vuorovaikutussuhteita, jotka vallitsevat hyvin resursoitujen, kulttuurivaihtoa hallitsevien keskusten ja näiden ulkopuolelle jäävien, vähäisemmillä resursseilla toimivien alueiden välillä.

Tarkastelen seuraavassa suomalaista yhden sukupuolen dystopiaa esimerkkinä juuri hahmotelluista periferian lajeista mutta tulkitsen lajin teoksia myös suhteessa toisiinsa. Yhden sukupuolen dystopiaan kuuluu nähdäkseni tällä hetkellä kaksi kotimaista teosta, Marjaana Aumaston romaani *Rikas, Laiha ja Kaunis* (1996; jatkossa RLJK) sekä Jan Salmisen *Äidinmaa* (2012; jatkossa Ä). Teokset käyvät esimerkiksi periferian pienestä alalajista mutta myös yleisemmin periferian lajitutkimuksen haasteista, sillä teoksia on vain kaksi ja monista pienten kirjallisuuksien lajeista poiketen niille on vaikea löytää suoria lajiesikuvia ulkomaisesta kirjallisuudesta. Pikemminkin näyttää siltä, että teokset ammentavat paristakin kansainvälisesti levinneestä lajitraditiosta muodostaakseen vastalajin yhden sukupuolen utopialle.

Tutkimuskontekstia luodakseni tarkastelen ensin lajien migraatiota Suomeen ja käsittelen yhden sukupuolen dystopiaa kahdesta teoksesta koostuvana lajina. Tarkastelen sitten lajin kytköksiä ulkomaisiin lajiperinteisiin sekä erittelen sen lajityypillistä varoitusfunktiota sekä tunnevaikutukseen tähtääviä keinoja. Artikkelin tarkoitus on hahmottaa esimerkin kautta eräitä kirjallisen periferian laji-ilmiöitä. Nähdäkseni

”kirjallisen periferian lajiteorian” luomista ei voi edellyttää kirjallisten keskustojen teoreetikoilta, vaan se jää lähes väistämättä pienten kielialueiden tutkijoiden tehtäväksi.

Lajien maahanmuutto

Käsitys lajien ja muiden kirjallisten repertoaarien taipumuksesta kulttuurienvälisyyteen on itsestäänselvyys länsimaisessa kirjallisuushistoriassa jo monien lajien antiikkisen taustan takia. Uuden ajan kirjallisuus on osoittanut myös lajia yleisemmällä tasolla ilmenevien suuntausten – kuten romantiikan, realismin ja modernismin – ylittävän usein kansallisia ja taiteenalojen rajoja sekä palaavan helposti myöhemmin uusiutuneena kirjallisuuteen, kuten uusromantiikat ja -realismit osoittavat. Yleisesti tunnetut kirjallisuuden lajiteoriat eivät tarjoa juurikaan käsitteitä ilmiökentän erittelyyn, poikkeuksena David Fishelov, joka lainaa artikkelissaan ”Strange Life and Adventures of Biological Concepts in Genre Periodization” (1994) migraation ja lajiutumisen metaforat biologiasta kuvaamaan lajien siirtymistä kirjallisuudesta toiseen. Käsitteet nostavat esiin perusilmiön: kuten eläin- ja kasvilajit, myös kirjallisuudenlajit voivat muuttaa pysyvästi uuteen ympäristöön ja mukautua vallitseviin oloihin. Analogian rajoitukset ovat kuitenkin ilmeisiä. Eläimet ja kasvit eivät esimerkiksi välttämättä tarvitse ihmisten apua levitäkseen uusille alueille, mutta kirjalliset lajit ovat alusta loppuun ihmisten luomia ja myös niiden migraatio ja lajiutuminen ovat ihmisten aktiivisen valinnan ja toiminnan tulosta. Tässä suhteessa lajien migraatioon näyttää liittyvän samantyyppisiä valtasuhteita, kulttuurisen kääntämisen ja luovan mukauttamisen prosesseja sekä välittäjähahmojen toimintaa ja mediavälitteisyyttä kuin tieteellisten teorioiden ja käsitteiden matkustamiseen (näistä ks. esim. Neumann & Nünning 2012, 2, 8–9).[2] Kirjalliset lajit voivat pysyä epäproduktiivisina vuosikymmeniä, jopa -satoja, ja tulla elvytetyksi esimerkiksi yhdessä teoksessa siinä missä biologisen lajin säilyminen edellyttää tyypillisesti jatkuvaa ja riittävän suurta populaatiota. Lajin hetkellinen sukupuutto ei kirjallisuudessa ole välttämättä lopullinen.

Biologinen analogia ei myöskään nosta esiin valtasuhteita, jotka voivat vallita kulttuurivaihdon osapuolten välillä. Kulttuurien välisiä suhteita on pohdittu sosiologisesti virittyneessä humanistisessa ja yhteis-

kuntatieteellisessä tutkimuksessa laajasti erityisesti 1980-luvulta lähtien. Niitä on hahmotettu yhtäältä hierarkkisina keskusten ja eritasoisten periferioiden välisinä suhteina ja toisaalta kulttuurien hybridisyyttä ja ylirajaisuutta – sekä kirjallisuuden kohdalla kansainvälisten kirjailijaverkostojen kollegiaalisuutta ja yhteistyötä – korostaen. Franco Moretti (1998, 2004) kehittelee maailmanjärjestelmän teorian (*world-systems theory*) innoittamana käsitystä eri kirjallisuuksien välisten suhteiden hierarkkisuudesta ja epätasa-arvoisuudesta. Lähestymistavassa modernien kirjallisuuksien väliset suhteet hahmottuvat keskusmaiden, semiperiferioiden ja periferioiden välisiksi asymmetrisiksi suhteiksi, joissa keskukset välittävät kulttuuriaan yksisuuntaisesti periferioille. Itamar Even-Zoharin ajatuksiin viitaten Moretti (2004, 150) toteaa, että (perifeerisen) kulttuurin kohtaloon vaikuttaa toinen, hallitseva kulttuuri, joka usein ignoroi sen täydellisesti. Moretti (2004, 150 ja viite 9) hahmottelee neljä kirjallisen evoluution lakia, jotka hän abstrahoi länsimaisen romaanin tarkastelunsa pohjalta: 1) kansainvälisen kirjallisuusjärjestelmän perifeerisissä kulttuureissa moderni romaani syntyy kompromissina länsimaisen (tyypillisesti ranskalaisen tai englantilaisen) muodon ja paikallisten ainesten välillä, 2) kompromissia edeltää yleensä länsieurooppalaisten teosten käännösten tulva, 3) kompromissi ei yleensä onnistu kovin hyvin mutta 4) silloin harvoin kun se aidosti onnistuu, tuloksena on aitoja muodon uudistuksia. Kirjallisten muotojen siirtyminen kulttuuristen rajojen yli hahmottuu mallissa yksisuuntaiseksi ja haasteelliseksi adaptaation prosessiksi. Myös Pascale Casanova (1998, 2007) hyödyntää keskus–periferia-mallia ja korostaa sosiaalidarvinistisia sävyjä saavaa kirjallista kamppailua. Hän kuitenkin näkee vuorovaikutussuhteen potentiaalisesti kaksisuuntaisena: myös periferian kirjailija, kuten Ibsen ja Strindberg, voi onnistuessaan menestyä kamppailussa kirjallisesta legitimiteetistä ja tulla noteeratuksi keskuksissa.

Suomen kirjallisuuteen keskus–periferia-mallia on soveltanut kriittisesti Jyrki Nummi, joka hahmottelee sen kautta suomalaisen ja ulkomaisen modernismin suhdetta. Nummi (2011, 2012) näkee Juhani Ahon pienoisromaanin *Yksin* (1890) yksittäisenä ja varhaisena kotimaisena modernistisena teoksena, jota ei vastaanotossa tunnistettu ulkomaisen modernismin poetiikan mukaiseksi teokseksi. Nummi (2012, 377) ehdottaa tällaisten teosten lukemista kahdessa kehyksessä: yhtäältä kansainvälisen repertoaarin varianttina ja toisaalta kommentaarina kotimaiseen kirjallisuuden perinteeseen. Samalla Nummi uudelleentulkit-

see kotimaista pirstaleisen modernismin teoriaa (*splinter theory of modernism*), jossa innovoivassa ja hyvin resursoidussa kirjallisessa keskuksessa yhtenäisenä kehityskulkuna ilmennyt suuntaus saa pienemmillä resursseilla toimivassa periferiassa katkelmallisemman, repertoaariltaan epätäydellisemmän ja ajallisesti myöhäisemmän vastineensa. Keskuksen ulkopuolinen periferia ei Nummen mukaan välttämättä ole yhtenäinen, vaan siinä voi olla hetkellisesti esiin nousevia alakeskuksia, jotka muokkaavat keskuksissa luotuja repertoaareja omanlaisikseen, välittävät niitä vaikutuspiirissään oleviin periferioihin ja vaikuttavat samalla kirjallisiin keskuksiin. 1800-luvun lopussa alakeskuksina toimivat Pohjoismaat ja Venäjä. Kotimaiset modernistiset teokset ja suuntaukset 1800-luvun lopusta 1960-luvulle näyttäytyvät yrityksinä synkronoida kotimainen kirjallisuus kirjallisten keskusten kanssa ja siten muuttaa se innovaatioille avoimeksi semiperiferiaksi. (Nummi 2012, 364–372.)

Eräitä kirjallisuuksien välisiä suhteita kategorisesti keskus–periferia-mallilla selittäviä tulkintoja on kritisoitu yksinkertaistavuudesta, ja onkin tärkeää varoa asettamasta repertoaarien kirjallisissa keskuksissa saamia muotoja normatiiviseen asemaan suhteessa muihin tai ylipäänsä ajatella kirjallisten repertoaarien muunnoksia tai uudelleentulkintoja yksinomaan eri kirjallisuuksien välisten suhteiden tai kamppailun ilmentyminä.[3] Kuten esimerkiksi Stephen Heath (2004, 170–171) esittää, lajit voivat muuntua erityyppisten representaation kriisien, kuten sosiaalihistoriallisten muutosten tai erilaisten ryhmien ja luokkien uudelleentulkintojen seurauksena, eli käytännössä kulttuurin sisäisistä syistä. Keskus–periferia-mallilla on kuitenkin Nummen tapaan maltillisesti sovellettuna ja *mutatis mutandis* ilmeinen selitysvoimansa Suomen kirjallisuuden kohdalla, sillä se nostaa esiin eri kirjallisuuksien väliset resurssi- ja volyymierot seurauksineen sekä avaa sosiologisen tulokulman kirjallisten repertoaarien migraation tarkasteluun. Monet kansainvälisesti leviävät repertoaarit ovat historiallisesti syntyneet aikansa kirjallisissa keskuksissa tai ainakin joutuneet ensin lyömään itsensä läpi niissä saadakseen laajaan kansainväliseen leviämiseen tarvittavan tunnettuuden. Kirjallisissa keskuksissa läpi lyötyään ne ovat muodostaneet omia perinteitään muissa kirjallisuuksissa usein viiveellä ja vaihtelevalla menestyksellä, ja tätä eri kirjallisuuksien välistä suhdetta voi käsitteellistää keskus–periferia-kehyksessä. Samalla on syytä myöntää mallin puutteet ja havainnoida herkästi myös sen sulkeistamat ilmiöt, kuten periferioiden väliset suhteet.

Periferian laji-ilmiöitä

Monet keskeisistä kirjallisuudenlajeista tulivat Suomeen 1800-luvulla, ja aikakauden kirjallisuudesta voi poimia esimerkkejä erilaisista pienelle kirjallisuudelle tyypillisistä, joskaan ei niihin rajautuvista laji-ilmiöistä.[4] Monet lajit – kuten kostotragedia, heksametrieepos, goottilainen ja historiallinen romaani – ilmenevät vain muutaman teoksen kautta siinä missä lajien syntymaissa teoksia on tyypillisesti useita. Toisinaan ulkomaisen klassikkoteoksen mukaelma pohjustaa innovatiivisempien teosten kirjoittamista. Esimerkiksi J. F. Lagervallin *Ruunulinna* (1834) on julkilausutusti Karjalaan sijoitettu mukaelma Shakespearen *Macbethistä* (1623).[5] Teoksen jälkeen tragedian lajiin tarttuivat myös J. J. Wecksell ja Aleksis Kivi. Wecksellin *Daniel Hjort: Sorgespel i fem akter med fyra tablåer* (1863) yhdistää kostotragedian piirteistöä historialliseen näytelmään, ja Kiven *Kullervo* (1860/64) jäsentyy kostotragediaksi, eli kotimaiset kostotragediat on kirjoitettu eri kielillä. Tämä voi vaikeuttaa lajin havaitsemista erityisesti jos aikakauden kirjallisuutta tutkitaan kielittäin.

Pienessä kirjallisuudessa jokin laji voi myös ilmetä vain yhden kirjailijan tuotannossa, kuten heksametrieepos J. L. Runebergillä. Eri kirjailijat voivat omaksua saman lajin eri kirjallisuuksista, eli laji voi muuttaa maahan eri aikoina ja eri reittejä pitkin. Esimerkiksi Marie Linderin goottilaisromaanin piirteitä sisältävä tytärromaani *En Qvinna af vår tid* (1867) sijoittuu pääosin Englantiin, Liverpoolin lähellä sijaitsevaan lordi Suffridgen linnaan ja kytkeytyy täten englantilaiseen kirjallisuuteen. Juhani Ahon *Papin tytär* (1885) ja Minna Canthin *Hanna* (1886) ottavat kuitenkin tytärromaanin lajimallinsa ruotsalaisen ja norjalaisen kirjallisuuden tytärromaaneista, muun muassa Fredrika Bremerin *Presidentens döttrarista* (1834) ja Camilla Collettin *Amtmandens døtrestä* (1854–1855, 1879) (ks. Isomaa 2011). Ahon ja Canthin tytärromaanit käyvät myös esimerkiksi alakeskusten merkityksestä lajien migraatiossa, sillä pohjoismaiset Tukholma ja Kristiania olivat aikansa kirjallisia alakeskuksia ja pohjoismainen kirjallisuus eräs Suomenkin kirjallisuuden esikuvista.

Jyrki Nummen mainitsema periferian kirjallisten ilmiöiden ajallinen myöhäisyys suhteessa keskuksiin koskee kenties selvemmin suuntauksia kuin lajeja, sillä suuntaukset ovat usein muodissa rajatumman ajan kuin lajit ja niiden ilmentymien ajallista myöhäisyyttä on helpompi

arvioida. Suuntauksia koskevat kuitenkin monet samat huomiot kuin lajeja. Suuntaus voi esimerkiksi tulla periferiaan eri reittejä ja alakeskusten kautta, kuten Suomeen yhtäältä Ruotsin kautta ja toisaalta suoraan Manner-Euroopasta ja Britanniasta välittynyt varhaisromantiikka sekä 1880-luvun monilähtöisesti Ranskasta, Pohjoismaista ja Venäjältä välittynyt realismi ja naturalismi osoittavat. Keskuksen ulkopuoliset kirjailijat voivat luontevasti yhdistellä ja kehittää uuteen suuntaan kirjallisista keskuksista omaksumiaan repertoaareja, ja heidän hybridiset teoksensa voivat myös tulla noteeratuiksi keskuksissa – tai ainakin Jules Lemaître tunnisti realistina tai naturalistina pidetyn norjalaisen Henrik Ibsenin teoksissa ranskalaisen romantiikan (tai sentimentalismin) keskeisiä piirteitä (Isomaa 2009b). Mainitsemani esimerkit ovat kuitenkin yli sadan vuoden takaisia, ja on perusteltua kysyä, onko tilanne 2000-luvulla edelleen sama kuin suomalaisen kirjallisuusinstituution ja maailmankirjallisuuden hyperkaanonin vasta kehkeytyessä 1800-luvulla. Seuraavassa alaluvussa tarkasteltava yhden sukupuolen dystopia valaissee asiaa, sillä sen teokset on julkaistu vuosituhannen vaihteen molemmin puolin.

Lajien migraatio ja muotoutuminen syntymaidensa ulkopuolella on ylipäänsä varsin kompleksinen tutkimusaihe, sillä monet seikat vaikuttavat kirjallisten repertoaarien kykyyn siirtyä ja sopeutua uusiin ympäristöihin. Olen toisaalla (Isomaa 2016) pohtinut yhteisöllisten arvojen ja tunnekonventioiden vaikutusta lajien migraatioon ja lajiutumiseen. Kirjallisuutta ei näet julkaista emotionaaliseen tyhjiöön, vaan kullakin kulttuurilla on omat arvonsa ja norminsa sekä näihin kytkeytyneet moraaliset emootionsa ja tunnekonventionsa, jotka vaikuttavat epäilemättä myös kirjallisuudenlajien ja teosten kohtaloihin. Arvojen ja normien ero voi vaikuttaa muun muassa lajin kykyyn siirtyä kirjallisuuksien välillä tai aikakaudesta toiseen tai asettaa sille muutospaineita. Esimerkiksi 1800-luvulla produktiivinen aviorikosromaani kuihtui arvojen ja lainsäädännön muututtua aiempaa sallivammiksi (ks. Isomaa 2013). 1800-luvun puolivälissä Suomeen tullut kostotragedia ei puolestaan osoittautunut houkuttelevaksi repertoaariksi enää myöhemmin. Laji voi toki myös muuttaa arvoja ja normeja – niiden vuorovaikutus on kaksisuuntaista ja arvaamatonta.

Aumaston Rikas, Laiha ja Kaunis yhden sukupuolen dystopiana

Tuore esimerkki lajien kansainvälisyydestä on dystooppinen fiktio, jota on alettu julkaista Suomessa laajemmin vasta 1990-luvulta lähtien. Dystooppista fiktiota voi pitää kattoterminä ja lajien rykelmänä, sillä sen puitteisiin voi laskea klassisen dystopian varianttien lisäksi ainakin apokalypsin, postapokalypsin ja ilmastofiktion. Kullakin lajilla on eripituiset juurensa länsimaisen kirjallisuuden perinteessä, joskin niiden repertoaarien katsotaan muotoutuneen varsinaisesti 1900-luvulla, ilmastonmuutosta käsittelevän ilmastofiktion vasta vuosituhannen taitteessa. Lajeja yhdistää toisiinsa epätoivottavan tulevaisuuden ja kielteisten kehityskulkujen ja olojen kuvittelu, ja dystooppisen fiktion funktioksi onkin nähty aikalaislukijoiden varoittaminen ja aikalaiskritiikki (esim. Gottlieb 2001, 4; Moylan & Baccolini 2003, 2–3).

Tom Moylan (2000, xvi–xvii) on korostanut tieteiskirjallisuuden ja siihen sisältyvän dystopian kykyä vedota lukijan järkeen ja kutsua lukija analyyttiseen pohdiskeluun. Nähdäkseni dystooppinen fiktio on kuitenkin myös vahvasti affektiivista: se kuvaa länsimaisten arvojen kannalta kielteisiä oloja, uhkia ja kehityskulkuja sekä kielteisiä tunteita kokevia henkilöhahmoja, mikä tekee siitä aikalaisyhteisössään ja kerronnallisen empatian nojalla affektiivisen repertoaarin. Monet uhkakuvista – kuten ilmastonmuutos, hallitsemattomat pakolaisvirrat, ekologinen ja muu terrorismi, luonnon saastuminen ja lajien joukkotuho, tautiepidemiat ja teknologiassa ja tekoälyssä piilevät uhkat – ovat luonteeltaan ylikansallisia, sillä mainitut ilmiöt eivät tyypillisesti noudata kansallisia rajoja vaan ne ja niiden seuraukset koskettavat ihmisiä kansainvälisesti tai globaalisti. Ylipäänsä uhkaavia lähitulevaisuuksia kuvitteleva kirjallisuus tuntuu sopivan aikakauteen ja yhteiskuntiin, joissa kannetaan jatkuvaa huolta tulevaisuudesta ja yritetään varautua yksilö- ja yhteisötasolla erilaisiin potentiaalisin uhkiin elintaso- tai elämäntapasairauksista asteroiditörmäyksiin ja radikaaliin ilmastonmuutokseen. Dystooppinen fiktio onkin varsin ajankohtaista ja affektiivista yli rajojen, mikä helpottanee sen migraatiota kirjallisuudesta toiseen.

Marjaana Aumaston romaani *Rikas, Laiha ja Kaunis* (1996) kuuluu klassisen dystopian perinteeseen, sillä se kuvaa lajille tyypillisesti yksilönvapauden riistävää totalitaarista yhteiskuntaa ja sitä vastaan kapinoivia henkilöhahmoja. Se lisää kuitenkin lajiin uuden aihelman: yhden sukupuolen yhteiskunnan. Romaani sijoittuu tulevaisuuden Suomeen,

josta miessukupuoli on päätetty poistaa sen aggressiivisuuden ja muun kielteisen käytöksen vuoksi. Luonnon saastuminen, väestön väkivaltaisuuden lisääntyminen ja terrorismi ovat ajaneet yhteiskunnan siihen pisteeseen, että radikaaleja toimenpiteitä tarvitaan väestön pelastamiseksi. Kansakunnan demokraattinen päätös on poistaa ongelmien alkusyyksi nähty XY-kromosomiyhdistelmä eli käytännössä miessukupuoli.

> Lopulta tajusimme, että ihmiskunnan viimeiset hetket olisivat käsissä, ellei tapahtuisi muutosta. […] Voimaan astuivat hätälait, joiden mukaan aloitettiin välittömästi mittavat hormonihoidot toisessa sukupuolessa pesivän tuhoavan käyttäytymisen torjumiseksi. Myöhemmin saatiin lait tuhoavan sukupuolen lukumääräiseksi vähentämiseksi lähinnä siittiösoluja eristämällä ja raskaudenaikaisilla lapsivesitutkimuksilla. Tarkoitus oli vähentää ihmiskunnan koko olemassaolon vaarantavan XY-kromosomiyhdistelmän omaavien lukumäärä ensin noin puoleen ja lopullisesti alle kymmeneen prosenttiin. (RLJK, 19–21.)

Muutamia miehiä jätetään seksuaaliterapian välineiksi erikoisterapiakeskuksiin, mutta muutoin poikasikiöiden syntyminen estetään. Poikia syntyy kuitenkin vahingossa, ja heitä kasvatetaan suljetuissa lastenkeskuksissa palvelijoiksi naisten yhteiskuntaan. Poikien täytettyä 12 vuotta heille tehdään ilman anestesiaa sukupuolielinten typistysleikkaus, jossa he menettävät kiveksensä, heidän peniksensä typistetään sekä peräaukko ommellaan osittain kiinni. Teoksen nimihenkilöt Rikas, Laiha ja Kaunis ovat tällaisia vahingossa syntyneitä poikia, ja romaani seuraa heidän kasvuaan lapsista aikuisiksi Kauniin minäkerronnan kautta. Aikuistuttuaan pojat ajautuvat mukaan lastenkeskuksen naishoitajan Heidin johtamaan kapinaan, jossa erikoisterapiakeskuksen miehet vapautetaan ja he pyrkivät hankkimaan aseellisen kapinan avulla takaisin menettämänsä ihmisoikeudet. Kapina kuitenkin epäonnistuu, sillä miehet juopuvat aselastin sijasta saamastaan alkoholista ja käyttävät voimansa kapinan sijasta Rikkaan ja Laihan raiskaamiseen ja Rikkaan tappamiseen. Eräälle kapinalliselle raskaana oleva Heidi sekä Laiha ja Kaunis pakenevat takaisin jo suljettuun lastenkeskukseen, jossa elää keskuksen eläköitynyt naisjohtaja. Heidi synnyttää poikavauvan mutta hylkää sen synnynnäisen käsivamman nähtyään ja lähtee Laihan kanssa ulkomaille järjestämään uutta kapinaa. Kaunis jää teoksen lopussa

lastenkeskukseen kasvattamaan Paavoksi nimettyä poikaa keskuksen entisen johtajan kanssa.

Kuten teoksen kuvaus paljastaa, *Rikas, Laiha ja Kaunis* noudattelee alistavan pakkoyhteiskunnan ja sitä vastaan suunnatun kapinan kuvauksessa klassisen dystopian konventioita. Klassinen dystopia kuvaa tyypillisesti totalitaarista yhteiskuntaa ja siinä elävää keskushenkilöä, joka kokee poliittisen heräämisen kohtaamansa naisen kautta ja ryhtyy kapinaan, joka yleensä epäonnistuu (ks. ja vrt. esim. Moylan 2000, xiii). Totalitaarisen yhteiskunnan harjoittama sorto on Aumastolla kuitenkin sukupuolittunutta: se kohdistuu miessukupuoleen ja äityy laajamittaiseksi syntymisen ehkäisyksi ja syntyneiden tuhoamiseksi. Alastair Fowlerin (1982, 112) mukaan alalaji syntyy, kun repertoaariin lisätään uusi aihe tai motiivi. Tässä tapauksessa klassinen dystopia muuntuu yhden sukupuolen dystopiaksi, joskin laji*perheen* synty edellyttää useamman kuin yhden teoksen olemassaoloa.

Yhden sukupuolen yhteiskuntaa kuvaavilla teoksilla on pitkähkö historia länsimaisessa kirjallisuudessa, sillä jo amatsonit kuvattiin antiikissa toisinaan pelkistä naisista koostuviksi yhteisöiksi. 1800-luvun lopun Yhdysvalloissa syntyi puolestaan mies- ja naisutopiat (Attebery 2002, 115). Naisutopioista monet olivat arvolataukseltaan feministisiä eli niissä kuviteltiin pelkistä naisista koostuvia, moraalisesti ja tieteellisesti ylivertaisia yhteisöjä. Naisten yhteisö löytyy usein maantieteellisesti syrjäisestä paikasta, jossa se on päässyt kehittymään ihanteelliseen muotoonsa ilman ulkoisia vaikutteita. Feministisille utopioille kirjoitettiin 1900-luvun mittaan useita antifeministisiä vastateoksia, joita Joanna Russ (1980) on nimittänyt satiirisesti itsensäpaljastaja-muunnoksiksi (*flasher variety*): teoksissa mies onnistuu kääntämään naisyhteisön jäsenen miesten puolelle suudelman tai sukupuoliyhteyden kautta eli ”paljastamalla falloksensa”. Feministiset utopiat tai utooppisia piirteitä sisältävät teokset kokivat puolestaan uuden nousukauden 1970-luvulla (Attebery 2002, 107, 115).

Justine Larbalestier (2002, 42) on hahmottanut miesten ja naisten konfliktia kuvaavia teoksia sukupuolten taistelun (*the battle of the sexes*) teemana tai alalajina.[6] Kategoria on laajempi kuin feministisessä scifi-tutkimuksessa tavanomaiset, teosten arvolataukseen pohjautuvat feministisen ja antifeministisen utopian kategoriat yhteensä, sillä sen puitteisiin mahtuvat Larbalestierin mukaan kaikki tekstit, jotka käsittelevät tavalla tai toisella sukupuolten välisiä suhteita. Larbalestier (2002,

44–45) on nimennyt näille tyypillisiä keinoja. Eräs asetelmista on kuvata miesten tuhoamista suunnittelevien naisten yhteisöä. Varsin usein miesten tuhoa suunnittelevat naiset ovat erityinen naisrotu, kuten hullun naistiedemiehen kehittelemä naistyyppi Jerry Sohlin teoksessa *The Haploids* (1952) tai yli-ihmismäisten amatsonimaisten naisten rotu Sam Merwin Jr.:n teoksessa *The White Widows* (1953).[7] Teoksissa on usein myös ”tavallisia” naisia, jotka ovat lojaaleja miehille. Yleisesti ottaen sukupuolten taistelua kuvaavat teokset sijoittuvat tyypillisesti maailmaan, jossa miesten ja naisten välillä ei ole henkistä sidettä vaan lisääntymisen tarve sitoo sukupuolia toisiinsa. Kun keksitään keino lisääntyä partenogeneettisesti, naiset eivät enää tarvitse miehiä ja miehet voidaan tuhota (Larbalestier 2002, 51).

Äidinmaan julmat äidinkasvot

Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* kuuluu väljästi sukupuolten taistelua kuvaavien teosten kategoriaan, joskaan se ei palaudu kiistattomasti mihinkään edellä käsitellyistä ulkomaisista kirjallisista perinteistä. Mikäli Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* olisi ainoa kotimainen naisten yhteiskuntaa kuvaava dystopia, sitä voisi lajitovereiden puuttuessa pitää yhden sukupuolen dystopiana, joka ei ole vielä lajiutunut itsenäiseksi alalajiksi. Kotimaisesta perinteestä löytyy kuitenkin laji-idealtaan samankaltainen teos, Jan Salmisen romaani *Äidinmaa* (2012), joka myöskin kuvaa miesten syntymistä rajoittavaa, miehet julmasti alistavaa ja heitä kaltoinkohtelevaa naisten yhteiskuntaa. Salminen sijoittaa kuvaamansa tapahtumat Aumaston tavoin tulevaisuuden Suomeen, Äidinmaahan, joka sijaitsee globaalien ydintuhojen, luonnon saastumisen, maapallon kantokyvyn heikentymisen, yhteiskunnallisen levottomuuden ja sotien jäljiltä muuttuneessa maailmassa.

> Koiraat [miehet] olivat sotineet ihmiskunnan riekaleiksi, korruptoineet hallinnot ja kaataneet talousjärjestelmät. Ne olivat kiihdyttäneet viimeistä sukupuuttoaaltoa niin, että suuri osa eläimistöstä oli kuollut. Vaikka Äidinmaan metsät vilisivät kettuja, kaneja, minkkejä ja susia, muualla maailmassa yli puolet kaikista lajeista oli kadonnut lopullisesti. Koiraat olivat välinpitämättömiä, julmia ja ahneita. Ne halusivat hallita ja valloittaa, eivät jakaa ja luopua. Koiraiden vuoksi maailma luhistui kaikkialla Äidinmaan ulkopuolella, se huo-

> jui polvillaan saamatta mistään tukea, rohisi keuhkot tyhjenneinä typertynyt, vetinen ilme kasvoillaan ja anoi apua, jota ei tulisi. Historia kulki kohti loppuaan, ja syy oli koiraiden. (Ä, 129–130.)

Teokseen on upotettu kuvitteellisia ”Kansalliskirjaston vaarallisen historian osaston” dokumentteja, jotka paljastavat miesten syrjäytymiseen vuosina 2022–2043 johtaneen kehityskulun. Se alkaa väestöräjähdyksen synnyttämästä pakolaisaallosta ja koko maailmaa koskettavasta taloudellisesta lamasta ja johtaa miesten massatyöttömyyteen sekä miehistä muodostuvan elättiluokan syntyyn. Miehistä tulee uhka ja rasite yhteiskunnalle, mikä johtaa lopulta sikiöseulontoihin, poikasikiöiden abortointiin ja syntyneiden poikalasten hylkäyksiin ja murhiin. Poikien koulutus lopetetaan, ja lopulta vuonna 2042 säädetään laki, joka velvoittaa 12 vuotta täyttäneet pojat työhön yhteiskuntavastuun nimissä. Sukupuolten väliset voimasuhteet ovat sellaiset, että vuonna 2039 Äidinmaassa syntyy 350 tyttöä sataa poikaa kohti.

Tarinan nykyhetkessä arviolta 2080-luvulla naiset elävät yltäkyllästä yydessä ja polyamorisissa suhteissa keskenään, sillä heteroseksuaalisuutta ja yksiavioista lesboutta paheksutaan. ”Koiraat” on syrjäytetty ja orjuutettu naisten yhteiskunnan arvottomiksi palvelijoiksi, joita voi kohdella huonommin kuin eläimiä. He elävät laumoina karuissa oloissa ja työskentelevät raskaissa ja vaarallisissa ruumiillisissa töissä suuren osan valveillaoloajastaan. Heidän vartalonsa ympärillä on šokkivyö, jonka kautta naispuolinen vartija voi halutessaan antaa voimakkaan sähköiskun. Suuri osa miehistä kuolee nuorena sairauksiin tai työhön tai tappaa itsensä, ja jäljelle jäävät ovat masentuneita ja toivottomia.

Miehillä tehdään myös ihmiskokeita, esimerkiksi istutetaan heihin keinokohtu ja yritetään saada sikiö kehittymään siinä normaalisti, mikä yleensä epäonnistuu. Miespuolisia yksilöitä yritetään myös muuttaa lääketieteen avulla naisiksi, ja siinä onnistutaankin ainakin kerran. Teoksessa ei ole täysimittaista kapinajuonta, joskin kapinointiin viitataan. Tarina on lisäksi kerrottu kahden ajatuksissaan kapinallisen henkilökertojan, vanhan miespuolisen Benjaminin ja hänen naishierarkiassa matalalla olevan naisvartijansa Anna-Liisan näkökulmasta. Anna-Liisa rikkoo teoillaan Äidinmaan epäinhimillisiä lakeja vastaan, ja hänet karkotetaan, eli näkökulma on kriittisyydessään klassisille dystopioille tyypillinen.

Salmisen romaanin nimi *Äidinmaa* on kohosteinen, ja sille voi hahmottaa parikin merkitysulottuvuutta. Ensinnäkin sitä voi pitää viittauksena feministisen utopian lajiin. Varhaiset yhdysvaltalaiset naisten kirjoittamat feministiset utopiat, Mary E. Bradley Lanen romaani *Mizora* (1880–1881, 1890) ja Charlotte Perkins Gilmanin *Herland* (1915, suom. 2009), nimeävät otsikossaan kuvaamansa utooppiset naisten valtakunnat, joissa äitiys on keskeinen naisen rooli. Gilmanin luoma nimi Herland merkitsee 'naisen maata' (englannin *her* + *land*), ja Salmisen Äidinmaa muistuttaa sitä ajatuksellisesti. Teoksessa kuvattu ”äitiys” ei kuitenkaan ole lajiperinteen ja kulttuurisen kuvaston ”hyvän äitiyden” mukaista hoivaavaa ja rakastavaa äitiyttä, vaan poikalasten kohdalla julmaa ja sadistista äitiyttä. Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksen* (1870) Eeron sydämeen painuva kuva kotomaan ”ystävällisistä äidinkasvoista” saa jyrkän vastakuvansa Salmisen *Äidinmaan* Suomi-kuvauksessa. Feminististä utopiaa teoksen nimen pohjalta odottava lukija pettynee karvaasti lajiodotuksissaan.

Toisekseen suomalaisessa kontekstissa ”äidinmaa” on käsitteenä analoginen ”isänmaalle”, mikä kytkee nimen kriittisesti isänmaa-diskurssiin ja korostaa teoksen muutoinkin kyseenalaistavaa suhtautumista sukupuolittamiseen ja sukupuolittuneisiin käytäntöihin. *Äidinmaassa* käytetty, yhteisössä luonnollistunut kieli on sukupuolisesti diskriminoivaa. Teoksessa puhutaan ”äidinmaan” ohella ”rintamanaistalosta” sekä ”kantaneiden muistopäivästä”. Tämä nostaa esiin myös omien käsitteidemme – isänmaan, rintamamiestalon sekä kaatuneiden muistopäivän – sukupuolittuneisuuden ja toimii epäsuorasti yhteiskuntakritiikin välineenä. Vaikka julman naisyhteisön kuvaus asettuukin vastakuvaksi feministiselle utopialle, teoksen kriittistä suhtautumista sukupuolten välisen epätasa-arvon seurauksiin voi pitää feminismillekin tyypillisenä emansipatorisuutena.

Kahden teoksen alalaji?

Salmisen *Äidinmaa* ei viittaa suoraan *Rikkaaseen, Laihaan ja Kauniiseen* eli teos ei lausu julki lajisuhdettaan Aumaston romaaniin, vaikka kotimaiset dystopiat viittaavat toisinaan lajin aiempiin teoksiin.[8] Teosten välillä on kuitenkin sellaista lajitason samankaltaisuutta sekä kyt-

keytymistä samoihin lajiperinteisiin, joka nähdäkseni luo teosten välille lajiyhteyden. Tulevaisuuden Suomen kuvitteleminen julmaksi miehet tuhoavaksi naisten yhteiskunnaksi on jo sinänsä kohosteinen ja merkittävä temaattinen ja rakenteellinen yhtäläisyys. Sitä vahvistaa vielä yhteiskunnan kehityskulun kytkeminen apokalyptisestä fiktiosta tuttuun ihmiskunnan elinehtojen heikkenemisprosessiin, ylikansoitukseen, saastumiseen ja ihmisten välisiin konflikteihin. Myös varhaiset feministiset naisutopiat sekä atwoodilainen dystopia kuvaavat vastaavasti sukupuolittuneen yhteisön syntyyn johtavaa apokalyptistä kehityskulkua, joten keino kytkee teokset myös tähän lajitaustaan. Sukupuolten taistelua kuvaaviin teoksiin romaanit liittyvät esimerkiksi miesten tuhoamisen, partenogeneettisen lisääntymisen ja lesbouden motiivien kautta, joskin partenogeneettistä lisääntymistä kuvataan jo 1800-luvun feministisessä utopiassa (ks. Larbalestier 2002, 43–47).[9] Niin Aumaston kuin Salmisen teoksessa on kapina-aihelma, joskin eri tavoin käsiteltynä. Teoksia yhdistää myös *in medias res* -tyyppinen aloitus[10], yhteisössä marginalisoidun hahmon poimiminen kertojaksi sekä väkivaltaiset kohtaukset, jotka tekevät teoksista haastavaa luettavaa. Vaikka yhteiskunta on etuoikeutetuille ryhmilleen ja virallisen diskurssin tasolla miltei utooppinen, kuvatut ihmiskohtalot paljastavat sen alistavaksi ja epäoikeudenmukaiseksi.

Teosten rakenteelliset ja sisällölliset yhtäläisyydet oikeuttavat siis käsityksen niiden kuulumisesta samaan alalajiin, jonka hahmotan yhden sukupuolen dystopiaksi. Nähdäkseni kyse on klassisen dystopian alalajista, jota erottaa päälajistaan keskittyminen yhden sukupuolen periaatteelle rakennetun yhteiskunnan kuvaukseen. Antiessentialistisessa historiallisessa lajitutkimuksessa, kuten Alastair Fowlerin (1982) lajiteoriassa, ajatellaan, etteivät kulttuuriset lajit muodostu samat piirteet jakavista teoksista, vaan lajiin kuuluminen on väljempää samaan kirjoittamisen perinteeseen kuulumista ja se ilmenee tekstin tasolla kulttuurisen piirrerepertoaarin luovana hyödyntämisenä. Joustava ja kirjallisuuden erittelystä nouseva lajihahmotus on riittävä tutkimusotteessa, jossa teoksessa ilmenevät lajit pyritään tunnistamaan, jotta teosta päästään tulkitsemaan kirjallisessa syntykontekstissaan ja suhteessa kirjoittamisen traditioihin. Tässä kehyksessä havainto Aumaston ja Salmisen romaanien lajiyhteydestä on tärkeä, sillä sen myötä teosten tunnistetaan kuuluvan samaan teostraditioon ja niitä voi alkaa tulkita ensin toistensa yhteydessä ja sitten erillisinä merkityskokonaisuuksinaan. On ehkä hyvä täsmentää, että samaan lajiin kuuluminen ei lajin kuvaustasolla edellytä

teoksilta samaa arvomaailmaa, esimerkiksi feminististä arvolatausta – repertoaariajattelu pätee tässäkin. Feministisen tutkimuksen ryhmittelyt eroavat tässä suhteessa historiallisesta lajitutkimuksesta.

Voiko kaksi teosta muodostaa alalajin, vai pitäisikö teoksia olla useampia? Mitään teoreettista estettä kahden teoksen alalajille ei fowlerilaisessa lajiteoriassa ole, ja olisi lopultakin mielivaltaista lähteä asettamaan tästä poikkeavia teosten määrään liittyviä kriteereitä lajin syntymiselle. Jokaisen lajin historiaan kuuluu tilanne, jossa yksittäinen teos on tullut luoneeksi produktiivisen lajimallin, johon joku myöhempi kirjailija vastaisuudessa tarttuu, joskaan perinnettä ei vielä ole muodostunut. Traditio voi muodostua ennemmin tai myöhemmin – keskeistä on, että jokin teos hyödyntää aiemmassa luotua ilmaisurepertoaaria eli perinne syntyy. Eri asia tietysti on, kuinka hyvin kriitikot, tutkijat ja muut lukijat pystyvät tunnistamaan kahden teoksen lajeja.

Aumaston ja Salmisen teoksista hahmotettua yhden sukupuolen dystopian lajia voi kuitenkin pitää sikäli poikkeuksellisena periferian lajina, että sille on vaikea löytää kiistatonta emolajia ulkomaisesta kirjallisuudesta. Varsin usein pienten kirjallisuuksien vähäväkisille lajeille tai suuntauksille on löydettävissä mallina toimiva laji ulkomailta. Esimerkiksi Ahon *Yksin*-romaani oli Nummen (2011, 2012) mukaan ajassaan ainoa kotimainen modernistinen romaani, minkä takia sitä ei tunnistettu Suomessa lajiin kuuluvaksi. Kielisokeasti ja muutenkin ylirajaisesti tarkasteltuna teos kuitenkin kuuluu osaksi useammasta teoksesta muodostuvaa kansainvälistä lajia, modernistista romaania. Sama koskee jo mainittua 1800-luvun pohjoismaista tytärromaania, joka on vähintäänkin pohjoismainen laji ruotsalaisine, norjalaisine ja suomalaisine teoksineen.[11] Samaten Arvid Järnefeltin *Isänmaa* (1893) kytkeytyy saksalaisen klassisen kehitysromaanin perinteeseen (Isomaa 2009a). Kaikissa tapauksissa kielisokea lajipiirteiden tarkastelu paljastaa kansainvälisen, useammasta teoksesta koostuvan lajin. Edellä tarkasteltu yhden sukupuolen dystopia kuitenkin eroaa hieman tästä linjasta. Jotkut Larbalestierin (2002, 43–47) sivuamat, miesten tuhoamista käsittelevät teokset muistuttavat sitä asetelmiltaan, mutta keskeisiä erojakin löytyy. Miehiä ei ole esimerkiksi tuhoamassa erityinen naisrotu, minkä Larbalestier mainitsee tyypilliseksi piirteeksi, vaan järjestelyyn päädytään demokraattisen päätöksentekoprosessin kautta. Miesten tuhoaminen jää Larbalestierin mainitsemissa teoksissa myös toisinaan toteutumattomaksi suunnitelmaksi, toisin kuin miehet pitkälti tuhoavissa kotimaisissa romaaneis-

sa. Kolmanneksi Aumaston ja Salmisen romaanit eivät ole arvoiltaan antifeministisiä, miesten ylivaltaa puolustavia teoksia, vaan ne ennemminkin pyrkivät osoittamaan yhteiskunnallisten valtarakenteiden sekä sukupuolittavan ajattelun ja yhteiskuntakäytännön ongelmallisuuden. Toisaalta Larbalestierin tutkimuksesta ei saa kattavaa kuvaa aihepiirin teoksista, sillä se rajautuu vuosiin 1926–1973. Tämän jälkeen tai toisissa kirjallisuuksissa on voitu julkaista kotimaisten teosten lajimalleina toimivia teoksia, joita on tutkimuksen puutteen tai hankalan saatavuuden vuoksi vaikea löytää ulkomaisten kirjallisuuksien ja niiden tutkimuksen laajasta perinteestä. Kirjallisuuksien kenttä on yksinkertaisesti niin laaja ja monikielinen, että kattavan tiedon saaminen erityyppisten teosten ilmenemisestä eri kirjallisuuksissa on käytännössä mahdotonta.

Tämä on myös yksi periferian lajitutkimuksen haasteista. Lajitutkijat tietävät tutkimusten ja kokemustensa perusteella, että useimmat lajeista ja suuntauksista eivät ole kotimaista alkuperää vaan ne ovat tulleet Suomeen ulkomailta joko suoraan lähtömaistaan tai mutkan kautta muiden kirjallisuuksien läpi kiertäen, tai yhtäaikaisesti molempia reittejä eri versioina ja matkalla muuntuen. Se, miten tutkija voi käytännössä paikantaa jostakin ulkomaisesta kirjallisuudesta emolajin, jonka mahdollisen olemassaolon hän on päätellyt kotimaisia teoksia tutkimalla, on vaikeampi tehtävä. Ongelmaa ei kuitenkaan yleensä muodostu yleisesti tunnettujen tai klassikkoteoksia sisältävien lajien kohdalla. Toisinaan teokset paljastavat itse alkuperänsä viittaamalla jollakin tavoin lajiesikuviinsa. Myös Aumaston ja Salmisen teokset viittaavat muihin teoksiin, mutta alluusiot eivät kohdistu lajiesikuviin vaan palvelevat teoksissa muita funktioita.

Julmuus ja inho yhden sukupuolen dystopioissa

Aumaston ja Salmisen käsiteltyjä romaaneita yhdistää vielä eräs piirre, johon en ole edellä pureutunut. Molemmissa on väkivaltaisia kohtauksia tai kuvauksia, joissa esitetään useimmiten poikaan tai nuoreen mieheen kohdistuvaa julmuutta. Aumaston *Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa* kuvataan 12-vuotiaalle Kauniille tehtyä sukuelinten typistysleikkausta, Laihan raiskausta, tapettua Rikasta sekä Kauniin seksuaalista ahdistelua, joita voi pitää kulttuurisesti katsoen inhoa herättävinä. Sukupuolielinten typistysleikkauksesta tekee erityisen julman se, että naisten

ympärileikkaukseen vertautuva laajennettu kastraatio tehdään ilman anestesiaa tai puudutusta – leikkauksen kipu tulisi kestää mielikuvaharjoitusten ja rentoutuskasetin voimalla.

> Puristin silmäni kiinni. Ensimmäinen viilto melkein salpasi hengitykseni. Laguuni, hiekka, palmu, toistin mielessäni, mutta mielikuvaharjoittelu ei auttanut, kipu oli niin kova, että riuhdoin itseni istumaan, huuto valui suustani kuin suden ulvonta.
>
> Hoitaja ja lääkäri sitoivat käteni ja jalkani remmeillä leikkauspöydän laitoihin. – Muista hengitys, hoitaja toisti ja silitti tukkaani.
>
> Hengitys, hengitys. Mitä oli hengitys? Kipu raateli minua hullun pedon lailla, mitään muuta en pystynyt enää ymmärtämään. Tärisin, vaahto valui suupielistäni, verisuonet silmistäni napsahtelivat poikki. Äkkiä oivalsin, että vain kuolema voisi minut pelastaa. Toivoin kuolemaa enemmän kuin mitään koskaan elämässäni. Kuinka en aikaisemmin ollut ymmärtänyt kuoleman ihanuutta? Jos tästä selviäisin, tappaisin heti itseni. Toistin mielessäni sanaa kuolema. Toistin sitä loputtomiin. Se ei auttanut kipuun, mutta muutakaan en voinut. (RLJK, 28–29.)

Salmisen *Äidinmaassa* on samaten useampia julmuuksien kuvauksia. Esiin voi nostaa esimerkiksi Railo-nimisen pojan sadistisen kohtelun. Kohtauksessa vartija ja pari muuta naista houkuttelevat sympaattisen murrosikäisen Railon kiihottumaan seksuaalisesti puheillaan ja viettelevillä eleillään ja sitten rankaisevat häntä erektion aiheuttamasta ”visuaalisesta seksuaalisesta hyökkäyksestä” (Ä, 61) šokkivyöllä annetulla sähköiskulla.

> Vahti pyysi Railoa laskemaan housunsa. ”Ole nyt reipas poika. Näytä tytöille, mitä sinulla siellä on. Haluathan sinä itsekin sitä. Äläkä näytä noin hämmästyneeltä, onhan minulla silmät päässä.” […]
>
> Railo mumisi jotain, mistä sen [*sic*] saanut selvää.
>
> ”Minäpä autan”, vahti sanoi.
>
> Vetoketju rahisi, kun Railon housut avattiin. Naiset purskahtivat nauruun, ja nyt Railokin hörähti niin kuin käynnissä olisi ollut yhteinen, hilpeä iltapäiväleikki. Hän kuulosti pieneltä ja hämmentyneeltä pojalta, juuri sellaiselta kuin olikin. [...]

> Oli mahdoton sanoa, mikä äänistä kuului ensimmäisenä.
> Sähköinen rätinä, niin kuin jää murtuisi hyvin nopeasti.
> Railon kiljunta.
> Tai sittenkin vahdin huuto hampaiden läpi: ”Etkö saa pidettyä itseäsi kurissa, etkö? Ei tarvita kuin pieni mielikuva, ja sieltä ne koiraanhimot työntyvät.”
> Pensassakset tärisivät käsissäni. Rätinä loppui, mutta Railon valitus jatkui. Ulosteen ja virtsan löyhkä peitti alleen muut hajut.
> ”Nämä eivät ole kiimassa piehtaroivia navettaeläimiä parempia.” (Ä, 58, 60.)

Kuvaukset ovat väkivaltaisuudessaan groteskeja, ja ne vaikuttavat erityisesti *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* lajitulkintaan. Nuoren henkilön näkökulma on näet nuortenkirjalle tyypillinen kerrontaratkaisu, mikä herättää kysymyksen teoksen suhteesta suosittuun, joskin Aumaston teosta selvästi myöhemmin vakiintuneeseen nuortendystopian lajiin. Vaikka myös nuortendystopioissa – kuten Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-trilogiassa (*The Hunger Games,* 2008–2013) – on alettu kuvata valtion harjoittamaa kidutusta, julmuuksien kuvaus on kuitenkin eräs piirteistä, joka etäännyttää Aumaston romaania perinteisestä nuortenkirjasta ja tekee siitä aikuisten fiktiota. Samalla se on piirre, joka kytkee teoksia klassisen dystopian perinteeseen. Klassisissa dystopioissa, kuten Eugen Samjatinin romaanissa *Me* (Мы, 1924) ja George Orwellin romaanissa *Vuonna 1984*, kuvataan julmia teloituksia ja kidutusta, jota valtio harjoittaa ylläpitääkseen valtaansa. Ensin mainitussa kapinallisia kidutetaan Kelloksi nimetyllä tukehduttamislaitteella, jossa tajuntansa menettäneet herätetään tajuihinsa sähköiskuilla käsittelyn toistamiseksi. Jälkimmäisessä Winston Smithiä ja muita pahoinpidellään ja kidutetaan lukemattomin tavoin eristämisestä ja näännyttämisestä uhkauksiin, julmiin ja monimuotoisiin pahoinpitelyihin ja sähköshokkeihin. Rottapelkoista Winston Smithiä pelotellaan myös kidutuslaitteella, jonka avulla nälkäiset rotat päästetään avoimeksi pakotetun suun kautta elimistöön.

Myös Aumastolla ja Salmisella valtio tai sen etuoikeuttamat kansalaiset ovat usein julmuuksien aiheuttajia. Tekoja oikeutetaan diskurssilla, jossa ne näyttäytyvät oikeutettuina ja hyvää tuottavina. Esimerkiksi Kauniille rentoutuskasettien avulla tehty laajennettu kastraatio esitetään luonnonmukaisena toimenpiteenä ja armollisena vapautuksena XY-kromosomin vaikutuksesta. Diskurssi joutuu teoksessa kaksoisva-

laistukseen Kauniin näkökulman esittämisen kautta, ja sen sadistisuus käy lukijalle selväksi. Kulttuurisesti vastenmielisten ja tuomittavien käytäntöjen kuvaus on affektiivinen keino kommunikoida lukijalle epäsuorasti, miten kuvattuun valtioon tai muihin väkivallan harjoittajiin tulisi suhtautua. Valta-aseman väärinkäyttö ja alaikäisen sadistinen kohtelu ovat omiaan etäännyttämään teoksen ilmestymisajankohdan kulttuuriset arvot ja normit hyväksyneen lukijan kuvauksesta, ja ne tuottavat myös dystopiaan liitettyä varoitusfunktiota. Samalla kritisoidaan aikalaismaailmassa tehtyjä tyttöjen ympärileikkauksia.

Esitin aiemmin, että lajit voivat uuteen kulttuuriseen kontekstiin muuttaessaan muuntua myös arvojen, normien ja tunnevaikutustensa suhteen. Yhden sukupuolen dystopia näyttää antautuvan samankaltaiseen valtion harjoittaman väkivallan ja vapaudettomuuden kritiikkiin kuin länsimaiset dystopiaklassikot, eli teosten arvopohja on tältä osin yhteinen. Aumaston ja Salmisen romaaneissa on kuitenkin erityistä niiden tapa käsitellä sukupuolittavia yhteiskunnallisia käytänteitä. Sukupuoliasetelman kääntäminen on eräs spekulatiivisen fiktion tavoista vieraannuttaa lukija luonnollistuneista käsityksistä ja saada hänet arvioimaan kriittisesti kulttuurisia käytänteitä, ja matriarkaatin kuvaus tulee kyseenalaistaneeksi monia patriarkaalisen yhteiskunnan sukupuolittuneita käytänteitä. Molemmat teokset nostavat vieraannuttamisen ja kärjistysten kautta esiin, millaista on elää voimakkaasti sukupuolittavassa yhteiskunnassa, jossa yksilö nähdään ennen kaikkea biologisen sukupuolensa edustajana. Pelkistä naisista tai miehistä koostuvan eli ”puhtaan” yhden sukupuolen yhteiskunnan esittäminen ei mahdollistaisi tällaista analyysia. Kriittinen katse sukupuolittavaan valtaan ja kulttuurisiin normeihin syntyy esimerkiksi siitä, että kerronta fokusoituu syrjittyihin miehiin ja kapinallisiin naisiin sekä kuvaa maailmaa, jossa lesbous on heteronormiin rinnastuva kulttuurinen oletus. Teosten voi tulkita kritisoivan eriarvoistavaa sukupuolittamista sekä muistuttavan marginalisoitujen naishahmojen (Aumaston Heidin ja Salmisen Anna-Liisan) kautta, että oletettujen sukupuolten sisällä on valtarakenteita ja toisistaan poikkeavia yksilöitä.

Yhden sukupuolen dystopia periferian lajina?

Esitin artikkelini alussa, että pienissä, perifeerisissä kirjallisuuksissa on laji-ilmiöitä, joita ei ole riittävästi käsitelty laji-ilmiöiden historialliseen kuvailuun pyrkivissä lajiteorioissa, kuten Alastair Fowlerin lajiteoriassa. Eräs näistä on muutamasta teoksesta koostuvat lajit, jotka saattavat vertailussa paljastua osaksi ulkomaista tai kansainvälistä lajiperinnettä. Edellä tarkasteltu yhden sukupuolen dystopia on nähdäkseni parin teoksen ”minilaji”, sillä siihen kuuluu tällä hetkellä ilmeisesti vain mainitut kaksi kotimaista romaania. Teosten suhteuttaminen ulkomaisiin perinteisiin vaatii kuitenkin paneutuvaa ja laaja-alaista tiedonhakua sekä herkkyyttä eroille. Pelkkä sukupuolisyrjinnän tai sukupuolten taistelun teema ei nähdäkseni riitä liittämään teoksia samaan alalajiin. Esimerkiksi dystopian perinteessä on useita feministisiä teoksia Katherine Burdekinin *Swastika Nightsista* (1937) Margaret Atwoodin *Orjattaresi*-romaaniin (*The Handmaid's Tale*, 1985), joissa kuvataan naiset alistavaa yhteiskuntaa. Näissä teoksissa naissukupuolta ei kuitenkaan ole pyritty tuhoamaan samalla tapaa kuin miessukupuoli Aumaston ja Salmisen teoksissa, mikä luo selvän asetelmallisen ja temaattisen eron teosten välille. Samaten Aumaston ja Salmisen romaanit eroavat myös toisen sukupuolen totaalisesti tuhoavista teoksista, sillä miessukupuoli on näissä teoksissa jäännöksenä olemassa. Kaltoin kohdellun miessukupuolen jättäminen osaksi naisten maailmaa mahdollistaa yksityiskohtaisen porautumisen vallan käytäntöihin ja etiikkaan, ja myös käytettyjen tutkimuskäsitteiden pitäisi pystyä nostamaan vivahteet esiin.

Kahdesta teoksesta koostuvan lajin tutkimus on erityisen hankalaa, jos tutkija ei onnistu löytämään teoksille selvää ulkomaista emolajia. Käteen jää esimerkiksi tässä artikkelissa kahdesta romaanista koostuva romaanin kotimainen alalaji, joka voidaan kytkeä eri tavoin niin yhden sukupuolen utopiaan ja klassiseen dystopiaan kuin sukupuolten taistelua kuvaavaan spekulatiiviseen fiktioon.

On ilmeistä, että lajitutkimuksen kriitikot voisivat kääntää tilanteen edukseen ja kyseenalaistaa kokonaan tällaisten lajien ja niitä tunnistavan lajitutkimuksen mielekkyyden. Voiko kaksi teosta edes muodostaa lajia, ja mitä arvoa tai merkitystä pienten lajien tutkimisella edes on? Eikö kapeasti määritellyn emolajin etsiminen ulkomaisten kirjallisuuksien moneudesta ole kohtuuton yritys? Eikö kannattaisi operoida laajemmilla temaattisilla kategorioilla, kuten sukupuolten taistelun

teema tai feministinen scifi? Päinvastainen kanta on korostaa pienten kirjallisuuksien lajitutkimuksen tärkeyttä ja tarvetta tunnistaa ja nimetä niitä erityisiä tapoja, joilla teokset kytkeytyvät toisiinsa kirjoittamisen ja lukemisen perinteiksi ylirajaisesti sekä näissä kirjallisuuksissa. Jyrki Nummi (2012) viittaa kirjallisten keskusten ja perifeeristen kirjallisuuksien resurssieroihin, ja on ilmeistä, että pitkän historian omaava suuren kielialueen kirjallisuus tuottaa jo lukumääräisesti useampia teoksia kuin pieni ja vähäväkisempi, mikä voi helposti ilmetä myös yksittäisten lajien kokoerona. Erityisesti alalajien tasolle mentäessä ei lopultakaan voi pitää erityisen yllättävänä, että pienellä kielialueella esiintyy vain parista teoksesta muodostuvia alalajeja. Yksittäisiä, lajitoveria vielä odottaviakin teoksia löytynee useita. Laajempien käsitteellisten kategorioiden, kuten feministisen scifin, käyttäminen on toki mahdollista mutta se johtaa heterogeenisiin ryhmityksiin ja teosten arvomaailman etualaistamiseen muiden piirteiden sijasta. Aumaston ja Salmisen naisdystopiat ovat feministisiä vain jos feminismi määritellään laajasti. Historiallisen lajitutkimuksen repertoaarijäsennys nostaa yhtymäkohdat esiin myös eri arvomaailmaa edustavien teosten väliltä.

Nykykirjallisuuden lajianalyysi on tietysti ylipäänsä erityisen haasteellista erityisesti jos tarkastelun kohteena on kirjallisuuteen vastikään syntynyt, tulemisen tilassa oleva lajipoetiikka tai -rykelmä, kuten dystooppinen fiktio Suomessa, sillä perinne voi olla vasta muotoutumassa. Historiallisesti katsoen klassisten lajiperinteiden ydinteosten välillä voi olla satojenkin vuosien aikaero, kuten esimerkiksi sankari- tai kansalliseepoksen lajiin kuuluvat Homeroksen 700-luvulla eKr. kirjoittama *Odysseia* ja Vergiliuksen vuosina 29–19 eKr. kirjoittama *Aeneis* osoittavat. Esimerkki on äärimmäinen mutta tuo kuitenkin esiin keskeisen näkökohdan. 1990-luvulta lähtien Suomessa yleistynyt dystooppinen fiktio voi kehittyä tulevaisuudessa suuntiin, joita on vaikea ennakoida.

Nähdäkseni kirjallisuudentutkimus tarvitsee niin sanottua periferian lajiteoriaa, joka huomioi pienten kirjallisuuksien erityisyyden myös niiden tavassa kotouttaa, innovoida ja luoda uusia lajeja ja suuntauksia. Tällainen deskriptiivinen ”teoria” voi nousta historiallisen lajitutkimuksen ihanteen mukaisesti kirjallisuuden historiatietoisesta ja laaja-alaisesta tarkastelusta, jossa hyväksytään niin pienet, sirpaleiset kuin kansainväliset ja kotoperäiset lajit ja pyritään niiden kuvailuun ja yleisempien lainalaisuuksien hahmottamiseen. Yleisten linjojen hahmottelu nojaa väistämättä yksittäisten lajien analyysiin.

Viitteet

[1] Fowler (1982, v–vi) kirjoittaa muun muassa näin: ”I am aware of the comparatists’ objections to genre studies on a national basis, and agree with them. But I have had to weigh against this the great differences between the orders of genres in different literatures. Some kinds, indeed, occur exclusively in one, without equivalent elsewhere. Many are international, however, and the decision to concentrate on a single literature was primarily a choice of scale. […] The generic nature of literature may be such that one extensive literature may stand as an exemplar of literature itself. If I am thought to be wrong in this, the book may be mentally retitled *Kinds of English Literature*.”

[2] Viittaan tässä laajaan keskusteluun teorioiden ja käsitteiden ”matkustamisesta”, jota on käyty humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä 1980-luvulta lähtien. Edward W. Said (1983) on eräs varhaisista teorioiden matkustamista käsitelleistä ja matkustavien teorioiden väistämätöntä muuttumista käsitelleistä teoreetikoista. Mieke Bal (2009) korostaa Saidista poiketen käsitteiden matkustamista, joka tapahtuu hänen nähdäkseen helpommin kuin kokonaisten teorioiden migraatio. Birgit Neumann ja Ansgar Nünnig (2012, 9, 11) korostavat aiemman tutkimuksen hengessä, että käsitteet ja teoriat väistämättä muuttuvat ylittäessään oppialojen sekä akateemisten, kansallisten ja tutkimuskulttuurien rajoja tai matkatessaan aikakaudesta tai funktionaalisesta alasysteemistä toiseen. He käsittelevät myös esimerkiksi välittäjähahmojen ja medioiden roolia käsitteiden migraatiossa. Kirjallisten lajien migraatio ei luonnollisestikaan muistuta kaikissa suhteissa tieteen migraatiota mutta tiede tarjoaa tässä kuitenkin luontevan vertailukohdan kirjallisuudenlajeille pohdittaessa yleisesti biologisten lajien ja kulttuuristen objektien ja kommunikaation koodien leviämisen eroja.

[3] Esimerkiksi Christopher Prendergast (2004) pitää Pascale Casanovan teoksessaan *La République mondiale des lettres* (1998) esittämää, kansallisten kirjallisuuksien välistä suhdetta totalisoivasti kilpailun ja kamppailun kautta selittävää mallia liian ohuena. Casanovan mallissa kirjallisuudet ja kansakunnat kamppailevat siitä, kuka saa määrittää aikansa kirjalliset ihanteet ja siten tuottaa myös keskustan ja periferian valtasuhteen kamppailun voittaneen tahon ja muiden välille. Prendergast (2004, 12) huomauttaa perustellusti, että kilpailu ei ole ainoa kirjallisuuksien välinen suhde tai kirjallisuutta muuttava tekijä, eivätkä kirjallisuudet tai kansakunnat ole monoliittisiä vaan niiden sisällä voi olla erilaisia jännitteitä, kuten luokkaan, sosiaaliseen sukupuoleen tai alueeseen liittyviä.

[4] On selvää, että mainitut ilmiöt voivat ilmetä myös suuremmissa kirjallisuuksissa. Monet niistä ovat kuitenkin tyypillisempiä pienille kirjallisuuksille muun muassa resurssien rajoittuneisuuden ja kirjallisten vaikutteiden tyypillisen kulkusuunnan takia.

[5] Lagervall (1834, 127) kirjoittaa näytelmänsä jälkisanoissa näin: ”Aine eelläkäypään murhekuvaukseen on jo ammoin käsitetty Englannin kielellä Shakespearilta ja kerrattu ikään kuin se olisi tapahtunut Skottlannissa; mutta Valter Scott, tarussaan (History of Scotland,) kieltää sen siellä tapahtuneen. Missä se sitten olisi tapahtunut? Kotimassaamme [sic]. Sen jälkeen on sama Murhekuvaus (mitetty [sic] Macbeth) käännetty usiammillen kielillen, se on vaikuttanut minua toimittamaan tätä meijän omalla kielellämme, ojentain sitä sen jälkeen kuin minä olen luullut asian vaativan ettei Valter Scott voisi siinä mitää kiistää”.

[6] ”Sukupuolten taistelu” olisi temaattisesti laaja ja rönsyilevä alalaji, sillä sen piiriin mahtuisivat kaikki sukupuolten väliseen kamppailuun keskittyvät teokset huolimatta niiden muista lajipiirteistä. Tässä suhteessa kyse on ennemminkin temaattisesta ryhmittelystä kuin fowlerilaisesta lajijäsennyksestä. Larbalestier (2002, 42) itsekin huomauttaa, että hänen sukupuolten taistelun määritelmänsä sisältää kaikki sukupuolten suhteita käsittelevät tekstit feministisistä utopioista ja miesten kirjoittamista pro-feministisistä teksteistä miesten tai naisten määräysvaltaa kuvaaviin teksteihin mutta myös epätyypillisempiin aihetta käsitteleviin teksteihin.

[7] Muita Larbalestierin (2002, 51) mainitsemia teoksia ovat Westin ”The Last Man” (1929), Coppelin ”For Sacred San Francisco” (1969), Boydin *Sex and the High Command* (1970) ja Cooperin *Who Needs Men?* (1972).

[8] Viittaan tässä esimerkiksi Johanna Sinisalon *Auringon ytimeen* (2013), joka sisältää viittauksen muun muassa H. G. Wellsiin, ja Esa Mäkisen *Totuuskuutioon* (2015), jonka motot ovat lainauksia Bradburyn *Fahrenheit 451:stä* ja George Orwellin romaanista *Vuonna 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949).

[9] Larblestier (2002, 43, 46–47) mainitsee sukupuolten taistelun motiiveina niin partenogenesiksen, lesbouden kuin roolien nurinkääntämisen ja hyönteismaailman kautta mallinnetun matriarkaatin.

[10] Tom Moylan (2000, xiii) mainitsee tämän dystopian lajipiirteiden kuvauksessaan: lajin teos alkaa tyypillisesti suoraan epätoivottavassa yhteiskunnassa elävän yksilön arkielämän kuvauksesta. Esimerkiksi klassinen utopia alkaa tyypillisesti kuvauksella ulkopuolisen henkilöhahmon eksymisestä utooppiseen yhteiskuntaan.

[11] Alalajiin kuuluvat nähdäkseni ainakin ruotsalaisen Fredrika Bremerin *Presidentens döttrar* (1834) ja *Hertha* (1856), norjalaisen Camilla Collettin *Amtmandens Døtre* (1854–55, 1879) ja Jonas Lien *Kommandørens døtre* (1886) sekä Juhani Ahon *Papin tytär* (1885) ja Minna Canthin *Hanna* (1886). Teosten välillä on tulkinnallisesti relevanttia intertekstuaalisuutta, esim. Canthin Hannan paras ystävä on nimeltään Edla, kuten Bremerin *Presidentens döttrarin* keskushenkilökin, ja hahmot muistuttavat myös lukuhalujensa suhteen toisiaan. Ks. tarkemmin Isomaa (2011).

Lähteet

Aumasto, Marjaana. 1996. *Rikas, Laiha ja Kaunis.* Helsinki: Kirjayhtymä. (= RLJK)

Attebery, Brian. 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York and London: Routledge.

Bal, Mieke. 2009. "Working With Concepts". *European Journal of English Studies* 13: 13–23.

Casanova, Pascale. 2007. "The Ibsen Battle: A Comparative Analysis of the Introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland". In *Anglo-French Attitudes: Comparisons and Transfers Between English and French Intellectuals Since the Eighteenth Century*, edited by Christophe Charle, Julien Vincent and Jay Charle, 214–233. Manchester: Manchester University Press.

Casanova, Pascale. 1998. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuils.

Fishelov, David. 1994. "Strange Life and Adventures of Biological Concepts in Genre Periodization". *Canadian Review of Comparative Literature* 21: 613–626.

Fowler, Alastair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.

Gottlieb, Erika. 2001. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial.* Montreal: McGill-Queen's University Press.

Heath, Stephen. 2004. "The Politics of Genre". In *Debating World Literature*, edited by Christopher Prendergast, 163–174. London & New York: Verso.

Isomaa, Saija. 2009a. *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset.* Helsinki: SKS.

Isomaa, Saija. 2009b. "Sentimentalistisia juonteita pohjoismaisessa realismissa". *Avain* 2/2009: 5–20.

Isomaa, Saija. 2011. "Papin tytär pohjoismaisena tytärromaanina". Teoksessa *Pariisista Iisalmeen. Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*, toimittaneet Jyrki Nummi, Riikka Rossi ja Saija Isomaa, 23–60. Helsinki: SKS.

Isomaa, Saija. 2013. "Moraalin ja tunteiden ristivedossa. 1800-luvun pohjoismaisen aviorikosromaanin naiset". Teoksessa *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*, toimittaneet Rossi Riikka ja Saija Isomaa, 55–86. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Isomaa, Saija. 2016. "Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta". Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, toimittaneet Anna Helle ja Anna Hollsten, 58–79. Helsinki: SKS.

Lagervall, J. F. 1834. *Ruunulinna: Murhekuvaus 5:Sä Tapauksessa*. Helsinki.

Larbalestier, Justine. 2002. *The Battle of the Sexes in Science Fiction.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Mohr, Dunja M. 2005. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias. Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy 1.* Jefferson, NC: McFarland.

Moretti, Franco. 1998. *Atlas of the European Novel 1800–1900.* New York: Verso.

Moretti, Franco. 2004. ”Conjectures on World Literature”. In *Debating World Literature*, edited by Christopher Prendergast, 148–162. London and New York: Verso.

Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press.

Moylan, Tom & Raffaella Baccolini. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination.* London: Routledge.

Neumann, Birgit & Ansgar Nünning. 2012. ”Travelling Concepts as a Model for the Study of Culture”. In *Travelling Concepts for the Study of Culture*, edited by Birgit Neumann and Ansgar Nünning, 1–22. Berlin and Boston: De Gruyter.

Nummi, Jyrki. 2012. **”**Modernist Asymmetries: Centre, Periphery, and Juhani Aho’s *Yksin*”. In *Ouest–est. Dynamiques centre–péripherie entre les deux mitités du continent. Des regards interdisciplinaires*, edited by Traian Sandu, Patrick Renaud, Judit Maár and Julia Nyikos, 363–380. Paris: L’Harmattan.

Nummi, Jyrki. 2011. ”Helsinki–Tukholma–Iisalmi. Keskusta, periferia ja Juhani Aho”. Teoksessa *Pariisista Iisalmeen. Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho,* toimittaneet Jyrki Nummi, Riikka Rossi ja Saija Isomaa, 285–319. Helsinki: SKS.

Prendergast, Christopher. 2004. ”The World Republic of Letters”. In *Debating World Literature*, edited by Christopher Prendergast, 1–25. London and New York: Verso.

Russ, Joanna. 1980. ”Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in SF”. *Science-Fiction Studies* 20 (7), Part 1: 2–15.

Said, Edward W. 1983. ”Traveling Theory”. In *The World, the Text, and the Critic*, 226–247. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Salminen, Jan. 2012. *Äidinmaa*. Helsinki: Tammi. (= Ä)

Carving Out Other Narratives

Textual Treatment in Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*

Mikko Keskinen

Michelangelo famously stated that every block of stone has a statue inside it and it is the task of the sculptor to discover it. And indeed one only needs to visit South Dakota, USA, to see that the granite of Mount Rushmore secretly harbored, for millions of years, the gigantic heads of four United States presidents before the artists Gutzon and Lincoln Borglum painstakingly revealed them with their chisels and dynamite between the years 1934–41. It is equally well-known that almost all the possible literature in the English language can be generated by using the 26 letters of its alphabet.[1] Hence, a closed character set in a way contains most of the masterpieces of English literature before an author discovers them by discarding the unnecessary combinations of letters and by selecting the right ones from that pool of elementary linguistic particles.

These self-evident and almost cliché statements about the material conditions of visual and verbal art are analogous in the sense that the already existing makes the new possible. But the analogy between the two art forms is sometimes more sustained and fundamental than that, making the visual and the verbal coincide in exciting ways. There are works of literature that are brought into existence by retouching, erasing, or editing out the words of another piece of fiction. The new work is hence found in (and founded on) the text or texture of an already existing literary work. A previously completed piece is thus treated as new raw material, turned back into basic constituents, and exposed to new artistic formations and visions. The Michelangelo analogue becomes less fitting here. He did not mean that every *statue* hides another sculpture, waiting to be revealed by a boldly visionary artist – who by the same gesture will destroy the original. His implication was not that, say, the Venus de Milo could or should be turned into Michelangelo's David,

although the former perhaps, on the level of sheer materiality, potentially contains the latter.

Nor is the alphabet analogy fully compatible with the literature coming into existence through the manipulation of a finite set of words found in a given work. Both the alphabet and the completed text are closed sets but in radically different ways. The alphabet has no copyright, moral or legal, whereas a published work usually does. One exists, as it were, on the level of mere atoms; the other dwells in the sphere of higher-order molecular combinations which form functioning organisms, or at least recognizable physical objects.

I approach the treatment of existing narratives for the purpose of bringing other narratives into existence by analyzing one exemplary case, Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* (2010). Foer's book is based on the English-language edition of Bruno Schulz's short story collection *The Street of Crocodiles* (1963; originally published in Polish in 1934 as *Sklepy cynamonowe*, or "cinnamon shops"). Foer (b. 1977) is a contemporary American novelist, with an oeuvre of four volumes of fiction,[2] whereas the Polish Schulz (1892–1942) published only two books before he was shot dead by a Gestapo officer. Referring to his own construction of *Tree of Codes*, Foer cut into the pages of *The Street of Crocodiles* "in order to carve out a new story" from it (Foer 2010d). Schulz's original collection consists of a dozen interconnected short stories depicting the colorful and even surreal life of a merchant family in an unnamed Polish town at the beginning of the 20th century. All the stories are narrated by the adolescent son of the family, which gives Schulz's book novelistic continuity and concentration.

In his Afterword to *Tree of Codes*, Foer reveals that for several years he was planning to "create a die-cut book by erasure, a book whose meaning was exhumed from another book" (Foer 2010a, 138). He considered using a dictionary, an encyclopedia, a phone book, and a number of fictional and non-fictional works, including his own volumes. The author rejected all of these options, for he thought that they would have resulted in mere conceptual works or exercises (Foer 2010a, 138). Instead, Foer chose a work to which he has a special relation, namely his all-time favorite among all books, Schulz's *The Street of Crocodiles*. Foer's love for the book made a difference, but also, one could imagine, made it difficult to tamper with a work that he considers as an impeccable masterpiece. By deleting the majority of the original text and cutting a

new story out of it, Foer, in spite of the ostensible violence of the very method of treatment, apparently did it with respect and as a sign of appreciation. Foer's method reminds one of how badly, or liberally, poor volumes can be treated in visual arts. Books (or book objects as they are called in book art) are routinely "plastered, slashed, trashed, […] piled up, pinned down, or disintegrated, nailed, scaled, or raked, pummeled or simply dummied" (Stewart 2011, xv). A singular-looking sculpted book object, *Tree of Codes* could indeed be called an artist's book, were it not reproduced and sold to the general public.

Foer's project started as a conventional book-lover's enterprise. He went through Schulz's book with a highlighter and red pen, looking for promising words or phrases, like any fan would do with a favorite piece of fiction (Foer 2010b). Only later, after several pen-marked versions, was the actual carving and cutting of unwanted textual material introduced to the process. Finally, at a Belgian printing house, the pages were individually die-cut according to Foer's copy and bound in book form. The treatment of Schulz's original thus mimicked the procedures customarily encountered in copy-editing (red pen), graphic art (highlighter), and (book)sculpture (cutting and carving). In addition, the unusual production of text at the printers makes "every copy [of *Tree of Codes*] the primary artwork, its meaning richest in its inclination as a mass(ish)-market paperback, not as the collection of Foer's scrawled-on printed sheets" (Hayler 2012, 35). Although *Tree of Codes* is not a rare or Walter Benjamin-esque auratic object in the sense that unique or limited-edition artists' book are (cf. Drucker 2004, 93–120), it certainly bears marks of a hand-made object that standard trade books typically lack.[3] Figure 1 gives some idea of how unusually *Tree of Codes* is constructed.

Foer's method of deleting and cancelling major parts of an existing text resembles British artist Tom Phillips's practice in *A Humument: A Treated Victorian Novel* (1970/2008).[4] *A Humument* is an altered book based on W.H. Mallock's 1892 novel *A Human Document*. Phillips treated the pages of Mallock's novel by drawing, painting, and making collages over them, allowing only small parts of the original text to show through. The text thus created does not always run line by line, but words and phrases are often linked by undulating amoeba-like forms, sometimes resembling comics balloons. The variety of treatments results in a new story that uses Mallock's text as mere raw material or as a surface for inscription. For instance, Phillips created a new protagonist

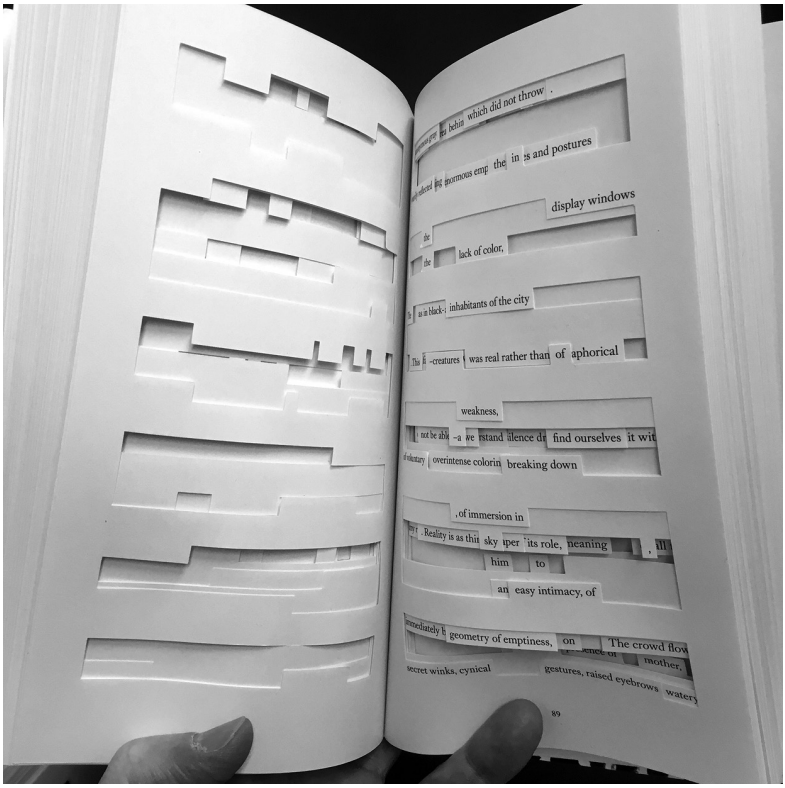


Figure 1. Foer's Tree of Codes (Image: Mikko Keskinen).

for the novel out of the adverbs "together" or "altogether," resulting in one Bill Toge. William Hurrell Mallock (1849–1923) was a late Victorian novelist and conservative economics writer who opposed radical and socialist theories and promoted dogmatic views on religion. *A Human Document* is, at least seemingly, a conventional late Victorian novel which would probably have sunk into oblivion without Phillips's treatments or reconstructions. In spite of its resurrection as *A Humument*, however, Mallock's novel itself is not widely available. Compared with *Tree of Codes*, Phillips's version diverges from his source text more radically – and especially in an ideological respect – than does that of Foer.

Both *Tree of Codes* and *A Humument* are experimental multimodal works. Such texts "experiment with the possibilities of the book form, playing with the graphic dimensions of the text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object" (Gibbons 2012, 420). *Tree of Codes* is an altered book, systematically treated in such a manner that especially its visual and tactile qualities become foregrounded. This means that "reading" Foer's book includes not only decipherment of printed signs but also viewing the volume's sculptural composition, touching its fragile structure, and feeling its surprisingly light weight. These are some of the narratives that the act of carving generates.

Codes of Treatment

Foer's treatment of Schulz deserves to be studied closely. I first consider the actual execution of the treatment, reflect on its various implications and associations on the level of the codex as a material support for writing, and read two passages, from the viewpoint of textual altering, in more detail.

The first treated facet of Schulz's book is its very title. The English-language edition of his short story collection bears the name *The Street of Crocodiles*, from which Foer omits letters (~~*The Street of Crocodiles*~~), leaving visible the reduced version, *Tree of Codes*.[5] This simple act of treatment can be read as an instructive key to the "code" of Foer's whole project. The text material of Schulz's book is exposed to manipulation that does not respect word or sentence boundaries, or line breaks, but opens linguistic constituents to new, but by no means free, combinations. The reader is to follow the rules of *top down* and *left to right* to make sense of the altered text. This also means that there are a number of possible manipulations which give the same outcome. For instance, this alteration of Schulz's title (*~~The Street of Crocodiles~~*) results in the identical *Tree of Codes* in the reader's perception. The former version is, however, the one that Foer chose to use systematically in the text (Foer 2010c, 88, 92, 94, 95, 96; in the following, TC).

Moving on from the encoded manipulation of the linguistic raw material to its semantic content, we notice that the paratext of the title points to a number of relevant interpretive directions in Foer. For

instance, in Kiene Brillenburg Wurth's media-historical reading, the title triggers surprising but pertinent associations to computer science and technologies of data management:

> Tree may refer to a directory tree, which could be any virtual container within a digital file system […] In this light, *Tree of Codes* could be read as a directory (re-)structuring the data of *Street of Crocodiles*: a couple of words on a page compressing the larger, original text. We could even regard *Tree of Codes* as a virtual container of *Street of Crocodiles*, the former a condensed version of the latter, epitomizing it in coded form–or providing entries to it. (Brillenburg Wurth 2011, 6)

More specifically, the altered title draws attention to the recurrence, and possible meanings, of the string "tree of codes" within the text. Indeed, the five mentions of that phrase all seem to have metatextual or metapoetic qualities:

> 1) That tree of codes shone with the empty unexplored (TC, 88; quotations turned into standard prose for legibility).
> 2) We find ourselves part of the tree of codes (TC, 92).
> 3) The tree of codes suddenly appears: one can see the line transform the street. Our city is reduced to the tree of codes (TC, 94).
> 4) And yet, and yet – the last secret of the tree of codes is that nothing can reach a definite conclusion (TC, 95).
> 5) The tree of codes was better than a paper imitation (TC, 96).

Thus, the appearances of the title phrase relate to a hollowed out materiality and the consequent textual functioning of Foer's book (examples 1, 3 and 5), the participation of the reader in the production of meaning (2), and the openness of work (4). The title *Tree of Codes* is by no means a master key to Foer's book, but it does foreground important aspects of the work, both materially and semantically.

Tree of Codes may look and feel, to quote one critic, like "a wad of defenseless print has been fed through an office shredding machine" (Faber 2010). As a book object, it looks fragile, vulnerable, and delicate, and, tactilely, it feels light and hollow. N. Katherine Hayles (2013, 227) likens the novel's brittle texture to lace, to hand-made textile. Although the author tells that he "wanted to create a die-cut book by erasure, a

book whose meaning was exhumed from another book" (Foer 2010a, 138), he worked on Schulz's text on the surface level, not in the 3D format that we encounter as the final outcome. He erased the text (the print on the paper surface) but apparently did not cut through the sheets, although he uses terms like the "process of carving" (but seemingly in a metaphorical sense). He operated on "one page at a time, looking for promising words or phrases," although the narrative of *Tree of Codes* continues across pages (Foer 2010b). This, in fact, diverges from Schulz's original, since that book consists of short stories, not of chapters of a novel. Although the stories feature the same narrator, recurring characters, the stable setting of the town, and the temporal continuity brought about by the changing seasons of one calendar year (from late summer to the end of winter), the narratives are independent wholes, with a beginning, middle, and end of their own. *Tree of Codes*, however, in spite of its blanks, line breaks, and holes in its pages, reads like a continuous narrative, without even chapter divisions hindering the flow of narration.

At the same time, in *Tree of Codes*, the textual treatment is hence executed in a concrete fashion by actually cutting words out of *The Street of Crocodiles*. Through the holes thereby created, parts of text in the succeeding pages become visible on several layers. On the material level, the outcome of this treatment is given to the reader as a book with holes on its pages, not as a continuous text of the customary codex format. This decision has interesting effects on narrativity. The three-dimensionality, i.e., the view into the book's interiority, at least seemingly problematizes the difference between story and discourse (or the "what" and "how" of narrative), and the succession of narrative sequentiality. Because the text literally reveals some of its parts that are located several pages away, they are coexistent in both the present and the future of the discourse. By the same gesture, sequentiality turns into simultaneity. These manipulations of temporality also relate to thematic issues. As Matt Rager (2012) shows, pregnant words and expressions such as "secret", "suffering", and "almost unbearable" are visible through several pages but their actual context is kept in tension until the page in question is turned. The same tendency applies outside the book proper, on the extratextual level, as well. In Rager's reading, the die-cut erased material page "embeds multiple temporalities connecting reader, writer, and the long string of history between" (2012).

The holes on the novel's pages not only fragment the narration, but also reveal the possibilities of the simultaneous use of its elements. This also applies to the ungrammatical or infelicitous positions of linguistic constituents, drawing attention to the "peripheral" connotations that the haphazardly coexisting phonemes and morphemes create. On the other hand, how *Tree of Codes* is actually read, how a holey page is made whole again by holding it in a way that separates it from the text beneath it, or by sliding a blank sheet of paper under it, cancels the material particularity of the book object (and its, as it were, 3D linguistic noise) and turns it into a more conventionally readable narrative. Admittedly, there are other alternatives for the reader to handle *Tree of Codes*, and for good reason. Brian Kim Stefans's literally immersive handling is but one option:

> The only way to block out the words of future pages, which often confuse the reading of the present page, is to insert something between the pages, such as a blank sheet of paper. However, this renders the forthcoming pages completely invisible and therefore obliterates a very poignant quality of the book's central theme, the painful hemorrhaging between past, present, and future. My solution is to put my own flesh into the structure of the book. The words that I want to read are now no longer framed by the uniform white of a flat piece of paper but by the variable skin tones of the textured palm of my hand. I can also, of course, feel the page I am holding – Foer's die-cut pages have the fragility of doilies – and because my hand does not completely obscure the following pages, I continue to have some access to the future of the text. (Stefans 2014, 179)

Stefans's postulated flesh and blood "reader in the text" literalizes the familiar metaphor used in reader-response criticism.[6] The living hand inside the body of a book that Foer systematically connects to death – exhumation, erasure (Foer 2010a, 138–39), and gravestone rubbing (Foer 2010b) – also revives the papery book object and at the same time brings it back from the literary to the worldly.

Foer's method in creating *Tree of Codes* certainly gives the impression of violence, even death. To delete the majority of the original text and to (*die*-)cut a new story out of it indeed seems, at least ostensibly, an aggressive act. Especially so when we keep in mind that *The Street of Crocodiles* is Foer's favorite work of fiction. Foer loved the book dearly

but cut it severely. There thus appears to be an intriguing discrepancy between the book-lover's declaration of affection and the performative power of his acts, a tension between friend and foe. However, that incongruity may be ostensible rather than real. As Gérard Genette (1997, 93) puts it, in the "allographic regime" of print, a favorite book does not usually mean a favorite edition of that work. Therefore, the altering of a particular volume, no matter how cherished it might be, can be seen as leaving the work's text intact. Moreover, on an even closer look, Schulz's original itself can be interpreted as exactly giving consent to Foer's kind of treatment.

Schulz's Open Source Code

Schulz's book contains passages that open up or even invite the possibility of liberal reuse of its materials. For example, the father figure in *The Street of Crocodiles* lectures to a group of sewing women on his heretical doctrine of creation ("Treatise on tailors' dummies, or the second book of Genesis"):

> Matter has been given infinite fertility, inexhaustible vitality, and, at the same time, a seductive power of temptation which invites us to create as well. […] Matter is the most passive and most defenseless essence in the cosmos. Anyone can mold it and shape it; it obeys everybody. All attempts at organizing matter are transient and temporary, easy to reverse and to dissolve. There is no evil in reducing life to other and newer forms. (Schulz 1963/2008, 31)

This freewheeling rambling of the father, who is gradually sinking deeper and deeper into madness, could be interpreted as giving Foer (or any other writer or reader) a license to reorganize Schulz's literary materials, or to open the work's source code, in order to create another work. Foer's version of this passage reads as follows: "All attempts ~~at organizing matter~~ are transient and temporary, easy to ~~reverse and to~~ dissolve. ~~There is no evil in~~ reducing life ~~to other and newer forms. Homicide~~ is not a sin" (TC, 49). It is close to the original but omits the very issue, that is, the nature of matter itself. The father figure's emphasis on the general rule of the malleability of matter and the transience of its organization justifies, by extension, Foer's project. But the resulting

Tree of Codes erases that very rule and thus nominally solidifies matter, making it intransient, stable, and irreversible. As a book object, however, *Tree of Codes* dramatizes the defenselessness of matter, printed or other.[7]

On the previous page of *Tree of Codes*, we find the father avowing, "How beautiful is forgetting! what relief it would be for the world to lose some of its contents!" (TC, 48). This statement is in unison with the promotion of change and reorganization presented in the father's first lecture to the seamstresses, and could be read as metacommentary on Foer's work, or at least on its material existence. In Schulz, the passage reads:

> How beautiful and simple is the truth which is revealed by your lives. And with what mastery, with what precision you are performing your task. If, forgetting the respect due to the Creator, I were to attempt a criticism of creation, I would say, 'Less matter, more form!' Ah, what relief it would be for the world to lose some of its contents! (Schulz 1963/2008, 30)In *Tree of Codes*, there is indeed less printed matter and content left from the Schulz original and more unlikely and therefore noteworthy variation of the codex form.

In his next lecture ("Treatise on tailors' dummies, continuation"), the father refines his meditation on matter. The principle of material malleability turns out to have some restrictions, ethical or other:

> Matter never makes jokes: it is always full of the tragically serious. Who dares to think that you can play with matter, that you can shape it for a joke, that the jokes will not be built in, will not eat into it like fate, like destiny? Can you imagine the pain, the dull imprisoned suffering, hewn into the matter of that dummy which does not know why it must be what it is, why it must remain that forcibly imposed form which is no more than a parody? (Schulz 1963/2008, 35)

If Foer took these statements seriously, *Tree of Codes* is not a playful experiment on the book form but a grave meditation on and reshaping of the Schulz book's matter and content.

Foer's rendering of the passage quoted above (and the paragraphs surrounding it) is sparse and does not include the word *dummy*, a possible keyword in connection with *Tree of Codes* (TC, 55–56). The *dummy* in the English translation of Schulz refers to a tailor's mannequin

(*manekin* in the Polish original), a life-size doll or torso standing for the human body and used for making and fitting clothes. In the context of computer science, we can encounter "dummy code," or skeleton code, which is not actually used in the finished product, but is merely allowed to remain in order to avoid creating bugs. At the risk of overextending the analogy, one could regard the very word *dummy* a dummy code in Foer. The keyword is nowhere visible in the book but its referents secretly inform the tome's very being on several levels: as a material object, *Tree of Codes* relates to dummy books, hollowed-out books, book art, and to "demediated" media, to mention but a few.

It is, of course, questionable whether the mentally unstable father's views on universal matter can justifiably be used in reading Foer's treatment of book matter. Nevertheless, the tension between unrestricted manipulation and the ethical implications present in the father's second lecture is relevant and potentially productive when interpreting *Tree of Codes* vis-à-vis the original. One could perhaps detect a performative paradox in the father's words and deeds. His ostensible respect for matter and pity for the dummy is expressed in a rhetorical situation in which he is giving a lecture, twisting and turning his subject matter in front of the circle of transfixed sowers, who more than metaphorically resemble the inanimate mannequins in question. That paradox has its relation to Foer's conduct, as testified by *Tree of Codes* as a heavily treated book object.[8]

Dummies for Books

Tree of Codes is 127 pages long, as is the edition of *The Street of Crocodiles* used in the project, but Foer's text includes, in N. Katherine Hayles's (2013, 227) count, only 3815 of the 37483 words in the Schulz volume. Hence, some 10 percent of the original is left standing in Foer's carved-up version. Foer himself has described the "slight feeling of hollowness or lightness that is inevitable when so much material is removed from the center of a book" (Heller 2010). Altering books like this may be a relatively rare experimental practice in literary circles but in other walks of life it is encountered more commonly or even on a regular basis, or so we are led to believe by popular culture.

In the publishing world, in the actual manufacturing of books, the effaced keyword of *Tree of Codes* appears in connection with dummy books. It refers to a model of a book, having no content except for page numbers. Sometimes, when it is used as part of the bookcase props in theaters or furniture shops, it does not even have separate pages, but features a lightweight cardboard or Styrofoam body between its covers. Although material experimentation with the book form relates, in the art world, to artists' books and conceptual art, this kind of use of a book as a medium or form without semantic content is unobtrusively present in mundane instances where a tome is merely needed as a shell for practical purposes. The line between the two worlds is sometimes a thin one. A dummy book as a model for an actual one provides a medial support only, and the book as a prop, unreadable or not, signifies the various cultural and symbolic properties of the codex. This quality of the book as a material object has some relevant implications in connection with *Tree of Codes*. Most importantly, the Foer book appears illegible at first sight, although it clearly contains semantic information (albeit in a scrambled form). This state of affairs foregrounds the book's materiality, which is usually by-passed, upon opening, as a necessary support or container for the semantic content. When opened, *Tree of Codes* remains closed – on the level of linguistic meanings – until the individual pages are descrambled. What is readily exposed to reading is the codex as a medium and material object.

At the same time the book can also function as a literal container of other entities besides the predictable semantic, symbolic, or medial ones. Handguns, money, and drugs are conveniently hidden inside innocent-looking hardback volumes in many a film and television series. Less dramatically, there are internet instructions on how to make a hollow book for storing household paraphernalia, and laptops can be found slid between hard covers, as MacBooks inside BookBooks. The holes on the pages also hark back to the dawn of the computer age by evoking "the look and feel of those ancient punch cards with holes in predefined positions to store and process data: a paper materiality 'before' the digital" (Brillenburg Wurth 2011, 6).

The hollowness of *Tree of Codes* hence activates associations of espionage, code language, and other attributes of secrecy and mystery. Or, put in another way, these are some of the messages that the book object manages to convey on account of cultural connotations. Moreover,

Tree of Codes is a secret in more senses than one. It takes some time before the unsuspecting reader finds out how to read the novel's pages, or, in other words, cracks its code on the basic level of media interface. The meaning of the textual treatment itself is another secret, and the very fragility of the book's organization makes it something of a mystery to hold and behold.

I argue that the very act of carving or hollowing of Schulz's book forms a narrative of its own. It is not expressed verbally but in lack of words, as the omitted parts of linguistic signifiers in the book's pages. Those holes and the lightness that they produce narrate a tactile-visual story, or perhaps point to the possible existence of such stories, by their very nonverbal quality. In N. Katherine Hayles's (2013, 227) reading, novels such as *Tree of Codes* "displace some degree of narrative complexity from the semantic register of words to the physical forms they present". Foer's project therefore carves out other narratives instead of just one. The primary (in the sense of sustained) narrative cut by Foer is certainly the verbal one, the one that is left visible on the pages. But the other one, the holey text, should not be overlooked for it may even be the more intriguing and inspiring of the two, at least when it comes to the search for meanings. To "read" this kind of narrative is to touch its delicate texture, to feel its weight, to look inside its multilayered structure, and to find ways of relating these dummy-like qualities to various cultural strata.

But the semiotic complexity of *Tree of Codes* is not limited to the printed text and the holes in it. As a treated book, Foer's work rearranges and problematizes one of the most established norms of codicology and the printing-press, the so-called "recto-verso" distinction. The right-hand side page of a bound item is called recto and the opposite one verso. In book publishing it is conventional to begin the volume on the recto side and paginate it with an odd number (but not necessarily with number one). The text of *Tree of Codes* is printed on the recto pages only, as is the continuous pagination, starting from the initial seven and finishing with 134. That only the recto pages have verbal information, however sporadic, directs the reader's attention to the right side of the book, and in effect merely to one half of its total composition.

The pages of *Tree of Codes* do, obviously, have their verso sides, as all sheets of paper necessarily do. In Foer's volume, the verso side is systematically unprinted, empty but by no means devoid of information.

As a matter of fact, the same principle of carving informs the verso pages as it does the verbal material of the recto. The hollowed out blankness of the verso can stand out as an even more devastating materialization of fragility, precariousness, or silence. But not only that. Given Foer's Judaic heritage and its influence on his project as clearly stated in the "Author's Afterword" (Foer 2010a, 137–139; with references to Bruno Schulz's personal history, Jewish folklore, and the idea of The Book of Life), one is tempted to read the book the Hebrew way, as if it were a right-to-left script. Although neither Schulz nor Foer writes in Hebrew, its conventions may activate an alternate set-up of reading. In that scenario, the recto page would be on the left, and what remains there to be perceived is the cut-in blankness, the spaces and the support of invisible inscription, and the lightness of the carved out book matter. The right-to-left first page (recto) of *Tree of Codes* is blank and unpaginated; the book would thus appear as shown in Figure 2.

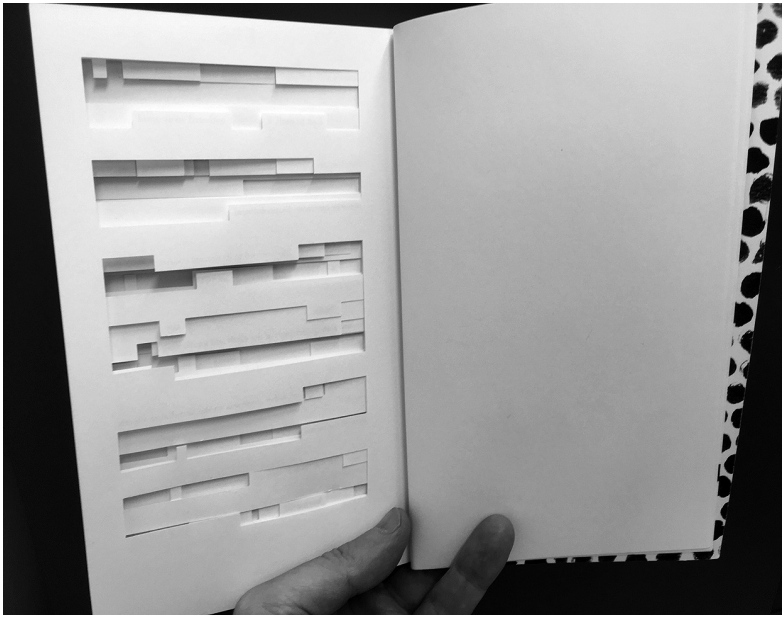


Figure 2. The reverse view of Tree of Codes (Image: Mikko Keskinen).

And, conversely but analogously, the left-to-right last page (verso) shows what remains of the book the reader has just finished. Both readings are exposed to multilayered whiteness or blankness, to the three-dimensional vision of the paper sculpture, to the hollowed out codex. In this sense, *Tree of Codes* is quite literally an open book, a volume slit, incised, and cut into.

Thus, the "dummy reading" of *Tree of Codes* that I suggested above may appear far-fetched or gimmicky but it is supported by a relevant historical writing system (Hebrew) and the principles of conceptual art that Foer is applying to the medium of the book, both relating to the general Judaic context of his project. The result is hollowed-out blankness, erased but not cancelled nothingness.[9]

Dummies for Highbrows: Treatment as Demediation

Dummies can indeed be for highbrows as well. On the high culture side of the phenomenon, hollowed out or in other ways treated books are, in the art world, known as "book art, book sculpture, book objects, not-books, dummy books, book-works; books found, appropriated, altered, distressed" (Stewart 2011, 17). Garrett Stewart (2011, 31, 18) suggests the term "bibliobject" for covering many of these cases where "the found book, once adopted from the archive of print circulation, is then 'adapted' to some new protocol of museum display." *Tree of Codes* is not a bibliobject in the sense that it is not mainly meant to be displayed in a museum. However, Foer's work to some extent resembles a book-object, book-work, or altered book, in its radical manipulation of the original codex format. The Schulz original is "tampered with" and at least partly "detexted," to use Stewart's terms (2011, 25). Stewart (2011, 102) calls this phenomenon *demediation*, or "the process, carried out in whatever primary medium of its own, by which a transmitted image of text is stalled or cancelled over the obtruded fact of its own neutralized mediality in one aspect or another". In other words, demediation blocks the book's ability to convey linguistic messages; what remains functional is the material support only (Stewart 2011, 236n). This also applies to *Tree of Codes*, but only partly.

One could say that the remediating alteration of a book into a sculpture-like object, from verbal to visual art, cancels or forgets (some

of) the message transmission functions or abilities of the print medium. It is also, so to speak, a matter of dementing (in the sense of causing an entity to lose its capacities), and hence demediating the previous message form.

In this sense, *Tree of Codes*, is at first glance utterly unreadable, suggesting a visual art object. However, when one learns how to treat the treated text – that is, how to read and make sense of this kind of text solution, by turning the page in a particular manner, or by placing a blank sheet of paper under it "so as not to be distracted by the layers beneath" (Faber 2010) – the object becomes an almost customarily legible book with a continuous narrative in it. Both modes of being are present in the physical object. Which of these alternatives becomes manifest depends on the way of looking at (and holding) the book. This flickering between unreadability and readability, between the visual-tactile and the verbal, between the codex as an empty form and as a container of language, forms one of the narrative tensions in *Tree of Codes*. That narrative is dependent on the treated medium, on the interplay of what is and what is not, on the text and its holes.

Finally, when finishing *Tree of Codes*, we may also begin to think that the tactile is *the* way to experience the novel, that it should be read with closed eyes. *Tree of Codes* is not available in Braille or in audiobook versions, perhaps for good reason. It may be that what appears as demediation in fact generates a medium for a purely tactile reading, a code for a blind (or non-visual) reception of *Tree of Codes*. That code is not, of course, as systematic and precisely signifying as Braille, but it does convey the novel's general concerns regarding senses and sense-making in effective ways.

Tree of Codes, with its multimodal and intermedial strategies, can be seen as participating in the "aesthetics of bookishness" as theorized by Jessica Pressman (2009, 465), and expressing "media nostalgia, celebrating the book as an agent of stability, materiality and memory" as suggested by Sara Tanderup (2014, 2). However, as a partly demediated book object, Foer's novel also tells another story. The auratic quality of the book turns out to be ambiguous and problematic, both dysfunctional and open to transformations (cf. Tanderup 2014, 6). As an agent of memory, *Tree of Codes* is indeed an unstable container for recall but, as a medium, also stages the temporal porousness of retention, allowing for the simultaneity of the past, present, and future. Thematically, the

material fragility of Foer's book dramatizes concerns whose importance rise to ontological proportions. To quote *Tree of Codes*: "Reality is thin as paper. [O]nly the small section immediately before us is able to endure, behind us sawdust in an enormous empty theater" (TC, 92–93).

The work for this article was done within the Academy of Finland project The Literary in Life: Exploring the Boundaries between Literature and the Everyday (project number 285144).

Notes

[1] English, of course, includes a great number of borrowed words, some of which have umlauts, diacritics, and ligatures not recognized by the modern English alphabet. Therefore, the 26 letters are not sufficient to bring all English-language literature into existence, not even all ice-cream brands (Häagen-Dazs) or heavy metal band names (Blue Öyster Cult, The Accüsed, Queensrÿche).

[2] His novels include *Everything Is Illuminated* (2002), *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), *Tree of Codes* (2010), and *Here I Am* (2016). *Tree of Codes* has also been adapted for the ballet (2015) and the opera (2016).

[3] *Tree of Codes* is currently out of print. Its original 2010 list price was circa 24€, whereas currently an unused copy sells at about 225€. In this sense Foer's book has become "rare."

[4] *A Humument* exists in five considerably different print editions, the latest of which was published in 2012. There are also digital versions of the work, with applications for iPad and iPhone available. For online variants of *A Humument*, visit http://www.tomphillips.co.uk/humument/slideshow/1–50.

[5] I indicate the cuts here and elsewhere in strikethrough.

[6] See e.g. the 1980 anthology *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, edited by Susan Rubin Suleiman and Inge Crosman.

[7] There is also another omission in the same passage, perhaps for reasons relating to the fact that Schulz was murdered by a Nazi officer eight years after the publication of the blunt statement "Homicide is not a sin." In Foer, that phrase is generalized and by the same token enfeebled into "reducing life is not a sin" (TC, 49).

[8] Berit Michel (2014, 171) finds that Schulz's "modernist abstract meditation on labyrinthine organizing structures provides extremely fertile ground for the

die-cutting project; in fact, it seems to be the one narrative text that invites such a treatment as undertaken by Foer." The latter statement can be seriously doubted. Of all the available modernist texts, *The Street of Crocodiles* is hardly the singularly inviting one. More likely, in retrospect, it appears as such because it *was* chosen. In any case, a similar anticipation of procedure can be detected in Mallock's *A Human Document*, which, as noted earlier, Tom Phillips's *A Humument* famously transforms. In Daniel Traister's (2016) reading, the Mallock novel's fragmentary structure prefigures future alterations, providing a "recipe for its own construction."

[9] Medial decisions do not lack thematic underpinnings. In Brian Kim Stefans's interpretation, the fact that *Tree of Codes* only has print on one side of the page "dramatizes, in ways normal books do not [...] the inaccessibility of the past by the present. Once you turn the page, you are left with a blank reverse-silhouette of the page you have just read, the *form* of reading without letters" (Stefans 2014, 179: emphasis original).

References

Brillenburg Wurth, Kiene. 2011. "Old and New Technologies in Foer's *Tree of Codes*." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3). http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1800.

Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.

Faber, Michel. 2010. "*Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer – Review." *The Guardian*, December 18. Accessed August 24, 2016. http://www.theguardian.com/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review.

Foer, Jonathan Safran. 2010a. "Author's Afterword: This Book and The Book." In Jonathan Safran Foer 2010c, *Tree of Codes*, 137–139. London: Visual Editions.

Foer, Jonathan Safran. 2010b. "Creating New Books from Old." *The Guardian*, November 20. Accessed August 28, 2016.http://www.theguardian.com/books/2010/nov/20/jonathan-safran-foer-bruno-schulz.

Foer, Jonathan Safran. 2010c. *Tree of Codes*. London: Visual Editions. (=TC)

Foer, Jonathan Safran. 2010d. "'Tree of Codes': A Novel Cut Out Of Another Novel." *The Huffington Post*, November 15. Accessed August 28, 2016. www.huffingtonpost.com/jonathan-safran-foer/tree-of-codes_b_782873.html#s181494title=Tree_of_Codes.

Genette, Gérard. 1997. *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Translated by G.M. Goshgarian. Ithaca: Cornell University Press.

Gibbons, Alison. 2012. "Multimodal Literature and Experimentation." In *The Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale, 420–434. New York: Routledge.

Hayler, Matt. 2012. "The Extent of Text: Producing Meaning Beyond Intuition." *Writing Technologies* 4: 20–42.

Hayles, N. Katherine. 2013. "Combining Close and Distant Reading: Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* and the Aesthetic of Bookishness." *PMLA* 128 (1): 226–231.

Heller, Steven. 2010. "Jonathan Safran Foer's Book as Art Object." *New York Times*, November 24. Accessed August 28, 2016. http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/?_r=0

Michel, Berit. 2014. "'PlastiCity': Foer's *Tree of Codes* as (Visual) Multilayered Urban Topography – Performing Space and Time in a Twenty-First-Century Adaptation of Bruno Schulz's Textual Labyrinths." *Critique* 55 (2): 166–186.

Phillips, Tom. 1970/2008. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. 4th edition. London: Thames & Hudson.

Pressman, Jessica. 2009. "The Aesthetics of Bookishness in Twenty-First-Century Literature." *Michigan Quarterly Review* 48 (4): 465–482.

Rager, Matt. 2012. "[-]Tree[-] of C[---]od[--]es." *Post45*, May 24. Accessed Aug. 24, 2016. http://post45.research.yale.edu/2012/05/_tree_-of-c___od__es/.

Schulz, Bruno. 1963/2008. *The Street of Crocodiles and Other Stories*. Translated by Celina Wieniewska. New York: Penguin Books.

Stefans, Brian Kim. 2014. "Terrible Engines: A Speculative Turn in Recent Poetry and Fiction." *Comparative Literature Studies* 51 (1): 159–183.

Stewart, Garrett. 2011. *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Tanderup, Sara. 2014. "Intermedial Strategies of Memory in Contemporary Novels." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16 (5). http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2498.

Traister, Daniel. 2016. "W.H. Mallock and *A Human Document*." Tom Phillips homepage. Accessed August 24, 2016. http://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/5865-w-h-mallock-and-a-%20human-document-by-daniel-traiste.

Vad behövs berättelser till?
Metafiktivitetens nya former och funktioner i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*

Kristina Malmio

Många har påpekat förekomsten av metafiktiva drag i Monika Fagerholms romaner (Kurikka 2005, Malmio 2012, Österholm 2012, Österlund 2016) men ingen har ännu på ett mera ingående sätt undersökt den. Ändå kan man gott påstå att självreflexiviteten är ett centralt och återkommande element i Fagerholms verk och därför viktig att utreda. Det självreflexiva är intressant även på grund av det intryck man får när man studerar romanerna närmare: metafiktivitetens former och uppgifter verkar åtminstone delvis avvika från de former och funktioner självreflexiviteten har haft i många andra postmoderna romaner.

Det finns rikligt med metafiktiva element i Fagerholms romaner och därför kommer jag här att fokusera endast på en roman, *Den amerikanska flickan* (2004). Min tanke är att självreflexiviteten i detta verk kan tolkas i två olika sammanhang. För det första visar den på den postmodernistiska litteraturens utveckling i en specifik nationell kontext, som både tidsmässigt och geografiskt skiljer sig från den omgivning där den postmoderna litteraturen ursprungligen blev mer känd, USA på 1960- och 70-talet. Det är motiverat att se på hur Fagerholm omformar den för postmoderna romaner kännetecknande metafiktiviteten, med tanke på den ökande medvetenheten om att den postmoderna litteraturen innehåller specifika uttryck och har varierande uppgifter i olika kontexter. Detta har påpekats bland annat av Brian McHale, som i en artikel från 2013 kritiskt granskar sina tidigare påståenden om postmodernismens globala, universella spridning i den inflytelserika *Postmodernist Fiction* (1987; se t.ex. Pettersson 1994). McHale (2013, 359–362) skräder inte orden: han anser att hans slutsatser var förhastade, överoptimistiska och överdrivna samt att han inte tillräckligt beaktade den kulturella utvecklingens ojämnhet i olika kulturer.

Metafiktiviteten i *Den amerikanska flickan* visar också hur den postmoderna romanen utvecklats mot en ny form av litteratur, som forskare har kallat för bland annat post-postmodernism och litteratur *efter* postmodernismen. Redan 1994 påpekade Bo Pettersson (1994, 12) att postmodernismen är ett så vitt utspritt begrepp att det lätt blir oanvändbart. Situationen har inte direkt blivit bättre, men samtidigt har betydelsen av begreppet blivit mera stabilt. Det används i betydelsen 'litteratur utgiven under de senaste årtiondena som kännetecknas av narrativa grepp såsom självreflexivitet'. Det är också i den betydelsen det används här.

I *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies* (2014) beskriver Irmtraud Huber litteraturens nuläge som ett övergångsskede där vi är på väg från postmodernismen till en litteratur som skriver "över" postmodernismen. Den väsentliga skillnaden mellan dessa två faser kan beskrivas på följande sätt: Medan postmodernismen är ute efter att dekonstruera berättelser – att avslöja det artificiella i dem – handlar litteraturen efter postmodernismen om rekonstruktion, en återupprättelse av tron på berättelser. De romaner Huber analyserar i sin undersökning ingår i den samtida, västerländska, engelskspråkiga litteraturen och har publicerats under det första årtiondet på 2000-talet. Med utgångspunkt i några verk skisserar hon fram fyra drag som är kännetecknande för "rekonstruktiva" romaner. Utmärkande för dem är 1) ett återvändande till "det verkliga" (vilket dock inte nödvändigtvis innebär en återgång till realismen som stil), 2) stilistisk kontinuitet (många av den postmoderna litteraturens narrativa strategier är fortfarande i bruk, men de används på nya sätt och i nya betydelser; se även Hallila 2013), 3) ett fokus på kommunikation och förmedling av en syn enligt vilken kommunikation mellan subjekt är möjlig trots att språkets relation till verkligheten har ifrågasatts, och 4) en självkritisk optimism som betonar fiktionens möjligheter och betydelse.

Det är framförallt den antagna postmoderna nihilismen, solipsismen och dekonstruerandet av värderingar, subjekt och "aktörskap" som de nya rekonstruktiva romanerna omformar (Huber 2014, 48). De fokuserar den pragmatiska och etiska dimensionen i meningsproduktionen samt undersöker de stunder av kommunikation som kan förekomma trots (postmoderna) epistemologiska och ontologiska osäkerhetsmoment. "Reconstructive literature addresses the perceived isolation of the individual, reaching out to establish connections both with others and with the realities we live in", sammanfattar Huber (2014, 49–50).[1] Den

modernistiska antingen-eller och den postmoderna både-och har ersatts av det rekonstruktiva trots-allt.

Romanen *Den amerikanska flickan* utkom i Finland år 2004 och har av Anna Helle (2016, 85–86) på ett träffande sätt karaktäriserats som ett postmodernt melodrama. Den är en roman skriven på ett kalejdoskopiskt sätt, om bråd död, kärlek och brustna förhoppningar bland unga, en invecklad berättelse om en amerikansk flicka som dör i Finland, och en utvecklingsroman om två unga flickor, Sandra och Doris som skapar en egen gemensam värld genom att leka och fantisera om den amerikanska flickans död. Romanen har beskrivits som en mordgåta, en gotisk saga, en krönika över 1960- och 1970-talet, en uppväxtskildring och en berättelse om sexuell mognad. Dess komplexa, fragmentariska struktur, sprängda kronologi och tydliga självreflexivitet (se även Österholm 2012, 241–242) motverkar aktivt läsares försök att enkelt sammanfatta romanen samt bidrar till att läsaren tidvis känner sig som om hen befann sig i spegelsalen på ett nöjesfält: man vet inte vilken av de olika återspeglingarna man ska fokusera, inte heller hur man hittar ut ur den serie av reflexioner man är omgiven av. Romanen använder sig av komplicerade narrativa grepp, typiska för både avantgardelitteratur och postmodern prosa (se även Helle 2016, 84). I utländska recensioner av *Den amerikanska flickan* har Fagerholm stilmässigt jämförts bland annat med författare såsom William Faulkner, Joyce Carol Oates, Toni Morrison och Peter Høeg.

Jag anser att *Den amerikanska flickan* är ett tydligt exempel på en ”rekonstruktiv” roman. Många forskare har beskrivit Fagerholms romaner som postmoderna, men i *Den amerikanska flickan* är postmodernismen snarare den bakgrund och utgångspunkt utifrån vilken det nya skapas. Romanen innehåller narrativa grepp som är typiska för postmodernismen, bland annat metafiktivitet. Dessa används emellertid på ett nytt sätt i romanen, inte för att ifrågasätta läsarens tro på den fiktion som skapas, utan för att lyfta fram, diskutera och betona den betydelse fiktiva berättelser har i protagonisternas liv. Hubers tankegångar om ”rekonstruktiva” romaner förmår med andra ord belysa självreflexiva drag i *Den amerikanska flickan* ur ett nytt perspektiv samt bidrar till en nytolkning av den finländska och finlandssvenska postmodernismens senare skeden (se även Hallila 2013).

Former av metafiktivitet i Den amerikanska flickan

I forskningen kring metafiktivitet har framförallt två verk varit centrala, Linda Hutcheons *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) och Patricia Waughs *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). De har utgjort den teoretiska utgångspunkten i de flesta undersökningar av metafiktivitet under de senaste årtiondena. De definitioner och distinktioner som presenteras i Hutcheons och Waughs undersökningar gör emellertid inte detta komplicerade litterära grepp full rättvisa och de kan endast tillämpas på vissa metafiktioner eller aspekter av metafiktivitet, anser Erkki Sevänen (2008, 11) i antologin *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Med utgångspunkt i en distinktion mellan objekt- och metaspråk och i ett antal andra undersökningar av metafiktivitet, urskiljer Sevänen (2008, 13–13) tre olika typer av metafiktivitet: 1) ”self-reflexive or self-conscious metafictionality”, berättelsen som ”refers to itself and speaks about its own status as a narrative or fiction, it is operating as a metanarrative or metafiction”, 2) ”intertextual metafiction refers to other fictions and literary works and comments on them”, 3) ”general metafiction reflects upon the questions that concern the nature of fictional and literary work at a general level”.[2] Alla tre typer av metafiktivitet – den självreflekterande, den intertextuella och den allmänna – är exempel på litteraturens självförståelse eller självreflexivitet. Skillnaderna mellan dessa olika kategorier är emellertid analytiska. Metafiktioner innehåller ofta element av alla tre typer och de olika typerna förekommer nödvändigtvis inte isolerade.

Metafiktiviteten i Fagerholms romaner har varit föremål för forskning redan tidigare. Kaisa Kurikka (2005, 2008) som har analyserat *Diva* (1998), Fagerholms roman om den trettonåriga skolflickan Diva, påpekar att båda berättarna i romanen, den yngre Diva (den som upplever) och Diva som äldre (den som berättar efteråt) ständigt talar om skrivande. Divas mamma är poet och översättare, och även Divas bror skriver poesi. Diva hänvisar titt och tätt till litteratur och citerar fraser ur olika filosofers och författares verk (se även Lahdenperä 2016). Även själva romanen är enligt Kurikka (2008, 59) litterär: den kan beskrivas som en metaroman om skrivande men samtidigt handlar den om att skriva sig in i och – framför allt – ut ur en tradition av flickskildringar. I sin sammanfattning av de metafiktiva dragen i den samtida finländska litteraturen – som *Diva* är ett exempel på – menar Kurikka (2008,

61) att ”Finnish metafiction today reproduces the same themes present elsewhere in western metafiction; the question of authorship and its manifestations are situated in the center of metafictional concerns”. Likaså befattar sig de samtida metafiktiva finländska romanerna med ett annat tema som är viktigt för den självreflexiva litteraturen: gränsen mellan verklighet och fiktion. De gör det emellertid ofta på ett ironiskt sätt och med en politisk betoning (Kurikka 2008, 61).

Många av de teman som Kurikka tar upp förekommer även i *Den amerikanska flickan*. Romanen belyser och kommenterar sina egna konstruktionsprinciper, sig själv som fiktion, och diskuterar de i romanen förekommande berättelsernas relation till verklighet och fantasi. Den innehåller en mängd intertextuella hänvisningar till texter av diverse slag och diskuterar på en allmän nivå centrala egenskaper och element i fiktiva texter. Gestalterna i romanen intar flitigt rollerna som författare, berättare och läsare och även kommenterar dem. Det kan också påpekas att romanen *Den amerikanska flickan* citerar sig själv, till exempel vissa repliker upprepas gång på gång och skapar en ”intern” form av metafiktivitet/intertextualitet.

För att på ett generellt plan belysa romanens varierande former av metafiktivitet ska jag här ge några exempel på självreflexivitet av en intertextuell art, innan jag tar itu med berättandets uppgifter i romanen.[3] Romanen innehåller hänvisningar till många litterära texter och genrer och inleds med ett motto som tillskrivs Tennessee Williams, ”Ingen kände min ros i världen utom jag”. Citatet är romanens paratext, en av den amerikanska flickans, Eddie de Wires återkommande repliker samt en fras som citeras upprepade gånger. Dess innebörd varierar beroende på den kontext i vilken den förekommer. Först ingår den i ett längre citat som beskriver författaren Tennessee Williams och hans syster, Rosie och som ger kontexten för frasen (Fagerholm 2004, 30; hädanefter AF). Lite senare efterföljs citatet av frågor av metaspråklig karaktär (”Men vad betydde det?” AF, 31) och därefter kommer en parodisk omvärdering (”’Ingen kände min ros i världen utom jag.’ Och bla bla bla.” AF, 32).

Som vanligt är i postmodern litteratur, innehåller romanen referenser till annan, både ”hög” och ”låg” litteratur. Vid sidan om Tennessee Williams förekommer det i romanen bland annat lekfulla hänvisningar till detektivromaner, såsom i avsnittet där Sandra blir vän med Doris. När Sandra en morgon hör ett underligt ljud från husets nedre våning, smyger hon ljudlöst ner för trappan samt trycker sig ”mot den rappade

vita väggen som en skräckslagen kvinna på omslaget till en gammal deckare" (AF, 100). Istället för att stöta på något farligt och skrämmande möts hon av dess motsats, en sovande ung flicka, Doris. En av Sandras och Doris viktigaste gemensamma lekar heter "Mysteriet med den amerikanska flickan". Gestaltningen av leken återanvänder genrekonventionerna i en detektivroman och reflekterar över dem. När flickorna går igenom föremål som tillhört Eddie de Wire, tror Doris att "vi har lösningen under våra ögon" (AF, 163) och lite senare påpekar hon: "Nu har vi ganska många misstänkta" (AF, 170). De besöker brottsplatsen, undersöker offrets föremål och leder i bevis. Utredningen av brottet utvecklas sedan allt mer till ett imiterande av brottshändelserna utifrån flickornas fantasier om hur mordet utspelat sig, där Sandra spelar Eddie och Doris har rollen som "X-faktor" (den ännu icke avslöjade, eventuella mördaren) Bengt. Doris menar dessutom att hon är det enda ögonvittnet till händelser som ingen annan har kännedom om. Leken utmynnar i ett antal olika versioner, fantasier och tolkningar av händelseförloppet.

Flickornas och berättarens användning av detektivromanens genrekonventioner stannar inte heller vid ett mer eller mindre parodiskt återbruk. De narrativa ramarna, akterna som placerar den skildrade världen inom parentes och som markerar berättelsens fiktivitet (Huber 2014, 73), ökar i antal. Först kommenterar Doris explicit händelseförloppet. "Det är i alla fall så man tror att det gick till och det har tills vidare inte funnits skäl att tro någonting annat", förklarar hon för Sandra (AF, 150). Detta indirekta tvivel gällande frågan om berättelsen överensstämmer med de verkliga händelserna, får ytterligare en ram omkring sig när berättaren sedan beskriver och kommenterar lekens och berättelsens ingredienser: "Så ur detta träsk av det ena och det andra, gammalt, nytt, sant och lögn, tvingade hon [Sandra] fram en egen röst, och sa så klart och nyktert som hon kunde: 'Men vad är det som är oklart med det då? På vilket sätt är mysteriet liksom OLÖST?'" (AF, 150.) Sandra ifrågasätter existensen av ett mysterium, vilket dekonstruerar själva genrens grunder. Detektivromanens genrekonventioner upphör här att fungera som den ram som styr romanens värld, och den fråga berättelsen kretsat kring uppdagas som icke-existerande. Här ser man tydligt hur en intertextuell referens går över till allmän metafiktivitet (Sevänen 2008, 12–13, 21). Men Sandras replik ifrågasätter inte bara detektivromanen som giltig genre i berättelsens kontext utan också existensen av den värld som Doris skapat genom sitt berättande och sin lek.

Att Doris' berättelse är sammansatt av "det ena och det andra, gammalt, nytt, sant och lögn" är en beskrivning som även gäller för de övriga berättelserna inne i berättelsen. De historier som Sandra och Doris producerar för olika ändamål och för olika mottagare, för sig själva och för varandra, är påfallande ofta sammansatta av gammalt och nytt, sant och påhittat. Maria Margareta Österholm (2012, 268) beskriver dem på ett träffande sätt när hon påpekar att de innehåller "trådar av sanning – detaljer, toner, teman". Lika ofta är berättelserna försedda med element typiska för de texter Sandra och Doris läser, bland annat notiser om kändisar och kriminalhistorier. Till exempel Sandras sista uppsats i franska skolan handlar om skådespelerskan och filmstjärnan Lupe Velez som "var trött på livet. Hon ville dö. Mannen vars barn hon bar i magen hade lämnat henne. Det var inte Tarzan, som varit hennes största kärlek. Det var till råga på allt en annan kärlek, en som varit sekundär." (AF, 117.) Lupe Velez förbereder sig för att dö på ett "elegant sätt" men istället mister hon livet genom att drunkna i sitt eget hem med huvudet i toalettskålen på grund av den chili con carne hon ätit (AF, 117–118; se även t.ex. 149). Uppsatsen utmynnar i en parodi på de berättelser som Doris läser samtidigt som den också lyfter fram det osannolika i de berättelser som Sandra upplever som sanna. Sandras och Doris berättelser kännetecknas genomgående av att de kombinerar osannolika händelser med sådant som har hänt på riktigt. Död genom olycksfall eller som följd av brott är deras favoritämne. Sandras historier handlar om Jayne Mansfields döda hund, Lupe Velez och Patricia i blodskogen, om "förlossningsbiträdet Ingegerd och de sju kuvösbabysarna" hon tar livet av, kvinnan som mördar sin älskade med femton hammarslag i huvudet (AF, 149).

Mise-en-abyme-strukturer som är så vanliga i postmoderna romaner förekommer även i *Den amerikanska flickan*. Bengt, en av pojkarna som varit kära i Eddie de Wire, den amerikanska flickan, ritar efter hennes död kartor över miljön med hus och de händelser som ägt rum i området. Kartorna är speciella, de gestaltar miljön såsom han uppfattar den. De är ritade enligt hans egna koder, på hans språk och med de namn han ger åt platserna. "Namn som var en blandning av de faktiska namn som fanns av hävd i Trakten och alla de ord som han hade hittat på själv eller slagit upp i böcker. *Kapu Kai*, till exempel, det betyder *hemligt hav* på akronesiska." (AF, 22.) Bengts kartor är speciella också på det sättet att de är både sanna och fiktiva. "Han hittar på allt på dem och ändå

är det sant. Ganska fiffigt" (AF, 158), menar Doris och en annan gestalt påpekar att Bengts kartor nästan påminner om konstverk (AF, 39). Beskrivningarna av kartorna har flera gemensamma drag med Fagerholms verk och hennes litterära metod. På samma sätt som Bengts kartor, kombinerar även *Den amerikanska flickan* det "sanna" och det fiktiva, något som berättaren dessutom explicit kommenterar. Flickornas sätt att uppfatta Bengts kartor ses också i en annan litterär och parodisk kontext, då en av kvinnorna som hyr en villa i Trakten, ser en av kartorna och konstaterar att "det är ju nästan som en karta över mumindalen!" (AF, 165). På detta sätt belyses flickornas "verklighet" ut ett nytt perspektiv.

I romanen stöter läsaren även på metalepsis-strukturer, överskridandet av gränserna mellan diegetiska nivåer. Ålänningen, Sandras pappa, presenterar familjens nya hem, huset i den dyigare delen av skogen, för sin fru Lorelei Lindberg, vars dröm huset baserar sig på. Berättaren skildrar hennes reaktioner på följande sätt: hon ser sig omkring och ser på sin man och sitt barn, såsom hela skogen skulle vara full av åskådare. Enligt berättaren beter hon sig "som en, för att låna ett uttryck av Doris Flinkenberg som kommer in i historien ganska snart, *på den stora glitterscenen*" (AF, 84). Berättaren överskrider gränsen mellan narrativa nivåer, vänder sig till läsaren för att avisera en gestalt som först senare kommer att inträda. På detta sätt tematiserar hen även sin egen roll som allvetande berättare.

I sin doktorsavhandling *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012) granskar Maria Margareta Österholm bland annat metafiktiviteten i Fagerholms romaner. Liksom Kurikka (2005, 2008), betraktar hon *Diva* och *Den amerikanska flickan* som uttryck för en tradition av representationer av flickor, och som ett om-skrivande av texter och ett överskrivande av gränserna mellan olika texter och genrer som gestaltar flickor (se även Kåreland 2004, 2016). Österholm läser Fagerholms romaner i relation till skevhet (*queer*) och spatialitet samt menar att metafiktiviteten bidrar till att upprätta ett gurleskt flickrum i *Den amerikanska flickan*. Hon (Österholm 2012, 268) påpekar att "Sandra, som många andra skeva, och kanske framförallt fagerholmska, flickor vänder sig till berättandet för att göra sin skevhet begriplig. För sig själva och världen. Går in i berättelser om flickskap och skruvar i etablerade föreställningar och bilder". Genom att ta fasta på metafiktivitetens och berättandets funktioner för protagonisten kommer Österholm nära det perspektiv jag här anlägger på *Den*

amerikanska flickan. Samtidigt gör hennes starka betonande av flickskap och skevhet att hon förbiser det jag uppfattar som minst lika viktigt för romanens metafiktiva dimension, att berättelserna i *Den amerikanska flickan* inte bara handlar om flickskap, utan i lika hög grad om berättandets och berättelsernas makt.

Berättelser inom och om berättelsen: ”Knivkastarens unge”

Som jag visat ovan innehåller *Den amerikanska flickan* många av de narrativa grepp som uppfattats som karakteristiska för postmoderna, metafiktiva romaner. Också frågan om relationen mellan fiktionen och det ”verkliga” diskuteras ingående i den.

Huber menar att det finns en väsentlig skillnad mellan hur metafiktiva drag används i postmoderna romaner och i rekonstruktiva romaner. Om de romaner hon analyserar, menar hon:

> These novels are thus truly metafictional, not in the postmodernist sense of illusion-breaking self-reflection, but in different senses: they are metafictional in that they foreground the interplay of the real and the imaginary in the fictive, and in that they raise pragmatic questions about its uses and consequences. They employ the fantastic not to question and subvert our sense of reality but to explore the creative potential of fictions. (Huber 2014, 14.)[4]

Att dra en gräns mellan den ”vanliga”, dekonstruktiva postmoderna metafiktiviteten och den ”nya”, rekonstruktiva och optimistiska självreflexiviteten är förstås svårt eller kanske till och med omöjligt, något också Huber påpekar. Men hon menar att skillnaden framförallt ligger i hur de metafiktiva dragen och inslagen används, hur romanerna trots all osäkerhet i kommunikationen vill förmedla mening.

> In face of the postmodernist tenets of the inaccessibility of the real, the indeterminacy of meaning and the impossibility of truth, they [de romaner som Huber analyserar] explore the ways in which we nonetheless understand reality, construct meanings and communicate with each other. In face of the omnipresence of fiction, they ask for our agency in its production and to assume responsibility for the fictions we tell. (Huber 2014, 15.)

För att diskutera hur metafiktiviteten i *Den amerikanska flickan* skiljer sig från den för postmodernismen typiska metafiktiviteten, ser jag på berättelsen om knivkastarens unge, en av romanens många berättelser inuti berättelsen. Ett sätt att komma åt skillnaden är att granska vilka uppgifter och betydelser den kommunikativa förbindelsen ges i Fagerholms roman samt vilken betydelse berättelser har i de skildrade gestalternas liv. Det handlar om att ställa frågor om fiktionens och kommunikationens förutsättningar, funktioner och kontexter (Huber 2014, 15).

Romanen fokuserar Sandras och Doris nära vänskap och dess slut. Sandras berättelse om knivkastarens unge utgör upptakten till berättelsen om hur Sandra och Doris blir vänner. Sandra, ett underligt, bortskämt och ensamt barn, vaknar hemma i ”huset i den dyigare delen av skogen”, en grå lördag i november och drar på sig en morgonrock i siden och sin mammas tofflor. Att röra vid materialet får henne att tänka på mamman Lorelei Lindberg som några månader tidigare har lämnat sin man och sin dotter. Sandra känner en stark saknad efter sin mor och det enda sättet att hantera känslan är att berätta en berättelse om knivkastarens unge: ”En längtan som då den inte kunde stävjas måste få en historia kring sig för att någorlunda bemästras” (AF, 93). Då hennes saknad känns som ett knivhugg i magen kommer berättelsen att handla om en knivhuggares unge – ett exempel på den associativa eller metonymiska logik som är typisk för Fagerholms romaner (se även Malmio 2016). Sandra skapar en parallell värld; berättaren framhåller att Sandra är ”Knivkastarens unge i den berättelsen” samt att ”hon hade komponerat en [berättelse] i fantasin” (AF, 93). Historien som Sandra i ensamhet uppehåller sig vid är följande:

> En cirkusflicka vars mor gick bort i en dödlig sjukdom (en version som hon senare ändrade till: föll ner från högspänningsmasten en regnig tivolikväll i en landsortshåla där ingen gick på cirkus längre för att alla bara ville vara inomhus och se på teve; bara ett fåtal personer såg hennes krasch i asfalten, historien var sann, det var akrobaten Rosita Montis öde) och hon själv var alltså den lilla dottern som i mycket unga år blev sin far Knivkastarens assistent. […] Men slut på fantiserandet. (AF, 93–94.)

Berättelsen och dess uppkomstprocess beskrivs och kommenteras explicit av berättaren. En av de aspekter som Huber lägger fram som viktig och kännetecknande för samtidsromaner är den starka betoningen av

”ramar”, och framförallt av dubbla ramar. Berättelserna kommer med ”a proclamation of the special ontological and pragmatic status of the aesthetic object” då fiktionen explicit drar uppmärksamheten till sina ramar genom att introducera en annan diegetisk nivå som avslöjar sin egen retorik (Huber 2014, 39). Detta syns även i berättelsen om knivkastarens unge. En form av metanarrativ självreflexivitet uppstår genom att berättaren öppet framhåller att det finns olika versioner av berättelsen om mammans öde. I den första versionen som är påhittad har hon dött i svår sjukdom, i den andra versionen som är mera fantastisk (i betydelsen osannolik, inte trovärdig) har hon ramlat ner från en högspänningsmast. Lite ironiskt är att det just version nummer två som berättaren menar att är den ”sanna”, i betydelsen ”den som inte är påhittad”. Både karaktärernas och berättarens berättande rör sig fram och tillbaka mellan ”verklighet” och fantasi och visar hur berättelser skapas genom att element av verkligt och fantastiskt kombineras.[5] Även berättarperspektivet växlar; det glider mellan Sandras och berättarens synvinklar. Samtidigt belyser romanen sina egna allmänna konstruktionsprinciper genom att kommentera fiktionens och berättelsernas förhållande till det sanna och påhittade.

Överhuvudtaget är Fagerholms roman öppen med att vissa kommentarer har fiktionen och berättandet som sitt objekt. Romanen ger upprepade exempel på explicit, diegetisk metafiktivitet (se Hutcheon 1980; om dold och öppen metafiktivitet, se även Sevänen 2008). Frågan om relationen mellan fantasi och sanning, det påhittade och det verkliga tas regelbundet upp i *Den amerikanska flickan*. En av fraserna som återkommer i romanen lyder: ”Det här var verkligheten” (AF, 37, 47). Sandra är omringad av berättelser av olika slag och hennes föräldrars sätt att leva gör det svårt för henne att se var verkligheten börjar och det fantastiska slutar. När hon närmar sig huset hennes pappa har byggt åt Sandras mamma med en alpvilla de sett i Österrike som modell, påminner hon hela tiden sig själv om att det hela inte är fantasi, dröm eller hallucination utan ”rena rama verkligheten” (AF, 69). Likaså avslutar Fagerholms berättare, intressant nog, sina reflexioner över de olika versionerna av Sandras berättelse med kommentaren: ”Men slut på fantiserandet” (AF, 94). Denna berättarens kommentar innebär inte bara att allt det som förut berättats har varit fiktivt och byggt på fantasi utan signalerar också om ett återvändande till ”verkligheten” i fiktionen. Berättaren åberopar och rekonstruerar den egna berättelsens status av

”sanning”, dess förmåga att återge verklighet. Den antyder tydligt om den sortens återvändande till verkligheten som enligt Huber är ett av de kännetecknande dragen i litteraturen efter postmodernismen.

Men: Samtidigt som berättelsen om knivkastarens unge på ett självreflexivt sätt belyser romanens allmänna ingredienser och konstruktionsprinciper beskriver berättaren också vilka uppgifter berättelserna har för en övergiven, ensam och underlig liten flicka. De olika varianterna av berättelsen om den döda modern samt kommentarerna som lyfter fram berättelsens och berättandets ramar och kontext handlar inte om att ifrågasätta det berättade och visa på det artificiella i berättelsen. Tvärtom. Ur Sandras synvinkel är de olika versionerna av berättelsen sanna och när berättaren återger hennes känslor och fantasier finns det ingenting avståndstagande i skildringen: berättelsen om knivkastarens unge må innehålla ”fantastiska” element men samtidigt är den en uppriktig beskrivning av sanna känslor. Berättelsen upptar också helt och hållet Sandras medvetande så länge den pågår och bildar på det sättet hennes värld för en stund.

”Knivkastarens unge” belyser berättelsernas uppgift i romanen; berättandet framstår som ett sätt att hantera känslor men samtidigt också – genom att berättelsen återger olika varianter av en och samma berättelse – berättandets grundprinciper. Samma principer som gäller för berättelsen om knivkastarens unge gäller sedan för själva romanen *Den amerikanska flickan*. (Också) den är en berättelse om stora känslor och om hur svårt det är att leva med dem. Den är sammansatt av ett antal olika versioner av en och samma händelser som går igen. Dessutom kombinerar romanen historier som påminner om de ”otroliga” berättelserna i sensationspressen med inslag av ”verklighet”, två övergivna småflickors vänskap och lekar. På det sätt kan man säga att berättelsen om knivkastarens unge även har drag av en *mise en abyme*-struktur (se även Sevänen 2008, 16; Fludernik 2003, 29). Skildringen av hur Sandras berättelse uppstår, vilka element den är komponerad av samt de olika versionerna av berättelsen kanske indirekt skildrar och belyser Fagerholms eget berättande, hur hennes romaner skapas och komponeras. Likaså belyser berättelserna inne i berättelsen romangenren mer generellt, som en form av text som kombinerar det mimetiska och det fantastiska (Huber 2014, 40, 68).

Även de övriga berättelserna i *Den amerikanska flickan* belyser fiktionens förmåga att skapa mening och konstruera världar (Huber 2014, 102). Det gäller framförallt de två viktigaste lekarna Doris och Sandra

leker, Lorelei Lindberg och Heintz-Gurt-leken som är Sandras lek samt ”Mysteriet med den amerikanska flickan” som tillhör Doris.

Leken och ”livberättelserna”

Historierna i *Den amerikanska flickan* är också en form av kommunikation och gemenskap vars centrala betydelse belyses genom den ställning som det muntliga berättandet har i romanen. ”Knivkastarens unge” är en berättelse som Sandra berättar för att trösta sig själv, men de flesta av berättelserna som Sandra och Doris framför berättas av flickorna för varandra. De berättas muntligt, ofta i enrum och under speciella omständigheter och former som anknyter till de viktiga lekarna och de därtill hörande pseudoidentiteterna med påhittade namn och övade miner. Berättelserna skapas i situationer i vilka den ena berättar och den andra, som är närvarande i samma rum lyssnar, emellanåt ivrigt och koncentrerat, emellanåt kritiskt och ifrågasättande. Inte bara berättelsen är viktig, lika betydelsefulla är också scenen och sammanhanget, ramarna och omständigheterna som omringar berättandet. Medan Sandra och Doris är upptagna av berättelsen och berättandet ger berättaren kontexten för berättandet: ”’Jag gick ner i bassängen på kvällen’, avslutade Sandra sin berättelse för Doris Flinkenberg bakom den stängda dörren till köket i huset i den dyigare delen av skogen” (AF, 115).

Muntligheten som är utgångspunkten för Sandras och Doris berättelser präglar tidvis även berättarens sätt att kommentera det berättade. Hen ser på flickorna från sidan och utifrån och beskriver det hen ser, två flickor i den tidiga puberteten som samtalar med varandra. Berättaren väcker också förväntningar på en viss slags berättelse genom att frammana en stämning; hen undrar om man inte, trots att man inte hör vad flickorna säger (realitetsmarkör), uppfattar ”något liksom dovt och oroande, något i alla fall lite skräckinjagande” i dem och deras minspel. Och hen svarar själv på sin retoriska fråga i en kommentar som samtidigt riktar sig både till läsaren och de fiktiva gestalterna och inför därmed en metalepsis: ”Kanske det. Säg det till flickorna bara. Det skulle nämligen ha gjort dem stolta och intresserade att höra det.” (AF, 137.)

Efter att flickorna blivit vänner börjar lekarna i den tomma simbassängen i huset i den dyigare delen av skogen. Såsom fallet ofta är i metafiktioner, får läsaren veta vad flickorna läser (se t.ex. Currie 1995).

Båda har en kappsäck med diverse föremål inklusive deras favoritlektyr. Doris kappsäck innehåller förutom några nummer av tidningen ”Brott ur livet”, även böckerna ”Kitty löser åter ett mysterium”, ”Kvinnans roll i kärlekslivet” samt den redan nämnda ”Korsordsordboken” (AF, 108). Litteraturen är heterogen och består av flickdeckare, brottsberättelser och av ”brukslitteratur” (texter som kan användas för praktiska ändamål). I Sandras resväska finns en klippbok i vilken hon har klistrat in bilder och notiser ”som handlade om ond bråd död och grymma olyckshändelser” (AF, 54). De berättelser som flickorna berättar för varandra är såväl bloddrypande, tragiska som fantastiska och baserar sig delvis på de texter de läser. (I en annan scen i vilken flickorna undersöker en låda som innehåller Eddie de Wires saker, får vi veta vilka typer av läsning Eddie föredragit. Denna litteratur är heterogen på samma sätt som Doris’ böcker [AF, 160].)

Berättaren betonar förbindelsen inte bara mellan föremålen i kappsäckarna och berättandet utan också mellan lekarna och berättandet. ”Den ena kappsäcken och den andra kappsäcken och allt som fanns däri; av detta uppstod lekar och berättelser, berättelser och lekar, lekar som var berättelser, som skulle sysselsätta Doris och Sandra i många, många år. Och föras upp, småningom, i en annan verklighet.” (AF, 108.) Berättandet, fantasin och lekarna anknyts också till livet som en berättelse. Sandras lek grundar sig på hennes ”livsberättelse”, Doris lek baserar sig på händelser i Trakten i det förflutna, ”en fruktansvärd historia”. De stora, långa lekarna ”Mysteriet med den amerikanska flickan” och ”Lorelei Lindberg – Heintz-Gurt-leken” leks i tur och ordning och baserar sig dessutom på en viktig regel: ”Och allt skulle ha verklighetsbakgrund. Allt skulle vara sant.” (AF, 110.) Även berättaren lyfter fram relationen mellan livet och berättelserna och sin egen uppgift som är att berätta historien om Sandra och Doris liv. En avgörande punkt i Sandras och Doris vänskap är när lekarna för en kort stund går över i allvar och Doris kysser Sandra. Då stannar berättelsen för en stund och berättaren (alternativt Sandra) ställer frågan om detta är en händelse som förändrar allt och utgör steget in i vuxenheten. ”Den stund då berättelsen om Doris och Sandra tog en annan väg. Men i så fall, vilken väg då?” (AF, 154.)

Berättaren lyfter också fram den etiska innebörden i Sandras och Doris berättelser i kapitelrubriker såsom ”Historien om huset på Första Udden/ Doris lyckligaste berättelse”. Berättelsen som berättas i detta kapitel handlar om hur Doris, misshandlad av sin far och sin mor, till slut

hittar hem då hon blir adopterad av kusinmamman. Denna berättelse börjar redan i det förra kapitlet som heter ”Den vackraste berättelsen som någonsin har berättats”. Avsnittets metafiktiva rubrik motsvarar emellertid inte dess innehåll, istället går kapitlet ut på att skildra olika platser och rum i Trakten där flickorna vandrar runt. Till slut kommer de till Huset på Första Udden och där börjar Doris äntligen berätta sin lyckligaste historia med kommentaren att ”det avgjort bästa av allt är att den är sann. Allt det här har hänt i verkligheten!” (AF, 125.) I kapitlet ”Historien om huset på Första Udden/ Doris lyckligaste berättelse” möter läsaren en struktur av modellen ”kinesisk ask”: en berättelse inom en berättelse inom en berättelse. Först berättar berättaren en historia som skildrar Traktens ”ursprung” och förflutna. Denna historia avslöjas sedan som en av de historier kusinmamman upprepade gånger berättar för Doris. Den innehåller också berättelsen om kusinmammas liv. När hennes berättelse sedan kommer in på Doris, konstaterar berättaren i en självreflexiv kommentar: ”Men nu närmade vi oss alltså den absoluta höjdpunkten i historien: lilla Doris Flinkenberg” (AF, 129).

En av lekarnas viktiga uppgifter är, som jag påpekat, att skapa gemenskap genom kommunikation. Doris berättelse går ut på skapa en värld med därtill hörande känslor: hon suggererar fram en situation full av känslor såsom skräck, inlevelse, förväntan. Situationen som uppstår är sedan så intensiv att flickorna, både den som berättar och den som hör på totalt uppslukas av berättelsen, som förenar dem i en gemensam upplevelse och ett gemensamt känslotillstånd. Men berättelserna har också uppgifter såsom tidsfördriv, flykt och tröst.

Genom berättelserna inne i berättelsen undersöker och reflekterar romanen över sina egna förutsättningar och effekter som en form av kommunikation (se även Huber 2004, 33). De pragmatiska och etiska följderna av berättelsen om den amerikanska flickan är emellertid både underbara och hemska; berättelsen skapar inte bara gemenskapen mellan Sandra och Doris, utan determinerar i sista hand också Doris’ öde. Det tragiska slutet på Doris historia kanske också visar på genrens betydelse och de etiska konsekvenserna av den. ”It is precisely because we choose the ways and modes in which we want to tell the stories of our lives and our world that our choices matter”, påpekar Huber (2014, 65). De olika versionerna av den amerikanska flickans öde som Doris lever sig in i handlar inte om att ifrågasätta vår uppfattning om verklighetens väsen. Istället undersöker de fiktionens verklighet och makt.

Sammanfattning

De metafiktiva dragen är framträdande och frekventa i Monika Fagerholms verk som också klassificerats som postmoderna. Därför är det förvånande att de ännu inte blivit föremål för en mera grundlig analys, speciellt som man i forskningen ofta fört fram självreflexiviteten som ett av den postmoderna litteraturens främsta kännetecken. Samtidigt visar en närmare analys av *Den amerikanska flickan* att romanens sätt att använda sig av de för postmodernismen typiska metafiktiva narrativa greppen avviker från den illusionsbrytande effekt som ofta förknippats med postmodernistisk metafiktivitet. Istället lyfter romanen om och om igen fram betydelsen av berättelser och berättande i flickornas lekar, vänskap och liv. Berättelserna är en väsentlig del av protagonisternas kommunikation, och den grund på vilken deras liv bygger. Berättelsernas uppgift i romanen är framför allt att rekonstruera, inte dekonstruera, den skildrade verkligheten. Också litteraturens etiska uppgifter framträder indirekt. Berättaren konstaterar att berättelserna Doris och Sandra berättar är ”livsberättelser”. Delvis bygger de på flickornas tidigare liv och på det de läst, delvis kommer de att styra flickorna i deras framtid. Leken som inleder Sandras och Doris vänskap börjar med att Sandra väcker Doris genom att låtsas att hennes pekfinger är en pistol. Historien om Sandra och Doris upphör slutgiltigt när Doris skjuter sig med en riktig pistol på samma ställe där Eddie de Wire dött. I fiktionen förhåller sig leken och verkligheten till varandra som spegelbilder samtidigt som lekens, fantasins och berättandets konsekvenser är riktiga och allvarliga.

Som min analys visar, förekommer de egenskaper som Huber identifierar som kännetecknande för rekonstruktiva romaner också i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*. Dess postmodernt självreflexiva drag visar på en stilistisk kontinuitet, men samtidigt signalerar sättet att använda de metafiktiva inslagen tydligt om ett återvändande till ”verkligheten”. Romanen tematiserar kommunikation. De berättelser som berättas inom bokens ramar lyfter på många sätt fram betydelsen av berättandet i de gestaltade personernas liv. Flickornas lekar och diskussioner, som ofta bygger på berättelserna de berättar för varandra, bygger upp deras interna relation och håller ihop vänskapen. Berättelserna och kommunikationen är av avgörande betydelse för dem. På det sättet uttrycker verket en optimistisk, om också självkritisk tro på fiktionens förmåga att kommunicera och dess avgörande betydelse i människornas

liv. *Den amerikanska flickan* strävar efter att återskapa läsarens tro på litteraturens potential som meningsskapande kommunikation och som ett uttryck för ”autenticitet”.

Noter

[1] Hubers sätt att granska metafiktiva drag i en kommunikativ kontext kommer nära det diskursiva angreppssättet som jag utvecklat i min avhandling (Malmio, 2005) för att analysera metafiktiva drag i 1910- och 1920-tals litteraturen.

[2] Monika Fludernik (2003) inför mycket mer ingående och invecklade klassifikationer i en artikel med namnet ”Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction” i vilken hon går i dialog med den tyska och engelska narratologins definitioner på självreflexivitet. För mina ändamål i denna artikel räcker emellertid en mindre invecklad systematik.

[3] Romanens intertextuella referenser begränsar sig inte enbart till litterära texter. *Den amerikanska flickan* innehåller rikligt med intermediala allusioner till musik, filmer och andra medier. Om dess hänvisningar till musik, se t.ex. Kåreland (2016), Kurikka (2016), Helle (2013, 2016), Tidigs (2016). Jag kommer inte att gå in på de intermediala hänvisningarna, inte heller på de metaspråkliga dragen i romanen.

[4] Fludernik (2003, 11, 19) påpekar emellertid i sin artikel, med hänvisning till Ansgar Nünning och Werner Wolf, att metafiktiviteten inte nödvändigtvis behöver ha uppgiften att ifrågasätta den mimetiska illusionen. Fludernik (2003, 34) diskuterar även frågan om den teoretiska modellen för narratologi måste vara realistisk eller inte, det vill säga om den måste basera sig på en kommunikationsmodell. Hon menar att det inte är nödvändigt samt att valet är ideologiskt för det förutsätter en ”commonsense”-modell som detta val utgår från. Huber utgår däremot från en kommunikationsmodell.

[5] Här har Bo Pettersson åtskilligt att säga i sin färska undersökning *How Literary Worlds Are Shaped* (2016).

Litteraturförteckning

Currie, Mark. 1995. ”Introduction”. In *Metafiction*, edited by Mark Currie, 1–8. London: Longman.

Fagerholm, Monika. 2004/2005. *Den amerikanska flickan. Roman*. Stockholm: Bonniers.

Fludernik, Monika. 2003. ”Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction”. *Poetica*, 35: 1–39.

Hallila, Mika. 2013. ”Metafiktiivistä menoa”. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*, toimittaneet Mika Hallila et al., 85–96. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Helle, Anna. 2013. ”Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit. Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä* ja *Säihkenäyttämössä*”. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakausilehti Avain* 1: 5–22.

Helle, Anna. 2016. ”When Love and Death Embrace: Monika Fagerholm’s *The American Girl* and *The Glitter Scene* as Postmodern Melodrama”. In *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, edited by Kristina Malmio and Mia Österlund, 83–98. Helsinki: Finnish Literature Society.

Huber, Irmtraud. 2014. *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. New York: Palgrave MacMillan.

Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative*: *The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Kurikka, Kaisa. 2005. ”Tytöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin *Diva* utopistisena tekstinä”. Teoksessa *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*, toimittaneet Anna Helle ja Katriina Kajannes, 56–72. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Kurikka, Kaisa. 2008. ”To Use and Abuse, to Write and to Rewrite: Metafictional Trends in Contemporary Finnish Prose”. In *Metaliterary Layers in Finnish Literature*, edited by Samuli Hägg, Erkki Sevänen and Risto Turunen, 48–63. Helsinki: Finnish Literature Society.

Kurikka, Kaisa. 2016. ”Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholms *DIVA* as Minor Literature”. In *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm,* edited by Kristina Malmio and Mia Österlund, 38–52. Helsinki: Finnish Literature Society.

Kåreland, Lena. 2004. ”Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*”. I *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, redigerad av Eva Heggestad och Anna Williams, 121–138. Lund: Studentlitteratur.

Kåreland, Lena. 2016. ”Re-Imagining Girlhood: The Revision of Girls’ Books in Monika Fagerholms *DIVA* and *The American Girl*”. In *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, edited by Kristina Malmio and Mia Österlund, 25–37. Helsinki: Finnish Literature Society.

Lahdenperä, Hanna. 2016. ”Reading Fiction as/and Theory. Monika Fagerholm’s *DIVA* as a Barthesian Text and Feminist Theory”. In *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, edited by Kristina Malmio and Mia Österlund, 53–65. Helsinki: Finnish Literature Society.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.

McHale, Brian. 2013. ”Afterword: Reconstructing Postmodernism”. *Narrative* 21 (3): 357–364.

Malmio, Kristina. 2005. *Ett skrattretande (för)fall. Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*. Diss.: Helsingfors: Helsingfors universitet.

Malmio, Kristina. 2012. ”Phoenix-Marvel Girl in the Age of fin de siècle. Popular Culture as a Vehicle to Postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish Author, Monika Fagerholm”. In *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, edited by Leena Kirstinä, 72–95. Helsinki: Finnish Literature Society.

Malmio, Kristina. 2016. ”Mötet mellan lokala och globala rum. Bo Carpelans *Axel* och Monika Fagerholms *Diva* som former av kognitiv kartläggning”. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 91: 37–65.

Pettersson, Bo. 1994. *The World According to Kurt Vonnegut*: *Moral Paradox and Narrative Form*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin and Boston: De Gruyter.

Sevänen, Erkki. 2008. ”Introduction: On the Study of Metafiction and Metaliterary Phenomena”. In *Metaliterary Layers in Finnish Literature*, edited by Samuli Hägg, Erkki Sevänen and Risto Turunen, 9–25. Helsinki: Finnish Literature Society.

Tidigs, Julia. 2016. ”Vad har de gjort åt min sång? Återvunnet språk i Monika Fagerholms *Den amerikanska flickan*”. Föredrag vid symposiet Nordisk samtidslitteratur och det senmoderna samhället, Helsingfors, Finland, den 18.–19. februari.

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

Österholm, Maria Margareta. 2012. *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005.* Diss.: Stockholm: Rosenlarv.

Österlund, Mia. 2016. ”A Work You Cannot Explain, Only Experience: The Struggle with Readability in the Reception of Monika Fagerholm’s Novel *Lola uppochner*”. In *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*, edited by Kristina Malmio and Mia Österlund, 134–154. Helsinki: Finnish Literature Society.

II Rhetoric and the Imagination

Inledning
Att förstå världen genom retoriken

Maria Salenius

En av de viktigaste principerna inom klassisk retorik är *captatio benevolentiæ*, avsikten att fånga åhörarens (eller läsarens) välvilja, komma nära, behaga och väcka medkänsla (Nash 1992, 9). Även om delar av dagens politiskt markerade tal och texter gör föga anspråk på just välvilja, präglas även de av ett behov att nå en positiv inställning hos mottagaren för att kunna föra en övertygande talan (*persuasio*). Trots sin uråldriga tradition är det den klassiska retoriken som än idag ligger i grunden för vår västerländska kommunikation – och litteratur.

Under medeltiden utformades retoriken från en hednisk texttradition till kyrkans främsta medel för att nå folket och sprida Guds ord. Den quintilianska principen om att endast en god människa kan vara en god talare[1] överfördes till kyrkans lära genom att föreslå att endast en Guds man som påverkas av den Helige Ande kan predika väl och övertyga sin församling. Samtidigt breddades retorikens sfär till även det skrivna språket, och den västerländska skrivtraditionen fick sin fasta grund i antikens lärda – något som humanismen senare starkt tog fasta på.

Under renässansen hamnade hela den kända världen i gungning genom såväl den kopernikanska revolutionen som upptäcktsresorna till den nya världen. Verkligheten såg inte ut som den hade. Den heliocentriska världsbilden medförde utmaningar för kyrkan och de heliga skrifterna. Jorden stod inte längre i centrum av universum, den var inte heller den största planeten. Dessutom innebar upptäckterna av nya länder att den europeiska människan inte heller längre var jordens självskrivna härskare: så många nya länder fanns, och den största delen av jorden visade sig vara varken ljushyad eller kristen.

Bland dessa omvälvningar är det inte så överraskande att renässansens poeter tidvis tar sig rollen som en forntida gud – eller Shakespeares Prospero – och härskar över jorden med sin makt, mycket likt Gud som ”förbjuder solen att gå upp” (Job 9:7). Poeterna använder sin (orda)makt till att behärska de förändringar som skedde i människans syn på sin värld och sitt universum, och de använder också dessa omvälvningar metaforiskt när de talar mer specifikt om förändringar i den teologiska verkligheten (se t.ex. Wilson [1560] 1994, 41–43). Den engelska poeten och predikaren John Donne (1572–1631) beskriver i sonetten ”I am a little world” hur universum skakas ut ur sin medeltida geocentriska verklighet.

I am a little world made cunningly
Of Elements, and an Angelike spright,
But black sinne hath betraid to endlesse night
My worlds both parts, and (oh) both parts must die.
You which beyond that heaven which was most high
Have found new sphears, and of new lands can write,
Powre new seas in mine eyes, that so I might
Drowne my world with my weeping earnestly,
Or wash it if it must be drown’d no more:
[…]
(Donne, *Holy Sonnets*)

Donne hänvisar till de ”nya sfärerna” bortom (den medeltida) himlen, och till en utvidgad syn på universum; han hänvisar också till ”nya länder” och ”nya hav” (*new sphears*; *new lands*; *new seas*). Hela dikten i sig är en metafor för människan, ”en liten värld”, men här är världen ”listigt uppbyggd” (*made cunningly*) av Gud, och alla finesser blottas först genom den nya vetenskapen. Den här ”nya vetenskapen” (*new philosophy*) kan Donne medge sig anamma i en text från 1623–24, då han säger sig själv vara ”ett nytt argument för den nya filosofin”, eftersom världen ändå tycks annorlunda än han trott den vara.[2] I dikten ”Goodfriday, 1613. Riding Westward” beskriver Donne vidare Guds storhet i astronomiska termer då han talar om hur Kristi händer omspänner polerna och styr sfärerna (*span the Poles; turne all spheares*).

Samtidigt som stjärnhimlen och den nya världen erövrades skedde också reformationen, som år 2017 firar sitt märkesår. Likaså i en annan

dikt (”The Crosse”), där Donne diskuterar de reformerade kristnas rätt att göra korstecknet, beskrivs Guds skapelse i ”meridianer som korsar” (”*All the Globes frame, and spheares, is nothing else / But the Meridians crossing Parallels*.”). Guds nya värld och den retoriska metaforen bär det gamla tecknet över till den nya tiden. För humanisterna under renässansen är människan själv ett bevis för att världen är mer komplicerad än man tidigare kunnat förstå och att de nya vetenskaperna kan ha rätt – och att detta dessutom är i enlighet med Guds plan. Från en reformationssynvinkel är det också klart att (de t.ex. latinspråkiga) skrifterna kanske inte kunnat återge Guds mening i sin helhet förut. I dessa textbaserade tider sätts predikantens vältalighet på prov.

Från en retorisk synpunkt är det speciellt intressant hur protestantismen kan ses som en andlig och språklig form av kristenhet där ordets betydelse understryks och tron möjliggörs av skribentens (och översättarens) grammatiska kunnande och predikantens vältalighet (Ní Chuilleanáin 133–134).[3] Reformationen började på den europeiska kontinenten med skrifter av Luther, Calvin och Zwingli, och i England började reformationen under Henrik VIIIs tid på 1530-talet, framför allt som en lära vars texter kunde begrundas och anpassas till statens bästa. Den katolska kyrkan ville inte godkänna att den astronomiska och geografiska verklighetsuppfattningen förändrats, och trots att Kopernikus redan år 1543 presenterat sina tankar fick Galileo Galilei kämpa mot Vatikanen långt in på 1600-talet. Vissa av hans samtida litterära röster tog väl emot den nya vetenskapen, andra var mera traditionella: William Shakespeare (1564–1616) skriver om kolonier och den nya världen, mest tydligt och ingående i *Stormen* (*The Tempest,* 1611), medan Christopher Marlowe (ca 1564–93) aldrig riktigt tycktes ha godkänt den nya världssynen. John Donne föreslår att hans egen förvirring över sin fysiska (o)rörlighet (efter en svår sjukdom) ökar möjligheterna för att det finns andra verkligheter – även gällande universum – men utan att egentligen ta slutlig ställning i frågan (”*why may I not*”).[4] Men hos samtliga skribenter och i den retoriska utvecklingen av den litterära traditionen har den nya världens bildspråk har satt sina spår, och från och med upplysningstiden har diskussionen mellan vetenskapen och Gud en given plats i litteraturen.

Genom tiderna har litteraturen känts vid både en estetisk och en funktionell uppgift (se Pettersson 2016a, 235–241). Det rent religiösa har med tiden utvidgats till en bredare ideologisk diskussion men med samma retoriska grundprinciper: berättandet har ett utmärkande etiskt

uppdrag (Phelan 2005, 5). Den engelska 1800-talsromanen är ett senare exempel på en litteraturform som till sin narrativa form utvecklades till en egen genre med en given struktur som sedan fick sina utvikningar och undantag, men som också bär inom sig det klassiska arvet av retorikens *movere*, *docere* och *delectare*, en stark insikt att såväl beröra som lära och engagera. Trots att romanen spred sig i första hand som tidsfördriv för den växande och tacksamt läskunniga medelklassen, var den på inget sätt en retoriskt likgiltig genre. Den grundade sig på prosaformer som reseskildringen, den gotiska romanen, den politiska satiren samt de moralbevakande domestiska romanerna – textformer med en utpräglad uppgift att bilda och övertyga. Likaså ser vi de starkt ställningstagande litteraturformer som sedan 1800-talet och in i vår tid växt ut ur den tidiga romantraditionen som även de mycket troget följer den klassiska uppgiften, som enligt Quintilianus kräver att man tar fasta på ”bildningen och beteendet” hos talaren (eller skribenten) (”*mores ante omnia oratori studiis erunt excolendi atque omnis*”, Quintilian 1968, 382). Författare som Charles Dickens (1812–70) fokuserar på sin tids sociala orättvisor gällande bl.a. barn och arbetarklassen, och Elizabeth Gaskell (1810–65) tar steget ut och föreslår lösningsmodeller i sina romaner om livet i industriella miljöer (t.ex. *Margareta eller norra och södra England; North and South* 1854–55). Emily Brontë (1818–48) däremot väver vidare på den gotiska traditionen i sina djuplodande själsbeskrivningar i *Svindlande höjder* (*Wuthering Heights* 1847) medan William Makepeace Thackeray (1811–63) utvecklar pikareskromanen med både drag av *Bildungsroman* och moraliska undertoner i *Fåfängans marknad* (*Vanity Fair* 1848). Romanen i sig blir som konstform starkt medveten om sitt uppdrag, sin värld – och sig själv (se t.ex. Lodge 2002). Berättarens roll samt vårt förhållande till denna har därmed också blivit allt viktigare inom den retoriska synen på litteraturen (se t.ex. Booth 1983). Berättaren kan med sin röst göra oss mer delaktiga i händelserna – eller distansera oss från dem. Berättarens engagemang är en retorisk metod som på språkets nivå påverkar läsarens engagemang.

Romanen, texten, bygger världar och verkligheter med retoriska medel. Ibland är det som beskrivs störande, obekvämt eller upprörande. Det finns stunder – och texter – där fantasins och uppfinningskraftens styrka skapar de mest våldsamma och störande bilder och där metaforen övergår från en symbolisk retorisk akt till en nästan fysisk beröring av ondska. Det språkliga överskrider gränsen till det verkliga, och orden

förvandlas till en del av händelseförloppet.[5] Då blir *formen* av texten ofta lika relevant som innehållet. Ända sedan *fin-de-siècle* och uppkomsten av modernisterna i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet har (den engelskspråkiga) texten, språket i sig, fått en allt mer betydande roll i litteraturupplevelsen, med upphov i former som det experimentella diktspråket och syntaxen hos Gerard Manley Hopkins (1844–89) och *nonsense*-poesin av Lewis Carroll (1832–98). Vi har mer och mer även breddat vår litteraturuppfattning till (eller: tillbaka till) den muntliga traditionen (med t.ex. Bob Dylan som 2016 års Nobelpristagare i litteratur; se Pettersson 2016b) och till bilder eller andra visuella konstruktioner.

Ett ytterligare viktigt element inom den klassiska retoriska processen är *memoria*, konsten att ta till sig och omfatta den text man vill återge. Detta drag har med tiden utvecklats till ett litterärt element som tar fasta på litteraturens historiska uppgift att förmedla, transportera, och rentav förändra världen. Litteraturen hjälper oss att definiera vem vi är, varifrån vi kommer, hur vi tänker, och varför – att minnas vår text och vårt liv (se t.ex. Hervieu-Lèger 2000). Under den modernistiska eran under den första halvan av 1900-talet var den västerländska världen i gungning, med både förödande krig och stora teknologiska framsteg, och litteraturen speglade denna verklighet. I förändringens tid var erinringen en viktig *topos* för berättelsen. Den engelske författaren Evelyn Waugh (1903–66) demonstrerar detta genom att bygga litterära monument för tidigare hjältar i form av biografier av t.ex. den katolska martyren och senare helgonförklarade Edmund Campion (1540–81) samt 1800-talskonstnären Dante Gabriel Rossetti (1828–82). Också Waughs fiktiva romaner har ofta som uppgift att kartlägga det nyligen förgångna. Speciellt tydligt förverkligas det i romanen *En förlorad värld* (*Brideshead Revisited*) vars första utgåva från 1945 är en eloge till det samhälle som Waugh trodde andra världskriget hade förintat för gott.[6]

Boken, hävdade John Donne redan på 1500-talet, är ”lika evig som de fyra elementen, eller som jorden själv”[7], och kognitionsvetenskapen har senare påvisat en tydlig koppling mellan läsning och den fysiska boken som artefakt (se t.ex. Mangen & Velay 2014). Trots den digitala utvecklingen har den fysiska boken behållit sin roll som det främsta föremål som får vår fantasi att finna nya galaxer. Den klassiska retoriken har gjort litteratur till en textform som verkar i samhället som en stark gren inom humaniora. Likaså berörs vi fortfarande av antikens *ekphrasis*

och de verbala konstruktionsmodeller där vi kan nå bortom den synliga världen till en osynlig dimension av verkligheten (James & Webb 1991, 11–13). Om vi så tolkar tal, text eller visuella konstruktioner, är retoriken det teoretiska sammanhang där vi grundar vår läsning, inom vår verklighet som grundar sig på *story-telling* och fantasi.

Noter

[1] ”*Ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum*”, Quintilian (1968, 356); se även Fafner (1982, 107).

[2] ”*I am up, and I seem to stand, and I go round, and I am a new argument of the new philosophy, that the earth moves round; why may I not believe that the whole earth moves, in a round motion, though that seem to me to stand, when as I seem to stand to my company, and yet am carried in a giddy and circular motion as I stand?*” (1985, *Meditation XXI*; övers. MS); se Salenius (2001).

[3] ”*A purely spiritual and verbal* [*form of*] *Christianity*”, som understryker ”*the sufficiency of the word*” samt där ”*faith in the word of God* [*was*] *made available by the grammatical skills of the editor and translator* [*of the original Scriptures*], *and borne into the hearts of men* […] *by the eloquence of the preacher's language*”.

[4] Se Donnes *Meditation XXI* ovan.

[5] Oscar Wilde (1854–1900) gör metaforen till en konkret bild, en tavla, i *Dorian Grays porträtt* (*The Picture of Dorian Gray* 1890) då han låter det målade porträttet förfalla i enlighet med livsödet medan huvudpersonen förblir intakt.

[6] Femton år senare gavs romanen ut i en reviderad upplaga (1960), i ett samhälle som återhämtat sig bättre än Waugh hade förväntat sig, och i förordet till den nya upplagan beskriver Waugh sin ursprungliga roman som kanske aningen överdriven.

[7] ”*Booke, as long-liv'd as the elements, / Or as the worlds forme...*”, ”Valediction of the Booke” (Donne 1967, raderna 19–20; övers. MS).

Litteraturförteckning

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: Chicago University Press.

Donne, John. 1967. *The Complete Poetry of John Donne*. Edited by John T. Shawcross, Garden City, NY: Doubleday.

Donne, John. 1985. *Devotions upon Emergent Occasions*. Edited by Anthony Raspa, Oxford: Oxford University Press.

Fafner, Jørgen. 1982. *Tanke og tale: Den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C.A. Reitzels forlag.

Hervieu-Léger, Danièle. 2000. *Religion as a Chain of Memory*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

James, Liz & Ruth Webb. 1991. "'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': *Ekphrasis* and Art in Byzantium". *Art History* 14 (1): 1–17.

Lodge, David. 2002. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. London: Secker & Warburg.

Mangen, Anne & J.-L. Velay. 2014. "Cognitive Implications of New Media". In *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, edited by Marie-Laure Ryan, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson. 72–77. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Nash, Walter. 1992. *Rhetoric: The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell.

Ní Chuilleanáin, Eiléan. 2000. "'Strange Ceremonies': Sacred Space and Bodily Presence in the English Reformation". I *Sixteenth-Century Identities*, edited by A.J. Piesse. Manchester: Manchester University Press, 133–154.

Pettersson, Bo. 2016a. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin et al.: De Gruyter.

Pettersson, Bo. 2016b. "Sånglyriken fick sitt Nobelpris". *Hufvudstadsbladet*, 14 oktober, 24–25.

Phelan, James. 2005. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Quintilian. 1968. *The Institutio Oratoria*. Edited and translated by H. E. Butler. London: William Heinemann.

Salenius, Maria. 2001. "The Circle and the Line: Two Metaphors of God and His Works in John Donne's Devotions upon Emergent Occasions". *Neuphilologishe Mitteilungen*, 2 CII: 201–210.

Wilson, Thomas. 1560/1994. *The Art of Rhetoric*. Edited by Peter E. Medine. University Park: Pennsylvania State University Press.

The "many-splendoured thing"
Francis Thompson, Science, and Cognitive Poetics

Anthony Johnson & Göran Torrkulla

> All the great Romantics made [the] effort to bring both sides [science and literature] together, which is just what makes them great. (Midgley 2002, 55; quoted in Pettersson 2002a, 206–207)

In spite of the binaristic categorizations which, from time to time, scholarly communities have employed in the attempt to silo off scientific thinking from other forms of human endeavour, mankind has insisted on remaining human: even if by doing so its representatives happen to undermine (either expressly or inadvertently), the dichotomies they are seeking to establish at a particular moment. Famously, Johannes Kepler formulated a law of planetary movement as part of an attempt to reconcile his observations with quasi-magical Graeco-Roman and hermetic myths concerning the harmonic relation between the sun and its planets. Much of Newton's endeavour combined a staggering aptitude for numbers and geometry with his passion for theology and alchemical curiosity. Linnaeus tenaciously walked a "tightrope between God and Science" by trying to hold for as long as possible to his conviction "that genera and species were created universally, once and for all, by God alone."[1] And Einstein's ideas of relativity grounded themselves in a reverie inspired by looking at a stationary clock from the shifting perspectives experienced on his morning tram ride. Even Crick and Watson's double helix first appeared in a dream. In actual fact, as has been noted in a number of volumes by the celebrated philosopher of the history of science, Gaston Bachelard, science as much as the arts is rooted in reveries of the elements and their materiality.[2] Nor is the point lost on Bo Pettersson, whose own intellectual project over the past few decades has involved the de-siloing of scientific thought so that it may be recombined with the study of the

literary imagination in a number of new and exciting ways. In what follows, we will attempt our own intervention within the topic.

The present study emerged out of a number of informal discussions between 2015 and 2016. At the time, Göran Torrkulla was translating a philosophical polemic by Mary Midgley – *Are You an Illusion?* (2014; in the following AYI) – for publication in Sweden.[3] The reason why *Balders förlag*, the publishing house in question, were interested in this particular text is not hard to fathom. Midgley, after all, was not only internationally famous, she also enjoyed a formidable reputation. It was one which had prompted Andrew Brown – writing for *The Guardian* in January, 2001 – to conjecture that she "may be the most frightening philosopher in the country." And it was one which branded her, in the same article, as "our foremost scourge of scientific pretension." A factor which, of course, was especially important from the publishers' point of view – was the intrinsic strength of *Are You an Illusion?* as a critique on relations between the sciences and the arts. In Scandinavia, the status of the book was, in this respect, boosted by its British reception: Stephen Cave's immensely positive review in the *Financial Times* (March 21, 2014), for example, went so far as to venerate Midgley as "one of our wisest living philosophers." *Are You an Illusion?*, then, was hailed as a significant publication in its own right (while, admittedly, some fuss was also made by the press about the author's age, because she was ninety-four when it came out). Above all, in fact, the work underlined her continuing presence in the vanguard of resistance to those doyennes of the scientific community who stood accused of embracing 'scientism' as if it were a religion, or claiming too much for materialistic descriptions of human consciousness. (In Midgley's view, these included Richard Dawkins and Francis Crick.)

What particularly piqued our own attention in all of this, however, was Midgley's decision (despite her declared status as a non-believer) to firm up and close the volume by quoting two stanzas from "The Kingdom of God," a devotional text by the mystic, and relatively unexplored, Catholic poet Francis Thompson (1859–1907) (Midgley 2014, 154). Along with the problems implicit in translating the poem itself, Thompson's poetry became a topic to which our conversations frequently returned, and many of the issues addressed in the present paper grew out of the whys and wherefores of this contingency. Why, we wondered, are Thompson's lines (which are undiscussed in Midgley's

text and not explicitly connected to it) so appropriate as an ending to a polemic on the relation between the humanities and the sciences, with a particular focus on the abuses of the latter in the present century? What domains of thought are opened up for the first-time reader by the experience of these uncontextualized stanzas? How are these experiences modified by a wider view of their context in Thompson's poem as a whole? And are there elements in the wider context of the poem which contribute to Midgley's view, cited in the epigraph to the present paper that, at its best, the relation between science and poetry can prove to be mutually enriching? Suggested answers led – by way of Pettersson's developing discussion of the relation between science and poetry; the uses of cognitive studies in literary interpretation; and the paramount importance of imagination for both science and the humanities – towards a new understanding of the poet (himself an acolyte of the William Blake featured so prominently in Pettersson's thinking), as well as towards an attempted interdisciplinary reading of the poem.[4] Over the course of our engagement with these issues in the production of the present study we have, naturally enough, tried to remain aware of the differences in approach besetting a literary scholar and a philosopher working together within the field of poetics and literary history. On similar grounds, we have also laboured to keep our eyes open to common assumptions which both may have taken for granted. Most especially, though, we have in this respect endeavoured to bear in mind that the fruits of such a collaboration can all too easily become bruised by the complacency of what Alan Richardson (2010, x), in his brilliant book on the *Neural Sublime*, has characterized as an "*inter-discursive*" rather an "interdisciplinary" mode. Accordingly, and as a counter to the limitations imposed by our own broadly historicist and contextualist orientations, we have striven, wherever possible, to attend to the possibilities offered by a wider interdisciplinarity: and in particular to the insights offered by colleagues from cognitive poetics, the hard sciences, and philosophy.

Are You an Illusion?: Midgley's Thompson

Although the Midgley of *Are You an Illusion*? welcomes developments in cognitive research, like Pettersson (2005b, 307), she is alert to the dangers of overstating its achievements. Indeed, the book is not a

polemic against science so much as an attack on those who apply scientific knowledge to the human condition in an overly reductive way. In effect, Midgley's contention is that by valorising science above other forms of knowledge (which they are prone to dismiss rather too readily), and by deferring somewhat overzealously to an "exclusive materialism" (AYI, 149), such people also tend to throw out the cognitive baby with the bathwater. A key target here is what Midgley sees as Francis Crick's deeply unwarranted claim that "you, your joys and sorrows, your memories and your ambitions, your sense of personal identity and your free-will, are in fact no more than the behaviour of a vast assembly of nerve-cells and their attendant molecules" (Crick 1994, 3; quoted in AYI, 5). Another is what she regards as the fetishization of Darwinism by Dawkins and others within a "lush mythology of gene-selfishness." To follow this line is, in Midgley's opinion, to acquiesce in a teleologically-based belief system which diminishes us to "lumbering robots." It is, as she puts it, to leave us to the machinations of "obsessively purposeful genes, which turn out (rather surprisingly) to be in charge not only of this planet but of the whole universe" (AYI, 82). A third target is that cohort of thinkers within contemporary physics and mathematics who view their subject as being somehow "timeless" (AYI, 136): something indifferent to cultural positionality, and something that renders the explanatory power of other subjects redundant. Nor is Midgley slow to dismiss the idea that "reports of brain movements could ever replace" the fruit of "people's own thoughts, dreams, hopes, fears and other feelings." For her, this type of monocular thinking is "surely a fantasy," a "prime case of left-hemisphere-based error, tunnel vision that grows from an overconcentration on a particular range of details" (AYI, 154). These sorts of approach, continues Midgley, mislead scientists in two important ways. On one hand, there are those who do not even try to reconcile the detailed activities associated with the left hemisphere of the brain with the other faculties which the right-hemisphere labours to accommodate within human consciousness. For them, the problem may be in failing to see the wood for the trees.[5] On the other hand, there are those who believe that their subject gives them "a private line to reality." In Midgley's book, scientists like this resemble metaphysicians: "Pythagorean mystics, so busy contemplating the heavenly multiverse that they don't notice they are living in climate change." In either case, her contention is that "they surely need to come back to life on the

ordinary surface of the earth along with the rest of us" (AYI, 154). It is in this context that she summons Thompson's lines to clinch her argument:

> Does the fish soar to find the ocean,
> The eagle plunge to find the air –
> That we ask of the stars in motion
> If they have rumour of thee there?
>
> Not where the wheeling systems darken,
> And our benumbed conceiving soars! –
> The drift of pinions, would we hearken,
> Beats at our own clay-shuttered doors.
> (Francis Thompson, "The Kingdom of God"; quoted in AYI, 154)

Rather than coming from the opening or closing of Thompson's work, these are, in actuality, quatrains two and three of a poem with six stanzas.[6] Contextualized by Midgley's foregoing argument, however, they offer a superb ending to her book: shining through as if, somehow – gloriously – they are able to distil and crystallize out some 154 pages of thinking into eight lines. Why, the first stanza appears to be asking, should we seek to understand the human by moving beyond the domain of the human? Why not draw our understanding from our own domain? The answer seems almost tautologically obvious. Submerged in a particular medium, we tend to take it for granted, and Thompson underscores the point by reversing the stereotypical collocations of two biblically resonant creatures with their environment. Of course, in the world of poetic cliché eagles soar (and have done so in English since Chaucer in any case [*OED s.v.* 'soar' *v.* I.1.a]), while fish, no doubt, have mundanely 'plunged' in their native element for just as long, so that Thompson's reversal thereby emphasizes the apparent absurdity of searching elsewhere for what is present locally.[7] Why search for humanity out in the cosmos, Midgley's Thompson appears to be asking, when it is already at hand?

The second quatrain cited is more difficult, though we may perhaps sense why Midgley cannot resist using its powerful sense of closure to complete her own volume. Granted, within the frame provided by *Are You an Illusion?* the first two lines here may be taken as a continuation of the previous stanza. In this case, Thompson's reference to the darkening (in an intransitive sense) of "wheeling systems" appears to support the

suggestion that, however much individual egos within disciplines such as physics may aspire to transcend their "benumbed" conceptions, human cognition has its limits within all domains. Yet equally, coming to the passage with the impetus of *Are You an Illusion?* behind them, readers might be tempted to take "darken" more radically in its transitive sense. If so, the poem seems to be floating the stronger implication that the systems critiqued within Midgley's text are actually conspiring to cloud rather than to illuminate our perceptions. At the same time, it is presumably in part through its character as a Romantic work that the poem exerts some of its attraction for Midgley; for, despite the differences of religious belief between the two writers, there is still plenty of room for convergences of sensibility in other areas. Seen through the same lens, the closing argument of *Are You an Illusion?* appears to keep pace with "The Kingdom of God," even as it takes a more Wordsworthian turn – Thompson's vision of the stars in motion segueing into the "wheeling systems" of the third stanza in a manner which seems to respond to one of Wordsworth's most poignant lyrics:

> A slumber did my spirit seal,
> I had no human fears:
> She seem'd a thing that could not feel
> The touch of earthly years.
> No motion has she now, no force
> She neither hears nor sees
> Roll'd round in earth's diurnal course,
> With rocks and stones and trees![8]

Where the dead girl in Wordsworth's poem ("Lucy" by one critical tradition) has moved beyond the touch of the human and of motion, she is at least rolled round (however impersonally) by the non-transcendent materials of the earth on which she has lived. It is precisely this materiality, this boundedness to the earth, which seems to appeal to Thompson as well. Not out *there*, among the wheeling systems. But *here* on earth, where (corresponding to the fish in the oceans and the birds in the sky) we are in our element since, biblically speaking, we are even made of clay. In such a context, we merely need to open our eyes and the clay-shuttered doors of our ears to catch the beat of wings, which – as Thompson's fourth stanza (uncited by Midgley) will suggest – belongs to the angels.

Naturally enough, the mention of angels raises an important critical issue for the reading of Thompson: namely that, by creatively appropriating and recontextualizing just two quatrains from his poem, Midgley is, almost unavoidably, skewing its resonance and narrative direction for her own purposes. Further, as Pettersson would probably insist, by ventriloquizing the poem along these lines, she is making herself into a less-than-reliable narrator of Thompson's work.[9] In the end, as has been demonstrated by the same critic (Pettersson 2002a, 212) in his reading of "A slumber did my spirit seal," if the pursuit of authorial intention "is to have some validity in literary studies, it must be analysed in conjunction with the other parameters in literary communication: the literary work (and the oeuvre of which it is part), its mediation and reception." As Pettersson makes clear, the "other parameters" mentioned here include "poems" and details of the author's "life, letters and reading" as well as "ancillary documents."

To apply these considerations to "The Kingdom of God" is, undeniably, to cast the passage quoted by Midgley in a completely different light. For a start, as Thompson's earliest biographers reveal, the poem – found among his papers and published posthumously – was the work of a man who, by the time of his death, had become established (in the English language at any rate) as one of the major Catholic devotional poets of his generation.[10] Moreover, as his title may suggest, and as the actual opening stanza makes clear, Thompson's subject appears to be bound up far more with the immanence of divinity in the world than with Midgleyan humanity. Hence, the first stanza cited by Midgley (in truth, lines 5–8 of the poem) adopts an almost Blakean rhetoric of questioning to find its way to what may be vaguely construed as a personification ("rumour of *thee,*" emphasis added). By contrast, Thompson's own first stanza progresses by assertion (albeit in a manner which constantly interrogates itself through the slipperiness of paradox). In this way, it moves outwards from a communal self ("we") towards an 'other' world with quite different qualities to those posited in Midgley's text:[11]

O world invisible, we view thee,
O world intangible, we touch thee,

O world unknowable, we know thee,
Inapprehensible, we clutch thee!
(St. 1, ll. 1–4)

As was well understood by other mystic poets like Blake, simplicity (without naivety or banality) is one of the most difficult qualities to capture in a poem. But here (in an almost hymn-like syntax and lexis), Thompson manages to convey a complex thought with an admirable lucidity. The trick is *not* really in the voicing of four paradoxes (an apparently impossible viewing, touching, knowing, clutching which somehow, almost miraculously, comes to pass within the stanza). It does not reside merely in the vocative constructions, which open up the world empathically, as if the lines are addressed to a lover.[12] It does not stem in its entirety from the tight internal rhyme binding the powerfully transitive verbs on the eighth syllable (*view*/*know*; *touch*/*clutch*). Nor, for that matter, does it take more than a little of its force from the sixth syllable which, along with the repetitions at the beginning and ending of each paradoxical thought, align them like parallel tracks on a railway line. Rather, the effect appears to lie in the fact that the words asserting these paradoxes actually *enact* the paradoxes themselves. In fact, Thompson was steeped in Latin as well as English. And as his etymological choices – or, perhaps, reflexes – attest so plainly, the four words denoting lack (*in*visible, *in*tangible, *un*knowable, *in*apprehensible) actually presence the missing faculty in their etymological core: *vīsibilis* (from *vidēre*, 'to see'); *tangibilis*, 'that may be touched' (from *tangĕre* 'to touch'); *apprehendĕre* (*adprehendĕre* 'to lay hold of, seize'); and, in all its complexity, knowledge (cognition) itself.[13] These are also all words which, incidentally, are frequently used to invoke the deity in devotional poetry: many of them perhaps deriving resonance from the fact that they are negatively recursive (in the sense that they contain the element they negate). In its power, the effect created here is not unlike the syntactic *occupatio*, by which another of Thompson's touchstones, Coleridge's Ancient Mariner (1978, 190, ll. 97–98), was almost miraculously able to envision the Godhead through his simultaneous presence and absence in the language of the *via negativa*: "Nor dim nor red, like God's own head,/ The glorious Sun uprist [...]."[14]

In terms of cognitive linguistics, as Viktor Yngve and Noam Chomsky noted long ago, syntactic mappings of these types of

negated and embedded structures usually produce left-branching transformational trees. The phenomenon, they suggested, was one which tended to signify a greater "depth" or higher level of psychological complexity than was needed to decipher right-branching syntactic trees for the simple reason that the mind took more effort to untangle them (Lyons 1970, esp. 89–91).[15] By the same token, we may begin to wonder whether something similar (and perhaps characteristic of some of the best Romantic poetry) lies behind the peculiar insulating effect of Thompson's negatively embedded formulations. For that matter, comparable aesthetic considerations may also underlie the curious, doubly enervated word "benumbed," which we have encountered in the second quatrain quoted by Midgley (stanza 3 of the poem itself).[16] Of course, the hidden presence of the imaginative other in its negation – or, as the alternative title of Thompson's poem ("In no Strange Land") suggests, the familiar in the defamiliarized – need not be an explicitly religious or mystical phenomenon. By curtailing her quotation after the third stanza (as well as by omitting the title at the outset), Midgley for her part manages to steer the resonance of the poem *away from* an explicitly devotional setting. By contrast, Thompson's mention of the beloved (*thee*) in the stanza presumably connotes, from its outset, the presence of the Godhead as well as the world; his point being that the divine is omnipresent even in the face of its apparent absence.

Returning, then, to the stanzas cited by Midgley, it becomes apparent that, re-voiced in the wake of the opening quatrain, their mood is quite different to that which readers of *Are You an Illusion?* would experience:

> Does the fish soar to find the ocean,
> The eagle plunge to find the air –
> That we ask of the stars in motion
> If they have rumour of thee there?
> (St. 2, ll. 5–8)

> Not where the wheeling systems darken,
> And our benumbed conceiving soars! –
> The drift of pinions, would we hearken,
> Beats at our own clay-shuttered doors.
> (St. 3, ll. 9–12)

Here humanity is dust or clay, an image that Thompson may well have derived from the early modern poets he knew and loved as much as from the Bible.[17] Given his confessional sympathies it would not be surprising, either, if he had been familiar with that touching Epitaph by Thomas Carew on the two-year-old Lady Mary Villiers (grand-daughter to her influential Catholic namesake, Mary Villiers, the Countess of Buckingham), in which the poet laments that: "The purest soul, that e'er was sent / Into a clayey tenement, / Inform'd this dust; but the weak mould / Could the great guest no longer hold" (Carew n.d., 76–77). Thompson harks on the same metaphor in relation to the poetic vocation at other points in his career. For instance, in his critique of Pico della Mirandola as an "accuser of Nature," he remarks that "to be the poet of the return to Nature [...] is somewhat; but I would be the poet of the return to God. [...] [Mirandola] did not say 'By Grace divine, / Not otherwise, Oh Nature! are we thine,' but rather that by divine Grace Nature may be Man's, that he can go through it to his desire. Shut the gates of it and it is a cruel and obdurate abundance of clay" (quoted in Meynell 1913, 203–204).

For a self-declared devotee of Gaia like Midgley, the idea of divine Grace may seem unnecessary either as a Thompsonian pre-requisite for the appreciation of Nature, or a Mirandolan means of transcending it. However, poetically speaking, these confessional differences seem little more than *adiaphora* with regard to her 2014 text. Indeed, in *Are You an Illusion?* it is via Pico's friend and sometime teacher, Marsilio Ficino, that Midgley comes into her discussion of what Ficino called "the community of a single nature" and her own defence of Gaia as tenable science (AYI, 117–123). Past this moment, as the poem leaves Midgley's borrowing from Thompson behind, it begins to slip (though no less engagingly) from intuitions of immanence towards the transcription of visionary experience and a more explicit acknowledgement of its own religious positionality. Perhaps in complement to the use of the other senses in the earlier stanzas, it is the sudden beat of angelic wings ("pinions"), which initiates the process. And having activated his soundscape through these means, Thompson then begins to lift the veil, teasing his audience with a half-glimpsed vision of transcendent agency which is foreign not only to the scientific communities lambasted in Midgley's text but also (once again) to Midgley's polemic itself:

> The angels keep their ancient places; –
> Turn but a stone, and start a wing!
> 'Tis ye, 'tis your estrangèd faces,
> That miss the many-splendoured thing.
> (St. 4, ll. 13–16)

Here the sounds and appearances of the angels are physically apprehensible in the world, even though there are few who will notice them. Yet as the first stanza of Thompson's poem had summoned so tangibly the beating of a sensibility against the doors of perception in its search for the immanent, so these lines are masterful in their evocation of our perceptual near-misses: the sound which evidences divine presence (just as we were looking away), or the lost promise of an epiphany (almost zoharic in its radiance) that is so gloriously metaphorized in "the many-splendoured thing" itself. We will not dwell at length on this last image, except to say that – probably because it challenges its readers so compellingly to envision something just beyond their imaginative range – it has been culturally reappropriated more than almost any other formulation in Thompson's oeuvre.[18] Most memorably, perhaps, it resurfaced as the title of Han Suyin's novel *A Many-Splendoured Thing* (1952). In turn, the novel metamorphosed into a successful film, *Love is a Many-Splendored Thing*, directed by Henry King in 1955. Far from being the end of the story, however, the film's title track, with music by Sammy Fain and lyrics by Paul Francis Webster, then took on a separate life of *its* own, winning an Academy award in the same year for "Best Song," and inspiring a considerable number of cover versions since that time. Meanwhile (and possibly because the sound world of the fifties kept it alive in people's imaginations), the idea morphed again, this time appearing (without the hyphen) in a transmediated form for the new generation as a CBS soap-opera that enjoyed a popular run from 1967–73. For these reasons alone it seems perfectly understandable that Midgley should have chosen not to muddy the waters of her own argument by quoting the stanza.

Another reason why Midgley may have felt able to co-opt only the earlier stanzas of "The Kingdom of God" for her own purposes is that, thus far, Thompson had presented its sensorium in an indirect and generalized way. We have noted in passing, for example, that the affixes in the poem tend to cordon off sensation, placing it at one remove

from direct feedback. *In tandem* with these choices, and reinforcing the sense of peering through glass which pervades the poem's first half, the definite articles in the three opening stanzas qualify class-heading nouns – "fish", "ocean," "eagle," "air," "stars," and "systems" (not to mention the "angels" in the fourth) – presenting them as generic rather than individual cases in a totalizing "world" which is apostrophized three times in the poem. The figure of *apostrophe* itself may also contribute to the effect of distance since, as Alan Richardson (2010, 58–78) reminds us, both rhetorically and etymologically it implies a turning-away, either from presence (as part of an address to a recipient absent in time, space, or mode), or as part of a three-way communication which is intended to be overheard by a third party who is listening in to an address aimed at an absent (or non-human) recipient. In all, it is as if the poet of "The Kingdom of God" were presenting the consciousness of his readers not so much with examples of sensory deprivation as with forms of sensory delimitation. Rhetorically, however, Thompson's choices appear to be strategic. Having held back its affective triggers, the poem achieves a significant emotional release from stanza 5 onwards as its narrator moves towards direct visionary experience and things start to grow more specific:

> But (when so sad thou canst not sadder)
> Cry; – and upon thy so sore loss
> Shall shine the traffic of Jacob's ladder
> Pitched between Heaven and Charing Cross.
> (St. 5, ll. 17–20)

Here, most explicitly, is the Bible (of Genesis 28:10–22), where Jacob, fleeing his brother and trying to sleep using a rock for a pillow, is blessed with his apparition of angels ascending and descending between Earth and Heaven. Coming at the high point of the poem, the revelation strengthens the feeling of contiguity between the mundane and the celestial: a breaking-through to that which had been experienced only via indirection and negation in the opening stanzas. In this regard, the lines parallel the sense of Blake's visual design for "Jacob's Dream" (also known as "Jacob's Vision"), a work with respect to which, as G.E. Bentley Jr. has commented, "the connection of man to heaven is complete in imagination, and the angels are already ascending to heaven." It only

remains, he adds, "for Jacob and all men who see it to follow the ladder in imagination to heaven" (1988, xxxiv):



Figure 1. Jacob's Dream by William Blake (c. 1805), British Museum, London (Image: Wiki, Public Domain).

On another level, as John Thomson (1912/1913, 118) has observed, Thompson's lines are redolent of the second verse in Tennyson's 1885 rewriting of his 1883 poem "Early Spring":

> Opens a door in Heaven;
> From skies of glass
> A Jacob's ladder falls

> On greening grass,
> And o'er the mountain-walls
> Young angels pass.
> (ll. 7–12)[19]

Traditionally, as George P. Landow (1977, 358) reports, a Tennysonian reading might correlate Jacob's ladder with Grace, and Christ as the rainbow bridge, binding Heaven and Earth. In this sense, it is easy to see how Thompson's image of the "many-splendoured thing" may become charged with a Christic, as well as angelic, aura.[20]

Equally specific in these lines is Thompson's concern with naming: "Jacob's ladder" being a special case of the wider metaphor of the Great Chain of Being, explored so fruitfully by Lakoff and Turner (1989, 160–213), which stretches down from the Deity to every given point in the Divine order. As Thompson put it in his *précis* of the mundane, celestial, and super-celestial orders envisioned in Mirandolan philosophy:

> "The universe consists of three worlds the earthly, the heavenly (the sun and stars), and the super-heavenly (the governing Divine influences). The same phenomena belong to each, but each have different grades of manifestation. Thus the physical element of fire exists in the earthly sphere; the warmth of the sun in the heavenly; and a seraphic, spiritual fire in the empyrean; the first burns, the second quickens, the third loves." Says Pico "In addition to these three worlds (the macrocosm), there is a fourth (the microcosm) containing all embraced within them. This is Man, in whom are included a body formed of the elements, a heavenly spirit, reason, an angelic soul, and a resemblance to God." (Thompson, quoted in Meynell 1913, 203)

In the case of "The Kingdom of God," the reach of the ladder is more particularly from Heaven to Charing Cross, where Thompson's visionary narrator is perhaps lying like Blake's Jacob at its base. (In contrast to Blake's dreamer, though, his figure appears to be gazing upward into the sky.) Where, too, the Chain of Being can all too easily be used to model a static view of one's place in the universe (or to emphasize the benevolent downward movement of the angels on the ladder), the flow of "traffic" within either metaphor also has a bi-directional potential.[21] As Thompson (quoted in Meynell 1913, 203) explains: "There is one reason

for human confusion which is nearly always ignored. The world[,] the universe[,] is a fallen world. [...] That should be precisely the function of poetry to see and restore the Divine idea of things, freed from the disfiguring accidents of their Fall that is what the Ideal really is, or should be."

"Then shall the fall further the flight in me," wrote the priest-poet George Herbert who, although he was not explicitly discussing poetry, was evidently thinking along similar lines.[22] All the same, the task of following the route up the steps of Jacob's ladder is, surely, not an easy one, and success (in Thompson's eyes at least) is only accorded to a privileged few. "But of how many poets can this truly be said?" asks Thompson. He continues: "That gift also is among the countless gifts we waste and pervert; and surely not the least heavy we must render is the account of its stewardship" (quoted in Meynell 1913, 203).

In his quest for stewardship, Thompson is therefore following much the same logic that led Bacon and Newton to engage so deeply with the materiality of things: in effect to reverse-engineer them from their fallen state within the mundane. For in this way one may attempt to re-elevate human consciousness in the supercelestial direction: its progress up the ladder, at every point, being bridged and facilitated by the Divine.[23]

Between Heaven and Charing Cross: Thompson, Science, and the Mundane

There may be no lack of profundity, then, in the fact that Thompson's poem seems to be shaped by the commonplace as much as it is by the transcendent. After all, as his biography reveals, Thompson was quite practically-orientated. Born in Preston and educated in Manchester he had started out as a man of science, training as a doctor before an addiction to laudanum (taken first to stave off illness) barred him from that professional option. It was only thereafter, with Blake in one pocket and Aeschylus in another (as Thompson was also a prize-winning Greek scholar), that he sought work in London, following the ever downward-spiralling curve of a career which eventually led, in the mid-1880s, to his living on the streets around Charing Cross in abject poverty, sharpening his pencil on the curb and trying to write his way toward some sort



Figure 2. The Hungerford Rail Bridge (right) as Jacob's Ladder (Image: Anthony Johnson).

of deliverance from his circumstances. (That in 1888 he eventually succeeded is little short of a miracle.)[24]

For anyone sleeping rough in late Victorian London, Charing Cross Bridge (a.k.a Hungerford Bridge), first opened in 1864, would at any rate have offered the possibility of a little shelter. But for someone of Thompson's scientific background as well as mystical disposition looking up at the trains passing by on the rails, it seems that the image of "the traffic of Jacob's ladder / Pitched between Heaven and Charing Cross" would have been predicated on a simple physical observation (see fig. 2).

With this in mind, other aspects of the poem start to become clearer. The "pinions" which we have taken for angel's wings earlier in the poem, for instance, also supply a technical term, which would refer with precision to the inner cogs (*OED*, *s.v.* 'pinion', n.4) of the engine wheels as they crossed the bridge:

> Not where the wheeling systems darken,
> And our benumbed conceiving soars! –
> The drift of pinions, would we hearken,
> Beats at our own clay-shuttered doors.
> (St. 3, ll. 9–12)

These lines form a vibrant material metaphor that keeps pace with the more transcendental reading: the wheeling systems of the tracks, the wretchedly benumbed "conceiving" of the down-and-out beneath the bridge, the sound of pinions beating at the doors of his consciousness; or an upward moving gaze, looking past and through his material surroundings, toward a vision of Jacob's ladder set against the sky.[25] In fact the Thompson of later years seems to have exhibited some partiality to trains. His landlady, for example, complained that, rather than socializing with other guests, he was more often "content with the conversation of the District Railway engines at the bottom of the garden," and in a plan for a book on walks round London (which was never published), he confessed that "I have in my mind a bridge near a railway station, with long shafts of electric lights, mingled with other lights, utilitarian, and a river" (Meynell 1913, 277–278).[26] From his days as a scientist, it is not at all unlikely that he was familiar with the commonplace use of the 'Jacob's Ladder' (essentially a high-voltage electric arc) in Victorian laboratories. That technical training, too, may have contributed to the privileged place of other Jacob's ladders in his imaginary.

Incongruous though some of this may seem in connection with the higher imagery of "The Kingdom of God," it is telling that a little biographical corroboration may be found in the notes of the poet's first editor, Wilfred Meynell, who knew Thompson well. It appears in his 1937 Oxford edition, when Meynell detects a "poignantly local and personal allusion" in the poem, commenting that "in these triumphing stanzas," Thompson "held in retrospect those days and nights of human dereliction he spent beside London's River, and in the shadow – but all radiance to him – of Charing Cross" (Thompson 1937, 354). In purely physical terms, the biographical element – invoking the implied set of embodied experiences on the part of the speaker – certainly lends a plangent tone to his cries of suffering. Yet, as is suggested by Meynell's emphasis on the triumphal quality of the lines, that experience pales

into insignificance against the *felix culpa* of death and resurrection: "(when so sad thou canst not sadder) / Cry; – and upon thy so sore loss / Shall shine the traffic of Jacob's ladder." And by gathering together the disparate elements of the poem into a potent Christic image, "pitched between Heaven and Charing Cross," Thompson unites the mundane, the celestial and the supercelestial. Although, then, Thompson regarded his intellect as being pre-eminently of this earth, his epiphanic moment under the Hungerford bridge gains much force through its realization, even in abjection, of the interconnectedness between all these levels:

> Yea, in the night, my Soul, my daughter,
> Cry, – clinging Heaven by the hems;
> And lo, Christ walking on the water
> Not of Gennesareth, but Thames!
> (St. 6, ll. 21–24)

Conclusion

Discussing "Tintern Abbey," Bo Pettersson (2002a, 207) once commented: "What I find patently missing in most readings of Wordsworth's poem is a holistic interpretation of it on the basis of what we actually know of the poet's life, reading, writing, studies and world view as it was composed." With respect to the interpretation of Thompson's as well as Wordsworth's poetry, we could not agree more. By definition, of course, the perfect holistic interpretation could never actually be achieved, as that would have to embrace everything (*τὸ ὅλον*, 'the universe'). Nonetheless, it is clear that an increased knowledge of a text, its co-texts and its contexts stands to gain from the input of as many perspectives as possible, whether they be situated in the arts, the sciences, or elsewhere. Because, as David Lodge (2002, 10) has so pithily put it, "literature is a record of human consciousness, the richest and most comprehensive we have," it is obvious that, if carefully negotiated, the trade-off between the multiplicity of approaches made available within both the science of cognition and the study of literature may be especially enriching.

By attempting to reconcile information from both domains in our study of "The Kingdom of God," we have learned a great deal. Not only

about the ways in which a thinker like Mary Midgley might appropriate Thompson's text for her own purposes, but also concerning the wider commonality of interests which (irrespective of religious or ideological difference) bind the philosopher and poet together. Not only about Thompson's nuanced blending of metaphorical chains from domains as varied as technology and religion, or his mastery of the containment and release of affect, but also concerning his firmly-grounded experiential honesty. Not only about the reciprocal illumination which poetry- or science-driven approaches can offer to criticism, but also concerning the potential for harnessing the two in order to work toward a new synergy: a new *ars combinatoria*. In particular, the activity of matching the most compatible practices of "holistic" literary criticism with those of cognitive science seems to offer mileage because both disciplines share a common concern to expand our understanding of literary creation as a means of world making. Such a road is, of course, by no means an easy one to take. But it does at least lead the two disciplines in the same direction: edging them together, and ever deeper, into the "many-splendoured" realm we call the literary imagination.

Notes

[1] See Carina Nynäs and Lars Bergquist (2016, xix–xxvii) on how Linnaeus tried to sustain his view despite the discovery of a hybrid toadflax, *Peloria*, which contradicted his statement in the *Systema Naturae* that "no new species can emerge." As Nynäs and Bergquist observe (2016, xxii), Linnaeus' increasingly troubling theologically-based claim was quietly dropped from later editions of the *Systema Naturae*.

[2] See Mary Tiles's discussion of "Bachelardian Heresies" (1984, 9ff.). Regarding binarisms between the sciences and the humanities, the elephant in the room is C.P. Snow's essay on the "Two Cultures" (1959), which has received enough commentary from others – e.g. David Lodge (2002, 1–91), to make further development here unnecessary.

[3] *Är du en illusion?* Strömbacka Bjuråker: Balders, 2016.

[4] See, for example, Pettersson (2005b) and Pettersson (2013).

[5] See Midgley's chapter on "Hemispheres and holism" (AYI, 127–133).

[6] "The Kingdom of God" ("In no Strange Land") first appeared in *The Collected Poetry of Francis Thompson* (1913, 412). Subsequent inset quotations from the poem are from this version and specify the original stanza number.

[7] The "apparent absurdity" invoked here rests on the Linnaean concept of fixed categories, whereby the order of creation prevents the emergence of "new species." For the idea of, say, the 'bird-fish' in Romantic poetry (with special reference to Wordsworth) – a clear case in which the boundaries between these sorts of semantic categories have begun to dissolve – see Bachelard (1983, 51ff.).

[8] Reproduced with the punctuation of the 1800 edition of the poem as cited by Pettersson (2002a, 200).

[9] For an anatomy of unreliability and its variants, see Pettersson (2005a).

[10] For the major early biographies of Thompson, see Meynell (1913) and J. Thomson (1912/1913).

[11] For the idea of 'we' as a communal force in the shared imagination, see particularly Pettersson (2002b).

[12] The ghost of such a personification may, in fact, reside in the notion of 'world' itself. For, as Pettersson (2016, 6) has pointed out, etymologically the word "stems from the Germanic **wer-ald* ... literally 'man-era'", so that "humans – at least in Germanic languages like English – have put themselves in the middle of it in a temporal sense."

[13] As the *OED* explains, in English 'know' is itself Germanic in origin. For the Romans it came in from its "Indo-European base as classical Latin *gnō-* (preserved in archaic forms in early Latin authors and on inscriptions, while the prevalent form in classical Latin is *nō-* ; seen in the inceptive *gnōscere* (to get to know), perfect *gnōvī* (used chiefly with present force, 'to have got to know', hence 'to know'), past participle *gnōtus* ('known')," etc.

[14] As Meynell (1913, 95) notes, Thompson claimed that "Coleridge was always my favourite poet."

[15] As Joanna Gavins has subsequently explained (2007, 102), building on the ground-breaking work of Paul Werth on negation (esp. 1999, 249–257): "Like all cognitive approaches to discourse analysis, *Text World Theory* recognizes that participants still conceptualise processes even when they are negatively framed in a discourse. Despite the 'No' which begins the sentence 'No short cuts like starting in second and skipping third', the text's readers nevertheless create a mental representation of an enactor performing precisely these actions. The contents of this text-world are foregrounded in the reader's mind, since they must first be brought into focus in the discourse in order then to be negated."

[16] Cf. the *OED s.v.* "be-, *prefix*," which points to the Old English word '*benimian*' from which 'benumbed' derived as a case in which the prefix carries a privative force: '*nimian*' already meaning 'to seize' and 'be-' adding the sense of something being taken away. The feeling that, in Thompson's broader aesthetic, words like this create a sensorium at one remove from the world at hand to some extent finds corroboration in his coinages elsewhere. Out of some 130 Thompsonian neologisms identified by Meynell we find: "adjectives with the

prefix un, such as undelirious; verbs with the suffix less, such as rebukeless and delimitless; a number of substantives called into use as verbs, e.g. [...] empillared [...] and a less comfortable group of adverbs, such as supportlessly, predilectedly, and [...] tamelessly, meaning untamably" (Meynell 1913, 153).

[17] Intriguingly, for Thompson, "prose is clay; poetry the white, molten metal" (Meynell 1913, 315).

[18] Some of the resonance of Thompson's visionary phrase may also arise from its background evocation of a deeply established counter-image, the Beast of the Apocalypse as described in Revelations 12:3–4. Memorably rendered in Blake's watercolour paintings on the "Great Red Dragon and the Woman clothed with [or 'in'] the Sun" (or the novels of Thomas Harris), there are moments when the two opposed images appear to seep into one another's domains. One example in popular culture is when Stephen Stills embraces "the many-coloured beast" in the song "4 + 20" (on Crosby, Stills, Nash and Young's 1970 album *Déjà Vu*).

[19] For these connections, see Thomson (1913, 117), and Tennyson's *Poems* (1987: I, 537 [for 1883], and III, 103 [for 1885]).

[20] A major precursor for this image may well have also been Shelley, on whom Thompson published an essay for *The Dublin Review* in 1908 (rev. edn 1912), and especially "Adonais" (1821), which Thompson (1908/1912, 43) regarded as Shelley's "most *perfect*" longer poem. The name "Adonais" may also have appealed to the poet of "The Kingdom of God" because of its powerful association with the story and *mythos* of Christ, and seems to have got Thompson's sensibility firing on all cylinders. Having, for instance, cited Shelley's celebrated "Lost Angel of a ruined Paradise" passage from stanza X of the poem (ll. 85–90), Thompson remarks: "In the solar spectrum, beyond the extreme red and extreme violet rays, are whole series of colours, demonstrable, but imperceptible to gross human vision. Such writing as this we have quoted renders visible the invisibilities of imaginative colour" (Thompson 1908/1912, 44). However, Thompson was also acutely aware that the author of "Adonais" had also penned *The Necessity of Atheism* (1811), and this appears to have influenced his judgement that "one thing prevents *Adonais* from being ideally perfect: its lack of Christian hope" (Thompson 1908/1912, 45). Where, then, Shelley keeps his key imagery earth-bound – "The One remains, the many change and pass; / Life, like a dome of many-coloured glass, / Stains the white radiance of Eternity, / Until Death tramples it to fragments" ("Adonais," LII, ll. 460–464; in Shelley 1908, 438) – Thompson's response is to reverse the polarity of the idea, making his "many-splendoured thing" (by implication) into an angel. In "The Kingdom of God" it is the seeker, perhaps, rather than the angel, who has been lost, and there is nothing "ruined" about Thompson's paradise.

[21] In this, Thompson's textual image resembles Blake's visual image of "Jacob's Dream," which also reveals what Bentley (1988, xxxv) has described as "a renewed two-way intercourse with heaven."

[22] See Herbert's "Easter Wings" (1633), in Gardner (1957/1971, 121). An illuminating cognitive poetic analysis of the poem is supplied in Stockwell (2002, 67–70).

[23] For some of the ideas behind this type of reverse engineering see e.g. Roberts (1994, 16).

[24] As Meynell (1913, 85) points out, Thompson had directed one of the publishers to whom he had sent some of his work (actually Meynell's own father, Wilfred), to "Kindly address your rejection to the Charing Cross Post Office." It was Wilfred and his wife, Alice Meynell who eventually took pity on Thompson, mentored him, oversaw the publication of his poetry, and helped him to find his feet.

[25] Thompson was not the only one in the period to embrace the technological sublime of the railways in this way. As Roger B. Stein has shown, in the late 1870s the well-known American stereographers Benjamin and Edward Kilburn published two images of "a train [...] on a cog railway ascending a trestle bridge over a crevasse on the way up Mount Washington" (New Hampshire), captioning them "Jacob's Ladder" (Stein 2003, 34; images 35).

[26] In Thompson's final lodgings Meynell (1913, 279) also found, by contrast, lines on the almost Calvinistic and deterministic dread which the railways were capable of evoking for him: "The very demon of the scene, / The screaming horror of the train, / Rushes its iron and ruthless way amain, / A pauseless black Necessity, / Along its iron and predestined path."

References

Bachelard, Gaston. 1983. *Water and Dreams: An Essay On the Imagination of Matter*. (*L'Eau et les rêves*, 1942). Translated by Edith R. Farrell. Ann Arbor, MI: Dallas Institute.

Bentley, G.E. Jr. 1988. *Blake Records Supplement*. Oxford: Clarendon Press.

Carew, Thomas. n.d. *The Poems*. Edited by Arthur Vincent. London: George Routledge & Sons.

Coleridge, Samuel Taylor. 1978. *Coleridge: Poetical Works*. Edited by Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Oxford University Press.

Crick, Francis. 1994. *The Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul*. New York: Touchstone.

Gardner, Helen, ed. 1957/1971. *The Metaphysical Poets*. Harmondsworth: Penguin.

Gavins, Joanna. 2007. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lakoff, George & Mark Turner. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Landow, George P. 1977. "The Rainbow: A Problematic Image." In *Nature and the Victorian Imagination*, edited by U. C. Knoepflmacher and G. B. Tennyson, 341–369. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Lodge, David. 2002. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. London: Secker and Warburg.

Lyons, John. 1970. *Chomsky*. London: Fontana.

Meynell, Everard. 1913. *Life of Francis Thompson*. New York: Charles Scribner's Sons.

Midgley, Mary. 2002. *Science and Poetry*. London and New York: Routledge.

Midgley, Mary. 2014. *Are You an Illusion?* London and New York: Routledge.

Nynäs, Carina & Lars Bergquist. 2016. *A Linnaean Kaleidoscope: Linnaeus and his 186 Dissertations*. Stockholm: Fri Tanke.

Pettersson, Bo. 2002a. "What Interpretive Divergence Can Teach Literary Semantics: Reconsidering Wordsworth's 'A slumber did my spirit seal.'" *Nordic Journal of English Studies* 1 (2): 199–214.

Pettersson, Bo. 2002b. "On the Study of Imagination and Popular Imagination: A Historical Survey and a Look Ahead." In *Popular Imagination: Essays on Fantasy and Cultural Practice*, edited by Sven-Erik Klinkmann, 11–50. Turku: Gummerus.

Pettersson, Bo. 2005a. "The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation." In *Cognition and Literary Interpretation in Practice*, edited by Harri Veivo, Bo Pettersson, and Merja Polvinen, 59–88. Helsinki: Helsinki University Press.

Pettersson, Bo. 2005b. Afterword: "Cognitive Literary Studies: Where to Go from Here." In *Cognition and Literary Interpretation in Practice*, edited by Harri Veivo, Bo Pettersson, and Merja Polvinen, 307–322. Helsinki: Helsinki University Press.

Pettersson, Bo. 2013. "Hypothetical Action: Poetry Under Erasure in Blake, Dickinson and Eliot." In *The Ethics of Literary Communication: Genuineness, Directness, Indirectness*, edited by Roger D. Sell, Adam Borch, and Inna Lindgren, 129–145. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin and Boston: De Gruyter.

Richardson, Alan. 2010. *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Roberts, Gareth. 1994. *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*. London: British Library.

Shelley, Percy Bysshe. 1908. *The Poetical Works*. Edited by Thomas Hutchinson. London: Henry Frowde.

Shelley, Percy Bysshe. 1811. *The Necessity of Atheism*. Worthing: C. and W. Phillips.

Snow, Charles P. 1959. *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press.

Stein, Roger B. 2003. "Searching for Jacob's Ladder." *Colby Quarterly* 39 (1): 34–54.

Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Tennyson, Alfred. 1987. *The Poems*. I–III. Rev. ed. Edited by Christopher Ricks. Harlow, Essex: Longman.

Thompson, Francis 1908/1912. *Shelley: An Essay*. Rev. ed. Portland, Maine: Thomas B Mosher.

Thompson, Francis. 1913. *The Collected Poetry of Francis Thompson*. London: Hodder and Stoughton.

Thompson, Francis. 1937. *The Poems*. Edited by Wilfred Meynell. London: Oxford University Press.

Thomson, John. 1912/1913. *Francis Thompson: The Preston-Born Poet*. London: Simpkin Marshall Hamilton Kent and Co.

Tiles, Mary. 1984. *Bachelard, Science and Objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Werth, Paul. 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. London: Longman.

Oi ihana, ohikiitävä rakkaus

Äänet, intuitio ja mielikuvitus fiktiivisen kertomuksen analyysissä

Laura Karttunen & Maria Mäkelä

Carol Shieldsin novelli ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” (”Love So Fleeting, Love So Fine”, 1984) on kertomus mielikuvituksesta ja fiktion tekemisestä. Nimetön miespäähenkilö poimii ympäristöstään yksittäisiä lauseita ja kuvittelee niiden pohjalta tuntemattomille naisille elämäntarinat. Novelli on oppitunti Dorrit Cohnin (2006) esittelemistä fiktion ja historiankirjoituksen muodollisista ja referentiaalisuutta koskevista eroista. Siitä nousee kuitenkin esiin myös toinen nykynarratologian kannalta kiinnostava kysymys: millaisia kertovia toimijoita fiktio voikaan itseensä sisällyttää? Kun olemme käyttäneet novellia kirjallisuuden peruskursseilla ja pääsykokeessa keväällä 2009, olemme havainneet, että narratologisia kommunikaatiohierarkioita tuntemattomalla lukijalla on taipumus nimetä Shieldsin novellin fokalisoiva ja kuvitteleva mies *kertojaksi*. Etääntyykö narratologinen kerronnan äänten tai referentiaalisten suhteiden erittely kauaskin lukijoiden intuitiosta – vai auttaako juuri analyyttinen tarkkuus rekonstruoimaan lukijan kokemuksen äänten ja viittaussuhteiden mielikuvituksellisesta leikistä (vrt. Pettersson 2009, Mikkonen 2011)?

Tässä artikkelissa tutkimme novellin ja sen herättämien tulkintojen avulla kerronnan ääniin liittyviä erotteluja ja nyrkkisääntöjä klassisessa, retorisessa ja kognitiivisessa kertomusteoriassa. Narratologisten teorioiden tarkentamisen ohella esitämme temaattisia huomioita tutkimuskohteena toimivasta novellista. Näistä keskeisimmäksi nousee kertovan fiktion kirjoittamisen ja lukemisen toisaalta luonnollinen, toisaalta mutkikas suhde ei-kirjalliseen kuvitteluun. Aluksi käsittelemme Cohnin käsityksiä fiktion erityislaatuisuudesta ja fiktion kertojista ja tarkastelemme novellin yksityiskohtia keinona saada lukija kuvittelemaan. Sitten kuvaamme, miten kertomusteorian irtaantuminen strukturalistisista

juuristaan teki mahdolliseksi *epäluotettavan fokalisoijan*. Epäluotettavan kertojan käsitteen isää Wayne Boothia on kritisoitu siitä, ettei hän erotellut näkökulmahenkilöitä eli reflektoijia henkilökertojista (esim. Chatman 1990, 150). Shieldsin novelli ja kokemuksemme sen opettamisesta viittaavat siihen, että lukukokemuksen näkökulmasta eroa ei olekaan aina tarpeen tehdä. Nostamalla esiin epäluotettavan fokalisoijan haluamme kiinnittää huomion kertomusteorian systeemiseen taipumukseen suitsia kaunokirjallisten henkilöiden luovaa mielikuvitusta. ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” saa pohtimaan, milloin henkilön mielikuvitus muuttuu fiktion tekemiseksi (ja kirjoittamiseksi) ja milloin lukija rinnastuu kuvittelijaan (ja kirjailijaan). Onko naisia ja heidän ajatuksiaan kuvitteleva mies lopulta tekijän vai lukijan avatar? Novellissa fiktion tekeminen, henkilön mielikuvitus ja lukeminen sekoittuvat keskenään; kertomusteoria auttaa erottamaan ne toisistaan.

Wendy, arkipäivän sankari: historia ilman alaviitteitä

Kirjassaan *Fiktion mieli* (*The Distinction of Fiction*, 1999, suom. 2006) Cohn esittelee kertomustutkimukseen pohjautuvan tunnusmerkistön, jonka avulla fiktiivinen teos voidaan erottaa erityisesti historiankirjoituksesta, elämäkerrasta ja omaelämäkerrasta, jotka ovat referentiaalisia tekstilajeja. Hän määrittelee fiktion kaunokirjalliseksi ei-referentiaaliseksi kertomukseksi. Referentiaalisuuden käsite koskee tekstin suhdetta todelliseen maailmaan kuten historiallisiin tapahtumiin ja henkilöihin. Referentiaalinen teksti on viittaussuhteessa todellisuuteen eli esittää sitä koskevia väitteitä. Ei-referentiaalisuus puolestaan tarkoittaa, että ”fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen” (Cohn 2006, 23–24). Koska fiktio luo olioita viittaamalla (*refer*) niihin (”pellolla on mökki”), se voi vaivatta myös pyyhkiä ne pois (”pellolla ei ole mökkiä”) (ks. Richardson 2001). Referentiaalisessa tekstissä maailma ja tapahtumat edeltävät tekstiä ja ovat olemassa siitä riippumatta, joten niitä ei voi tällä tavalla pyyhkiä pois. Vaikka fiktio kuvaa pääasiassa kuvitteellisia tapahtumia ja henkilöitä, fiktiiviset maailmat eivät ole täysin irrallaan todellisesta maailmasta. Cohn nojaa Benjamin Harshawin kaksikerroksisen referenssin malliin, jonka mukaan fiktion sisäinen viitekehys on upotettu ulkoiseen viitekehykseen. Esimerkiksi Shieldsin novelli ”Rouva Turner leikkaa nurmikon” ja sen kuvitteelli-

nen nimihenkilö on upotettu todellisen Winnipegin kaupungin River Heightsin kaupunginosaan: ”Hän [rouva Turner] ei ole esimerkiksi koskaan kuullut folkrocktähdestä nimeltä Neil Young, vaikka lukio, joka sijaitsee kulman takana, on sattumoisin sama koulu, jonka penkkejä Neil Young nuorukaisena kulutti. Yhdessä koulun pulpetissa on hänen kaivertamansa nimikirjaimet.” (Shields 2008b, 45.) Lukija voi tarkistaa Youngin elämäkerroista, että tämä tosiaan opiskeli Kelvin High Schoolissa, joka sijaitsee River Heightsin nurkilla. Fiktio voi siis ensinnäkin viitata sen ulkopuoliseen maailmaan, mutta kuten Cohn (2006, 25) huomauttaa, sen ei ole pakko. Toisekseen todellista maailmaa koskevien väitteiden ei tarvitse pitää paikkaansa: kysymys, löytyykö koulusta tällainen pulpetti, ei ole fiktion kohdalla relevantti. Kolmanneksi fiktio ei Cohnin mukaan viittaa koskaan pelkästään todelliseen maailmaan vaan myös kuvitteelliseen: Neil Young ei taatusti koskaan kävellyt selluliitista kärsivän ruohonleikkaajamme ohi, koska rouva Turner on fiktiivinen henkilö, joka elää eri ontologisella tasolla kuin Young.

Ontologisten tasojen leikissä piilee novellin ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” viehätys. Kuten Cohnin kuvaamat historiankirjoittajat ja elämäkerturit, novellin fokalisoijana toimiva mies lähtee tarkastelemaan maailmaa, jossa hän itsekin elää, ja sellaisten ihmisten elämää, joiden kanssa hän on samalla ontologisella tasolla. Siinä missä fiktion kaikkitietävät kertojat voivat kuvailla vapaasti keksittyjen henkilöiden ajatuksia ja tunteita sisältäpäin, elämäkerturit joutuvat turvautumaan dokumentteihin kuten päiväkirjoihin ja arvailuun siitä, mitä henkilön on täytynyt kussakin tilanteessa ajatella (Cohn 2006, 39). Historioitsijakin saa kyllä kuvata ihmismieltä – jopa fiktiolle tyypillisin keinoin kuten vapaalla epäsuoralla esityksellä – mutta silloin hänellä on oltava todisteita tai hänen on tehtävä tiettäväksi, että kyseessä on vain päättely ja spekulointi. Varmuuden puuttuessa referentiaalisen tekstin kirjoittajan on käytettävä epävarmuutta ilmaisevia modaalisia ilmaisuja, kuten *luultavasti* ja *ehkä*.

”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” alkaa, kun mies löytää todisteaineistosta käyvän dokumentin, nimittäin Winnipegin syrjäkadulla sijaitsevan kenkäkaupan ikkunaan teipatun pahvinpalan, johon on raapustettu väriliidulla: ”WENDY ON PALANNUT!” Novellin sisäisessä todellisuudessa tämä on tae referentiaalisuudesta: mies viittaa maailmassa jo olevaan objektiin eikä luo sitä itse viittaamalla siihen. Oman maailmamme suhteen kyltti ei tietenkään ole referentiaalinen, vaikka sen sa-

notaan olevan todellisessa kaupungissa, sillä Shields on luonut sen osana luomaansa fiktiota. Tämän suppean todistusaineiston nojalla mies alkaa päätellä muita seikkoja Wendyn elämästä, unohtamatta elämäkerturin referentiaaliseen diskurssiin kuuluvia varauksia:

> Wendy oli *luultavasti* hänen ikäisensä – toisin sanoen kolmissakymmenissä.
> *Ehkä* hän oli ollut sairaana […]. Tai leikkauksessa.
> *Kaikesta päättäen* hän oli vakiinnuttanut asemansa asiakkaiden suosikkina.
> *Epäilemättä* nainen, tuo Wendy, oli palannut idästä… (Shields 2008a, 166; jatkossa OI; kursiivit lisätty.)[1]

Vaikka mies pitää yllä päättelyn ja todennäköisyyksien vaikutelmaa, hänen versionsa Wendyn elämästä äityy kovin yksityiskohtaiseksi. Wendyn poissaololle tarjoutuu ensin tavanomaisia, stereotyyppisiä syitä (sairaana/leikkauksessa/koulutuksessa), mutta loppupäätelmä on kaikkea muuta kuin stereotyyppinen: ”valtion tukemassa syrjäisessä opistossa täydennyskoulutuskurssilla, jonka aiheena oli ollut ongelmajalkojen sovittaminen nykyaikaisiin jalkineisiin” (OI, 166). Tällaista ei voi päätellä arkijärjen eikä tarjolla olevan todistusaineiston nojalla. Vaikka kyltti ikkunassa on ainoa todellinen todistuskappale – ainoa varma fakta – mies ”tietää” yllättäen muutakin. Hän perustelee päätelmäänsä Wendyn suosiosta pomonsa silmissä ensinnäkin kyltillä, mutta myös Wendyn saamalla joulubonuksella. Samalla tavalla ohimennen, ikään kuin faktana mainitaan Wendyn suuret siniset silmät, joiden näkemisestä asiakkaat *ilmeisesti* ilahtuvat. Vaikka kielelliset muodot vielä puhuvatkin arvailun puolesta, sisällöt ovat niin konkreettisia ja ainutkertaisia, että ne alkavat paradoksaalisesti luoda objekteja – nimenomaan viittaamalla niihin. Wendy-osuuden kolmannessa kappaleessa sanotaan viimein suoraan, että mies *kuvitteli* vanhusten kaakottavan toisilleen tullessaan Wendyn luo. Tämän jälkeen verbit alkavat yhä useammin olla indikatiivissa. Elämäkertakirjoittajan varauksista siirrytään fiktiivisen diskurssin varmuuteen. Mies ei arvaile, vaan tietää ja keksii mielikuvitusnaisen elämän, ja näin hän lähestyy fiktion kertojia.

Tumma, laadukas päällystakki: yksityiskohdat luovat maailmoja ja tunteita

Mies herättää Wendynsä henkiin yksityiskohtien avulla. Carol Shieldsin novellituotannon yhteydessä voitaisiin puhua yksityiskohtien vyörytyksen estetiikasta. *Tavallisia ihmeitä* -kokoelman niminovelli on tästä malliesimerkki, ja ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” koettelee ja tekee näkyväksi yksityiskohtien dynamiikkaa fiktiossa. Yksityiskohtien tehtävänä on ensinnäkin eläytymiskelpoisten maailmojen luominen. Arjen kertomuksia tutkineen Deborah Tannenin (1989, 135) mukaan yksityiskohdat ja kuvallisuus saavat yleisön kuvittelemaan kertomuksen maailmaa ja eläytymään siihen, koska ne luovat kulttuurisesti tunnistettavia kohtauksia, jotka lukija voi nähdä sielunsa silmin. Arkiset yksityiskohdat ovat avain paitsi mielikuvituksen, myös lukijan tunteiden aktivoimiseen. Shieldsin novellin miespäähenkilönkin mielikuvituksen saa laukkaamaan konkreettinen pahvikyltti. Hän on Wendyn tarinan ensimmäinen lukija, jonka eläytymisen ja tunnepurkauksen synnyttää kyltin riemukas äänensävy, jota ilmentää huutomerkki. Kertomukset ovat konkretian taidetta, ja inhimillisen kokemuksen välittäminen edellyttää ihmisen mittakaavassa olevia esineitä. Tai kuten Elke D’hoker (2008, 23) kiteyttää Shieldsin kertomuskäsityksen: ”Tarina on kuin mökki, jossa on ovi, ikkunoita ja tuoleja. Nämä tavalliset esineet ovat tärkeitä: opit tuntemaan ne, niistä tulee tuttuja, niistä tulee todellisia. Ja tämä subjunktiivisen maailman todellisuus, tämä potentiaalisen toteutuminen […] on itsessään tarpeeksi.” [2]

Yksityiskohtien toisena tehtävänä on todentaminen ja dokumentoiminen. Referentiaalisessa kirjoittamisessa yksityiskohdat lisäävät uskottavuutta. Realistisessa fiktiossa näennäisen tarpeettomat yksityiskohdat saavat erityisen tehtävän toden tuntua luovana todellisuusefektinä (Barthes 1986). Ajatellaan vaikkapa Wendy-kuvaelman viimeisessä kohtauksessa esiintyvää *topattua* pikku jakkaraa, *Pittsburghissa toimivan* maahantuojan katalogia ja sen kuvaa *42*, jota Wendy osoittaa. Barthesin mukaan motivoimattomat yksityiskohdat toimivat realismin itsensä merkkinä. Tämä ei kuitenkaan tunnu osuvalta tavalta käsitteellistää Shieldsin ylitsepursuavaa esinetodellisuutta. Yksityiskohdat ovat korostetun keksittyjä, *liian* yksityiskohtaisia, liian kielellisiä ja liian monilukuisia, mikä korostaa niiden keinotekoisuutta. Carl D. Malmgren (1995, 31) esittää samankaltaisen huomion Donald Barthelmen

postmodernistisesta novellista, jossa yksityiskohtaiset listat synnyttävät informaatioähkyä: yksityiskohdat ovat niin epätodennäköisiä ja yhteensopimattomia, että ne lakkaavat merkitsemästä ja muuttuvat pelkäksi kieleksi. Myös Shieldsillä materiaalinen todellisuus liudentuu toisinaan sanahelinäksi. Hänen novelliensa yksityiskohtia on kuitenkin hedelmällisintä tarkastella mielikuvituksen ja luomisen ilon merkkeinä. ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” listaa kenkämyyjä-Wendyn työn arkisia detaljeja tavalla, jota ei voi luonnehtia muuksi kuin hekumalliseksi: ”He saattoivat turvallisin mielin uskoa hänen hoiviinsa hävettävät vanhat vaivaisenluunsa, sinisenmustiksi turvonneet nilkkansa ja rakoille hiertyneet kantapäänsä. […] Hän hävitti asiakkaiden vanhat, hilseilevät känsät, häivytti jalkapohjien kellertävän värin […].” (OI, 167.) Ensyklopedinen ote sanoihin ja asioihin välittää maailman luomisen riemun, olipa kyse kirjailijasta itsestään tai kuvitteluun taipuvaisesta miespäähenkilöstä.

Yksityiskohtien kolmas tehtävä teksteissä liittyy juuri kertojan tunteisiin aihettaan kohtaan. Tannen (1989, 149–150) toteaa, että arkipuheessa huomion kiinnittäminen yksityiskohtiin ja tarkka kuvailu luonnehtivat rakkautta. Otamme puheeksi suuret siniset silmät silloin, kun niiden omistaja näyttäytyy ainutkertaisen kiinnostavana. Samalla kun Shieldsin teksti purkaa todellisuusilluusiota ja alleviivaa yksityiskohtien keinotekoisuutta, se ei voi välttyä arkipuheen heijastusvaikutukselta. Tarkat yksityiskohdat tähdentävät asioiden merkityksellisyyttä kertojalle; yksityiskohta on aina täynnä tunnetta. Kun mies kasaa detaljia detaljin päälle, heijastusvaikutus johtaa tulkintaan, että hän on tunteiden vallassa ja että kyseessä on rakkaus. Tämän mies itsekin vahvistaa, vaikka hänen rakkaussuhteensa on kovin hypoteettista laatua. Alex Ramonin (2008, 72) mukaan mies kuvittelee tuntemattomia naisia niin tarkasti, että se näyttäytyy novellissa rakkauden tekona. Lukija tunnistaa novellista jopa arkisen muistelukonvention, jossa tärkeä detalji on saatava juuri oikein, vaikka tässä tapauksessa se ei ole muistettu vaan on vapaasti keksittävissä: ”Näin hän naisesta ajattelee, naisesta, joka odottaa lentoasemalla – ei, vaan bussiasemalla – yllään tumma, laadukas päällystakki” (OI, 170). Mies luo fiktion naisesta lentoasemalla viittaamalla tähän, mutta pyyhkii tämän sieltä pois (*denarration*; ks. Richardson 2001). Vaihtoehtojen mainitseminen on merkki kuvittelusta ja keinotekoisuudesta; tumma, laadukas päällystakki on konkreettisuudessaan maailmaa luova ja todentava. Virkkeessä kiteytyy ”Oi ihana, ohikiitävä

rakkaus" -novellin yksityiskohtien paradoksaalinen dynamiikka: maailman luomisen ja horjuttamisen samanaikaisuus.

Olemme esittäneet tulkinnan, että "Oi ihana, ohikiitävä rakkaus" käsittelee fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kertomuksen suhdetta, mielikuvitusta ja taiteen tekemistä, mutta emme ole vielä näyttäneet, mikä tekee Shieldsin tekstistä erityisen postmodernistisen proosan saralla ja kertomusteorian tutkimuskohteena. Novellin pointti ei piile niinkään kielikuvissa tai sisällöissä kuin sen kerroksellisessa ja peilimäisessä kerrontarakenteessa, joka ilmentää näitä sisältöjä. Novellin ymmärtäminen edellyttää siten kertomusteoreettista tietämystä.

Epäluotettava fokalisoija? Strukturalistisen narratologian rajoja venyttämässä

Mihin narratologiaa tarvitaan, jos haluamme tutkia fiktion lukemista – tai suorastaan fiktion rakastamista? Kertomusteoriaa tuntemattomien opiskelijoiden kanssa työskennellessämme olemme toistuvasti havainneet, että kerronnallisten toimijoiden kuten tekijöiden, ulkopuolisten kertojien ja henkilöhahmojen roolit kertomuksen välittäjinä limittyvät (sekoittuvat?) hyvin helposti kirjallisuusanalyysiä harjoittelevan mielessä. Tyypillisimmät narratologiset väärinluennat "Oi ihanasta, ohikiitävästä rakkaudesta" joko tekevät fokalisoivasta ja kuvittelevasta miespäähenkilöstä *kertojan*, tai tulkitsevat pienet tarinat Wendystä, Louisesta ja Sherristä kaikkitietävän kertojan kertomina eli fiktion sisäisenä faktana. Sen sijaan että nämä kategoriset sekaannukset narratologisessa perusjaottelussa (kuka havainnoi vs. kuka puhuu, Genette 1983, 43) vain oikaistaan harjoituskurssilla, niihin on paremminkin syytä tarttua: se, mikä jonkin teorian valossa on virhe, voi juuri olla ikkuna tulkinnan intuitioon. Joten miksi harhaisen haaveilevalle näkökulmahenkilölle pitäisi antaa kertova ääni, tai miksi hänen kuvitelmilleen pitäisi antaa illokutiivista voimaa, eli valta luoda fiktiivinen maailma vain viittaamalla siihen?

Oikeastaan Shieldsin novellin kerronta suorastaan kerjää tällaisia rakenteellisia väärinluentoja. Lähes koko novelli on tiukasti fokalisoitu päähenkilön havaintojen, muistojen ja kuvitelmien kautta. Kertomus alkaa modernistiseen tyyliin *in medias res* ja suoraan päähenkilön tajun-

nasta ja havainnoista käsin: ”WENDY ON PALANNUT! luki kyltissä. Se vain sattui hänen silmiinsä.” Juuri tämäntapainen kolmannen persoonan tiukasti fokalisoitu kerronta ilman ulkopuolisen kertojan autoritäärisiä kommentteja on inspiroinut narratologeja jo vuosikymmenien ajan kehittelemään teorioita *kertojattomasta* kerronnasta; miksi olisi tarpeen konstruoida kommunikoiva kertoja, kun kerronta mitä ilmeisimmin pulppuaa näkökulmahenkilön hiljaisesta mielestä – kun havainnoiva henkilö mitä ilmeisimmin on kerronnan subjekti ja havaintojen keskus (niin kutsuttu ”reflektoija”, jonka teoretisoinnin juuret johtavat Henry Jamesiin)? Näin ajateltuna ei siis ole ihme, että maallikkolukija voi mieltää miespäähenkilön kertojaksi vaikkei novelli tarjoakaan tälle minkäänlaista kommunikaation mahdollisuutta. Jos kuitenkin pitäydytään klassisessa hierarkkisessa mallissa ja oletetaan kerrontaa teknisesti kehystävä ja miehen tajunnanliikkeitä kaikkitietävästi välittävä kertoja, voidaan todeta, että kertojaäänen autoritääriset hetket ovat vähissä; sellaiseksi voidaan laskea kuivakas toteamus ”tämä mies on ollut rakastunut jo monta kertaa” (OI, 169), kun kerronta hyppää Wendyn kuvittelusta aiempiin fantasioihin Louise- ja Sherri-nimisistä naisista. Näitä harvoja ulostuloja lukuun ottamatta novellin voisi jopa ajatella toimivan miehen itsensä kertomana, ensimmäisessä persoonassa.

Temaattisesti ja rakenteellisesti merkittävin kerronnan piirre on päähenkilön taipumus ylittää omat fiktionsisäiset tietämisen rajansa; kuten edellä jo huomattiin, ”elämäkertoja” naisille sepittävä mieli liukuu asiaankuuluvasta hypoteettisuudesta (”Wendy oli luultavasti hänen ikäisensä”, OI, 166) konditionaalimuodon kautta (”Hän tutkisi [vanhusten jalat] perin pohjin ja sanoisi niistä jotakin”, OI, 167) ulkopuolisen kertojan diskurssia muistuttavaan suorasukaiseen raportointiin (”Hänen vahva, erehtymätön otteensa ei hiukkaakaan hervahtanut”, OI, 167). Novellin kolmesta kuvitellusta naisesta Wendy luonnostellaan maltillisimmin, mutta kun kerronnallisen takauman välityksellä siirrytään muistelemaan Louisea ja Sherriä, kuvittelun merkit katoavat melkein kokonaan, vaikka Louisesta on nähty vain nimi jäähyväiskakun päällä konditoriassa (”Hei sitten, Louise!”, OI, 169) ja Sherrin nimi on spraymaalattu kallionseinään (”Hank rakastaa Sherriä”, OI, 170). Kaikkein räikeimmin mies käyttää fiktion kertojan valtaa äityessään sanallistamaan kuvittelemiensa naisten mielenliikkeitä kuin välittäisi niitä konventionaalisella vapaalla epäsuoralla esityksellä; näin Louisen ajatuksia muutosta:

> Myös sairausvakuutusyhtiöön täytyi ilmoittaa muutosta, *ja sitten olisi vielä viimeinen, kaikkein sydäntäsärkevin tehtävä*, osoitteenmuutoksen tekeminen postiin. […] Louise kohtaisi *asunnonetsinnän kauhut muualla, oikeastaan tämä joutuisi aloittamaan koko elämänsä alusta*. (OI, 169; kursivointi lisätty.)

Tai Sherrin kokemus hänen ja Hankin suhteen väljähtymisestä (mies kun onnistuu pelkkien etunimien perusteella konstruoimaan kokonaisen ihmissuhteen historian):

> Jonkin aikaa, muutaman kuukauden, Sherri kenties uskoisi, että Hank rakasti häntä omalla erikoisella tavallaan ja että hänkin rakasti Hankia. Kunnes tuttuus ja toisen ainainen läsnäolo – nuo rakkauden viholliset – puuttuisivat peliin, ja eräänä aamuna Sherri heräisi ja tajuaisi, että *jokin hänen sisällään oli kuihtunut*, se suloisen haavoittuvuuden ydin, jota hän oli rakastanut Sherrissä ensi hetkestä, kun lause HANK RAKASTAA SHERRIÄ oli äkisti osunut hänen silmiinsä valtatien varrella. (OI, 170–171; kursivointi lisätty.)

Juuri tämäntyyppinen tiedollinen pääsy kuvattavan henkilön mieleen on myös Cohnin teoriassa pettämätön fiktiivisen, ei-referentiaalisen kertomuksen kertojan merkki. Vastaavasti nimenomaan vapaa epäsuora esitys naisten mielenliikkeistä ohjaa joitakin opiskelijoita tulkitsemaan kuvaukset Sherristä ja Louisesta kaikkitietävän kertojan luotettavana raporttina. Virheluennan taustalla lienee Richard Walshin (2010, 43) mainitsema seikka, että kun tekstissä siirrytään upotettuun kertomukseen, lukijan huomio kiinnittyy siihen siinä määrin, että välikerrokset katoavat hetkellisesti näköpiiristä. Fiktiivisen tajunnankuvauksen kannalta erityisen ”Oi ihanasta, ohikiitävästä rakkaudesta” tekee kuitenkin juuri fiktiivisten mielten kerroksisuus: koko novelli koostuu siitä, miten ulkopuolinen kertoja kuvaa miespäähenkilön mielenliikkeitä, mutta tämä kuvattava mieli tuottaa edelleen upotettuja kuvauksia Louisen ja Sherrin mielestä. Klassisen narratologian suosikkikategoria ja myös Cohnin fiktion tunnusmerkiksi nostama vapaa epäsuora esitys auttaa hahmottamaan tätä rakennetta kertomuksen ilmitasolla. Voimme väittää, että Shieldsin novelli on lähes kokonaan vapaata epäsuoraa esitystä, eli miehen mielenliikkeitä ja osin hänen sisäistä *ääntään* jäljittelevää kerrontaa, joka kuitenkin erona minäkerrontaan säilyttää viittauksen kolmanteen persoonaan ja menneen aikamuodon, ikään kuin merkkinä ulkopuoli-

sen kertojan läsnäolosta ja auktoriteetistä. Tällainen ääniin keskittyvä narratologia johtaa tulkitsijan huomion kuitenkin siistien kerronnallisten tasojen sijasta useimmiten henkilöhahmon ja kertojan äänen sekoittumiseen sekä tästä seuraavaan kertojan ironiaan tai empatiaan. Yllä siteeratut kuviteltujen naisten kokemusten kuvaukset ovat hienostuneita esimerkkejä empaattisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä, joka kuitenkin tuo myös epävakautta tulkintaan. Konditionaalimuodot (”Louise kohtaisi asunnonetsinnän kauhut”; ”Sherri kenties uskoisi”) muistuttavat cohnilais-referentiaalisesta näkökulmasta siitä, että kyseessä on pelkkä hypoteesi, mutta samaan aikaan konditionaali merkitsee myös vapaan epäsuoran esityksen futuuria ja siten naisen sisäistä kokemusta. Futuuri voi tulla miehen näkökulmasta, ikään kuin merkitä hänen subjektiivista näkökulmaansa naisten kuviteltuun tulevaisuuteen, mutta samalla se voi myös kääntyä tulkitsijan mielessä ”aidoksi” pääsyksi Louisen tai Sherrin näkökulmaan, heidän omiin tulevaisuusskenaarioihinsa.

Ironiasta käyvät esimerkiksi narratologisesti katsoen ”ylemmän tason” ambivalentit suhteet ulkopuolisen kertojan ja fokalisoija-miehen välillä: ”Että hän rakasti tuota naista. Hän myönsi sen itselleen. Oi voi, tämä hänen rakkautensa oli kuin ovesta tulvehtiva valo. Kun hän tuli töihin ja nousi hissillä yhdenteentoista kerrokseen, hän tuijotti lattiaa ja katseli työtovereidensa jalkoja […].” (OI, 168.) Lause ”Oi voi…” on tyyppiesimerkki ironisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä. Jo novellin iskelmäromantiikkaa tihkuva nimi (”Love So Fleeting, Love So Fine”) yhdessä kaksitasoisen kerronnallisen agenttiuden kanssa (ulkopuolinen kertoja vs. subjektiivinen fokalisoija) antaa ymmärtää, että novelli suhtautuu miehen rakkauden huumaan ironisen huvittuneesti. Esimerkkikatkelma havainnollistaa myös, miten miehen mielikuvituksen dominoivuus novellissa asettuu karuun vastakohtaan hänen ilmeisen epäsosiaalisuutensa ja yksinäisyytensä kanssa: töihin saapuessaan hän tuijottelee lattiaan, ja vaimo mainitaan vain lukemassa lehteä tai kuorsaamassa sängyssä (OI, 168, 172). Novelli siis korostaa sitä tosiasiaa, että miehellä ei edes ole ketään, kenelle *kertoa* vaikutelmiaan. Silti novellin lukija altistuu nimenomaan miehen tavalle verbalisoida ja sepittää kokemuksiaan. Novelli muuntaakin romanttisen rakkauden ideaalin ja illuusion allegoriaksi *kirjallisuuden* rakastamisesta. Miehen rakkaus on syvyydessäänkin ohikiitävää kuin lukijan syventyminen fiktiivisiin henkilöhahmoihin.

Dorrit Cohnin (1978, 103) kuuluisan määritelmän mukaan vapaa epäsuora esitys on muoto ”verbalisoinnin kynnyksellä”. Vapaan epäsuoran esityksen hallitsevuus mahdollistaa sen, että yksityisimmät ja salatuimmat fantasiat muuntuvat kertojan kaikkitietävästä ajatustenlukemisesta *kommunikaatioksi*. Siksi narratologisista eronteoista tietämättömät kirjallisuustieteelliset diletantit puhuvat Shieldsin novellin päähenkilöstä kertojana. Tällä luovalla kategoriavirheellä on monia mielenkiintoisia tulkinnallisia seurauksia, joista tärkein on se, että miehestä tulee kerronnallinen toimija, jonka toimintaa voidaan arvioida eettisesti. Valintakoetilanteessa jotkut kokelaat nimesivätkin päähenkilön epäluotettavaksi, koska heidän lukemassaan Cohnin teoksessa epäluotettavan kertojan merkitys fiktiossa korostuu. Täsmällisempää olisi kaiketi puhua *epäluotettavasta fokalisoijasta*; kuitenkin nimenomaan tulkitsemalla miestä harhaisena *kertojana* valintakoekokelas tai peruskurssin opiskelija vaikuttaisi päätyvän toimiviin ja vivahteikkaisiin tulkintoihin koko novellista. Eettinen näkökulma kerronnalliseen toimijuuteen kulkee nimittäin käsi kädessä kerronnallisen *äänen* kanssa.

Retorisen kertomusteorian kanta epäluotettavaan fokalisoijaan

Vai kulkeeko? Retorinen kertomusteoria, josta epäluotettavan kerronnan käsite on peräisin, oli alun alkaenkin eri linjoilla kuin strukturalistinen narratologia, jolle oli tärkeää erotella kerronnan kategorioita ja sitoa tietyt ilmiöt tiettyyn tekstuaaliseen muotoon. Lanseeratessaan epäluotettavan kerronnan käsitteen vuonna 1961 Wayne Booth ei rajannut sitä vain minä-muodossa kerrottuihin teoksiin. Hän ei pitänyt tarpeellisena Genetten sittemmin tekemää erontekoa henkilökerronnan ja näkökulmahenkilön kautta fokalisoidun hän-kerronnan välillä. Booth puhuu surutta Henry Jamesin teosten reflektoijista kertojina, ”the most unacknowledged narrators in modern fiction” (Booth 1961/1983, 153). Boothille (1961/1983, 158) epäluotettavuus tarkoitti sitä, ettei kertoja puhu tai toimi teoksen implisiittisen kertojan normien mukaisella tavalla. Sanalla ”normi” hän viittasi sekä tietämyksen tasoon että arvoihin. Koska epäluotettavuus on ironian muoto, siihen kuuluu oletus, että implisiittinen tekijä ja lukija näkevät sellaista, mille kertoja itse on sokea, eli kertoja tulee tietämättään paljastaneeksi itsensä (ks. Booth 1961/1983, 159).

Jos ajatellaan Shieldsin novellin miestä, niin ensinnäkään naisten elämäntarinoiden sepittäminen ei tee hänestä epäluotettavaa. Hän ei esitäkään niitä totena. Olisi myös nurinkurista väittää, että implisiittinen Shields ottaa etäisyyttä miehen taipumukseen kuvitella elämäntarinoita; sitähän kirjailija itsekin tekee, joten mies toimii implisiittisen tekijän normien mukaisesti. Sen sijaan täytyy tarkastella miehen tulkintoja omasta tilanteestaan ja hänen normatiivisia käsityksiään ja katsoa, löytyykö niiden takaa implisiittisen tekijän eriävä näkemys. Vapaan epäsuoran esityksen kautta välittyy miehen tulkinta tai uskomus itsestään todellisuudentajuisena ihmisenä: ”Mikä on ohi, on ohi; totta kai hän todellisuudentajuisena ihmisenä sen käsittää” (OI, 171). Kun hän näin kuvaa mielikuvitussuhteensa päättymistä ikään kuin se olisi ollut oikea suhde, häntä ei voida pitää todellisuudentajuisena. Virke toimisi ilmiselvänä epäluotettavuuden merkkinä myös minä-muodossa. Miehen arvovinoumat tulevat esiin Sherrin mielitietyn Hankin käsittelyn yhteydessä: ”Totta kai hän tietää, millaisia ovat maailman Hankit: ne ovat *sitä* suurisuista, mustankipeää lajia, jolla on jo pieni kaljamahan alku” (OI, 170; kursiivi lisätty). Yleistyksille tyypillinen *sitä*-sana paljastaa normatiivisen käsityksen, joka juontuu katkeruudesta renttuja kohtaan, joihin naiset aina rakastuvat. Miehen mielikuvitusnaisissa on kesyä 1950-luvun pin-up-henkeä, mikä voi johtaa feministisen lukijan kyseenalaistamaan miehen naiskuvan. Räikeämpi ongelma miehen arvomaailmassa on kuitenkin hänen omistushalunsa: *hänen* Wendynsä, *hänen* Louisensa, *hänen* Sherrinsä. James Phelanin (2005) epäluotettavia henkilökertojia koskevan jaottelun mukaan mies on tulkintojensa (*reading*) ja arvostelmiensa (*regarding*) suhteen epäluotettava; kolmas tyyppi, eli epäluotettava raportointi (*reporting*), ei koske häntä, koska ei ole hänen vallassaan päättää mitä kerrotaan (vrt. Chatman 1990, 150). Näin ollen mahdollisesti raskauttavin seikka – äkillinen paljastus, ettei Wendy ollutkaan yksittäistapaus – on peräisin ulkopuoliselta, ironiselta kertojalta.

Viimeaikaiset retorisen kertomusteorian kehittelyt ovat vahvistaneet käsitystä kolmannen persoonan fokalisoijien ja henkilökertojien samanlaisuudesta. Henrik Skov Nielsenin (2004) mukaan molempia on tarkasteltava henkilöinä ja molemmat voivat olla epäluotettavia henkilöinä (vrt. Pettersson 2011, 70; 2016, 88–95). Lukemamme tekstin ja fiktiivisen maailman tuottaja on aina joku muu: kirjailija. Vertailukohdaksi voidaan ottaa elokuva *Kuudes aisti*, jossa tarinamaailma on kuolleita nä-

kevän ja siten epäluotettavan lapsifokalisoijan tuottama, mutta elokuvan kertomisesta huolehtii kamera. Retorinen kertomusteoria ei kiellä strukturalistisen narratologian tekemiä lingvistisiä erotteluja, mutta se korostaa, että epäluotettavuus koskee lukijan tekstistä tuottamia hahmoja, jotka eivät osu yksi yhteen näiden erottelujen kanssa. Se, mikä fokalisoijalta jää Richard Walshin (2010, 44, 48) mukaan puuttumaan kertojaan verrattuna, on viestinnällinen toimijuus (*communicative agency*), joskin jää hieman epäselväksi, mitä hän sillä tarkoittaa. Walshin artikkeli käsittelee juuri äänen ja viestinnällisen toimijuuden suhdetta. Jos kerronnallista toimijuutta ei ajatella strukturalistien tavoin konkreettisesti kertovana äänenä (tätä strukturalistista käsitystä Nielsen ja Walsh kritisoivat), huomiomme kiinnittyy Shieldsin mieheen oivallisena tarinanpunojana. Hänestä tekisi silloin kertojan se, että hänen mielessään on hyvin muodostuneita, yksityiskohtaisia tarinoita. Kun Genette vielä määritteli kertomuksen kielelliseksi välittämiseksi, Walshille (2010, 36–37) se on narratiivista esittämistä (*representation*), joka ei ole riippuvaista kielestä.

Yllä harjoitettu kerronnallisten tasojen ja äänien analyysi auttaa jäsentämään niitä fiktion ja mielikuvituksen suhdetta tematisoivia peilisuhteita, jotka vaikuttavat intuitiiviseen tulkintaamme miehestä jonkinlaisena ”kertojana”. Tajunnankuvauksen kaksitasoisuuden huomaaminen on novellin onnistuneen kokonaistulkinnan kannalta välttämätöntä, ja siksi narratologinen kuvaus kerronnan tasoista ja äänistä tukee intuitiota. Monilta osin klassinen, luokitteleva narratologia on kuitenkin riittämätöntä kuvaamaan kertomuksen tulkinnan dynamiikkaa. Esimerkiksi tulkinta fokalisoivasta henkilöhahmosta ja tämän mielenliikkeitä verbalisoivasta vapaasta epäsuorasta esityksestä *epäluotettavana* edellyttää narratologista joustavuutta, jota siinä ei klassisessa muodossaan ole. Chatman (1990, 149) ottaa käyttöön termin *erehtyväinen suodattaja* (*fallible filter*) nimenomaan tehdäkseen eron epäluotettavuuteen.

Tästä voimme johtaa narratologian ja tulkinnan suhdetta yleisemminkin luonnehtivan paradoksin: 1) Usein juuri sen huomaaminen, miten fiktiivinen kertomus voi leikkiä fiktion ja faktan suhteilla myös omassa sisäisessä järjestelmässään, edellyttää kerronnallisten äänten ja tasojen tarkkaa narratologista erittelyä. 2) Paradoksaalisesti tulkinnan kannalta erittely on kaikkein tärkeintä silloin, kun nämä tasot ja äänet väistämättä paikoin sekoittuvat ja narratologista mallinnusta ei voi

täysin lyödä lukkoon. Seuraavaksi haemme hetkellistä helpotusta tähän ristiriitaan jälkiklassisesta, kognitiivisesta narratologiasta, jonka julkilausuttuna tavoitteena on nimenomaan lukevan ihmismielen kerronnallisten intuitioiden mallintaminen.

Kognitiivinen kertomusteoria kohtaa postmodernin novellin: lukijan avatar

Narratologiassa, joka klassisessa muodossaan sisältää aina haltioitumisen kerronnallisten ilmiöiden monitasoisuudesta, jälkiklassista uudistusmieltä lietsova kognitiivisen narratologian suuntaus edustaa käytännöllisyyttä ja tolkkua. Kuka oikeasti lukee noin vaikeasti (vrt. Chatman 1978, 206; Jahn 1997, 461–463; Mäkelä 2012)? Eikö narratologian tehtävä olisi kuitenkin mallintaa *tavallista*, keskimääräistä lukukokemusta? Eikö kirjallisuuden tulkinta ole usein juuri kielellisten ja kerronnallisten kynnysten silottelua, jotta pääsisimme mahdollisimman lähelle kertomataiteen luomia maailmoja ja henkilöitä? Emmekö lue ennemmin aitojen havaintojen, kokemusten ja tunteiden kuin kerronnallisen tasohyppelyn toivossa? Jälleen Shieldsin ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” osoittautuu mainioksi oppikirjaesimerkiksi narratologisesta ajattelusta. Nimittäin niin kuin kovin moni muukin postmodernistinen teksti, myös tämä novelli on kertomus *lukemisesta*, ja juuri lukemisen reunaehtoja ja dynamiikkaa kognitiivinen narratologia pyrkii luonnehtimaan. Kuitenkin, toisin kuin peruuttamattoman ontologisiin metalepsiksiin perustuvat kertomukset fiktiivisiin tarinoihin hyppäämisistä (kuten Woody Allenin ”Kugelmassin episodi” [”The Kugelmass Episode”, 1975, suom. 1981] New Yorkissa shoppailevine Madame Bovaryineen), Shieldsin novelli näyttää ihmismielen ja kertovan fiktion suhteen jollakin tavoin hyvin *luonnollisena*. Miehen mielikuvituksen mekanismit jäljittelevät monelta osin kokemusta fiktion lukemisesta juuri sellaisena kuin kognitiivinen kirjallisuudentutkimus sitä kuvaa, yksityiskohtien laukaisemina päättelyketjuina.

Fiktiivisten mielten tutkimuksessa kognitiivista paradigmaa on ajanut erityisesti Alan Palmer, jonka yleistäviä väitteitä on laajasti kritisoitu. Olettakaamme kuitenkin edes hetki, että Palmerin (2004, 12) väite ”kertomus on fiktiivisen mentaalisen toiminnan kuvaus” pitää paikkansa[3], ja lukekaamme Shieldsin novellia kuvauksena ihmismielen toimin-

nasta. 1990-luvun kognitiivisen käänteen myötä myös ihmistieteissä on alettu mallintaa tulkinnallisia operaatioita prototyyppisyyden, ensisijaisuuden ja taloudellisuuden näkökulmasta: kohtaamisemme uusien asioiden, yhtä hyvin arkipäivän tilanteiden kuin taideteostenkin kanssa jäsentyvät aiemman tiedon ja sen muovaamien kehysten tai skeemojen ja skriptien avulla. Esimerkkinä tästä käy novellin miehen ”teoria” Sherrin poikaystävästä Hankista, joka todellisuudessa on vain kallioseinämään kirjoitettu nimi:

> Totta kai hän tietää, millaisia ovat maailman Hankit: ne ovat sitä suurisuista, mustankipeää lajia, jolla on jo pieni kaljamahan alku, Hank on *juuri sellainen moukka*, joka kuvittelee, että rakkauden akti keksittiin korvaamaan henkisen kiintymyksen tarve, *sen lajin tyyppi*, joka heilauttaa rehvakkaasti lihaksikkaan, omistavan käsivartensa Sherrin kaulalle, kun he tulevat kahvilasta ulos Princess Streetille, ja sitten vannoo ja vakuuttaa, että tyttö on täysin toista maata kuin kaikki hänen entisensä (OI, 170; kursivoinnit lisätty).

Yksittäinen havainto (spraymaalattu ”Hank”) johtaa *kognitiiviseen inferenssiin*: havainto aktivoi aiempiin kokemuksiin perustuvat kehykset, joiden varassa uusi havainto tulkitaan. Novellin päähenkilön mieli toimii siis kognitiotieteiden periaatteiden mukaisesti: se tukeutuu prototyyppiseen tietoon; se toimii taloudellisesti, koska se pystyy paisuttamaan yksittäisen havainnon vanhojen ajatusmallien avulla kokonaiseksi henkilökuvaksi; ja se noudattaa ensisijaisuuden logiikkaa, kun luontevimmin aktivoituva tulkinnallinen kehys (”maailman Hankit”) säilyy tulkintaprosessin raameina alusta loppuun, kyseenalaistamatta (ks. esim. Jahn 1997).

Miehen prototyypeillä ja suoranaisilla kulttuurisilla stereotyypeillä pelaava tulkinta ja kuvittelu tosiaan tukee kognitiotieteiden kehysteoreettista ajattelua ja siten myös kognitiivisen narratologian piirissä yleistä oletusta, että fiktion kuvaamia mieliä voidaan tulkita ja tutkia samojen mallien avulla kuin kognitiotiede tutkii todellisia ihmismieliä. Kuitenkin fiktiivisyydellä ja myös *tekstuaalisuudella* on temaattisesti merkittävä rooli miehen kuvitelmissa. Wendyn, Louisen ja Sherrin nimet ovat alun perin osa pieniä tekstejä. Lisäksi novelli alkaa tavalla, joka rinnastaa miehen inferenssiprosessin ja itse novellin lukemisen dynamiikan. Kertomuksen aloituslause on sama, joka saa miehen mielikuvituksen lauk-

kaamaan – ”Wendy on palannut!” – minkä jälkeen alkaa ikään kuin päähenkilön ja lukijan yhteinen konstruktivistinen tulkintaprojekti.

> Kyltin herättämä mielikuva ja sen nostattamat kysymykset jäivät vaivaamaan häntä, ikään kuin ne olisi painettu hänen silmiensä takaseinään.
> Kuka on Wendy?
> Missä hän on ollut?
> Miksi hän on palannut?
> Ja miksi se on niin riemastuttavaa? (OI, 165.)

Kysymykset ovat tietenkin ihan tavallista arjen hermeneutiikkaa, mutta samalla ne ovat *lukijan* kysymyksiä. On aivan luonnollista, että pelkkä nimi voi laukaista inferenssiprosessin – niin elämässä kuin fiktiossakin. Kognitiivisen kertomuksentutkimuksen merkittävin teoreetikko David Herman on toistuvasti määritellyt *tarinamaailman* lukijan konstruoimaksi vastaukseksi kysymyksiin ”kuka teki mitä ja kenelle, missä, miksi ja millä tavalla” (esim. Herman 2002, 14). Hermanin, Palmerin ja kumppaneiden kognitiivinen narratologia ei teekään eroa sen suhteen, miten novellia lineaarisesti prosessoivan lukijan mieli toimii (”Kuka on Wendy?”) ja miten päähenkilön tarinamaailmoja generoiva mielikuvitus toimii.

Taustalla on kaksi yksinkertaista kognitiivista analogiaa: kirjoitetun kertomuksen prosessoiminen ei poikkea muiden kokemuksellisten ilmiöiden prosessoinnista, ja fiktion kuvaamaa ihmismieltä (kuten fantasioivaa päähenkilöä) tulkitaan samojen psykologisten olettamusten valossa kuin todellisia ihmismieliä. Herman (2011) kiteyttää tämän kognitivistisen, toden ja fiktion samuutta korostavan kannan ”saavutettavuusargumentiksi” (”Accessibility Argument”) ja ”välitteisyysargumentiksi” (”Mediation Argument”). Edellinen liittyy kognitiotieteissä vallalla olevaan käsitykseen ihmismielestä ruumiillisena ja sosiaalisena: myös oikeita kanssaihmisiä, heidän aikomuksiaan, ajatuksiaan ja tunteitaan, voi ”lukea” sosiaalisissa tilanteissa käytöksen ja ruumiillisuuden kautta. Jälkimmäinen väite on kertomusteoreettisesti ja kirjallisuuden tulkinnan kannalta radikaalimpi, vaikka sekin tukeutuu kognitiotieteiden perustavaan prototyyppisyys- ja konstruktivismiajatteluun: Hermanin mukaan kirjallinen, fiktiivinen mieli välittyy meille samojen tulkintakategorioiden avulla kuin todelliset toisen henkilön tajunnanliikkeet.

Äkkiseltään voisi ajatella, että Shieldsin novelli kuvittaa juuri tätä fiktiivisten ja todellisten mielten analogiaa. Emmekö voi suorastaan väittää, että pohjimmiltaan fantasioivan miehen mieli toimii niin kuin *meidän kaikkien* mielikuvitus toimii: rakennamme pitkälle meneviä tulkintoja ympäristön satunnaisista yksityiskohdista aiemman, prototyyppisiksi kehyksiksi muovautuneen tiedon avulla? Tässä tapauksessa novellia ei pitäisikään tulkita fiktion monitasoisen retoriikan mahdollistamana epäluotettavuutena tai monikerroksisena vapaana epäsuorana esityksenä, vaan kuvauksena normaalin ihmismielen toiminnasta. Konstruktivistinen mieli olettaa aina enemmän kuin havaitsee. Ehkä miehen mielikuvat naisista ovat – kuten novellin nimikin vihjaa – todella *ohikiitäviä*, silmänräpäyksen ajan kestäviä kulttuuristen skeemojen ja skriptien aktivoitumisia? Novelli mahdollistaa tämän lukutavan, koska kerrottujen tapahtumien ajallinen kehys vaikuttaisi hyvin rajatulta: kuvitelmat Wendystä syntyvät työmatkalla ja palaavat uudestaan miehen mieleen hänen kulkiessaan seuraavana päivänä samaa reittiä. Eikö tällainen äkkiseltään patologisen oloinen skenaarioiden rakentelu ole ytimeltään kuitenkin tavallista konstruktivistista ilmiöiden tulkintaa?

Hetkellinen paluu klassisen narratologian tiukkoihin kategorioihin on kuitenkin paikallaan. Jo klassisen narratologian esi-isät, venäläiset formalistit painottivat kertomusmuodon ajallista kahtalaisuutta: kerrottujen tapahtumien ajan lisäksi meidän tulee ottaa huomioon *kerronnan* aika. Shieldsin novellin tapauksessa voimme siis ajatella, että itse kuvitelmat voivat kerrotussa maailmassa olla silmänräpäyksen mittaisia ja siten myös *ei-kielellisiä*; kuvitelmien auki kertomiseen kielellä menee sen sijaan huomattavan pitkä aika verrattuna siihen, miten salamannopeasti eri aisteista kumpuavat mielikuvamme syntyvät. Esimerkiksi mielikuva Louisesta matkalaukkuineen bussiasemalla on kognitiivisena skeemana vaivaton eikä sinänsä vaadi pakkomielteistä uppoutumista; vaikutelma pakkomielteisestä kerronnallistamisesta syntyy vasta, kun miehen kuvitelmat kääntyvät *tekstiksi ja kommunikaatioksi*, ja sen seurauksena, että koko novellin kompositio perustuu pelkälle hypoteettisuudelle. Kieleksi ja kerronnaksi purettuna kuva Louisesta on epäluotettava ja viittaa mielenlaatuun, joka sekoittaa faktaa ja fiktiota kohtalokkaasti: hänellä on ”yllään tumma, laadukas päällystakki ja kantamuksinaan kaksi pehmeäkuorista matkalaukkua, joissa on useita vaaleita villakangashameita ja neuleita ja pieni vetoketjullinen kosmetiikkalaukku kaikkine toalettitarvikkeineen, talkkijauheineen ja hiekkapaperiviiloineen” (OI, 170).

Samoin upotetut kuvaukset naisten mielenliikkeistä ovat harhaisia nimenomaan *kielellistettyinä*. Epäilemättä rakennamme hypoteeseja toistemme ajatuksista Hermanin saavutettavuusargumentin mukaisesti, mutta vasta vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi muunnettuna (ja ylemmän tason vapaaseen epäsuoraan esitykseen upotettuna) ne näyttävät petolliselta sepittämiseltä.

Onko tässä kyseessä epänormaali mieli? Tähän kysymykseen kiteytyvät klassisen ja kognitiivisen narratologian tarjoamat erilaiset tulkintapolut. Outous piilee lopulta tekstuaalisuudessa ja novellin kokonaisrakenteessa, eikä se siten paljastu fiktiivisten mielten ”luonnollisuutta” korostavassa lukutavassa. Hermanin samankaltaisuusteesiä kritisoiva Stefan Iversen (2013) toteaa aivan oikein, että samaan aikaan todellisten ihmismielten ”luettavuutta” ja niiden tulkitsemisen tarvetta korostaessaan Herman ajautuu ristiriitaan: jos toisten ihmisten aikeet ja tuntemukset ovat meille usein hyvinkin ilmeisiä (ks. Hutto 2008), miten niiden prosessointi vaatii täsmälleen samoja kognitiivisia kategorioita kuin kertovan fiktion kuvaamien mielten *lukeminen*? Kirjallisen mielen fenomenologian on oltava toisenlaista kuin todellisen, koska ”oikeassa elämässä on ihmisiä mutta metaforista lukemista, kun taas kirjoitetut tekstit tarjoavat konkreettista lukemista mutta ei oikeita ihmisiä” (Iversen 2013, 147).[4] Tämä teoreettinen muotoilu kiteyttää myös Shieldsin päähenkilön tragedian. Paradoksaalisesti novelli, jossa mies attribuoi mieliä todellisille naisille kuin fiktion kirjoittaja keksimilleen henkilöhahmoille, kumoaa Hermanin saavutettavuusteesin.

Novellin teemojen kehittymisen kannalta on olennaista, että miehen mielikuvitus rinnastuu sekä fiktion lukemiseen että sen tekemiseen. Tätä kahtalaista roolia suhteessa sepittämiseen materialisoi edellä käsitelty kerrontatekninen silmänkääntötemppu, jossa näkökulmahenkilöstä (ympäristön ”lukijasta”) tulee kertojan kaltainen diskursiivinen toimija (tarinamaailman ”tekijä”). Suopeasti tulkittuna Shieldsin novelli voisi tukea kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen tapaa nähdä ”sama ihmismieli” toiminnassa kerronnallisen viestinnän jokaisella askelmalla: fiktion luomisessa, kertovassa diskurssissa, päähenkilön kokemuksessa ja lukijan tulkintaprosessissa. Kuitenkin, kuten aiemmin jo totesimme, kertovan fiktion taipumus ylittää ja sotkea kerronnallisia kategorioita tekee analyyttiset eronteot kirjallisuuden *tutkimuksessa* entistä tarpeellisemmiksi. Kirjoittaminen, lukeminen ja ei-kirjallinen mielikuvitus lankeavat Shieldsin novellissa yhteen, mutta tämä ei ole mukava, tuttuuden

tunteita herättävä kokemus. Kertovan fiktion kirjoittamista ja lukemista sanelevat tekstuaalisuuden ja viestinnän tuomat reunaehdot, ja kun nämä sekoittuvat ei-tekstuaalisen ja ei-viestivän mielikuvituksen kanssa, tutut mielen prosessit muuttuvat häiritseviksi.

”Oi ihanassa, ohikiitävässä rakkaudessa” päähenkilömiehen rooli melkein-kertojana (melkein-kirjailijana) tekee hänestä säälittävän, jos häntä luetaan todellisenkaltaisena ihmisenä, ja juuri tämä surullinen ristiriita tematisoi klassisen ja kognitiivisen narratologian eroa. Mies tulkitsee toisen ihmisen mieltä kuin tekstiä – kuin fiktiota. Tämän seurauksena myös hänen fantasiansa purkautuu pelkistä kulttuurisista skeemoista kirjalliseksi fiktioksi fiktion sisällä. Novelli saa meidät kysymään kysymyksiä, jotka osoittavat sekä klassisen että kognitiivisen narratologian riittämättömyyden tulkinnallisen prosessin kuvaajina: mitä eroa on mielen keinoilla ja kirjallisen fiktion keinoilla? Vaikka kognitiivinen narratologia tuokin hetkellisen helpotuksen klassisen narratologian tasohyppelyyn ja auttaa meitä lähestymään päähenkilöä ajattelevana ihmisenä, auttaako se muodostamaan tyydyttävää kokonaistulkintaa? Opiskelijoiden on tyypillisesti hyvin helppo tarttua kognitiivisen narratologian välineistöön silloin, kun keskustellaan esimerkiksi päähenkilön herättämistä tunteista tai henkilöhahmojen psykologiasta (”mies on rakastunut rakastumisen tunteeseen”). Kuitenkin, koska kirjallisuustieteen opinnoissa kohdetekstit ovat lähes poikkeuksetta monitasoisia, kognitiivinen ”arkiymmärrys” ei riitä tekstuaalisten ja rakenteellisten seikkojen analyysiin.

Onko kognitiivinen narratologia ylipäätään analyysimetodi? Kognitivistisen kirjallisuuskäsityksen ytimestä löytyvä taloudellisuuden ajatus asettuu ristiriitaan kirjallisuusanalyysissä perinteisesti korostetun monimerkityksisyyden kanssa. Kognitiivisesti taloudellinen lukutapa pysyttelee yhdessä ensisijaisessa kehyksessä: mies joko on tai ei ole kertoja, hän joko verbalisoi tai ei verbalisoi kuvitelmiaan. Formalistisessa vastustushengessä joku voisi jopa väittää, että kognitiivinen narratologia ohittaa kirjallisen keinon. Shieldsin novellissa tämä keino on juuri kommunikaation horjuva kaksitasoisuus, minkä seurauksena mies samaan aikaan kertoo ja ei kerro. Hedelmällisin tulkinta pitää siis kahta kerronnallista kehystä voimassa yhtä aikaa.

Ikkunaprinsessa ja metalepsiksen kaipuu

Opetustilanteissa pääsemme kuulemaan tulkintoja, joita narratologian hierarkkiset mallit eivät ole vielä päässeet suitsimaan. Kuitenkin yksilölliset lukukokemukset voivat toimia erinomaisena lähtökohtana narratologisten mallien opettamiselle, sillä mielikuvituksellisesti ymmärrettynä narratologia mallintaa parhaiten juuri sitä tekstin ja todellisuuden, kirjoituksen ja kokemuksen rajaa, jota moderni fiktio pyrkii niin usein purkamaan. Jossakin vaiheessa tulkintaa myös paatuneen narratologin on hyvä päästää irti luokitteluista ja kategorioista. Miksei mies saa rakastaa ja sepittää? Miksei narratologia anna? Eikö mies nimenomaan ole täysin tietoinen kuvittelemiensa mielten sepitteellisyydestä ja oman mielensä mekanismien pettävyydestä? Mies haluaisi tähyillä Wendyä tumman näyteikkunan läpi, mutta ”tajuaa sen olevan täynnä pelkkiä kuvajaisia – pääasiassa hänen itsensä, hänen nälkäisten kasvojensa kuvia” (OI, 171). Narratologiset mallit, sen paremmin kommunikatiivista auktoriteettia metsästävät klassiset luokitukset kuin ”arkikognitiota” etsivät kognitiiviset kategoriat eivät anna juurikaan liikkumatilaa mielikuvitukselle fiktion *sisällä*. Kuitenkin Shieldsin novelli, kuten moni muukin modernistinen ja postmodernistinen kertomus, voidaan ymmärtää kuvauksena – ei niinkään elämän elämisestä vaan taiteen tekemisestä. Taide merkitsee usein elämätöntä elämää.

Pintapuolisesta riemukkuudestaan huolimatta ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus” pitääkin sisällään surumielisiä sävyjä. Miehen rakkaudet nimittäin aina päättyvät. Rakkauden täyttymättömyys ja siitä juontuva surumielinen pohjavire voidaan kytkeä fiktiivisten maailmojen ontologiaan. Kuviteltuaan Wendylle elämän mies kävelee kenkäkaupan ohi ja haluaa kurkistaa sisään. Hän toivoo, että näyteikkuna avaisi näkymän siihen todellisuuteen, jonka hän on Wendylle yksityiskohtia myöten luonut – että hän murtautuisi omasta todellisuudestaan mielikuvitusmaailmaansa. Näinhän tapahtuu narratologien lempikirjassa *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*: Akilles ja kilpikonna juovat eliksiiriä, joka työntää heidät henkilöiksi pöydällä lojuvan kirjan maailmaan (Hofstadter 1980, 103–126). Kognitiivinen kertomusteoria on sittemmin ominut tietojenkäsittelytieteestä pinoja (*stack*) koskevat PUSH- ja POP-operaatiot kuvatakseen siirtymistä alemmalle tai ylemmälle ontologiselle tasolle (Galbraith 1995, 47). Shieldsin novelli ei kuitenkaan hyödynnä mahdollisuutta luoda sisäkkäisiä itsenäisiä fiktiivisiä maail-

moja maatuskanukkejen tapaan. Ikkunan läpi ei voi nähdä toiseen todellisuuteen; se on vain peili, josta heijastuu miehen oma sisäinen maailma. Hän on yksin – jos ei lasketa iltaisin vieressä kuorsaavaa vaimoa.

Kertomuksena lukemisesta, kuvittelusta sekä taiteen ja inhimillisen todellisuuden rajapinnasta novelli asettuu osaksi samaa jatkumoa kuin Keatsin runo ”Ode on a Grecian Urn” (1820). Shieldsin kolme löydettyä käsin kirjoitettua lausetta ovat kuin uurnan kuvat, jotka saavat runon puhujan kysymään ja kuvittelemaan, keitä nämä ihmiset ovat. Kiviuurnan ja taiteen ajattomassa, staattisessa sfäärissä puut eivät karista lehtiään eikä rakastaja koskaan tavoita rakastettuaan vaan kaipaa ikuisesti. Vaikka uurnan katsoja tai miehemme Winnipegissä voi mielikuvituksensa avulla lähentyä hahmoja, hänellä ei ole pääsyä heidän todellisuuteensa sen paremmin historioitsijan menetelmin kuin empatiankaan keinoin (ks. Vendler 1983, 121). Tästä surumielisyys. On kuitenkin huomattava myös maailmojen rajankäyntiin liittyvä kauhun aspekti. Vaikka kertomusteoriassa puhutaan neutraalisti fiktioista fiktion sisällä, ajatus ontologisten tasojen rinnakkainelosta ja hetkittäisestä vuorovaikutuksesta on inhimillisesti ajatellen levottomuutta herättävä. Se muistuttaa perustavimmasta rajasta elävän ja kuolleen välillä ja luo epävarmuutta omasta olemassaolosta. Kun mies näkee ikkunassa nälkäisten kasvojensa kuvia, hän tuntuu hetken tuijottavan ammottavaan kuiluun. Hänen silmänsä eivät ole aivan hänen omansa. Luimme novellin alussa, että Wendy-kyltin herättämät mielikuvat ja kysymykset on ikään kuin ”painettu hänen silmiensä takaseinään”, ja ne on painettu myös paperille heti perään. Samaan tapaan kuin Ian McEwanin *Sovitus*-romaanin filmatisoinnissa (*Atonement*, 2007) keksittyjä kohtauksia säestää kirjailijan kirjoituskoneen nakutus, miehen verkkokalvolla näyttäisi olevan kirjoitusta. Hän on kirjoitettu olento.

Novellin monitulkintaista lopetusta voidaan tarkastella ontologisten tasojen ristivetona. Miehen verkkokalvolla vilahtava kirkasväristen nauhojen tanssi ja sen avaama visio voisivat tarkoittaa nimenomaan aistimusta kirjailijasta ja kirjoituksesta. Visio rinnastuisi temaattisesti samankaltaisen ”Purppuranpunaisia kukkia” -novellin lopetukseen, jossa puisto ihmisineen ja magnoliapuineen katoaa ja jäljelle jää vain rivi kirjaimia, sana, mustepilkku, ”verkkokalvolle heittynyt varjo” (Shields 2008b, 84). Tuo novelli hämärtää lukijan käsitystä siitä, milloin ollaan todellisessa maailmassa ja milloin fiktiossa tai unessa. ”Oi ihanan, ohikiitävän rakkauden” unen rajamailla koettu visio, laajempi näkymä ”tähän ihmisen

käsittämään maailmaan" rinnastuu Keatsin runon "Ode to a Nightingale" (1819) lopetukseen: "Was it a vision, or a waking dream?/ Fled is that music: – Do I wake or sleep?" Myös tämä mies on novellin lopussa jonkinlaisessa humisevassa välitilassa. Näyteikkunan äärellä koettu epävarmuus omasta olemassaolosta saa viimeisessä virkkeessä vahvistuksen. Ylemmältä ontologiselta tasolta käy kutsu fiktiiviseksi henkilöksi: "joku kutsuu häntä nimeltä". POP! Novelli kurkottaa epäsymmetrisesti yhtä ontologista tasoa ylemmäs kuin miltä se alkoi ja kiertyy spiraalimaisesti uudelle kehälle: MIES ON PALANNUT!

Viitteet

[1] Luettavuuden vuoksi käytämme Hanna Tarkan suomennosta Shieldsin novellista. Tulkintamme perustuvat kuitenkin englanninkieliseen alkutekstiin. Suomennoksessa kertojan ääni on ironisempi, mikä tekee lukijalle helpommaksi erottaa tekstistä kertovia tietoisuuksia.

[2] "A story is like a cottage with a door, windows, and chairs. These ordinary things are important: you get to know them, they become familiar, they become real. And this reality of the subjunctive world, this realization of the potential […] is enough in itself." (Suom. LK & MM.)

[3] "Narrative is the description of fictional mental functioning" (suom LK & MM).

[4] "Real life offers persons but metaphorical readings, while written texts offer literal readings but no actual persons" (suom. LK & MM).

Lähteet

Barthes, Roland. 1986. "The Reality Effect". In *The Rustle of Language,* translated by Richard Howard, 141–148. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Booth, Wayne C. 1961/1983. *The Rhetoric of Fiction*. Second edition. Chicago and London: University of Chicago Press.

Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Cohn, Dorrit. 2006. *Fiktion mieli*. Suomentanut Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

D'hoker, Elke. 2008. "Moments of Being: Carol Shields's Short Fiction". *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 33 (1). https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/11214/11956.

Galbraith, Mary. 1995. "Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative". In *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder and Lynne E. Hewitt, 19–59. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil.

Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Herman, Davd. 2011. "Introduction". In *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English,* edited by David Herman, 1–40. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Hofstadter, Douglas R. 1980. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Harmondsworth: Penguin Books.

Hutto, Daniel D. 2008. *Folk psychological narratives: The sociocultural basis of understanding reasons*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Iversen, Stefan. 2013. "Broken or Unnatural? On the Distinction of Fiction in Non-Conventional First Person Narration". In *The Travelling Concepts of Narrative*, edited by Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén and Matti Hyvärinen, 141–162. Amsterdam: John Benjamins.

Jahn, Manfred. 1997. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today* 28 (4): 441–468.

Malmgren, Carl D. 1995. "Exhumation: The Dead Father". In *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*, edited by Theo D'haen and Hans Bertens, 25–40. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

Mikkonen, Kai. 2011. "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö". *Avain* 1/2011: 38–53.

Mäkelä, Maria. 2012. "Navigating – Making Sense – Interpreting: The Reader behind La Jalousie". In *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature,* edited by Markku Lehtimäki, Laura Karttunen and Maria Mäkelä, 139–152. Berlin and Boston: De Gruyter.

Nielsen, Henrik Skov. 2004. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12 (2): 133–150.

Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Pettersson, Bo. 2009. ”Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link”. In *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen and Roy Sommer, 11–34. Berlin and New York: De Gruyter.

Pettersson, Bo. 2011. ”Kuvittele! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa”. *Avain* 4/2011: 61–77.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination.* Berlin, Munich and Boston: Ge Gruyter.

Phelan, James. 2005. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Ramon, Alex. 2008. *Liminal Spaces: The Double Art of Carol Shields.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Richardson, Brian. 2001. ”Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others”. *Narrative* 9 (2): 168–175.

Shields, Carol. 1985/2008a. ”Oi ihana, ohikiitävä rakkaus”. Kokoelmassa *Tavallisia ihmeitä*, 165–172. Suomentanut Hanna Tarkka. Helsinki: Otava. (= OI)

Shields, Carol. 2008b. *Tavallisia ihmeitä. Kootut novellit*. Suomentanut Hanna Tarkka. Helsinki: Otava.

Tannen Deborah. 1989. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Vendler, Helen. 1983. *The Odes of John Keats*. Cambridge, MA and London: Belknap.

Walsh, Richard. 2010. ”Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration”. In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, edited by Jan Alber and Monika Fludernik, 35–57. Columbus: Ohio State University Press.

The Sensational World of *The Running Man*

Mari Hatavara & Jarkko Toikkanen

Richard Bachman's (Stephen King's) novel *The Running Man* (1982) portrays a future world dominated by a television company that broadcasts reality shows abundant with physical torment and injuries. Ben Richards participates in the deadliest of the games, "The Running Man," to finance the treatment of his ill little girl. The contestant runs for his life across the United States hunted by hitmen and forced to send live video of each of his days on the run.

This article focuses on the representation of the sensational world of *The Running Man*, portraying the year 2025. More specifically, we concentrate on studying the relationship between the storyworld and the protagonist observing it. The elements composing the world – a dominant company, an underprivileged man with an ill child – suggests a plotline familiar from many dystopian fictions in which the system inevitably crushes individuals and their lone efforts. This readerly expectation of a hero struggling against an evil oppressor is enhanced by the narrative mode, with the internal focalization of the protagonist. A focalizing character is endowed with a specific attribute among the characters, which may be understood either to entail readerly sympathy towards that character or to warn the reader about possible fallacies in their perception (see Prince 2001, 49–51). This possibility to interpret internal focalization as causing either sympathy or estrangement comes with a twist in *The Running Man*. Besides using the protagonist's internal focalization, the novel portrays him as an aggressive and possibly mentally unstable character through the third-person narrator and the other characters.

Our question in this article is aptly formulated by Gerald J. Prince (2001, 49) when he discusses the significance of internal focalization

and makes it the reader's task "to determine whether (and in what sense) it distorts 'what is.'" In this article, we ask how the reader makes sense of the storyworld represented through variable internal focalization and the third person narrator. First, we will study the manner in which the beginning of the narrative gives the basic elements of the storyworld, including the main character; second, the way Ben Richards perceives the world; and third, how Richards and his mind are portrayed by the narrator and other characters in the storyworld. We combine analytical concepts from different areas of narratology, such as focalization (Genette 1980, 1988; Chatman 1990; Prince 2001), social minds (Palmer 2010, 2011), storyworld representation (Herman 2009; Pettersson 2010), and unreliability (Yacobi 1981; Pettersson 2015). In addition, to grasp the multifaceted experientiality portrayed in the novel, theories on intermediality (Rajewsky 2005; Elleström 2014) are applied. These concepts are used to analyze a novel in which the world represented differs from the reader's world and is perceived through a subjective point of view of a possibly mentally unstable character. Ben Richards' experience is the core of the narrative, but how is this experience positioned in the storyworld, and how can the reader narrativize and make sense of it, based on the novel's textual clues, which are possibly fraught with unreliability and fallacies?

The Storyworld and Its Inhabitants

The beginnings of narrative texts are crucial to the reader's immersion in the storyworld (Richardson 2008, 1; Herman 2009). The beginning of *The Running Man* starts from the home of the protagonist, and takes the reader directly into the storyworld:

> She was squinting at the thermometer in the white light coming through the window. Beyond her, in the drizzle, the other highrises in Co-Op City rose like the grey turrets of a penitentiary. Below, in the airshaft, clothesline flapped with ragged wash. Rats and plump alley cats circulated through the garbage.
>
> She looked at her husband. He was seated at the table, staring up at the Free-Vee with steady, vacant concentration. He had been watching it for weeks now. It wasn't like him. He hated it, always had. Of

> course, every Development apartment had one – it was the law – but it was still legal to turn them off. The Compulsory Benefit Bill of 2021 had failed to get the required two-thirds majority by six votes. Ordinarily they never watched it. But ever since Cathy had gotten sick, he had been watching the big-money giveaways. It filled her with sick fear. (King 1982/2012, 1; in the following RM)

This opening gives the reader a rich view of the WHAT, WHERE and WHEN of the storyworld, as well as the feeling of "what's it like" to live in that world (cf. Herman 2009, 71–73) – a couple with a sick child inhabiting a poor neighborhood four decades after the book was published. Although the child, Cathy, is the only character mentioned by name, the parents' observations are at the center. The reader will soon learn the protagonist of this novel is the husband, Ben Richards, and that it is his experience the book portrays. He is the running man the title of the book refers to. In the second paragraph we learn about the protagonist through the mind of his wife, Sheila. She knows there has been a change in his interest towards Free-Vee, and she is afraid. Her insight into her husband's mind, causing sick fear, proves justified as Richards soon loses his temper and decides to try to enter the games he has been watching on Free-Vee.

While the second paragraph is clearly marked as focalized through Sheila as her act of looking is mentioned, the point of view in the first paragraph is not as easily defined. The very first word of the novel is a personal pronoun ("she"), which suggests that the point of view of the narrative is by someone who knows the woman observed. What is more, there is a point of observation present, as the "other highrises" are seen as located beyond the woman. This would suggest internal focalization, where the observer ("who sees?") is a character in the storyworld, as opposed to the mode of telling ("who speaks?") belonging to a heterodiegetic narrator outside of it (see Genette 1980, 186; 1988, 64). What is more, as there is a simile drawn between the other highrises and "the grey turrets of a penitentiary," the narrative suggests an observing and descriptive mind rather than a sheer optic angle provided by something like a camera. Figures of speech in this category include the rhetorical device of ekphrasis, to which we will return below, but here it should be noted that, according to Tamar Yacobi (2000), ekphrastic descriptions such as the simile in this example are often most telling of

the perceiving subject. The figure of the city as a penitentiary will thus make it possible to analyze who it is that sees it as such and how the observer and the observed blend.

Because the husband is introduced in the second paragraph as the only other character in the setting besides Sheila, it suggests his internal focalization in the first paragraph: he is observing his wife, who then observes him in the second paragraph. Then again, the husband would not directly be able to see (or hear or smell) the ragged wash or the rats and alley cats mentioned to exist below in the airshaft. By way of explanation, it is useful to visit one debate over focalization theory: Is focalization just about perception or also about knowledge? There seems to be a general consensus on not limiting focalization to seeing only, but to have it include other senses, too. However, the debate goes on, whether focalization, in addition to perception (e.g. Phelan 2001, 54, 58), involves knowledge (e.g. Nielsen 2013, 76), as well. For the purpose of this article, it is beneficial to take Prince's (2001, 44) stance and to argue that, in phenomenological terms, perception apprehends not only tangible sensory perceptions (sights, sounds, smells) but also abstract cognitive matter such as thoughts, feelings and dreams. This complies with Seymour Chatman's (1990, 143) definition of a character's filter (as part of focalization) as covering the full range of the mental activity of the character within the storyworld – from perceptions to experiences, feelings, and memories.

This approach helps the reader to understand the narrative mood in the first paragraph of *The Running Man*. Even without direct attention by Richards in that moment, the observations may be parts of the storyworld as perceived by Richards in more general terms. In their difficult situation with the ill child, his mind places his wife – and himself – between the oppressive tall buildings above and the circulating rats and their predators below. Interpreted in this way, the first paragraph of the novel not only offers the reader a chance to share Richards' sensations but his feeling of being hampered in their prison-like flat surrounded by a hostile world. Besides the rats and alley cats circulating around the building, he perceives colors as cold (white light, grey turrets), the weather depressing, and the washed clothes ragged.

Sheila's thoughts in the opening section make it evident that something extraordinary is going on in her husband's life. She sees him watching Free-Vee, and her thoughts are rendered in free indirect

discourse: "It wasn't like him. He hated it, always had" (RM, 1). Even if free indirect discourse is not always understood to follow a character's initial thought or utterance, it suggests a two-voicedness, in which the narrator may distance herself from the character's beliefs (see Fludernik 2005). Richards' behavior has changed, which is described to set him apart from his wife, and which makes his mind alien to her, possibly misread. It also sets the reader on her quest to interpret the mind of Ben Richards in order to understand the storyworld. The potentially fallible or deceptive focalizing character Richards is the reader's main mediator of the storyworld, which makes the reader wary of unreliability in how it is represented.

Tamar Yacobi's (1981) classic model of unreliability in connection with a fictive reality lists five principles the reader may adopt in reconciling contradictions in the presentation.[1] In *The Running Man*, many of the deviations in readerly expectations may be attributed to Yacobi's existential principle being manipulated through the functional and perspectival principles. In other words, the existence of the future world and its internal relationships are designed to differ, both in function and perspective, from the world of the reader.

In terms of the functional perspective, the difference is about recognizing the anachronistic qualities of the novel that produce an overall retrofuturistic feel. The year is 2025, written in 1982, read in 2016, and this temporal incongruence affects the reading experience. In the present article, the perspectival principle has to do with Ben Richards' mind, his way of perceiving the world. Yacobi (2000, 713–718) wants the reader to pay attention to the narrative layers in descriptions and the influence of the perceiving subject on any description. Moreover, Bo Pettersson (2015) has recently summarized and developed studies of unreliability by placing different types of narratorial and focal unreliability in scales of intentionality and fallibility/deception. By doing so, he has demonstrated the importance of exposition to the question of unreliability and its interpretation. The exposition of the protagonist, Richards, at the beginning of the novel *The Running Man* leaves the reader wondering about his true nature, because the exposition consists of Richards' perspective observing the world and his wife – who is another character susceptible to unreliability – observing him. Only later does the narrator come to expose more about Richards' mind.

In the next two sections, we will study the exposition of Richards' mind-set, first in his internal focalization and second as he is perceived through other characters and characterized by the narrator. It all has to do with what Yacobi, through her functional principle of the organization of an artwork, and more precisely what Pettersson (2015, 115–116ff.), introduce as expositional manipulation: introducing meanings to the reader she is later encouraged to discard. As Pettersson (2015, 116) argues, "even discarded meanings are part and parcel of the meaning of a fictional narrative." In this spirit, we will now conclude this article with interpretive suggestions on the novel.

The World According to Ben Richards

The examples in this section are in line with Yacobi's claim of ekphrastic descriptions often being most telling of the perceiving subject, who, in the world of *The Running Man*, is mainly Ben Richards. Ekphrastic descriptions are figures of speech that can be defined as intermedial – that is, as verbal descriptions of perceptual scenes that engage several senses regardless of whether the perception in question is based on something real or imagined. In the following analysis, the range of ekphrasis is expanded from verbalizing the visual to verbalizing other sensory perceptions, including what is heard, smelled and felt. Doing so will be helpful in distinguishing between the experiences of different focalizers. This, in turn, returns to our main question of the relationship between "what is" and "who perceives" (cf. Prince 2001). Who is it that sees (or hears, smells and feels), and what do they make of their perception? As will be demonstrated, ekphrastic descriptions on Richards' part result in intermedially produced experience that the reader is invited to share. An important aspect in the process will be the affective tension between the culturally shared and the individually undergone, as it is often the conflict between the two that produces the most powerful experiences.

This being our focus, the concepts of description and intermediality must be theoretically defined before applying them. Doing so is important because, as Ansgar Nünning (2007, 92) has noted, the concept of description has not received much critical attention in narrative theory, and scholars have "not devoted much systematic attention to the forms and functions of descriptions."[2] Meanwhile, the

concept of intermediality has been defined in numerous ways, and often quite differently from one scholar to the next. Lars Elleström's and Irina O. Rajewsky's efforts will be helpful for the analysis at hand.

On the one hand, in Elleström's model, ekphrasis falls into the subcategory of complex representation of media products in which both form and content are in transition from one medium to another, going "from formal and more abstract traits to features that one tends to relate to content" (Elleström 2014, 31). Viewed in this way, ekphrasis is aligned with Prince's phenomenological stance on perception, which apprehends both the tangible and the abstract, and Chatman's filter covering all mental activity of a character inside the storyworld. Form and content converge, as they do in Yacobi's emphasis on the narrative layers of ekphrasis.

On the other hand, Rajewsky (2005, 51) focuses on "concrete medial configurations and their specific intermedial qualities." In this line of inquiry, intermediality is used to learn more about the texts (or "medial configurations") themselves. The category includes studies on media adaptations and multimodal texts, as well as "intermedial references" in which a specific medium "generate[s] an *illusion* of another medium's specific practices" (Rajewsky 2005, 55). In the world of *The Running Man*, we find this very quality of ekphrastic description, of putting into words real or imagined sensory perceptions that originate with Ben Richards and result in experience that is intermedial because it involves transitions between different media.

As Richards leaves the apartment, his actions are described as follows: "He clutched her awkwardly, then turned away quickly, with no grace, and plunged down the crazily slanting, ill-lighted stairwell" (RM, 3). This may be interpreted as his plunge into the "crazily slanting" quest of the novel, which seems to start as an effort to earn some money to provide for his family, but turns into a vengeful attack against the Games Federation. In Richards' perception the stairwell slants in a nearly expressionist snapshot, and the bad lighting represents his fall into an unknown future. What is more, the disnarrated "no grace" suggests there is perhaps, after all, no grace or glory in Richards' aggression, even if it is triggered by the illness of his daughter. Narrating what did not take place (in this case, leaving with grace) evokes what could have happened, and so the disnarrated may imply a character's false hopes or beliefs (Prince 1988, 2–3).

Besides the perception of the sensational world filtered through Richards' mind, his mind is penetrated by general information on the storyworld, often in the form of slogans appearing in his mind. Richards is walking towards the city center in the next extract:

> Crashed-out windows, rats, wet bags of garbage splashed over the sidewalks and into the gutters. Graffiti written jaggedly on crumbling grey walls: HONKY DON'T LET THE SUN SET ON YOU HEAR. HOME FOLKS BLOW DOKES. YOUR MOMMY ITCHES. SKIN YOUR BANANA. TOMMY'S PUSHING. HITLER WAS COOL. MARY. SID. KILL ALL KIKES. The old G.A sodium lights put up in the 70s busted with rocks and hunks of paving. No technico was going to replace them down here; they were on the New Credit Dollar. Technicos stay uptown, baby. Uptown's cool. (RM, 5)

Even though Richards is described walking but "not looking around" at the beginning of the paragraph preceding the extract, the quoted passage carries traces of his subject position. This is most notable in the deictic pronoun "here" and in the reporting of the disnarrated: a technico replacing a light. This suggests, again, an observing mind that not only registers or reports the surroundings like a camera, but pays attention to what might or should happen but does not.

At the same time as the passage suggests an observing mind, the stream of consciousness presented seems absorbed by the graffiti and the mocking echoes of the manner in which the people of the storyworld generally talk about technicos and the uptown. Richards' wandering mind and his perception of the surroundings are, of course, a convenient way to give information about the science fictional storyworld to the reader. As Pettersson (2010, 94, 98) has argued, science fiction has a close connection to realist fiction in its use of detailed information to anchor the fantastic. Pettersson (2010, 90, 104–105) grounds his argument on the broader matter of knowledge always being intertwined with genre in the sense of originating in conventions and schemata. Therefore, interpreting a fictional world depends on the genre conventions the reader recognizes, a fact made evident by Monika Fludernik's (1996) classic model of readerly engagement with narratives, including basic-level schemata, perspectival frames and generic expectations. The generic appears as a central frame of reference not only in the textual and narrative mediation of *The Running Man*, but also in the storyworld.

The protagonist's perception seems to be heavily affected by readily formulated "knowledge" of the world encased in graffiti, commercials and common idioms. The saying "Rich Blokes Smoke Dokes" (RM, 6, 155) is repeated in the novel, and comes to hold true in the reality of the storyworld, when a middle class woman whom he has kidnapped asks if he has "a jay" (RM, 155).

Once the game has begun in earnest, Richards is taken away from his familiar surroundings. Leaving his home town, Harding, the ekphrastic descriptions of the unfamiliar places that he enters become more estranged, too. Whereas Richards' first stop, New York City, is vast and sprawling without appearing utterly strange, when he reaches Boston and the YMCA, he instantly experiences "a mixture of sorrow and horror" (RM, 72) that culminates in the ensuing description of the fifth floor hallway:

> People moved restlessly behind the gray doors like animals in cages – animals too awful, too frightening, to be seen. Someone was chanting what might have been the Hail Mary over and over in a drunken voice. Strange gobbling noises came from behind another door. (RM, 73)

As Richards moves along the corridor, the other guests at the YMCA are not met in person, apart from a "man with a hideously sunken face" (RM, 73), but only imagined by Richards based on the sounds they make. In the perceptual scene, their "chanting," "gobbling," and "shuffling" is reminiscent of the Lovecraftian idiom, which is littered with such references to "monsters or incomprehensible sights that remain beyond expression" (Toikkanen 2013, 41). Consequently, the subjectively inexpressible is twisted into an objective form in which words are used to describe the sounds and images encountered by the senses in a way that constantly mismatches what they are attempting to represent ("animals too awful, too frightening, to be seen"). In *The Running Man*, whatever lies behind the YMCA's doors in actuality (just another human wreck) is irrelevant. For both Richards and the reader, walking the hallway is first and foremost about the intermedial experience affectively produced by the ekphrastic description. Auditory perception results in trying to imagine unimaginable people acting or, in other words, what is heard results in seeing that which cannot be seen.

In the world according to Ben Richards, one universally recognized figure assuming nearly mythical proportions is Evan McCone, the head of the crew called the Hunters, who are sent to chase down and dispatch the contestants of "The Running Man" show. When Richards sees him the first time at Voight airfield he feels unreal:

> – no matter how many times you see his picture in the movie 3-D's you can't believe his reality until he appears in the flesh – and then the reality takes on a curious tone of hallucination, as if entity had no right to exist separate from image. (RM 188–189)

The scene dramatizes the existence of an image inculcated in the minds of the masses over his corporeal manifestation – the *idea* of McCone is more familiar than the man in reality. Following Prince's and Chatman's stance on character focalization that apprehends both the tangible and the abstract, at stake here is the hallucinatory nature of Richards' encounter. As the shared cultural imaginary, or McCone as an idea, clashes with the protagonist's immediate sensation and produces an unsettling effect, it becomes impossible to tell who exactly is seeing and what. In the instant, the use of second person narration complicates the issue – is it me, you, or all of us? The instability of the narratee also causes further interpretive challenges as to what originally creates the discrepancy between the expected and the sensational – the character's mind or the narrator's report. The confusion is brought to a head until it dissolves as McCone is again split between the ominous idea and the unimpressive real entity: "a small man wearing rimless glasses, with a faint suggestion of a pot belly beneath his well-tailored suit" (RM, 189). It is an abrupt dressing down of the fearsome figure that divests him of all power. In doing so, it resolves the disparity between the character's filter and the narrator's slant caused by the former's disillusionment when the culturally expected and the physically perceived do not match.

The importance of culturally shared conventions in making sense of the sensational world is also present when Richards takes his second flight, which turns out to be his final one:

> The airplane began a slow, ponderous turn beneath them. Richards had gained all his knowledge of jets from the Free-Vee and from reading, much of it lurid adventure fiction, but this was only the second time he had ever been on one; and it made the shuttle from

> Harding to New York look like a bathtub toy. He found the huge motion beneath his feet disturbing. (RM, 198)
>
> The earth had dropped away below them.
>
> Richards stared out wonderingly, unable to drink his fill; he had slept through the other flight as if in wait for this one. The sky had deepened to a shade that hung on the borderline between royal velvet and black. Stars poked through with hesitant brilliance. On the western horizon, the only remnant of the sun was a bitter orange line that illuminated the dark earth below not at all. There was a nestle of lights he took to be Derry. (RM, 200–201)

Whereas Richards' flight from Harding to New York, the first one in his whole life, is passed over without attention to what it must have felt like, the second flight, taking off in Derry and literally terminating in his home town, is described in ekphrastic detail. This is the case not only for the climactic events that take place within the plane, but also in terms of Richards' intermedial experience, which follows the logic of the sublime.

The sublime, as the concept is traditionally used in aesthetics, refers to the sensation felt "whenever experience slips out of conventional understanding, whenever the power of an object or event is such that words fail and points of comparison disappear" (Shaw 2006, 2). This is what happens to Richards in the airplane. From the start the perceptual scene has a sublime quality as the machine is felt to be a colossal entity with unimaginable power – one that is capable of leaving the familiar world (earth) behind and founding its own in the sky. Richards' sense of place is dramatically altered, and all previous knowledge, based on his watching and reading of "lurid adventure fiction," falters. In that moment, the words and images of something safely gathered in an artistic medium, by way of culturally shared conventions, are shaken by real-life experience amassed through the vast body of the airplane in motion.

In the sky, the sublime sensation continues, as Richards is momentarily distracted from his ongoing mission, entranced by the cosmic landscape outside. Colors fade in and out of sight, disappearing in the black hole of the world below that may have ceased to exist. The familiar world only returns when, trailing a fit of disbelief, its image is re-confirmed in the form of Derry at night. As in the case of McCone, the verbal description

affectively disenchants the perceptual scene by separating the real from the imagined, and the plot continues to unfold, with the reader adapting to such twists and turns in the narrative intermedial experience.

Afterwards, Richards indeed gets used to his new environment and the action picks up again. He hijacks the plane, and when he is flying it towards the Games Building he imagines being tracked by missiles ready to shoot him down. The excerpt starts with an imagined conversation between military personnel:

> *Tracking. We are tracking, Newark.*
>
> *Roger, Springfield. Keep us in.*
>
> Drunks sleeping in alleys wake foggily to the thunder of the passing trucks and stare mutely at the slices of sky between close-leaning buildings. Their eyes are faded and yellow, their mouths are dripping lines. Hands pull with senile reflex for newsies to protect against the autumn cold, but the newsies are no longer there, the Free-Vee has killed the last of them. Free-Vee is king of the world. Hallelujah. Rich folks smoke Dokes. The yellow eyes catch an unknown glimpse of high, blinking lights in the sky. Flash, flash. Red and green, red and green. The thunder of the trucks has faded, ramming back and forth in the stone canyons like the fists of vandals. The drunks sleep again. Bitchin'. (RM, 210; emphasis original)

In Richards' mind, imagining himself in the airplane makes him the target of a hypothetical observer – the drunks seeing the blinking lights of the plane in the sky. The hypothetical sensations of the drunks get mixed with Richards' image of them and his reflection on the influence of Free-Vee, as well as the cultural interjections of "Hallelujah" and the Dokes. It seems there is no boundary between the minds of the drunks and that of Ben Richards imagining them: generic slogans and the mocking praise of the Free-Vee are omnipresent.

This part of our article focused on Richards' mind and his ways of perceiving reality, in which his feelings and perceptions are involved with the culturally expected. Next we will concentrate on how the other characters and the narrator see him from the outside.

> There had been a sudden, slight movement in the street where there had been none before. Shadows moved, rested, moved again. The manhole cover was rising. It paused and something – eyes? – glimmered. The cover suddenly slid aside with a clang.
>
> Someone (or something, the boy thought with a trace of fear) was moving out there. Maybe the devil was coming out of hell to get Cassie, he thought. […]
>
> It could be the devil, he thought as Richards suddenly boosted himself out of the manhole and leaned for a second on the seamed and split cement to get his breath back. No tail and no horns, not red like in that book, but the mother looked crazy and mean enough. (RM, 88)

The beginning of chapter "minus 66" disrupts the novel's usual focalization pattern (that of Richards) and provides the point of view of a seven-year-old black kid called Stacey. The boy is out in the street, as usual, when the above passage takes place. Richards has just escaped from the Boston YMCA building, which he set on fire, through the pipes and sewers. The scene is first described almost in slow motion. The reader learns Stacey's fear – based on his experience of books that his big brother Bradley stole from the library – of a devil coming out to get him and his sick little sister. This intuition is analogous with Richards' "lurid adventure fiction" as a source of knowledge, while it also affirms his wish for libraries to regain their future status, queerly, as places of petty theft.

The boy is ekphrastically interpreting the perceptual scene before him (visual, auditory, and perhaps olfactory too because of the sewer) as a real-life multimedial representation of a visual representation that he is familiar with from books (the red devil with tail and horns). As it unfolds (RM, 88), Stacey's intermedial experience is half fright, half exhilaration – he is nearly paralyzed when he tries to move with Richards sprinting toward him ("The boy grunted, tried to run, and fell over his own feet"). At the same time, nonetheless, he believes that Richards might be something to look up to for masculine empowerment ("Heaven was for Push freaks. The Devil was the man"), even if he was referred to as "the

mother" (with the swear part omitted). This demonstrates that, in this sensational world, Stacey's mind is just as imbued with cultural slogans as Richards', resulting in unreliability as the stability of his perception is correspondingly undermined.

The emphasis on the perspectival in this article has, interestingly, evoked a strong sense of the generic conventions both in the storyworld and in the reader's narrativizing process. Most of the cognitive approaches utilizing Fludernik's ideas of the different levels of narrativizing have concentrated on basic-level schemata or perspectival frames, but the generic has often been left with little notice. Thus it is important to remember, as Jens Brockmeier (2011, 259) reminds us, the cultural nature of the mind, and the inevitable interaction between the individual and the cultural. In *The Running Man* the individual minds are heavily influenced by the cultural and the social. This adds another perspective to how social minds in fiction may be manifested, as the model promoted by Alan Palmer (2010, 2011) equates the social to groups of minds (see e.g. Palmer 2011, 208, 217–219). The novel we analyze in this article seems to suggest an even more radically social nature of the fictional minds portrayed. There is no distinction here between what Palmer (2011, 223) discusses as "secret and private thoughts" and "publically available thought processes." The internal mind is manifested as generically and socially constituted, such as Stacey's thoughts about Richards appearing from under the ground.

The social, in the sense of being part of a group, enters into the reasoning of Richards for a while after he meets Stacey – a change occurs in his thinking and his action. The big brother Bradley is part of a group of African American activists trying to uncover that the broadcasting company uses television games to distract poor people and to hide the fact that air pollution is killing people who cannot afford nose filters. Bradley tells Richards about this, and Richards falls asleep with his voice echoing in his ears about people having been mad for decades: "All they need is a reason. A reason … one reason …" (RM, 101). After this, for a moment, Richards starts to fight for a general cause, to educate people through his videos about air pollution. In this example, the words uttered by Bradley become representative and gain a central role in Richards' thinking and motivation.

Bradley's words seem to be more true about Richards than it first seems, as he turns into an enlightener of the masses with an

emancipatory message. The narrator's accounts on Richards later in the novel give the reader a reason to suspect that he – like the people – has been mad for a long time and only needs a reason to justify his anger towards the Games Federation. This anger is implicitly present from the start. Richards' wife's thoughts at the beginning of the novel, despite indicating a changed situation, suggest what the normal is for her husband: he has always hated Free-Vee. The narrator later describes Richards through a stereotype: "Richards was that kind of a solitary man who can afford to expend gigantic charges of love, affection, and, perhaps, psychic domination on the woman of his choice" (RM, 117). Here the third person narrator exercises her power to portray the character's mind, perhaps even the character's unconscious feelings, in the form originally called psychonarration (see Cohn 1978, 5–6). Yet, resorting to the stereotype, the narrator refrains from making the final judgement whether Richards is one of those who exercise psychic domination over their spouses or just otherwise fits the stereotype of a man focusing his affection on a single woman.

In what follows, the narrator returns to Richards' present situation:

> His mind and his anger turned towards the Games Federation, with their huge and potent communications link to the whole world. Fat people with nose filters, spending their evenings with dollies in silk underpants. Let the guillotine fall. And fall. And fall. Yet there was no way to get them. They towered above all of them dimly, like the Games Building itself.
>
> Yet, because he was who he was, and because he was alone and changing, he thought about it. He was unaware, alone in his room, that while he thought about it he grinned a huge white-wolf grin that in itself seemed powerful enough to buckle streets and melt buildings. (RM, 119)

In the first sentence, Richards' mind and his anger are paralleled, almost identified with one another. Furthermore, the structure of the sentence suggests Richards' anger is a known fact, as the only new information regards its target. Once the target – the Games Federation – is found, Richards soon indulges in the violent images of a falling guillotine and fat predators. While the plump alley cats in the novel's opening paragraphs circulated below the apartments in the airshafts down by

the street, the fat people are so high up in their tall skyscrapers that they seem untouchable.

The unconscious grin mentioned in the last sentence of the quote above is repeated in the narrator's account of Richards' face when he sees a boy who is in good health and compares his situation to that of his little girl: "a terrifying and wholly unconscious grimace of rage and hate" (RM, 152). In these examples the narrator's account of Richards' mind, based on his facial expression, reveal the contents of his unconscious mind. Therefore, what may be visible to others is not his conscious thought but an affect the protagonist himself is not aware of having. This, again, seems to suggest *The Running Man* offers a radically social fictional mind in its protagonist. The behavioral interpretation of Richards' action and his visible facial expression is in the end more telling of his mindset than his conscious verbal mind is, the latter being imbued with cultural slogans.

The portrayal of Richards' mind transcends the dichotomy between the internalist and externalist perspectives on fictional minds, in which the former is assumed to be verbal and individual and the latter visible and social (see Palmer 2011, 211–212ff.). Richards' stream of consciousness is not internalist, but presents intermental thinking and cultural slogans in our previous examples: Richard observing his surroundings after leaving his home ("Technicos stay uptown, baby. Uptown's cool." [RM, 5]) and in what Richards imagines the hypothetical drunks to think ("Free-Vee is king of the world. Hallelujah. Rich folks smoke Dokes." [RM, 210]). This suggests that not only the visible but also the verbal mind is social, even though Palmer (2011, 211) judges it internal, and that a private stream of consciousness can construct a verbalized social mind.

According to Palmer's (2011, 197) argument, "social minds are possible because much of our thought is visible." While this may hold true for minds in the real world, it does so in the interpretation of fiction only partially and after textual interpretation. Palmer (2011, 205) maintains that while the discourse level is crucial to the story level of fictional minds, his interest rests in the latter. This emphasis, we believe, results in some confusion when talking about mental functioning in the social and physical context of the storyworld. As one of the authors of this article (Hatavara 2013) has argued elsewhere, fictional mind-reading by the reader of a literary work always entails textual reading: there is no social and physical context of a fictional mind but a textual one. As we hope to

have demonstrated, the "what is" is not separable from the mind sensing and presenting it. The visible mind is visible to the other characters, or it can be described by the narrator and made accessible to the reader as text, but it may not be familiar to the protagonist himself. In addition, the verbal minds of the characters – Richards' and Stacey's most notably in this case – are not internalist at all but socially constituted: verbal accounts of stream of consciousness may comprise partly of cultural slogans, and they rest on the culturally expected and canonical.

In *The Running Man*, Richards' mind, at the beginning interpreted by his wife and later attributed to him on the basis of his appearance by characters like Stacey, is in the last two examples described and interpreted by the narrator based on facial expression. In the former, the "huge white-wolf grin" needs to be further interpreted by the reader, and in the latter the narrator directly associates the feelings of rage and hate with the grimace. Based on these portrayals of Richards' facial expressions and the feelings they convey, two things may be claimed: Richards is full of hate, and the Games Federation just becomes available as a suitable target for his feelings. The novel, having introduced Richards as a small man fighting against an oppressive corporation, denies him the heroism as a champion for the oppressed masses.

Here the exposition of the novel comes close to the interpretation Pettersson (2015, 118) has made on Adam Haslett's short story "The Good Doctor" (2002), where the doctor is deluded enough to believe what the title suggests, even when the reader understands his shortcomings and unreliability. In *The Running Man*, on the contrary, the title becomes revealing of Ben Richards' character – he is a running man by nature, not by circumstance. The daughter's illness and the subsequent events just bring his character to a head, to give him a reason. This falls under the same category of speculative (focal) type of fictional unreliability by expositional manipulation introduced by Pettersson.

Richards' character also demonstrates the biased type of unreliability (Pettersson 2015, 118–119), as his thoughts about the role of a father have been affected by his father leaving him and his mother when he was young. "He had never hated him for it. [...] If a man can't do any more than pimp for the woman he married, Richards judged, he might as well walk out of a high window" (RM, 116). This example is one of many in the novel that manifest the impossibility to separate between a self-delusive character and a deceptive, misreporting narrator, the filter

and the slant in focalization. Richards' action proves the claims made in the text wrong. He does at least disapprove of (and possibly hate) his father and tries to do better himself – at least to provide his family with the reward money by taking his "walk out of a high window" in the form of participating in the games. Mood and voice are in this extract hard to separate, which creates a combination of the narrator's intentional deception and the character's unintentional fallibility productively approached through the scalar model of intentionality and fallibility suggested by Pettersson. Narratorial and focal unreliability are interpreted together and with respect to the exposition of the whole literary text.

Many parts of *The Running Man* may be interpreted to contain speech and action that contradict the externally visible mind – even if Richards may think he "never hated" his father, his mind is filled with anger that is manifested by his grin. This is a type of unreliability by expositional manipulation omitted from Pettersson's typology. It comes close to his proposition of unreliable narration that is contradictory in thought versus speech or action (Pettersson 2015, 120). Here, however, the contradiction in speech or action is not targeted at the thoughts but the mind of the character as interpreted from his facial expression. In this storyworld, Richards' mind is unconscious, unknown to himself, but visible to characters such as Stacey through generic simile and accessible to the narrator and the reader as intermedially verbalized sensory perceptions and interpreted facial expressions.

Conclusion

In the sensational world of *The Running Man*, the idiosyncratic and the culturally shared become blurred in the thoughts and observations of its protagonist. The world focalized through Ben Richards, the possibly unreliable observer, is rife with visual imagery, auditory sensations, animated objects and mind attribution in the form of ekphrastic descriptions that result in intermedially produced experience. In this fashion, the protagonist's vividly expressed experience allows the reader to become immersed in his world but leaves her doubtful about the reliability of the vision. The few occasions when Richards is focalized by other characters or his (un)conscious mind is revealed by the narrator

suggest his vision of the world is skewed by rage and spite, something perhaps expected of the oppressed poor. However, it may be that the internal focalization of this mentally unstable character does not distort but actually discloses the "what is" of the storyworld. The world is filled with social inequality and manipulated representations of reality, both endorsed by the Games Federation, finding its analog in the narrative organization of the novel. Richards' experience is suspended between the culturally known-and-expected and his individual perceptions. The two dimensions do not match, revealing a storyworld that has become incomprehensible to most of its inhabitants. They can only try to cling to the remains of the understandable and the shareable in the form of common slogans and images saturated with meaninglessness. What is left are signs that have lost their significance beyond the sensational.

The juxtaposition between the evil, omnipresent television network and Richards as a family man doing his best in an unjust world is endorsed by many textual clues, but at the same time other features indicate his rage to be more inherent than circumstance-driven, and his behavior more destructive than constructive. The novel uses expositional manipulation in introducing the reader first to Richards' view of the world, then giving reasons to doubt the accuracy of that view, and finally making the reader wonder if a world like the one represented could settle into any existing frame. However, the world remains inevitably alien and in need of processing in the form of twists and turns in the narrative intermedial experience. It is as much the reader's task as it is Richards' failure to try to come to terms with that world.

Notes

[1] In Yacobi's (1981) model, the genetic principle has to do with the author, the generic with literary tradition, the existential with the features of the world presented, the functional with the overall design of a literary work and, finally, the perspectival with the observer in the fictional world.

[2] Nünning proposes his own framework consisting of "different kinds of description on at least five levels of inquiry" (2007, 102), including "form and narrative mediation," "linguistic and stylistic criteria," "structural criteria," "content-related forms of description," and "reception-oriented, or functionally determined, forms of description" (2007, 102–116). The five levels divide into further subcategories to produce a complex whole.

References

Brockmeier, Jens. 2011. "Socializing the Narrative Mind." *Style* 45: 259–264.

Chatman, Seymour. 1990. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, NY and London: Cornell University Press.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds*: *Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

Elleström, Lars. 2014. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Palgrave Pivot. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge.

Fludernik, Monika. 2005. "Speech Representation." In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, 558–563. London and New York: Routledge.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Hatavara, Mari. 2013. "Making Sense in Autobiography." In *The Travelling Concepts of Narrative,* edited by Matti Hyvärinen, Mari Hatavara, and Lars-Christer Hydén, 164–178. Amsterdam: John Benjamins.

Herman, David. 2009. "Narrative Ways of Worldmaking." In *Narratologia: Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen, 71–87. Berlin et al.: De Gruyter.

King, Stephen (Bachman, Richard). 1982/2012. *The Running Man*. London: Hodder & Stoughton.

Nielsen, Henrik Skov. 2013. "Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited." In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson, 67–93. Columbus, OH: The Ohio State University Press.

Nünning, Ansgar. 2007. "Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction." In *Studies in Intermediality (SIM), Volume 2: Description in Literature and Other Media*, edited by Werner Wolf and Walter Bernhart, 91–128. Amsterdam: Rodopi.

Palmer, Alan. 2010. *Social Minds in the Novel*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.

Palmer, Alan. 2011. "Social Minds in Fiction and Criticism." *Style* 45: 196–240.

Pettersson, Bo. 2010. "On the Interrelation of Genre and Mimesis, Especially in Science Fiction and Realist Fiction." In *Genre and Interpretation*, edited by Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri and Minna Maijala, 90–108. University of Helsinki: Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies.

Pettersson, Bo. 2015. "Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expositional and Combined." In *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives,* edited by Vera Nünning, 109–129. Berlin et al.: De Gruyter.

Phelan, James. 2001. "Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters." In *New Perspectives on Narrative Perspective*, edited by Willie van Peer and Seymour Chatman, 51–66. Albany, NY: State University of New York Press.

Prince, Gerald. 1988. "The Disnarrated." *Style* 22: 1–8.

Prince, Gerald. 2001. "A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization." In *New Perspectives on Narrative Perspective*, edited by Willie van Peer and Seymour Chatman, 43–50. Albany, NY: State University of New York Press.

Rajewsky, Irina O. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermédialités*, no 6 automne: 43–64.

Richardson, Brian. 2008. "Introduction: Narrative Beginnings." In *Narrative Beginnings: Theories and Practices,* edited by Brian Richardson, 1–10. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press.

Shaw, Philip. 2006. *The Sublime*. London and New York, NY: Routledge.

Toikkanen, Jarkko. 2013. *The Intermedial Experience of Horror: Suspended Failures*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Yacobi, Tamar. 1981. "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2: 113–126.

Yacobi, Tamar. 2000. "Interart Narrative: (Un)reliability and Ekphrasis." *Poetics Today* 21: 711–749.

The Body as a Notebook

Tattoos as a Means of Detection in *Memento*

Heta Pyrhönen

Christopher Nolan's neo-noir crime film, *Memento* (2000), portrays an unusual detective figure. Leonard Shelby (Guy Pearce) suffers from the loss of short-term memory; yet, in spite of this injury, he tries to solve the murder of his wife. Acting on a lead from a helper called Teddy (Joe Pantoliano), he strangles the assumed killer, a drug dealer called Jimmy Grantz (Larry Holden). Jimmy's last words, however, make Leonard doubt whether he has killed the right guy. When Teddy arrives at the scene, Leonard confronts him. Teddy claims that Leonard has already taken revenge on his wife's murderer; he just does not recall it, thanks to his memory loss. Teddy admits to having taken advantage of Leonard's condition by setting him on Jimmy with the double aim of providing Leonard with the satisfaction of revenge and making money for himself on the side. Enraged by having been manipulated, Leonard decides to have Teddy's license number tattooed on his thigh as a fact about the wife's murderer. In so doing, he knows he will soon forget that Teddy is not the killer he is looking for. But once the tattoo is in place, Teddy will be the one. While Teddy tries to lay his hands on Jimmy's money, Natalie (Carrie-Anne Moss), Jimmy's girlfriend, introduces a further complication. Realizing that Jimmy is dead, she fears that the drug dealer Dodd (Callum Keith Rennie) will hold her accountable for losing the money. She manipulates Leonard into scaring Dodd out of town, and, to get rid of Teddy, she traces the tattooed license plate number back to him. On the basis of this information, Leonard shoots Teddy as his wife's murderer.

This summary is one version of *Memento*'s plot. Constructing a stable view of its events and their interconnections is difficult, because not a single character is trustworthy. With competing versions of the

past and present, it is impossible to say how things stand. Furthermore, the film has a complex narrative structure: it moves back and forth between color scenes tracing Leonard tracking down his wife's murderer and black-and-white scenes showing him talking about his condition either on the phone or to himself. The black-and-white scenes progress chronologically, while the color segments move backward in time. What complicates things even further is that the film begins at the end, for the first scene we see is the conclusion of Leonard's investigation; the narrative of the investigation ends at the beginning, because only at the end do the two timelines converge, enabling viewers to see how the events fit together. Stefano Ghislotti (2009) observes that this narrative technique gives viewers a sense of the confusion Leonard labors under in his investigation. But it also compels them to serve as detectives at Leonard's side. Gradually our understanding begins to diverge from his.

Leonard's case echoes the famous embedded narrative about Flitcraft in Dashiell Hammett's novel *The Maltese Falcon* (1929). One day on his way to work, a beam from a construction site barely misses Flitcraft. This near-accident makes Flitcraft realize how easily anyone can be a victim of bad luck and chance. He leaves his family in order to adapt to this possibility. Yet, as nothing unexpected happens again, he returns to his former life style with a new family that is indistinguishable from the first one. Leonard's fate concretizes the consequences of what might happen when the falling beam hits its mark. A hard hit on his head has inflicted Leonard with anterograde amnesia, that is, loss of short-term memory, that makes it impossible for him to lay down new memories. He cannot even remember what happened fifteen minutes ago. In order to cope, he has devised a memory system, comprised of annotated photos, notes, a map, and a large police file, whose purpose is to help him recall people, events, and places. Its aim is to create enough habit and routine to provide him with a structured existence. In the best case, he would even be able to store new pieces of knowledge and form new dispositional beliefs. The most important pieces of information Leonard tattoos on his body. His criterion for significance stems from the murder of his wife: he imprints on his body items that he believes further his investigation into her death. Her murder is the last thing he remembers, for her attacker(s) smacked him on the head, causing him permanent brain damage.

One way to describe Leonard's memory system is to say that Leonard, his tattoos, notes, and photos constitute a loop. According to Andy Clark and David Chalmers (1998/2010, 29), in such a loop a subject's mind and an external vehicle together enable cognitive processes that are not wholly within the subject's head. In order to execute a cognitive task, Leonard relies on various kinds of enabling props. We assume that these props are reliable, for it is their reliability that ensures the trustworthiness of our thinking. What makes Leonard's case worth investigating is the fact that his tattoos contain faulty information: other people insert lies into Leonard's memory system, and Leonard intentionally records faulty evidence in it. Thus, his tattooed notebook is doubly distorted, making it an unreliable cognitive vehicle.

In spite of its unreliability, Leonard's memory system nevertheless enables him to function as a detective. For viewers, the fascination of *Memento* rests on following how Leonard conducts his investigation notwithstanding his brain damage. In this article, I focus on tattoos as the props *with* and *through* which he thinks. By treating these tattoos as integrated into his mind, I am relying on what is called the theory of the extended mind, which conceives of the mind as embedded, embodied, enacted, and extended. Previous research on *Memento* has considered this context (see Clark 2010; Kania 2009b; Levine 2009), but no one has looked at the tattoos in any detail. Moreover, research has treated Leonard's memory system as a totality (see Kania 2009b; Levine 2009), whereas I pay attention to it as the means for enabling his *detection*. I look at tattoos as the lynchpin of his investigative system. In inscribing key clues as tattoos, Leonard puts his trust in their central feature: permanence. Thus, they have a different status than photos and notes. What do the tattoos tell us about Leonard's reasoning and the investigative actions he takes prompted by them? In unpacking this question, I ground my findings in the theory of the extended mind as well as the conventions of detective fiction.

In the closing of this article I also discuss generic conventions through Leonard's situation as an adaptation of the Flitcraft story. Nolan's movie and this story concern a missing person case. While Spade has been commissioned to find Flitcraft, Leonard looks for John G., of whose existence only he is convinced. I consider what it means for an investigator to come to the end of his thought process by finding

his quarry. The contrast between these two narratives shows how Nolan cleverly updates the Flitcraft story to fit our times.

Leonard's Tattooed Notebook

Tattoos emphasize the embodied nature of one's identity. While Leonard remembers much of the past before his brain injury, anterograde amnesia turns his present life into a shapeless blur. The tattoos provide him with a crude temporal scaffolding, which helps him sustain a rough sense of time and personal continuity. As Fruh and Thomas (2012, loc 2496) suggest, tattoos in general have an anchoring effect, for they not only carry the past into the present but also help Leonard to project the future. Most significantly, however, the tattoos directly impact his behavior, and, therefore, cognition takes place in an interaction between his mind and external vehicles (Clark & Chalmers 1998/2010, 29). Richard Menary (2010b, 13) emphasizes that such a loop forms a single system in which bodily processes and the use of external vehicles are coordinated to cause jointly a mode of action. An example is the cane that a blind person might use: It becomes an automatic and indispensable part of navigating in the world, a tactile type of eyes, as it were.

Tattoos present a case of writing as an extension of the mind. Building on Clark and Chalmers' observations, Marco Bernini (2014, 353) characterizes writing as a technology that affects the mind and transforms its thoughts, for our ideas emerge in and are modified by the concrete writing process. From such a perspective, tattoos are a special instance, for the client chooses a text or a picture, and usually a professional imprints it on the skin. As this (pictorial) writing exists on a person's body, it has an intimate and private meaning, of which the tattoo serves as a memento. Typically, however, the tattoo's meaning changes over time: It becomes multilayered, demonstrating the processual character of thought, in which the tattoo functions as an active prompter of revision (Falkenstern 2012, loc 2684).

Leonard's memory system has various components that play separate roles. He takes Polaroids of people and inscribes their names on the front, while writing notes on the backside. Leonard constantly revises these "sections" of his memory to fit his estimation of things. He burns photos, strikes over text, and adds text on them. He has blackened lines

in the police report and lost pages from it. The permanence of the tattoos precludes such adjustment. It is possible to remove tattoos, but, as such a procedure would leave noticeable scars, nothing on Leonard's skin indicates that he has amended them in this way. Yet he has revised one tattoo: To "fact 3. First name John" has been added the specification "or James." The tattoos may thus be revised but only by addition. This is what makes them the lynchpin of his memory system. They have more permanence than its other components, but are nevertheless open to modification. In fact, permanence calls forth trust in the tattoos as parts of the mind; also, as they are engraved on the skin, they include a sense of ownership, another feature encouraging reliance on them. Consequently, Rachel Falkenstern (2012, loc 2652) observes that "just as the tattoo is integrated into the person's body, so too is the bearer a part of the work".

There are 26 or 27 tattoos on Leonard's body; the number depends on whether we count the tattoo "I'VE DONE IT," shown very briefly toward the end of the film, as an actual one or as Leonard's fantasy.[1] The majority are shown early in the film, for example, when Leonard washes his hands or looks at himself in the mirror. Leonard sees them by looking at his body and/or by scrutinizing himself in the mirror. Some are imprinted on Leonard's hands and forearms, while others are placed on his torso and left thigh, which means that he has to undress in order to see them. Hence, the location suggests that some tattoos are more private than others. A few tattoos on his torso are written upside down, so that Leonard sees them the right way up when he looks down. Their style and lettering vary greatly. The crudity of some indicates that he has imprinted them himself, while the elegance of others suggests that they are the handiwork of professionals. Most are in place when the movie begins. During the progression of the events, Leonard has one still-healing tattoo ("NEVER ANSWER THE PHONE"), and he makes one tattoo ("Fact 5: drug dealer"), and has one imprinted on his left thigh in a tattoo parlor ("Fact 6: car license number SG1371U"). The latter two serve as the decisive clues that enable him to conclude his investigation – at least temporarily.

The tattoos come in various modes: they are what Leonard holds as facts, exhortations and warnings. Together they provide Leonard with what he holds as a truthful, adequate account of past events. In his thinking, they enjoy the status of a factual, and hence reliable, version

of the fateful night. Beginning with the largest tattoo, the circular text written backwards beneath the neck – "JOHN G RAPED AND MURDERED MY WIFE" – provides the starting point and motivation for Leonard's investigation. As this event is the last one he remembers, although fragmentarily, it marks the moment when his life changed permanently. Everything in Leonard's present life stems from this event. This tattoo identifies the killer as John G. and is in direct relation to the tattoos "first name John or James" and "Last name G---", which suggests that the circular tattoo is based on these facts. Yet they draw the viewers' attention to their uncertain and questionable nature: Given that the "fact" of the killer being "John" has been amended with "or James" raises the question of whether either name is correct; also, anyone with a last name starting with G may fit the bill. Hence, early on the viewers' estimation of the adequacy of Leonard's facts begins to diverge from his; as the investigation proceeds, this assessment gains strength. Moreover, given the private nature of the tattoos, viewers are called to interpret their meanings, as I do here throughout.

Another feature to notice about the tattoos is that they form a narrative and thus, a temporal network – but one that Leonard cannot really access, thanks to his loss of memory. The viewers, by contrast, can connect the tattoos into a network that tells a rough story about the fateful events. For example, given the wife's death, the tattoo "she is gone" states a fact, to which another tattoo, "time still passes," is connected. Yet Leonard cannot connect them with one another in a meaningful way, because they derive from different time periods, and he is not able to remember when and why they were made. Sutton (2009, 83) summarizes this situation by stating that Leonard's "body has layers of memory or experience or history present simultaneously in uneasy cooperation or confusion or competition." Hence, the film depicts a curious situation: The character whose tattoos are supposed to promote his new identity as a detective cannot reliably decipher the engraved texts on his own body – and yet they are indispensable to his reasoning.

Although this narrative dimension is largely unavailable to Leonard, the tattoos nevertheless create some unity, cohesion, and focus in his thinking. The upside-down, pyramid-shaped tattoo, "PHOTOGRAPH / HOUSE / CAR / FRIEND / FOE," provides an example. In a similar fashion as the circular tattoo underneath his neck, it may be taken to refer to the moment of trauma, for the attacker(s) had parked in front

of Leonard's house. The police file has a photo of the car, but its second passenger, the John G. whom Leonard is searching for, is still missing. The pyramid-like shape of this tattoo may be read from top down or from bottom up, but either way it nevertheless imitates the trajectory and goal of Leonard's investigation, for by gathering information and by taking photos and gleaning enemies from friends he hopes to reach the target of killing the rapist-murderer. The tattoo "find him and kill him" further supports this goal by projecting into the future, to that point in time when his mission will be accomplished. Hence the tattoos would seem to anchor him in time in terms of this mission.

The tattoos also include exhortations and pieces of advice, providing a shorthand for the principles directing Leonard's investigation. "MEMORY IS TREACHERY" reminds him that memory distorts perceptions and one's understanding of things that are recalled. Hence he should not trust his memory. Further, he has inscribed guidelines for action: "NEVER ANSWER THE PHONE" refers to an investigator's need to observe in person the interlocutors' body language and expressions, while the tattoos "DON'T TRUST" and "NOTES CAN BE LOST" advise him against relying on anyone and promote the practice of inscribing the most important clues on his body. Ironically, he continually violates all these guidelines. For example, he tells everyone about his memory loss, which effectively exposes him to manipulation and serves as a reminder to viewers of his unreliability.

Of all the tattoos, the exhortation "Remember Sammy Jankis" is shown most often, turning it into a leitmotif for the film that resonates with its name – *Memento*. When Leonard was an insurance-claims investigator, Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky) was his first big case. Sammy had been in a car accident that left him with anterograde amnesia. Reading up on Sammy's condition, Leonard concluded that Sammy ought to be able to learn new things through conditioning and repetition. As this was not the case, Leonard's verdict was that Sammy was a con man. There is a cluster of tattoos to remind Leonard how he can try to avoid Sammy's fate. "HABIT AND ROUTINE" enable him to condition himself to his new state: As he cannot lay down new memories, he has to rely on rote learning to make things stick (Sutton 2009, 68, 70, 81). The cryptic "I'm no different" tattoo raises the question of what Leonard is similar to. In the penultimate scene he observes: "We all need mirrors to remind ourselves who we are. I'm no different." This

statement suggests that Sammy serves as Leonard's mirror image – his double. Given that the mirror reverses the image of the one looking into it, thinking of the detective and his quarry as doubles standing opposite one another produces a pattern Stefano Tani (1984, 7) characterizes as the "game of opposites reluctantly restrained in the same persona." Yet although Leonard recognizes Sammy as his mirror image, his emphasis lies in their *difference* from one another. In Leonard's estimation, Sammy's system of coping failed miserably, whereas he is determined to succeed. Sammy is the negative Leonard rejects. Leonard's refusal to acknowledge his similarity to Sammy emerges with his dislike of being called "Lenny." Were he to accept this designation, it would emphasize his fundamental likeness not only to Sammy but also to Teddy and Jimmy. Admitting such similarity would open up the possibility that the narrative Teddy recounts may be true – Sammy's story is Leonard's. It was he, Leonard, who killed his wife with an overdose of insulin, not Sammy. It was Leonard who was placed in an institution, not Sammy.

Leonard's tattooed notebook involves a notable generic reversal. Detective fiction stresses the ascendancy of the mind over the body. In succumbing to violence, even a mastermind murderer allows instinctual ferocity to overtake reason in destroying a human life. Leonard's case reverses this mind-body constellation, because, in order to engage in investigative work, he must rely on his tattooed body. Hence, his mind is subordinate to his body. The disjunction of mind and body, however, raises the question of whether they are in sync. In Leonard's case, the inability to say where he as a person ends and his tattoos begin gains special weight. The tattoos have been integrated into his cognition; his investigative actions result from the interplay between mind and bodily inscriptions. The tattoos provide the means through which his thinking and planning take shape. This integration brings together internal cognitive and external processes in order to enable cognitive practices that would be impossible to accomplish by relying on internal processes alone (see Menary 2010b,7; 2010c, 238). Yet how do the tattoos serve Leonard's investigation?

Tattoos as Leonard's Tools of Investigation

Leonard's biological memory, supported with photographs, the police report, and tattoos, form what Clark and Chalmers (1998/2010, 29) call a *coupled system* in which "all the components [...] play an active causal role, and they jointly govern behavior in the same sort of way that cognition usually does". These external components are "just as causally relevant as typical internal features of the brain," but they also need to be portable in the sense of being reliably available for thinking, such as calculators and Filofax. They are instances of "basic packages of cognitive resources" that we all lean on in daily life. The fact that they may be lost does not affect their status, because the biological brain also loses its capacities temporarily, for example, in sleep and in states of intoxication and strong emotion (Clark & Chalmers 1998/2010, 30–31). The features that are characteristic of a cognitive system comprised of mind and external components fit Leonard's case: they are an easily accessible part of his cognition, he automatically consults them when taking action in his investigation, and he accepts the information he retrieves from them. Further, he trusts these components in a fashion that is similar to how he trusted his biological memory when it still functioned in a normal way. Also, he has consciously sanctioned the information stored in these components at some point in the past; it is there as a consequence of this endorsement (Clark & Chambers 1998/2010, 38; Clark 2010, 46). Clark's (2010, 47) term "biotechnological matrix" nicely captures Leonard's memory system, in which his actions in consulting its components have become integrated into his thought. As Sutton (2009, 80) points out, it has a "glorious baroque precision", so honed it is to serve his investigative purposes.

Leonard imprints fact 5 on his thigh and, a little later on, he has fact 6 tattooed beneath it in a tattoo parlor. As we witness the insertion of these facts into his memory system, they best demonstrate how this system serves his investigation. Beginning with fact 5, it undergoes revision during the tattooing process. Consulting his file card, Leonard plans to imprint the text "Fact 5: access to drugs," but, on the basis of information from his interlocutor on the phone, he changes it to "drug dealer." The fact Leonard was about to tattoo is based on the police report, which says that the culprit's car contained a stash of drugs. The police concluded that the killer intended to rob the resident in order to

get money for drugs. Leonard considers this conclusion weak, because why would someone with a lot of drugs need money for more drugs? His inference is that John G. planted them in the car with the purpose of portraying the accomplice as an addict. Leonard's conjecture thus turns John G. into a more cunning figure than what the police assume. Leonard's thinking paints a picture of a clever criminal who erases his traces from the scene by deflecting them onto his partner. Thus, the police work on the assumption of what is most probable in the situation, whereas Leonard entertains a narratively more complex explanation. His reaction shows that the nameless interlocutor introduces the idea of John G. being a dealer, as it would explain the abundance of the drugs. As Leonard is engraving fact 5 on his thigh while talking on the phone, his revision shows writing as a technology actively affecting the mind and directing its thoughts. Given that this new account tallies with what Leonard already believes, modifying the "fact" seems reasonable. Subsequently, he will be looking for a drug dealer.

In thinking through his tattoos, Leonard matches his traumatic memory of the night of the murder to his experience of the principles of (criminal) investigation. This code guides his reasoning, and he records facts as tattoos in accordance with it. Given the generically familiar character of this code, viewers, too, rely on it in assessing Leonard's reasoning. Both fact 5 and its revision are logical and reasonable, for they fit with Leonard's beliefs. Therefore, it seems that when Leonard continues his investigation, consulting what is stored in the remnants of his biological memory as well as his tattooed memory, he can rely on the information this loop provides. What this means is that the loop he creates between his mind and its external props functions just as the theory of extended cognition suggests that it should. Sutton (2009, 68–69, 70) agrees by observing that Leonard's mind and its external props have become an organic whole, making it possible for him to advance his investigation. Thus, Clark's (2010, 54) characterization fits Leonard: "When called upon, information from his notebook contributes to his behavior in a manner that fits the profile of a stored belief. It will guide his behavior and reasoning in the same way as information retrieved from biological memory".

Leonard's detection is supported by the principles that propelled him when he still was an insurance claims investigator. He believes that our perceptions and senses provide us with direct access to the

external world. He trusts observation: by looking and listening closely to suspects, he can catch those moments when people lie. He insists that, as the police (should) do, he relies on facts, not memory, which is unreliable. He collects facts, makes notes, and draws conclusions. This activity ensures that his observations match reality. He depends on the notion that one can know things for sure, because one has a direct sensory contact with the world. He insists that not only does the world exist irrespective of his own existence, but also that his actions affect the state of the world, even if he does not remember what he has done. He thus subscribes to a notion according to which the world obeys the laws of physics and retains all its properties, even if he is not there.

Despite Leonard's trust in his system, subsequent events show "fact 5" to be based on manipulation. It transpires that Teddy fed fact 5 to Leonard in order to make him kill the drug dealer, Jimmy. Teddy used the information in the police report to persuade Leonard to accept the most reasonable explanation. Fact 5 is a fabrication, the existence of which is motivated by Teddy's goals: He wants Jimmy dead so that he can lay his hands on a large sum of money. The revelation of manipulation suggests that the emendation of fact 3 – first name John or James – also results from Teddy's maneuvers. This revision has been necessary for Teddy, in order to make Leonard's facts fit Teddy's plans. Hence Leonard's case presents a complication to the theory of the external mind. Clark (2010, 60) observes that if an external prop in a memory system loop were to be exposed as unreliable, it would cease to count as a proper part of a person's individual cognitive economy. To be sure, (fictional) investigation is a process in which detectives come up with "facts" that turn out to be false and, hence, must be discarded. They must objectively review the clues' fit with reality. Such assessment requires the ability to project various narrative versions of the events on the basis of clues and to compare them with one another. It remains to be seen what such a requirement means for Leonard's investigation.

How can we hold external props as reliable components of cognition, if they are vulnerable to manipulation? Clark (2010, 60) states that we take this possibility into account, deploying strategies to guard against deception. He adds that, because such props serve a functional role, it is enough that they guide us approximately. Our channels are typically as secure as they need to be, and it suffices that the information stored in these props "guide[s] gross choice, reason, and behavior in roughly the

usual way" (Clark 2010, 62). Leonard is aware of this danger; in fact, he checks Teddy's suggestion of fact 5 against the police report in order to decide on its veracity. On a closer look, however, it appears that, in spite of Leonard's principles, neither objective reliability nor the adequacy of the facts serves as a decisive factor for him. In explaining the ground on which his investigation relies, he first avows that he can know the world thanks to observation and perception. Yet then he adds: "I can remember so much. I know the feel of the world, and I know her [...] She's gone and the present is trivia, which I can scribble down as notes." This statement suggests that, in the last instance, Leonard is not interested in the truth. Instead, he only accepts as tattooed facts those pieces of information that adhere to his version of the murder and his goal of revenge.

Figuring out what to believe, Levine (2009, 54–55, 57–58) argues, involves central cognitive processes operating simultaneously on large stores of information. This information has to be stored in various designated locations in the brain and represented in appropriate forms in order for memory to function. Memory is controlled by globally sensitive central-system operations that determine what we believe. Levine therefore suggests that Leonard's system does not work because he lacks such a central reasoning system. While this claim may characterize Leonard's situation in its totality, it does not seem to apply to his investigation. In his detective work he has a global system that regulates his reasoning and actions. Whenever he encounters information that goes against the grain of what he believes, he thinks he has justifiable grounds to reject it. Leonard checks every single piece of information against his *narrative memory of the murder*. He claims to recall it clearly: it all begins with his being awakened by a noise. Noticing the absence of his wife, he follows the noise, arming himself with a gun. On opening the bathroom door, he sees his wife entangled in a shower curtain, while a masked man is crouching over her. He shoots the man, but is simultaneously hit hard on the head by a second man from behind. The last thing he remembers is the eye of his dying wife, slowly glazing over. Although Leonard's memories from the fateful night are fragmentary, he repeatedly reminds himself of them in order to keep them alive. Continually reenacting this night, with call girls acting the part of his wife, is his form of conditioning. He considers this narrative a strictly *factual* account of the events, insisting that it has not been affected by interpretation. It controls the seepage between levels of memory,

thereby serving as an anchor for Leonard: If a clue fits this narrative, it is established as a fact. It is telling that he has struck over the lines in the police report, or has lost pages of it if they do not match his version. Hence his system functions as it should in this restricted area, for it helps Leonard to act according to his goal.

The biggest challenge to Leonard's memory system comes when Teddy admits to having manipulated it. Teddy's account differs from Leonard's narrative on almost every point, for Teddy insists that the wife survived the rape, but she did not survive Leonard's condition. It was Leonard, not Sammy, who was subjected to a "truth test" by his wife, which resulted in her death by an overdose of insulin. Further, Teddy claims Leonard has already killed John G. with Teddy's help, and he has a photo to prove it. While Teddy is talking, fragments of this alternative version surface in Leonard's mind, suggesting that it may be true. It is thus possible that all components of Leonard's narrative memory about the night of the murder are faulty. Yet, as Andrew Kania (2009b, 172–173) points out, the film is constructed in such a way that there simply is no way of telling whether Leonard's or Teddy's version tallies with reality.

Fact number 6 is Teddy's license plate number. In deciding to have it tattooed, Leonard knows this "fact" to be false. He makes this choice during the very brief window of time when Teddy's version still remains in his mind. Leonard's resolve is based on fury for having been manipulated and, especially, for having his narrative contested. He intentionally burns two photos: one of Jimmy, whom he strangled, the other of himself, allegedly after he killed John G. If his version does not hold, nothing whatsoever will remain for him. He will be in a permanent state of free fall. Consequently, he resolves to turn Teddy – John Edward Gammell – into *his* John G. Although Leonard's memory system has only tenuous connections with reality, it does serve him just the way he wants by providing him a *raison d'être*. Ironically, Leonard's murders of Jimmy and Teddy add a further layer to the pyramid-shaped tattoo "PHOTOGRAPH / HOUSE / CAR / FRIEND / FOE." Before each murder, he has observed a house and a car outside the house, has taken photos of these victims, and has decided whether the other man is a friend or a foe. These murders and the new layers of meaning connected to them, however, will seep out of his mind in no time.

I've Done It?

Leonard has been deprived of his life-as-having, while he retains his life-as-being (see Irwin 2006, 10). Thus, he resembles Job, a decent man with a settled domestic existence, who faces a sudden, undeserved reversal of fortune. Furthermore, if, as John T. Irwin (2006, 10) would have it, the "Flitcraft" story that reflects the whole of *The Maltese Falcon* adapts Job's story, the Sammy Jankis story has the same reflexive function in *Memento*. It is in this context that I would like to place Leonard's "final" tattoo, "I'VE DONE IT," an inscription signaling the closure of his quest. This accomplishment would mean that his tattooed notebook no longer needed new entries.

To prove his claim of Leonard's quest being over, Teddy shows a photo of a bloodied Leonard grinning euphorically and pointing at his left pectoral, the place where Leonard has planned to have the "final tattoo" imprinted. But as the space above Leonard's heart is empty, the act of revenge must have slipped from his mind. The other possibility is that Teddy is lying. We see the tattoo "I'VE DONE IT" in place only once, in a very brief shot, when Leonard, listening to Teddy's version, fantasizes himself in bed with his wife. She caresses this tattoo. The tattoo may be read in at least two ways. First, it may be Leonard's admission of guilt: Sammy Jankis's story is his, and Leonard really did kill his wife. Second, the tattoo may suggest what accomplishing the quest would mean to Leonard. Not only would revenge put him on an equal footing with the killer, but it also seems to have the status of a gift to his wife. It is the only thing he can still do for her. There are complications, however. She will never know of this gift, and it will not even stick in his mind. Further, if Teddy is telling the truth, Leonard is himself the killer he is looking for. That would leave suicide as the only option for settling the score. But this fantasy has a further layer, for it reunites Leonard with the dead wife, a union that is, of course, impossible to achieve.

As Irwin (2009, 29) remarks, the story of Job and its Flitcraft adaptation deal with the *singular*, understood in the sense of one's own death; the *exceptional* as random unfortunate events; and the *repetitive*, that is, daily life based on routine. Job, Flitcraft, and Sam Spade resume their routines after their brushes with the exceptional, while for Leonard such a return is impossible. Instead, he is trapped in a repetition of the

exceptional, as his restagings of the night of the murder demonstrate. He has become a prisoner of this case: His task is doomed to fail, and he will never reach his goal. The "I'VE DONE IT" tattoo will remain untattooable. Therefore, Leonard's notebook will receive new entries, until one no longer sees the skin underneath.

What characterizes the trope of the missing person in crime fiction is the reflexive relationship it constructs between the detective and the quarry: As the investigation proceeds, the opponents emerge as counterparts to one another. By telling Flitcraft's story to Bridgid O'Shaughnessy, the murderer of *The Maltese Falcon*, Sam Spade is warning her about the kind of man he is. As Irwin (2006, 27) explains, Spade draws her attention to the fact that he, like Flitcraft, is committed to what he does; hence, his job takes precedence over any personal relationship he may have – as Bridgid finds out when Spade turns her into the police. Leonard issues a similar warning to his interlocutor (most likely Teddy) in recounting the Sammy Jankis story. Its point is not only to emphasize the superiority of Leonard's memory system to Sammy's but also to underline his role as a committed investigator. Leonard *is* what he does – like Spade, "his success in wielding his knowledge and ability makes him [...] a law unto himself" (Irwin 2006, 28).

While viewers recognize that Leonard at once conflates the roles of victim, detective, and criminal, he himself acknowledges solely the function of the investigator. Thus, life-as-doing provides him with the only identity he can own. Although his elaborate memory system increases his stock of data and enables him to learn (some) new things, it does so only in terms of the investigator's *role*. This system cannot supply him with a reliable story explaining how he got where he is, or with the means of deciding whether he already has reached the goal he set for himself. The terrible irony of Leonard's system is that it gradually begins to acquire the kind of predictive meaning some late nineteenth-century and early twentieth-century thinkers attached to tattoos as signs of a person's characteristics: "I tattoo myself, thefore I will commit murder," and "I committed a crime, therefore I now tattoo myself" (Ellis 2012, loc 897–905). As this idea suggests, tattoos point to the criminal nature of their bearer. Indeed, Leonard's investigation will only lead to him committing further murders; these murders will, in turn, prompt further investigation by him. Deeply traumatized as he is and with his memory impaired, Leonard is stuck in the moment when his own

"beam" falls. Hence, Nolan's version of the "Flitcraft story" suits our time by emphasizing the falling beam and the bottomless abyss as the sole available certainties.

Notes

[1] Given that it is difficult to see each tattoo, I have checked my findings against those on the "FAQ for *Memento*" webpage (2016), where viewers have collectively puzzled out what is written on Leonard's body.

References

Arp, Robert, ed. 2012. *Tattoos – Philosophy for Everyone: I Ink, Therefore I Am*. Oxford: John Wiley. E-book.

Bernini, Marco. 2014. "Supersizing Narrative Theory: On Intention, Material Agency, and Extended Mind-Workers." *Style* 48 (3): 349–366.

Clark, Andy. 2010. "*Memento's* Revenge: The Extended Mind, Extended." In *The Extended Mind*, edited by Ricjard Menary, 43–66. Cambridge, MA: MIT Press.

Clark, Andy & David Chalmers. 1998/2010. "The Extended Mind." In *The Extended Mind*, edited by Richard Menary, 27–42. Cambridge, MA: MIT Press.

Ellis, Juniper. 2012. "How to Read a Tattoo, and Other Perilous Quests." In *Tattoos – Philosophy for Everyone: I Ink, Therefore I Am*, edited by Robert Arp 2012, n.p. Oxford: John Wiley. E-book.

Falkenstern, Rachel. 2012. "Illusions of Permanence: Tattoos and the Temporary Self." In *Tattoos – Philosophy for Everyone: I Ink, Therefore I Am*, edited by Robert Arp 2012, n.p. Oxford: John Wiley. E-book.

"FAQ for Memento". 2016. IMDb – Movies, TV and Celebrities website. Accessed April 14. www.imdb.com/title/tt0209144/faq.

Fruh, Kyle, and Emily Thomas. 2012. "Personal Identity in Ink." In *Tattoos – Philosophy for Everyone: I Ink, Therefore I Am*, edited by Robert Arp 2012, n.p. Oxford: John Wiley. E-book.

Ghislotti, Stefano. 2009. "Backwards: Memory and Fabula Construction in *Memento* by Christopher Nolan." Film Anthology: Internet Review of Film

Analysis and Cinema Theory. Accessed February 25. dinamico2.unibg.it/fa/fa_mem01.html.

Hammett, Dashiell. 1929. *The Maltese Falcon.* New York: Vintage Books.

Irwin, John T. 2006. *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard-Boiled Fiction and Film Noir.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kania, Andrew, ed. 2009a. *Memento: Philosophers on Film*. London: Routledge.

Kania, Andrew. 2009b. "What Is *Memento*? Ontology and Interpretation in Mainstream Film." In *Memento: Philosophers on Film*, edited by Andrew Kania, 167–188. London: Routledge.

Levine, Joseph. 2009. "Leonard's System: Why Doesn't it Work?" In *Memento: Philosophers on Film*, edited by Andrew Kania 45–64. London: Routledge.

Menary, Richard, ed. 2010a. *The Extended Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

Menary, Richard. 2010b. "Introduction: The Extended Mind in Focus." In *The Extended Mind*, edited by Richard Menary, 1–25. Cambridge, MA: MIT Press.

Menary, Richard. 2010c. "Cognitive Integration and the Extended Mind." In *The Extended Mind*, edited by Richard Menary, 227–243. Cambridge, MA: MIT Press.

Nolan, Christopher, dir. 2000. *Memento*. Los Angeles: Newmarket Films. DVD.

Sutton, John. 2009. "The Feel of the World: Exograms, Habits, and the Confusion of Types of Memory." In *Memento: Philosophers on Film*, edited by Andrew Kania, 65–86. London: Routledge.

Tani, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Hur minnas Runeberg?
Exemplet ”Döbeln vid Jutas”

Clas Zilliacus

Förr kunde man *Fänrik Ståls Sägner* utantill, heter det. Skolan erbjöd en idealisk kaserngård för den exercisen. Huruvida inövningen skedde med entusiasm och patriotism eller medelst karbas och annan bestraffning gör till saken ringa. Där satt de.

Tydligen satt de lika stadigt i Sverige som i Finland, exemplen hopar sig. En lärare som brann för välläsningens metodik vid 1800-talets slut var Oscar Svahn, lektor i Kalmar från 1867 och författare till väl spridda läroböcker i ämnet. I dem manar han till grundlighet vid det muntliga framförandet. Betoningen ska vara riktig, både etymologisk och logisk. Förstånds- och känslobetoningar ska i texten markeras med streck. Ömsom läser läraren, ömsom klassen, om och om igen. Det hela är tidskrävande, men det är det värt. ”Visserligen kunna under loppet af ett år icke många stycken i Fänrik Stål medhinnas. Men de som verkligen medhunnits, äro så lästa, att de blifva lärjungens egendom för lifvet. Och det är hvars och ens erfarenhet, att denna minnets egendom är en guldgrufva, ur hvilken ständigt nya skatter kunna hemtas”, skriver Svahn (Tarschys 1955, 244). För maximal fostrande verkan gällde det ju att ta sägnerna till sig, göra dem till sina. Pedagogikens principer var tydliga på denna punkt: *Tantum scimus, tantum memoria tenemus.* Det vi vet är det vi har i minnet, mer än så vet vi inte.

Den svenska skolans utantilläxa under hela det sena 1800-talet bestod av Tegnér, Geijer och Runeberg; mot sekelslutet anslöts Viktor Rydberg. De tre var ett triumvirat som, när svenskan i pedagogiskt hänseende hade slutat betraktas som ett språkämne bland andra, gavs rollen av gestaltat modersmål. Det var de som i dikt hade gjort klart vad språket är mäktigt, och vilken makt det kan ge sina brukare.

Sanningen är väl, som lektor Svahn lät förstå, att skolan faktiskt inte kan medhinna så många Fänrikar. Den kunde det inte i Sverige och den kunde det inte ens på hemmaplan. I Finland var det dock efterkommande till det folk som blött, nära sörjande, som memorerande nötte skolbänken. I de årsberättelser som avgavs av Helsingfors Lyceum, ett framgångsrikt försökslåroverk i Finland, kan vi följa pensum. Rektor Emil Böös rapporter om läroåren ger vid handen att den del av lärotimmarna i modersmålet som inte vikts för stilistiska övningar inriktats på deklamation, icke minst av *Fänrik Ståls Sägner.* I anslutning till detta har tid ägnats – här avses tydligen senare delen av 1850-talet – ”smärre rhytmiska öfningar, bestående deri, att eleverna fått sig förelagdt att i bunden stil efter trochaiskt och jambiskt versmått omskrifva meningar och återge tankar, hvilka af läraren framställts i obunden form” (Leinberg 1866, 73–74). Syftet kan antas ha varit att bringa det bundna föredraget inom hörhåll för elevens naturliga tal. Verkan kan förstås ha varit den motsatta: att den bundna formen framstått som uttalat artificiell.

I Böös årsredogörelse för läroåret 1874–1875 anges att lärdomsskolans första klass har memorerat tre icke namngivna dikter ur sägnerna. Andra klass har memorerat två: ”Sven Dufva” (112 rader) och ”Lotta Svärd” (176 rader). Ofta utgör Fänrikarna även uppsatsämne, med rubriker som ”Karakteristik av Munter”, ”Löjtnant Zidén i striden vid Wirta bro” eller ”Lotta Svärd efter slaget vid Oravais”. ”Döbeln vid Jutas” figurerar inte bland lyceisternas utantilläxor. Så är denna dikt också den näst längsta av sägnerna. Dess 250 rader överträffas endast av de 336 som utgör ”Molnets broder”. Troligen förskonades lyceister från samlingarnas digraste nummer, det vill säga mest arbetskrävande minnesläxor. I dem fick mer hängivna recitatörer lysa, drivna av ädlare mål än att klara klassen.

”En samling sånger” är Runebergs generiska underrubrik för *Fänriks Ståls Sägner* i båda samlingarna, 1848 såväl som 1860. De har berättats av fänriken, de är komna ”från gubbens läpp”, men sångbara har de gjorts av den lyssnande studenten. Mycket har skrivits om hur och i vilken högre mening de tagits ur folkets minne, hörts och återbördats. G. M. Waenerberg, lärarkollega i Borgå, kallade i hänförda ordalag Runeberg nationens hjärta och mun (Wrede 1986, 265). Munnen ägde föra hjärtats talan. Lars Burman (2004, 46) har poängterat att sägnerna går att läsa också som en balladsamling, rentav som ”en romantisk dröm om

en förlorad muntlighet. Drömmen om en genuin berättarröst gestaltas i balladerna genom ett sentimentalt återskapande av muntligt berättande i skriftlig form". *Canto* var den term George C. Schoolfield (1985, 1998), en i sitt ordval alltid eftertänksam forskare, fann riktig för att beteckna den runebergska sägnen. Den har klang.

Denna artikel utgår från muntligheten som bärande modus i sägnerna. Dessutom vill den dryfta muntlighet i vad man kunde kalla stark utgåva, recitation som leverans ur minnet. Min exercis utförs med "Döbeln vid Jutas", läst med siktet inställt på egenskaper hos dikten som faciliterar lagring i minnet. Just på denna punkt är källäget dåligt. Det har visat sig svårt att finna dokumentation om hur dikten lästs utantill, eller ens om att den blivit så läst. Än vanskligare är det att hitta explicita belägg för att denna dikt, eller andra sägner, är utformad för minnesplanering, och detta helt bortsett från att all bunden och rimmad vers i sig innehåller stadiga mnemotekniska stöttor. Centrala verk som Yrjö Hirns *Runebergskulten* (1935) eller kommentarerna i Runebergs *Samlade skrifter* är fåmälda i fråga om deklamerad dikt. I det som här följer prövas *an informed guess* om hur en instrumentell författaravsikt kan tänkas röja sig i dikten. Runeberg visste att han skrev minnesvärd text, om stora minnen och om att minnas. Den öppnare frågan är om han också visste att säkra sin text för minnet, att göra den memorerbar.

"Döbeln vid Jutas" undersöks utifrån antagna arbetsfaser, vedertagna inom retoriken. Uppfinnandet (*inventio*) och ordnandet (*dispositio*) har av forskningen behandlats mer ingående än utförandet (ofta sammanfattat som *elocutio*). Min proportionering av stoffet beaktar detta. Den läsare som till äventyrs inte har överantvardat hela dikten åt sitt minne hänvisas till den kritiska editionen av Runeberg, med dikttryck i originalfaksimil (Runeberg *SS* V), samt till kommentaren av Johan Wrede (Runeberg *SS* XIV:1). Dessa betraktas här som känt underlag. Siffror inom parentes avser versrad i dikttrycket av "Döbeln vid Jutas". Dock citerar jag då och då passager för att säkerställa att dikten hålls konkret närvarande i texten: det är den det handlar om.

Till editionen hänvisas också de läsare som visserligen har dikten i minne men har glömt var i minnet den lagts, var dess *loci* finns. Detta om *loci*, minnesplatser, sägs som en bugning för Dame Frances A. Yates. Hennes stora studie över minneskonsten (1966/1984) gör inte konkreta nedslag i mitt försök, men den utgör den yttersta inspirationen till min läsning av Döbelndikten som objekt för *ars memorativa*. Talekonsten

och minnets konst har en lång gemensam historia och jag lutar min framställning mot den klassiska ciceroniansk-quintilianska synen på det välformade talets uppbyggnad. Om man besinnar att Runeberg 1830 utnämndes till docent i vältalighet och 1837 till eloquentiæ et poëseos lector i Borgå kan hans egenskap av retoriskt präglad författare inte sägas ha blivit särskilt starkt fokuserad av forskningen. Framhållas bör dock Olaf Homéns *Poetik* (1954), som formulerar många av sina bästa insikter runt retoriska figurer i bruk just hos Runeberg, liksom Lars Burmans föredrag (2004) om den retoriske Runeberg.

I en kommentar till ett kort kompendium om predikokonsten av Runebergs hand har Burman (*SS* XVII:2, 126–127) pekat på hur – och dryftat varför – det kan komma sig att homiletiken i kompendiet framstår som ren retorik i förkristet antik utgåva. Skalden var som bekant såväl vältalighetslärare som 1838 prästvigd. Burman anför Augustinus persuasiva och framtidsdräktiga argument för kristet bruk av antikens kunnande: ”skall sanningens försvarare vara sämre rustade på vältalighetens område än falskhetens?” För det konkreta fallet ”Döbeln vid Jutas” kan och bör tillfogas att diktens hjälteroll på slutet fylls upp för att bli en symbolgestalt i vilken kristen sanning uppenbaras (Runeberg *SS* XIV:1, 268).

Inventionen

”Döbeln vid Jutas” ligger sist i den första samlingen av sägnerna och utgör en pendang till ”Vårt land”, den hymniska öppningsdikten. Den är skriven som ett äreminne, eller en hjältesaga. Diktens slutkadens är att fosterlandet ständigt bland sina skönsta dagar bör, kommer att, ”skall” minnas Döbelns dag. Det är den dagen dikten minns för oss. Vår uppgift är att minnas dikten.

Dess position som motstycke till samlingens hymniska upptakt får både eftertryck och en förklaring i det faktum att diktens fem sista strofer – den sista femtedelen – saknas i den första handskriften. De har tillfogats senare och utgör diktens etiska coda, dess avslutande sats. Där apostroferas Gud av Döbeln och till sist, om ramfiktionen gäller, apostroferas fosterlandet av fänrik Stål. Fogen mellan första konception och tillagd coda röjer sig däri, att allt som föregår i dikten *kunde* vara sådant som någon avlyssnat, råkat höra, anat. Hjältens tre med fritänkarens

rakhet till Gud riktade strofer däremot kan enbart den sistnämnde ha hört, då Döbeln ”stod där ensam i den hemska runden” (Runeberg, *SS* V, rad 206; hädanefter endast radnummer). Stegringen från hjältesaga till livsfilosofisk gudsbrottning lyfter dikten till en nivå där den blir motpart till ”Vårt land”. Den blir en krigshistorisk förankring av en hymnisk fosterlandsapoteos. De två ramar in samlingen.

Georg Carl von Döbelns dag inföll vid Jutas vid Nykarleby den 13 september 1808. Febrig och svag lämnar Döbeln sin sjuksäng, samlar och anför sina trupper, kastar det ryska anfallet överända och öppnar därmed en oumbärlig reträttväg för Adlercreutz. Han leder slaget men ger i diktens slutparti till känna att han har en högre ledning att tacka för sin seger. För sådant högre befäl har historien en nerblödd rättfärdighetsformel: *Deus vult*. ”Viljestyrkan välsignad”, lyder Johan Wredes (1988, 155) summerande karakteristik av dikten.

Dikten om Döbeln är den av sägnerna där Runebergs stora tema, spänningen mellan kaos och ordning (Ekman 2004), tydligast och mest uthålligt dras ut i fält. Verb för ledning hopar sig mot diktens mitt, i sjunde och åttonde strofen: ”Hvem skulle samla våra glesa leder” (71), ”men ordnarn borta var” (74), ”Som fört i hundra blodigt sköna strider / sin tappra, björneborgska skara an” (76–77), ”Den skulle slumpen leda, icke han” (80), ”J kunden kämpa, icke så befalla” (86). De är här alla minusmärkta, talar om brist på ledning; det är en helt annan brist än den gagnlösa ”tröst och ledning” (3) som herr prosten erbjöd då temat lanserades i diktens upptakt. I nionde strofen träder Döbeln, bristens bot, in på scenen. Hjältens entré är infattad i diktens – förutom replikerna – enda i presens hållna parti, tionde och elfte strofen, vilket ger den både relief och stegrad intensitet.

Gif akt, tyst, hör! det ljöd hurra på höjden.
En man till häst syns nalkas. Hvem är han?
Hör hvilken storm af rop! Hvad vållar fröjden,
Som brusar jublande från man till man?
Hurra, hurra far öfver fält och kullar,
Det slukar massor, vidgas, växer, rullar
Som en lavin af röster ned mot daln.
Ha, han har kommit, han och ingen annan,
Den lilla mannen syns med band om pannan,
Den ädla, tappra, varma generaln.

Han bjuder tystnad. Hör hans röst! Han ropar
Till detta folk, som striden nyss förspred;
Han rider fram, de sluta sig hans hopar,
Och det blir skick på nytt från led till led.
I täta rader blixtra ren gevären,
Den svartnade, i trasor klädda hären
Står ordnad, hotfull, fruktansvärd igen;
Den har ej mer blott döden att förbida,
Den tänker segra nu, ej endast strida,
En annan ande hvilar öfver den. (91–110.)

I den tionde strofen står hären åter ordnad. I god ledning ingår också uppmärksamhet, omsorg och personalpsykologi, och de sju följande stroferna (111–180) ägnas detta. Det som återstår av dikten före codan är raskt expedierat: en segervillig och segerviss här går till attack och segrar. Segrar gör den som samlad styrka. Slutets lakonism har påpekats. Dess korthuggenhet var än mer markant när den låg vid diktens faktiska slut, innan codan tillkom. I codan besinnas vad som gjort det möjligt för Döbeln att förverkliga de stora planer som under trupprevyn ”hvälfdes i hans sinne” (116), vad som ytterst gett honom nödig ”kraft att stridens massor hvälfva” (232). Att välva är i det senare fallet liktydigt med att styra, leda. Härförandets etos och konst, en karismatisk ledares seger, är alltså diktens ämne. Episk stomme för ämnet utgör den bild av skeendet som författaren övertog från Gustaf Montgomerys redogörelse för krigets förlopp från 1842.

Dispositionen

Runeberg dramatiserar redogörelsen, han fördelar den på tablåer som ges konkretion medelst scenografi och rekvisita, och han introducerar talare i direkt anföring. Talrollerna är förutom berättaren sex till antalet: prosten, Döbeln, den unge läkaren, korpral Standar, trumslagar Nord, samt den sårade ynglingen. Döbelns tal står för 30% av hela textmassan; totalt upptar direkt anföring 42% av det hela. Diktens karaktär av talpjäs lanseras starkt redan i första strofen. Jämlikt ramkonventionen – markerad i öppningsordens preteritum: ”Herr prosten talte” – är dock alla repliker och monologer återgivna citat som fällts in i fänrikens berät-

telse. Stämmornas mångfald utannonseras tidigt genom att prostcitatet i sig inrymmer ett infällt Döbelncitat. Stilnivåernas mångfald utannonseras i samma manöver, i Döbelns magstarka ”Drif ut prelaten”. Dikten gör lika rakt tvärtom som Sven Dufva, den börjar med en *punchline* och slutar med en invokation. Som manus för muntligt föredrag erbjuder den en sällsynt bredd, den är ett äreminne trygferat med vad Johan Wrede benämnt ”en dittills osedd, respektlös realism” (1986, 177; Runeberg *SS* XIV:1, 26–27).

Berättelsen är utlagd som följer: herr prosten beskriver Döbeln och indirekt sig själv (1–10); berättaren beskriver prosten (11–14) och efter scenbyte Döbelns tillstånd (15–27) och läkarens entré (28–30); Döbeln om läkarens och krigets etik (31–50); berättaren ser läkaren och Döbeln finna varandra (51–60). Nästan en fjärdedel av dikten har ägnats två mycket olika men i sista hand gagnlösa besök, ägnade själavård respektive kroppens bot. Efter sjukbesöken är Döbeln helt hänvisad till sig själv, till dess diktens coda fastslår annat. Prosten fanns inte hos Montgomery. Det var diktens argumentation som kallade på honom, han är en retorisk figur.

Berättaren byter scen och panorerar mollstämt över slagfältet, där ”ordnarn” saknas (61–90); fem namngivna befälspersoner zoomas in (81–90), börjande med ”tappre Eek”, apostroferad i ett plötsligt och sju gånger upprepat bruk av andra person singularis; ett duande som är nytt och apart nog för att skärpa öronen för det intensiva bruk av tredje person som ska komma vid den första diktredaktionens mitt och vändskiva, Döbelns ankomst (fr.a. rad 98, 101). Vändskivan har förlagts till redaktionens absoluta mitt, till synes med samma matematiska precision som rådde Racine att förlägga peripetin i sin *Phèdre* vid dramats exakta mittpunkt. Runeberg må räknas som romantiker men snittet är här klassiskt. Peripetin föregås av en dräktig paus där dikten skiftar från largo till allegro. Döbeln anas, annonseras, anländer, och hären är som förbytt. Hans entré är en *scène à faire*, grandios både som sedd och som diktad.

Här vill jag göra en utvikning. Forskningen synes ha kommit överens om att Runeberg har överdimensionerat jublet vid Döbelns ankomst. Hela striden ges storformat trots att Döbeln torde ha förfogat bara över halvtannat tusental man för en front vars längd understeg en kilometer, skriver Eirik Hornborg (se Wredes kommentar, *SS* XIV, 273). Men detta bör ses mot den truppmönstring som följer. Mönstringen rymmer

– förutom berättarens sammanbindande observationer om Döbeln – tre dialoger, med tal och med åtbörd och svar på tal (122–181). Man kunde säga att Runeberg här har mätt med Borgåmått. Att vika sex strofer åt vanligt fotfolk får sägas vara rundlig inspektion.

Men diktens scen inför drabbningen *har* proportioner. Dess poäng är inte att napoleonisera slaget vid Jutas utan att ur en femtonhundramanna grå kohort ta tre stickprov som i egenskap av talande subjekt *pars pro toto* åskådliggör kampviljan. De tre kämparna, medfarna men icke slagna, erbjuder ett krigshistoriskt längdsnitt. En (korpral Standar) har prövats under den pågående krigssommaren, en (trumslagar Nord) prövades redan i gustavianska krig, och en är en yngling, ännu icke till fullo prövad. Om vi lånar diktens rätt udda bissering av ett udda verb: Döbeln kunde välva både planer (116) och härar (231), men framgång hade detta välvande i kraft av hans starka grepp om varje enskild man. En utifrån uppförstorad strid kunde rentav låna sig till satir. Så skedde med striden mellan grodor och möss i grekantikens *bachtryomachi*. Men här tecknas bilder inifrån, besked ges av en som var med. Sådan är krigets psykografi enligt den av Runeberg utarbetade fiktionen.

Döbelns anfallsorder (182–190) följs av attack och seger, med rask manöver och klingande spel som summeras i en enda strof, den tjugonde (191–200). Att måla bataljer var sällan i sig någon angelägenhet för Runeberg. (I ”Gamle Hurtig” får den avgörande striden knappt en rad.) Ihärdig polysyndes, med fem *Och* vid radstart, bidrar till den tjugonde strofens snabba andning. Codan, med berättarens skifte från strid till frid (201–210) och fältherrens tack till brodern och segergivaren Gud (211–240), röjer att Döbeln äger en insikt som är avsedd att i läsarens ögon slutligt adla honom: Gud hjälpte. Här preciseras arten av hans fritänkande. Själavårdens och läkarvårdens välsignelser har han underkänt, men den högstes närvaro i människans värld tror han på. ”Hans Döbeln er en daarlig Fritænker”, hävdade Georg Brandes om Runeberg (1910, 497). Så dålig var han väl inte, men hans fritänkeri var av ett äldre, deistiskt märke.

Pronomina duggar tätt i Döbelndikten. Det sker bjudande och uppfordrande och med en frekvens som överträffas bara av diktens pendang i samlingen, ”Vårt land”, vars sätt att deiktiskt frammana tid och rum skarpsinnigt har genomlysts av Bo Pettersson (2001). Pronomina skapar ett rum för deklamationen i och med att de pekar ut riktningar för ett rum, som deiktiska markörer gör. Teaterforskaren Alessandro Serpieri

har i flera studier (t.ex. 2001) undersökt på vilket sätt det rum som dramats mimesis inrättar är ett deiktiskt rum: det är enligt honom genom deixis texten situeras. Serpieris kronvittne är ständigt Shakespeare, ordkulissernas man.

I dikten om Döbeln är det länge *han* som är styrande pronomen; det avbryts av en rad *du*-former som skärper kontrasten för *hans* återkomst, nu på slagfältet. Sedan följer de tre dialogerna med fotfolk, och därpå striden. I codan är tilltalet åter du, men riktat till två nya adressater. I slutstrofen (241–250) är duandet lika enträget som i de närmast föregående strofernas apostrofering av Gud, men det föremål som utpekas är ett annat, fosterlandet. Och fosterlandet, det är folket, läsaren och lyssnaren. De har getts ord för åminnelse. ”Tag mot dem, dyra fosterjord!” löd maningen i ramfiktionsdikten ”Fänrik Stål”.

Inkarnationen

Så har Runeberg lagt ut och viktat sitt stoff. *Inventio* och *dispositio* är centrala steg i det retoriska arbetet. De är centrala också i Runebergs tidigare nämnda homiletiska kompendium. *Elocutio* brukar man på svenska benämna utförandet eller utformandet av språkdräkten. I Runebergs formulering beskrivs utförandet som det moment där det uppfunna och ordnade varder kött. ”Incarnation af det logiska skelettet, det stylistiska utförandet af hvad logiskt är disponeradt”, kallar han det (*SS* XIX, 100). Memorering av narrativ och av hopfogningen av dess delar ger stolpar för minnet. Jag har själv gått tillväga på det sättet då jag försökt memorera Döbelndikten. Metoden har varit till hjälp, även om den har fått lov att varvas med karbasen. Men den för inte ända fram. Vad den stöder är *memoria rerum*; för ordagrant minne krävs *memoria verborum*. I deklamationens hetta kan minnet bara medelbart transponera episk båge till talad vers, medan ett kriterium på god leverans är att den sker utan andra dröjsmål än konstfullt utlagda pauser. Dikten måste rinna till. Utantilläsning har fysiska beroenden, den kopplar in muskelminnen. Överflyttningen i minnet sker, säger många språk, *by heart, par cœur*. Hjärtat är dock bara en av de muskler som ska minnas.

Avgörande för Döbelndiktens memorerbarhet är dess starka metriska struktur och det mönster av ljudande återkomster som bär bunden vers.

Verstekniskt företer den både konservativa och mindre konservativa drag. Runebergs skolning hade gjort honom intimt förtrogen med det bundna uttryckets historiska villkor. Också dess praktiska omsättning intresserade. I sin tidning *Helsingfors Morgonblad* offentliggjorde han år 1833 en kort uppsats om metoden att uppläsa bunden stil. Uppsatsens centrala tanke är att all deklamation av dikt måste hantera tanke och harmoni, idéinnehåll och klang, jämlikt. Uppfattningen är inte originell, påpekar Pia Forssell (*SS* XVII:2, 118). Forskningen har förbigått hela uppsatsen.

Där ingår dock också en något mindre självklar poäng: den enskilda versraden har vad Runeberg kallar en isolerad, självbestående, harmonisk individualitet. Både gehör och tanke kan visserligen i minnet behålla förväntningar som går utöver radslut, skriver han (*SS* VIII:2, 59–62), men ett bortom raden påtrugat överskott förbryllar. Uppsatsen handlar visserligen om deklamation, ljudlig eller ”blott inbillad”, men ämnet är också hur en skald rätt inrättar sin vers. Om en författare uttryckt sin mening under en bestämd form bör formen iakttas vid uppläsning. ”I flere af de moderna språken har man genom rimslut markerat för gehöret de puncter, (att bruka denna bild) då detsamma haft att börja liksom en ny mening. Rimmens betydelse är således likaså lätt insedd, som den är stor i språk, hvarest tonvigten och den deraf bestämda ovilkorligheten i harmonien icke är nog skarpt uttryckt”.

Runebergs metodanvisningar är tillämpliga också på dikten om Döbeln, författad ett drygt dussin år senare. Rimslut utgör i denna dikt överlag den punkt varefter ny mening tar vid. Överklivningar finns det gott om. Men de sker i god ordning och med förberedd och förväntad påfyllnad. De kommer inte flämtande, som i ett avskräckande exempel uppsatsen anför. Exemplet är på hexameter och förmodligen tillyxat av Runeberg. Det är inte olikt modernismens terrasserade vers, med *cliff-hangers* av det slag vi känner från Eliots upptakt till *The Waste Land*. Runeberg anteciperar här modernismen och dess radbrytningsteknik, alltså något som *les anciens* senare skulle kritisera med just hans diktning som tillhygge.

Runebergs ideal är äldre. Ser man till föregångare i bruket av femfotad jamb, Döbelndiktens gångart, kan man säga att den snarast liknar Christopher Marlowes *mighty line* med dess radstopp utan enjamberingar. Runebergs hantverk i upptimrandet av dikten kan för övrigt också till

sitt strofbygge sägas svara mot radbygget. Stroferna är merendels fasta block, motiviska eller dialogiska helheter. Marlowes femfotade jamb var förvisso blank, alltså vers utan vad Runeberg kallade med rim markerad punkt. Efter Marlowe utvecklade Shakespeare sitt parlando, en allt mer ohindrat löpande jambisk pentameter. Det var det versmått som efter Shakespeares tyska genombrott blev germanska språks gängse vehikel för historisk dramatik. Runebergs val av meter för sin dikt förstärker på sitt sätt diktens drag av dramatisk historieframställning.

Som objekt för memorering anförs ofta prosa och bunden rimmad vers som varandras motsatser – svårast respektive lättast att minnas – med friversen i mellanposition. Runebergs val kan ses som en teknik för maximerad memorerbarhet. Dock brukar man inte beskylla Runeberg för alltför strikt regelobservans: han utnyttjar inom versraden det metriska spelrum som svenskans prosodi medför. Svenskan arbetar med tryckaccent och inte kvantitet, påpekade han i sin metoduppsats: harmonin är inte lika skarpt villkorad som i de antika språk vi har lånat vår metriska beskrivning av.

Hur illa det kan gå om man förbiser detta basfaktum påpekades för mycket länge sedan av metrikern J. A. Aurén i en uppläxning av Runeberg. ”Döbeln vid Jutas” är en skön sång, det medger han. Dock är det ”innehållet, men icke formen, som tjusar oss” (Aurén 1874, 156). Aurén granskar diktens fyra första strofer och finner i dem femtionio metriska fel. Kritikens skarpaste udd är riktad mot förbisedd meter. Här återges diktens öppningsstrof med kursivering av dess av Aurén prickade förgripligheter:

> Herr prosten talte: ”Döbeln *är* en hedning,
> Förtappad *är* han evigt, *om* han dör.
> Jag kommer, varnar, bjuder tröst och ledning,
> Och han, han ligger tyst en stund och hör;
> Då reser *han* sig plötsligt upp i sängen:
> ”Drif ut prelaten,” ropar *han* åt drängen,
> ”Och akta *dig*, om *han* släpps in härnäst!”
> Är det ett språk af en som nalkas döden?
> *Dock*, *han* må svara sjelf för sina öden,
> *Jag har* gjort nog som menni*ska* och prest.” (1–10.)

Aurén (1874, 156–158) finner felen vara av olika art och olika grava. I de allra flesta fallen handlar det om stavelser – oftast enstaviga ord – som ”utan alla skäl” har gjorts långa. Värre – ”högeligen anstötligt” – är om metern förbises för att framtvinga den rätta kvantiteten, något som sägs ske i början av de två sista verserna. En invändning vore att det som där sker i själva verket är en taktomkastning med koriamb eller vänd troké, och att med samma grepp och i samma meter har exempelvis Shakespeare skapat många verkningsfulla rader.

Det kan noteras att flera av de föregivna felen om de accentueras enligt meter i själva verket kan generera läsningar som är både möjliga och intressanta. Ett första exempel på intressant prominens vore det för Aurén anstötliga *om* (2): betonat kan det tjäna som snabbkarakteristik av Döbeln och prosten och prostens syn på Döbeln. Också efter de fyra första stroferna förekommer rikligt med föregivna meterfel som i själva verket sitter bra och ger versen tuggmotstånd, lästa *al dente*. Den tidigare nämnda apostroferingen av ”tappre Eek” (81–82) är ett sådant; den avsedda affektladdningen ökas starkt då felet begås. Vers och strof är i Döbelndikten så kraftigt timrade att det jambiska mönstret härskar också över inversioner och andra regelavvikelser. Auréns kritik bottnar i att han dömer ”efter den anförda metern”, som antas vara kvantitativt normerad. Mot hans utdömning kunde man ställa runebergskännaren Magnus von Platens (1988) votum: sägnerna är ”kanske inte det svenska språkets bästa diktverk, men avgjort det skickligaste, det artistiskt mest professionella”.

Syndernas summa var som sagt femtionio: de av Aurén funna felen har adderats ihop av Ruben G:son Berg. För Berg bottnade felfinnandet i bristande empiri. ”Den svenska versläran är ännu en terra incognita”, skrev han: den är blott alltför beroende av resehandböcker på och om andra språk (Berg 1902, 62). Ett sekel senare var läget ett annat. Dessutom kunde äldre dikt nu betraktas tvärs igenom de erfarenheter som den under mellantiden segrande friversen hade gjort. Eva Lilja har i sitt grundläggande arbete *Svensk metrik* (2006) byggt en verslära på språkfrasen och därmed skapat en fungerande pragmatisk utgångspunkt för både beskrivning och kodifikation.

Ett exempel får visa tendensen. Exemplet är versmönstret i Runebergs ”Munter”, som utgörs av fyra trokéer. Första strofen (1–8) lyder: ”Vackert var det att betrakta / Hjelten Adlercreutz, genralen, / Hur han

kom så tyst och sakta / Till soldatens graf i dalen, / Hur han stannade vid randen / Och, med hatten sänkt i handen, / Såg den enkla bädd fullbordas, / Der Hans Munter skulle jordas." "Mönstret har här starkt genomslag trots att prominenspositionerna bara delvis fylls av betonade stavelser. De inledande versraderna etablerar regeln (v.1–2, även 7–8). I v.3–6 fylls mönstrets inledande prominensposition med ord som normalt är obetonade", skriver Lilja (2006, 66). I en kortversion av metrikboken (2008), mer lättsamt pedagogiskt formulerad, säger hon om samma exempel: "Versregeln kan liknas vid en spaljé och orden, som sedan fyller den, blir lövverket. Det finns ett rutmönster i botten, men helheten fladdrar och lyser av grönska. Betonad stavelse bör fylla mönstrets starka positioner åtminstone i diktens första versrader för att man ska kunna uppfatta regeln när man läser. [...] Konstigt nog blir rytmen bättre om man bryter mot regeln lagom mycket, s.k. *birytmik*." (Lilja 2008, 19.)

Det är i birytmiken, samspelet och motspelet mellan versschema och talrytm, som metrisk vers testas för sin talbarhet. Då det gäller *Fänrik Ståls Sägner* är talbarheten avgörande. Tänkbart är att regelbrotten hos Runeberg erbjuder en viktig förklaring till att sägnerna så ofta har beskrivits som verksamma på ett rent fysiologiskt plan, nämligen upprörande (t.ex. von Platen 1988). Det är inte bara de tändande orden som rör upp, det är hur de har lagts i munnen, som tal. Yrkesmannen Runeberg visste vad han gjorde, brotten begicks medvetet. Versläran kunde han. I en lärobok för skolbruk 1844 ingår "Grunddragen af Latinska Metriken". Texten är av Runebergs hand (*SS* XIX, 21–29).

Här anmäler sig åter en exkurs, en längre sådan. Denna gång gäller det sägnernas gestaltning på finska. Det är i sista hand i Runebergs sätt att värna om talfrasen man torde finna förklaringar till att sägnernas finska tolkningshistoria har blivit så intressant. Grunden till det som har kommit att kallas Paavo Cajanders översättning lades genom en fennomansk elits kollektiva insats, ett arbete som initierades av Julius Krohn år 1860 (Lassila 2003, 141–148). En viktig del av de för uppgiften kommitterades ambitioner var kulturpolitisk. Man ville göra de på finska rätt okända sägnerna till nationens egendom, och man ville visa att finskan förmår vad svenskan förmår, ända in i det metriska uttrycket. Men den sökta perfektionen hade ett högt pris. Finskan har konsekvent tryckstark ordstart. Därtill minimerar finskan, som agglutinerande och

artikellöst språk, tillgången på enstaviga ord och partiklar som kunde föregå tryckstark stavelse. Stigande rytm som byggs på jambisk fot kräver mycken kalkyl. Som fotvandring blir varje jambisk pentameter på finska till en ökenvandring. Den går att genomföra men skönt blir det inte, och skavsåren kommer att synas.

Här stötte oförenliga ambitioner samman, och de gjorde det mot en fond av solennitet som krävde koturner på fötterna. Sägnerna må med några undantag ha varit okända på finska. ”Vårt land” och dess upphov var det inte. Lars Huldén (1978, 21) låter i en dikt nationalskalden klaga över hur ”förgipsningen griper omkring sig”. Det gjorde den tidigt. Oeftergivligt jambiska skulle sägnerna göras inte bara av det Krohn-Cajanderska kollektivet. På samma sätt hanterade Otto Manninen dem i sina tolkningar år 1909. De prokrustesmetoder samtliga tog till inbegrep främst synkoper och elisioner (*ol', ov', kenraal'*), expansion (*hurratahan, asehissa*), diverse påhakningar (*katsahtaapi*), liksom konstlad ordföljd.

Först ett sekel senare framfördes motförslag. Teivas Oksala (2006, 10, 121–141) framexercerade ett antal provöversatta fänrikar och visade bland annat att dikten om Döbeln går att förfinska utan gammaldags dödkött. Hans versioner visade också att det med bruk av koriamber vid radstart är möjligt att bibehålla det trokeiska måttet. Med Juhani Lindholms tolkningar kom en med finskan kongenial lösning (se Runeberg 2007). Lindholms basfot är trokén, generöst hanterad. Rimflätan är klart igenkännlig som förlagans men med stora variationer i utförandet, såsom halvrim eller daktyliska rim. Översättaren har därmed undgått de ingrepp som jamberna påtvingade sin översättare och som har gjort sägnerna aktade men museala, förgipsade. Det kan tilläggas att de tidiga översättningarna inte bara var troget taktfasta. Också originalets informationsframmatning följdes där trognare än i Lindholms version, där den friare rytmen t.ex. i stroferna 11 och 13 motsvaras av större frihet gentemot narrativets sekvens och detaljer (se Runeberg 2007, 133–134).

Pertti Lassila (2008) har pekat på vad de tidiga översättningarna i första hand nödgades avvara under regeltvång. Det var det omedelbara, lediga uttrycket, med dess air av naivitet. Naivitet, enkelhet byggd på skicklighet, var för Runeberg en kardinaldygd hos dikt. Naiv var för honom den homeriska överensstämmelsen mellan takt och sak (Runeberg *SS* XIX, 24), på samma sätt som naivt för Schiller var det funna, aldrig det sökta. Detta uppnådde Runeberg, skriver Lassila, genom att dikta

löysällä ranteella: med avslappnad handled, med ledigt handlag. Det är en förträfflig finsk språkbild med övertoner av rytm och musikalitet, av konsertpianistens fingersättning. Utifrån nuets perspektiv, alltså på denna sida om den fria versens maktövertagande, är det lättare att få syn på de friheter man kunde ta sig redan i bunden vers.

Med denna exkurs om sägnernas öden på det andra inhemska språket har vi redan övergått från diktens arkitektur till byggprinciperna, till timrets beskaffenhet, fogar och uppradning. Versen är som sagt femfotad jamb, dock med elvastaviga rader i flertal (60%), med hyperkatalex och kvinnligt rim. Denna pentameter är föga uppseendeväckande men desto mer praktisk, ett beprövat transportmedel. I Döbelndikten handlar det alltså inte om metrisk uppvisningskonst av det slag Runeberg också kunde excellera i, exempelvis i ”Färd från Åbo” eller *Kung Fjalar*.

Det resonemang som ovan fördes om blockbygge som Runebergs övergripande versifikatoriska princip i dikten återupptas nu, ur memoreringsaspekt. Om minnet av det episka förloppet och dess perspektivförskjutningar hjälper vid memorerandet av den stora linjen, strof efter strof, så ger flätningen av rim inom strofen handfast minneshjälp. Strofen är tioradig enligt mönstret *AbAb CC dEEd*. Efter fyra korsrimmade rader kommer en tvåradig mittaxel med kvinnligt parrim, och efter mittaxeln en annan fyrrading. I denna är rimflätningen kiastisk. Man kunde alternativt tala om spegel- eller klammerrim, för att klarare ange hur det är tänkt att recitatörens minne ska turnera raderna. I varje strof läggs alltså, efter varandra, rim i kors, par och spegel. Ingenstans inom strofen upprepas ett rimslag, ingenstans förs ett rimband över från ett rimslag till ett annat.

Saken har veterligen inte framhållits, men den som vill lära sig dikten utantill – och den inlärningen är ett pensum som rimligtvis avverkas strof för strof, kumulativt, inkrementellt – inser snabbt att den valda rimflätningen som mnemoteknisk formel är snillrik. Kontrollerna vid den snitslade banan är alla olika på ett på förhand vetbart sätt, man kan inte ta portarna i fel ordning. Mnemoteknik och strofdynamik stöder dessutom varandra. Det spegelställda slutrimmet *d*, med en över tre rader utdragen förväntan följd av målgång på tryckstarkt rim, tillsluter strofens hela gestalt. Ofta räknar Runeberg ut full effekt av arrangemangets dramatiska potential. Då sätter sista stavelsen ner foten med besked, som i korpralen numro sjus avmätta

Och drägten är ej mannen, vill jag tro.
Skodd eller oskodd gör till saken ringa,
Sörj ni blott för, att vi få stå, ej springa,
Så hjelper nog sig foten utan sko. (137–140.)

Den kiastiska flätningen kan också utnyttjas för maximalt eftertryck åt en versrads antitetiska strängning:

Ej här, derborta må vi pröfva svärden:
Med dessa trupper kan man trotsa verlden.
Man väntar ej med dem attack, man gör. (188–190.)

Runebergs säkra handlag med det retoriska figurbeståndet, med antites och kiasm, anafor och parallellism, epizeuxis, asyndes och polysyndes, ses ofta – så hos Homén (1954) – belagt med exempel ur just denna dikt. Det är exempel som läsare och lyssnare minns. Också en tredje adressat kan anas, hävdar denna artikel. Denna adressat är utantilläsaren, för vilken figurerna utgör förtätningar i texten, tjänliga som hållplatser för minnet. Memorerbarheten förs ner också på ljudnivå. Runeberg vet att semantisera sina versfötter med fonetiska uppvisningsnummer ljudliga nog för att kunna antas ingå i en mnemoteknisk strategi. Ett tidigt exempel är herr prostens indignerade Döbelncitat (”’*Dr*if ut *pr*elate*n’*, *r*opa*r h*an åt *dr*ängen”, rad 6) som dessutom runtom i strofen omges av varierande *r*-kluster. Detta rullande överträffas senare av Nord, trumslagaren:

”H*err* gene*r*al, väl är jag gammal vo*rd*en,
Och att som pojka*r dr*illa bli*r m*ig svå*rt*;
Men att ha *kr*aft i a*rm*en, det ä*r s*umman.
*Skr*ik ni som A*rm*felt: ma*rsch, fr*amå*t, rör tr*umman!
Och No*rd* slå*r tr*ögt sin hvi*rfv*el, men slå*r hårdt*.” (156–160.)

I kluster men också ensamt synes *r* vara en fonisk författarfavorit. Även de störste har rullande *r*. I upptakten till *Faust II* hör vi hur ”Felsentore knarren rasselnd / Phöbus’ Räder rollen prasselnd”. Hos Goethe är det solens vagn som kommer rullande.

Denna artikel började med de stora linjerna i ”Döbeln vid Jutas” och slutade vid detaljen. Det är som bekant där guden bor. Ska dikten

memoreras måste det ske i minsta detalj. Ska den framsägas väl måste också linjerna vara både inpräntade och inkända. Tvåhundrafemtio verser måste rinna till, med full fart framåt, utan grundstötningar, ända i hamn. ”There is only one way to be a pilot and that is to get this entire river by heart”, skrev Mark Twain (1946, 64) om att lotsa på Mississippi. ”Grund och kobbar memorerade som psalmverser” var den bild Tomas Tranströmer (2012, 214) tog till, i ”Östersjöar”, för morfar lotsens yrkesminne. Det fanns en tid när sägnerna memorerades, hävdar en stark muntlig tradition. Här har tankar tänkts om hur det var möjligt.

Litteraturförteckning

Aurén, Johan August. 1874. *Bidrag till svenska språkets qvantitetslära*. Stockholm: Norsteds.

Berg, Ruben G:son. 1902. ”Versifikatoriska synpunkter”. *Språk och stil* 2: 62–84.

Brandes, Georg. 1910. ”Tale ved Runeberg-Festen 5. Febr. 1909 i Paris”. *Samlede skrifter*. Attende Bind, 496–499. Kjøbenhavn och Kristiania: Gyldendalske och Nordisk Forlag.

Burman, Lars. 2004. ”Den retoriske Runeberg”. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 79: 41–54.

Ekman, Michel. 2004. *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J.L. Runeberg.* Helsingfors: Schildts.

Homén, Olaf. 1954. *Poetik*. Genomsedd och utgiven av Erik Ekelund. Helsingfors: Schildts.

Huldén, Lars. 1978. *J.L. Runeberg och hans vänner.* Helsingfors: Schildts.

Lassila, Pertti. 2003. *Ihanteiden isänmaa. Julius Krohnin romanttinen fennomania ja kirjallisuus.* Helsinki: Yliopistopaino.

Lassila, Pertti. 2008. ”Nyt Vänrikit sotivat Runebergin hengessä”. *Helsingin Sanomat* 12. helmikuuta.

Leinberg, Karl Gabriel. 1866. *Helsingfors lyceum under de trettiofem första åren af dess verksamhet*. Helsingfors: okänd utgivare.

Lilja, Eva. 2006. *Svensk metrik*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag och Svenska Akademien.

Lilja, Eva. 2008. *Svensk verslära*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag och Svenska Akademien.

Oksala, Teivas. 2006. *Runeberg ja Vänrikki Stool 2000-luvulla. Yhdeksän uutta suomennosta ja yhdeksän kolumnia.* Jyväskylä: Artipictura.

Pettersson, Bo. 2001. ”The Finnish National Anthem in Translation: Deixis and National Sentiment”. In *Mission, Vision, Strategies, and Values*, edited by Pirjo Kukkonen and Ritva Hartama-Heinonen, 187–194. Helsinki: Helsinki University Press.

von Platen, Magnus. 1988. ”Lärt och populärt om Fänrik Stål”. *Hufvudstadsbladet* 9. augusti.

Runeberg, Johan Ludvig. 1974–2005. *Samlade skrifter* V–XX. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet och Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

SS V: Fänrik Ståls Sägner. Utgiven av Kerstin Nyqvist, Lars Oljelund, Helena Solstrand och Johan Wrede.
SS XIV:1. Kommentar till Fänrik Ståls Sägner. Utgiven av Johan Wrede, Helena Solstrand och Ulla Terling Hasan.
SS VIII:2. Uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik. Utgiven av Pia Forssell.
SS XIX. Varia. Utgiven av Pia Forssell.
SS XVII:2. Kommentar till Uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik av Pia Forssell.
SS XX. Kommentar till Varia. Redigerad av Pia Forssell och Carola Herberts.

Runeberg, Johan Ludvig. 2007. *Vänrikki Stålin tarinat.* Ensimmäinen kokoelma. Suomentanut Juhani Lindholm. Helsinki: WSOY.

Schoolfield, George C. 1985. ”Poetry and Patriotism”. *Books from Finland* 4: 240–248.

Schoolfield, George C. 1998. *A History of Finland’s Literature.* Lincoln and London: U of Nebraska P.

Serpieri, Alessandro. 2001. ”Translation and Performance”. *Shakespeare in Europe,* University of Basel. https://shine.unibas.ch/translationserpieriprint.htm

Tarschys, Karin. 1955. *Svenska språket och litteraturen. Studier över modersmålsundervisningen i högre skolor.* Stockholm: Natur & Kultur.

Tranströmer, Tomas. 2012. *Dikter och prosa 1954–2004.* Stockholm: Bonnier Pocket.

Twain, Mark. 1946. *The Portable Mark Twain*. Edited by Bernard DeVoto. New York: The Viking Press.

Wrede, Johan. 1986. ”Fänrik Ståls Sägner. Om minnet som dikt – om dikten som minne”. *Att välja sin samtid*, redigerad av Bengt Landgren, 165–182. Stockholm: Norstedts.

Wrede, Johan. 1988. *Jag såg ett folk… Runeberg, Fänrik Stål och nationen*. Helsingfors: Söderströms.

Yates, Frances A. 1966/1984. *The Art of Memory*. London: ARK Paperbacks.

III The Ethical Imagination

Introduction
On the Importance of Ethics in Imagining Fictional Worlds

Howard Sklar

It is remarkable to me to witness the profusion of interest in the convergence of ethics and literature over the last several years. Here in Finland alone, there have been numerous conferences with ethical themes, and research projects emphasizing the role of ethics in the ways we tell and receive stories. This development is remarkable because, less than thirty years ago, Wayne Booth (1988, 3–22) was defending ethics as a "banned discipline" in literary studies. Remarkable because, just 15 years ago, the philosopher Martha Nussbaum (2001a) was compelled to respond to her colleague Richard Posner's (1997; 1998) lengthy verbal sally – in two parts, no less – in which he claimed that ethics had no place in the discussion of literature. Remarkable because, less than two years ago, a colleague of mine insisted that literary ethical theory wasn't really theoretical, in the sense that other approaches are. At the heart of all of the critiques of ethical criticism specifically, or of the emphasis on ethical concerns in narrative fiction generally, is the notion that such concerns are extrinsic to literature itself, that they reside in the reader, or – most damning – that scholars with an ethical orientation fashion themselves the "arbiters" in questions of narrative rights and wrongs, thereby limiting the interpretive and experiential autonomy of readers, as well as the creative independence of the authors who generate that fiction.

So, I find some sense of vindication in the fact of the growing acceptance of ethical approaches to literature. That I also feel compelled, nevertheless, to continue to defend its place may be a remnant of an insecurity that dates back to those earlier debates, but also reflects an awareness of the resurgence, in recent days, of the old critiques, clothed in new garb but conveying some of the same tired invectives. That

these critiques have centered precisely on the role of the imagination in literature makes them doubly relevant in the present context, as I will clarify shortly.

In order to address that issue, though, first we must determine the parameters of the field of narrative/literary ethics, for the term itself often means different things to different scholars, and can lead to some of the misunderstanding and outright dismissal described above. A glance at the range of topics covered in this section of *Worlds of Imagination* yields a broad range of thematic and/or theoretical emphases, from postcolonial to political, cultural to science fictional, rhetorical to issues of migration and dislocation. What links them is their common attention to the underlying ethical concerns of their individual areas of inquiry. Indeed, this permeability might be said to be one of the defining characteristics of ethical approaches to literature: that they can be – and frequently are – combined with other theoretical emphases that naturally invite ethical consideration. Nussbaum (2005, 101–102) herself has emphasized the natural, though often neglected, relationship between literary theory (of all types) and ethical theory – natural because literature deals so directly with the concerns that form the very core of ethical theory: "One of the things that makes literature something deeper and more central for us than a complex game […] is that it speaks ... *about us*, about our lives and choices and emotions, about our social existence and the totality of our connections." Nussbaum sees in ethical theory a vehicle for understanding and explaining some of these choices and connections between literature and life – or, as Bo Pettersson (2016, 26) characterizes her approach, "this move from considering what literature *is* to what it *does*, how it lives on in the imagination of its readers."

While this emphasis on the imaginative dimension of the reading process, of what literature "does" to readers, lies at the heart of much that we might identify as narrative/literary ethics, this is certainly not the case for all approaches. Indeed, it is the proliferation of a variety of ethical approaches that lends the field its current dynamism. I have previously (Sklar 2013b) attempted to provide the outlines of what I called then "a typology of narrative ethics," which shows the range of approaches used by scholars who focus on ethics and literature. This list is by no means exhaustive, and I have continued to augment it since that time. For our present purposes, though, that framework would perhaps be worth repeating here:

- *"Moral effects" on readers*: how works of literature affect the moral/ethical values or perceptions of readers (for instance, Booth 1988; Gregory 1998; Schwartz 2001; Sklar 2013a; Nussbaum 1990)
- *"Rhetorical"/persuasive effects on readers*: how literature persuades readers to consider or even adopt particular (ethical) views (Booth 1983; Phelan 2007; Sklar 2013a)
- *Literature as ethical example*: how works demonstrate ethical principles in narrative form, in order to encourage their emulation by readers (Nussbaum 1990)
- *Ethical relations between characters, or between reader and characters*: how works model or represent ethical dilemmas or situations between characters, or promote readers' ethical reflection in response to particular characters and their experiences (Newton 1995; Nussbaum 1990; Phelan 2007; Sklar 2013a)
- *Ethics of criticism*: how works are analysed from a literary critical perspective, in terms of their ethical content; the authority of a critic (of a particular background) to analyse a given literary work; the extent to which a response to a work is measured or fair; the analysis of particular ethical issues pertaining to a work; etc. (Booth 1988; Gibson 1999; Gregory 1998; Miller 1989; Nussbaum 2001a)
- *"Ethics of hermeneutics"*: how historical and fictional narratives present different "ways of interpreting the world," and the ethical implications of interpreting history through fiction (Meretoja 2016, especially 373)
- *"Interdependence" of ethics and aesthetics*: how the ethical stance of a work is affected by the interaction between its aesthetic qualities and its content (Stengel 2004)
- *Ethics of perspective*: how works reimagine historical or social situations from atypical or underrepresented points of view (Meretoja 2016; Sklar 2013b; Lanser 1992)
- *Ethics of representation*: how the portrayal of characters in fiction affects readers' perceptions of individuals or groups of particular backgrounds, or how authors' use of characters of particular backgrounds raises ethical questions (Lanser 1992; Lundeen 2001; Sklar 2013b, 2015)[1]

Considering the reputation of literary/narrative ethics as an implicitly censorious endeavor, it is perhaps surprising to observe that approaches

that aim to promote or evaluate the so-called "moral effects" of literature, or to "police" the content of that literature, make up a decidedly small portion of the range of emphases within the field.

One area of research that sometimes *appears* to hew to the whims of the censors, however, lies in the last point on the list, which I refer to as *the ethics of representation*. It also happens to be the area that most directly involves the activation of the so-called "literary imagination" (e.g., Petterson 2016, Nussbaum 1995), both on the part of writers, in their creation of characters, and readers, in their conceptualization of them. Moreover, as reflected by the heated debate that is currently taking place regarding "cultural appropriation" in the representation of characters that are different in background from their authors (Shriver 2016; Kunzru *et al.* 2016; Sklar 2015), the role of the "moral/ethical imagination" (e.g. Coles 1989, Johnson 1993, Sklar, 2013a) has taken on renewed significance in our discussion of the meanings of literary fiction.

Although the debate is not a new one (see, for example, Lanser 1992), it was provided renewed impetus last year, when the fiction writer Lionel Shriver launched a scathing critique of those she claimed seek to impose detrimental restrictions on writers' use of the cultural traditions of others in creating literary characters. Trying to make sense of the negative response to her address on this issue at the 2016 Brisbane Writers Festival, Shiver writes:

> Briefly, my address maintained that fiction writers should be allowed to write fiction — thus *should not let concerns about "cultural appropriation" constrain our creation of characters from different backgrounds than our own.* I defended *fiction as a vital vehicle for empathy.* If we have permission to write only about our own personal experience, there is no fiction, but only memoir. Honestly, my thesis seemed so self-evident that I'd worried the speech would be bland.
>
> Nope — not in the topsy-turvy universe of identity politics. (Shriver 2016, emphasis added)

Two claims in the above statement, both italicized here, form the heart of Shriver's argument. The first represents a blanket dismissal of any "concerns about 'cultural appropriation'": whatever the nature of those concerns, she implies, writers "should not" allow them to

"constrain our creation of characters from different backgrounds from our own." In this summary fashion, the concerns of those whose lives have all-too-frequently been misrepresented in fiction – people of color, women, people with disabilities – have been disregarded.

The boldness of the first claim, in turn, rests squarely on the presumed validity of the second, that fiction can provide a "vital vehicle for empathy." If, as social psychologist Liisa Myyry suggests, empathy involves "an affective response more appropriate to another's situation than one's own" (Myyry 2003, 10; see also Keen 2007, 5), or even Nussbaum's more cognitive version in which we engage in an "imaginative reconstruction of another person's experience" (Nussbaum 2001b, 301–302), we can readily see how significantly that response relies on the faculty of the writer's imagination in creating a character, and the reader's in bringing it to life. Shriver's insistence that writers ought to be free in imagining the lives of others depends, then, on the assumption of their (our) *capacity* for empathy – that we actually *can* put ourselves inside of the experience of another. Naturally, the extension of our capacity to feel what another feels, to know what he or she might know, ostensibly represents one of the great benefits of narrative fiction, which can take us inside lives that we otherwise might not experience. The difficulty, of course, lies in the extent to which we *actually* can imagine lives that are significantly, even radically different from our own – and whether the attempt to represent such lives "appropriates" them for the benefit of the author, without contributing, in the end, to our ability to imagine beyond the limitations of the writer's experience. This is particularly important in the case of lives that typically are not heard from, whose voices remain hidden from the public view, who are provided with speech through the ventriloquism of others (Lundeen 2001, 90; Ritchie 1993, 366–367).

This is precisely where ethical approaches to literature provide tools to navigate some of the complex issues raised by the considerable imaginative forces at play in works of literary fiction. In a rejoinder to Shriver's op-ed, for example, the writer Hari Kunzru (2016) provides ethical nuance to the debate by arguing for a more modest expression of our capacity to imagine, to know:

> Good writers transgress without transgressing, in part because they are humble about what they do not know. They treat their own

> experience of the world as provisional. They do not presume. They respect people, not by leaving them alone in the inviolability of their cultural authenticity, but by becoming involved with them. They research.

This modest – one might even say "academic" – approach to the lives of others begins with the ethical impulse to recognize what we do not – perhaps *cannot* – know.

Notes

[1] For a particularly concise but thorough overview of the history of the fields of narrative ethics and literary ethics, see James Phelan's "Narrative Ethics" (2013).

Works Cited

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.

Coles, Robert. 1989. *The Call of Stories: Teaching and the Moral Imagination*. Boston: Houghton Mifflin.

Gibson, Andrew. 1999. *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*. London: Routledge.

Gregory, Marshall. 1998. "Ethical Criticism: What It is and Why It Matters." *Style*, 32 (2): 194–220.

Johnson, Mark. 1993. *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.

Kunzru, Hari *et al.* 2016. "Whose Life is It Anyway? Novelists Have Their Say on Cultural Appropriation." *The Guardian*. Accessed January 11, 2017. https://www.theguardian.com/books/2016/oct/01/novelists-cultural-appropriation-literature-lionel-shriver?

Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Lundeen, Kathleen. 2001. "Who Has the Right to Feel? The Ethics of Literary Empathy." In *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, edited by Todd F. Davis and Kenneth Womack, 83–92. Charlottesville: University Press of Virginia.

Meretoja, Hanna. 2016. "History, Fiction and the Possible: Jonathan Littell's Les Bienveillantes." *Orbis Litterarum* 81 (5): 371–404.

Newton, Adam Zachary. 1995. *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Nussbaum, Martha. 2001a. "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism." In *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, edited by Todd F. Davis and Kenneth Womack, 59–79. Charlottesville: University Press of Virginia.

Nussbaum, Martha. 2001b. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nussbaum, Martha. 2005. "The Absence of the Ethical: Literary Theory and Ethical Theory." In *Ethics, Literature & Theory: An Introductory Reader*, edited by Stephen K. George, 99–105. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Phelan, James. 2007. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Phelan, James. 2013. "Narrative Ethics." In *The Living Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. Accessed January 11, 2017. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics

Posner, Richard A. 1997. "Against Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* 21 (1): 1–27.

Posner, Richard A. 1998. "Against Ethical Criticism: Part Two." *Philosophy and Literature* 22 (2): 394–412.

Ritchie, Susan. 1993. "Ventriloquist Folklore: Who Speaks for Representation?" *Western Folklore* 52 (2): 365–378.

Schwarz, Daniel R. 2001. "A Humanistic Ethics of Reading." In *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, edited by Todd F. Davis and Kenneth Womack, 3–15. Charlottesville: University Press of Virginia.

Shriver, Lionel. 2016. "Will the Left Survive the Millennials?" *New York Times*. September 23, 2016. Accessed January 11, 2017. https://www.nytimes.com/2016/09/23/opinion/will-the-left-survive-the-millennials.html?_r=0

Sklar, Howard. 2013a. *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Sklar, Howard. 2013b. "Anything But a Simpleton": The Ethics of Representing Intellectual Disability in Tarjei Vesaas's *The Birds*." In *Narrative Ethics*, edited by Jeremy Hawthorn and Jakob Lothe, 167–180. New York: Rodopi.

Sklar, Howard. 2015. "Reading Other Minds: Ethical Considerations on the Representation of Intellectual Disability in Fiction." In *Disability Research Today: International Perspectives*, edited by Tom Shakespeare, 235–248. London: Routledge.

Stengel, Kathrin. 2004. "Ethics as Style: Wittgenstein's Aesthetic Ethics and Ethical Aesthetics." *Poetics Today* 25 (4): 609–625.

John Edgar Wideman's *Brothers and Keepers* and Edwidge Danticat's *Brother, I'm Dying* as Family Memoirs and Narratives of Black Captivity

Tuire Valkeakari

Paul John Eakin's 1999 observation that "autobiography criticism has not yet fully addressed the extent to which the self is defined by [...] its relations with others" (Eakin 1999, 43) still rings true today. It is therefore hardly surprising that the family memoir – a form of life writing that, by definition, focuses on what Eakin calls "the relational self and the relational life" – has received rather scant scholarly attention,[1] despite the fact that "in recent years [...] autobiographers have become increasingly *biographical*, featuring those others in our lives [...] who have shaped us decisively" (Eakin 2004, 9; emphasis original).[2] This essay contributes to the scholarly study of the family memoir by discussing *Brothers and Keepers* (1984), by the renowned African American author John Edgar Wideman (b. 1941), and, more briefly, *Brother, I'm Dying* (2007), by the acclaimed Haitian American writer Edwidge Danticat (b. 1969), as examples of this genre. Both memoirs make the life of an intimately known family member a pivotal part of the narrative, rather than narrowly focusing on the narrator-author's personal growth and individual achievement.

Both *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* address relationality by thematizing its binary opposite: social isolation in captivity. Each text aligns itself with what Robert Stepto (2009, x), referencing antebellum slave narratives, has called "the great American tradition of the cause narrative". The term "cause narrative" here denotes an auto/biographical text that serves a political or social cause. While the cause that pre-1863/1865 slave narratives served was, of course, the abolition of slavery, *Brothers and Keepers* critiques the mass incarceration of African American males in US prisons – a problem that has only worsened since the mid-1980s when Wideman's book was published (see e.g. Alexander

2010/2012, 6–9). *Brother, I'm Dying*, in turn, calls attention to the Department of Homeland Security's treatment of newly arrived Haitians on US soil. Even though *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* narrate contemporary rather than antebellum events, the antithesis of black liberty – black captivity – figures prominently in both memoirs, as does the political cause of advancing black freedom.

In *Brothers and Keepers*, Wideman, a successful author and professor,[3] places his selfhood, words, and deeds in an existentially tormented dialogue with those of his younger brother Robert (b. 1950), a prisoner serving a life sentence without the possibility of parole for a crime he committed on November 15, 1975. A key part of the publicity campaign waged by the Wideman family to get Robert a second trial (which has not been granted to date),[4] *Brothers and Keepers* seeks to humanize "P3468, Robert Wideman" (Wideman 1984, 49; in the following BK) by offering perspectives on him that transcend the label of "prisoner." To this end, the narrative conveyed by the memoirist (or auto/biographer)[5] John consistently foregrounds Robert's status as a family member, a loved one, while simultaneously highlighting, by way of stark contrast, the dehumanizing character of long-term incarceration (to echo Frederick Douglass's famous reference to the "dehumanizing character of slavery," 1845/1982, 58). We, the readers, get to know Robert by his nickname Robby, which the Widemans use in interacting with him and which contrasts powerfully with his prisoner identification number, the penal system's impersonal designation for him. We are also offered glimpses of Robert as a "chubby-cheeked baby" (BK, 19), a toddler taking his "first few bowlegged, pigeon-toed steps" (BK, 19), an adolescent who "wakes up in the morning looking for the party" (BK, 20), and a young adult in search of both his selfhood and his place in the dynamics of the Wideman family. In addition, we hear Robert's own self-reflective voice in multiple passages that convey his first-person musings on his life's arc, his family, his crime, the dispiriting effects of his incarceration, his moral transformation in prison (which was partly motivated by his conversion to Islam),[6] his completion of a degree-granting study program there (a program that was terminated soon afterward), and his deep desire to "become a productive member of society and never its burden again" (BK, 242). We also sense, between the lines, Robert's fear that this hope may never materialize in an era of racially disproportionate – overly black- and Hispanic-focused – mass incarceration.

The emphatic presentation of Robert as a family member starts as early as the main text's first paragraph (following the prefatory "Author's Note" and an italicized passage representing Robert's own voice and viewpoint). This key paragraph (BK, 4), in which John receives the shocking news of his brother's crime from their mother, foregrounds family, but it also serves another important purpose. As Robin Riley Fast (1997) has established, *Brothers and Keepers* converses with the tradition of the antebellum slave narrative. The opening paragraph, which Fast does not specifically address, includes such key words and phrases as "fugitive," "hunting," "license to kill," "flight and hiding," "truth," "run," and "running for his life" – vocabulary associated with the autobiographical narratives of former slaves:

> I heard the news first in a phone call from my mother. My youngest brother, Robby, and two of his friends had killed a man during a holdup. Robby was a fugitive, wanted for armed robbery and murder. The police were hunting him, and his crime had given the cops license to kill. [...] My years of willed ignorance, of flight and hiding, had not changed a simple truth: I could never run fast enough or far enough. [...] Wherever he was, running for his life, he carried part of me with him. (BK, 4)

From the outset, *Brothers and Keepers* thus both points to its own status as a family memoir and acknowledges its debt to an earlier black autobiographical tradition, which centered on black captivity and freedom. By invoking the slave narrative genre, the text references past and present race relations and highlights the continuity between "then" and "now."

Yet another objective the opening paragraph achieves is that it immediately focuses attention on John and on his relationship with Robert. John, the oldest of Robert's four siblings, has multiple presences in and beyond the text. He is situated in the story as one of its two main characters. He also serves as narrator (except on those occasions when his narrative voice yields to that of Robert for lengthy passages of text/time). Last but not least, he is the author who interviewed his brother and wrote the book. As Kathryn Hume has observed, in his previous works Wideman the author "kept himself out of the spotlight," but in *Brothers and Keepers* he "brings [his] self-consciousness to the fore" (2003, 709).[7] This strategy has since characterized much of his fiction

and nonfiction. James W. Coleman is, indeed, on the mark in arguing that "writing about the personal" forms a key dimension of Wideman's "overall development as an experimental writer" (2010, xi).

The authorial consciousness featured in *Brothers and Keepers* is tormented, as is indicated by the opening paragraph's lexicon of "running," "flight and hiding" – terms that John uses to refer to his own actions, too, not just to those of his brother. At the core of John's psychological torment is the question of whether, and to what extent, he gradually turned his back on the environment of his formative years (the Homewood section of Pittsburgh, located on "the wrong side of the tracks from the perspective of its white neighbors south of Penn Avenue," BK, 39), on the day-to-day life of his childhood family, and on allegedly vital aspects of his blackness by pursuing a college education and upward mobility and by marrying a white woman (BK, 26–28). (At the same time the text, of course, all along demonstrates its awareness of the myriad problems inherent in equating African Americanness with a single class position purportedly required for "black authenticity.") Robert plays a central role in John's self-doubt: his life took a very different direction from that of John, and he therefore serves as a complex foil for his oldest brother.

In 2009, Robert described his youth to reporter Matt Stroud (2010): "The counterculture of the late '50s through the early '70s influenced me profoundly. I love the positives that era produced, but I got lost in the negative aspects of that idealism." He added: "In my mind, there was always some easy way out, some way to reject the system. It wasn't any sort of real idealism. I was irresponsible and did not want to work hard." Robert here refrains from romanticizing the way he lived before his imprisonment. John, likewise, resists any such romanticization in *Brothers and Keepers*. John's narrative is, instead, preoccupied with the question of why, in the words of Sly and the Family Stone's 1971 hit single "Family Affair," "One child grows up to be somebody / who just loves to learn. / And the other child grows up to be / somebody who just loves to burn [*sic*]" (BK, 198).[8] However, "since *why* is difficult to handle, one must take refuge in *how*," says the narrator Claudia in Toni Morrison's *The Bluest Eye* (1970/2000, 6) before launching her story; it is an understandable, albeit partly unreliable, statement, and some segments of *Brothers and Keepers* seem to operate on the same premise.

However, the *why* ultimately seeps powerfully into *Brothers and Keepers* (as it does into *The Bluest Eye*), permeating the narrative.

As already implied, Wideman's gesture of nodding to the slave narrative tradition as early as the opening paragraph of *Brothers and Keepers* is indicative of his reflective historical awareness, and history does, indeed, provide an adequate initial handle on both the *why* and the *how*. Therefore, when Wideman starts to narrate the "family affair" centering on Robert's imprisonment, he places the family history in a larger historical context, especially in that of the Great Migration (BK, 22–23) – a time of both hope and disillusionment for many early-twentieth-century African Americans. Describing how his and Robert's paternal grandfather, Harry Wideman, migrated from South Carolina to Pittsburgh, John notes that "Grandpa's personal quest connected him with hordes of other displaced black men seeking a new day in the promised land of the North" (BK, 22). John then glances both backward and forward in history, observing how the lives of African Americans of the Great Migration generation served as a bridge between their forefathers' African past and their own, technologically advanced American present and future: "Grandpa took giant steps forward in time. As a boy not quite old enough to be much help in the fields, his job was looking out for [...] his ancient, crippled grandfather, an African, a former slave. Grandpa [...] then lived to see white men on the moon" (BK, 22). However, despite the "giant steps" that Harry took and witnessed, not all went well for all of his offspring in the "promised land of the North", Robert got in serious trouble in "Steeltown, U.S.A" (BK, 40).

Even though the multigenerational Wideman family, in its extended form, is part of the memoir's implied texture, *Brothers and Keepers* primarily embraces the relationality of the autobiographical enterprise by focusing on the fraternal relationship between John and Robert. As the memoir's title indicates, the biblical Cain's simultaneously guilt-ridden and defensive question, "Am I my brother's keeper?" (Genesis 4:9), hovers in the background[9] – stripped of its potential glibness, however, by John's intense soul-searching, including his anguished reflections on the nature and moral legitimacy of his project of writing *Brothers and Keepers*. As interviewer and author, John listened to Robert tell his story during multiple prison visits over an extended period of time. He would take notes, write new paragraphs or chapters at home, and then have Robert read and comment on them (BK, xi). For John, a pivotal concern

during the process was how to listen to his brother without preconceived notions: "Much of what he related was familiar. [...] It was easy to half listen. [...] The similarity of his Homewood and mine was a trap. I could believe I knew exactly what he was describing. [...] I'd slip unaware out of his story into one of my own" (BK, 76–77). John goes even further by explicitly disclosing worry about the possibly "predatory nature" (Eakin 1999, 178) of his project:

> Another book could be constructed about a writer who goes to a prison to interview his brother but comes away with his own story. [...] The writer's motives, the issue of exploitation, the inevitable conflict between his role as a detached observer and his responsibility as a brother would be at the center of such a book. When I stopped hearing Robby and listened to myself listening, that kind of book shouldered its way into my consciousness. I didn't like the feeling. That book compromised the intimacy I wanted to achieve with my brother. (BK, 78)

Of course, *Brothers and Keepers* is that "other book," too, in addition to being a project that might give Robert's story publicity and help him to get a retrial. Not unlike Art Spiegelman's introspection in *Maus* (the genre-defying graphic work, serialized from 1980 to 1991, that tells the story of Art's father, a Holocaust survivor), John Wideman's "rendering of the story of his story" provides a "detailed account of the collaborative process that leads him to question the ethics of his project" (Eakin 1999, 178). Eakin views both *Maus* and *Brothers and Keepers* as examples of what he calls "proximate collaborative autobiography" (1999, 176).[10] The adjective "proximate" here connotes "the *proximate* other – a parent, a child, a sibling, an intimate," whose story is told by someone else (Eakin 1999, 176; emphasis original). Eakin notes that in proximate collaborative autobiography, where the designated *writer* gets the sole credit for the final product of the collaboration (that is, the publication), it is challenging "to determine the boundaries of the other's privacy" (1999, 176).

As the author of *Brothers and Keepers* whose sole name is on the book's cover, John Wideman utilizes two strategies to overcome the challenge identified by Eakin. First, Wideman indicates that rebuilding fraternal intimacy was yet another reason for writing the memoir (BK, 78). When he describes the first interview/conversation that was part

of the project, he stresses the need for a deepening of his and Robert's previous relationship and communication: "I talked with Robby three hours, the maximum allotted for weekday visits with a prisoner. It was the first time in life we'd ever talked that long. Probably two and a half hours longer than the longest, unbroken, private conversation we'd ever had. And it had taken guards, locks, and bars to bring us together" (BK, 76). This emphasis on the need for brotherly closeness both highlights the (br)other's consent and elicits empathy from readers, making us more willing to put possible concerns about privacy violations aside. After all, what is at stake is the possibility of a second trial – a chance at freedom, an end to life under the dehumanizing conditions of incarceration.

Secondly, Wideman prefaces *Brothers and Keepers* with an "Author's Note" in which he acknowledges the nature of the memoir as an amalgam of "memory, imagination, feeling and fact" (BK, xi). In a 1989 interview with Charles H. Rowell, he talked more about this kind of amalgamation having become one of his key strategies as an author of fiction and nonfiction. Wideman emphasized, in particular, that the fusion of the factual and the fictional that is the hallmark of his writing helps him to protect his (and, by extension, his family members') privacy: "I write about the most intimate, the most personal events in my life, but the fun or the privilege of the artist is that through transformation, through the use of a medium, like language, everything becomes coded, and the reader no matter how astute or how familiar with the writer or the writer's life, can't really decode the real life from the fictional life" (Wideman 1989, 97–98).

Brothers and Keepers is, in other words, a carefully crafted family memoir and cause narrative that is highly aware of its purposes and of its constructedness. As Wideman has openly acknowledged, he had multiple motives for writing the book. Four years after the publication of *Brothers and Keepers*, he described his reasons as follows: "[T]he book had a very instrumental purpose. It was to help Robby, help him legally, help him spiritually, but at the same time it was an attempt to help myself, because I was in a state of great despair because of his situation." (Wideman 1988, 160.) Or, to quote an earlier musing:

> Writing is power. On one level I am wielding that power to the best of my ability to get my brother out of jail. If that happens then the effort is more than rewarded, and I'd be very happy. But I'm

> greedy; I'm hoping other things are also happening, I'm hoping I'm preparing a place for both my brother and me to live. I hope I'm growing, and I hope I'm connected with his growth. (Wideman 1985, 60)

These plural motivations and purposes, which are evident in the pages of *Brothers and Keepers*, have prompted scholars to pose ethically complex questions for the text. For example, although Elizabeth Bidinger (2006, 104) acknowledges the project's intent to "help Robby," she nevertheless argues that the book "is at least as self-serving as it is benevolent" because "Wideman uses Robby's 'blackness' and his status as a prisoner as part of Wideman's own re-invention of himself." Undoubtedly, one purpose of *Brothers and Keepers,* albeit a family memoir, is to participate in John Wideman's decades-long project of writing his individual identity into being. But whether there is something wrong with this purpose is, in my opinion, debatable. What memoir (family memoir or other) is not, on some level, about the identity formation of its author?[11]

James W. Coleman's commentary in *Blackness and Modernism* (1989) provides useful tools for countering critiques like the one offered by Bidinger. Coleman analyzes the evolution of Wideman's oeuvre in light of his treatment of the African American intellectual vis-à-vis the African American community in his first eight books – that is, in his first seven works of fiction and in *Brothers and Keepers*. Coleman (1989, 4, 7) argues that in *A Glance Away* (1967), *Hurry Home* (1970), and *The Lynchers* (1973), Wideman focuses on the African American intellectual's "isolation" and "alienation" from the African American community. However, the first novel of the Homewood trilogy, *Hiding Place* (1981), turns in a different direction: it portrays "the black intellectual moving," albeit "in only a very tentative way," "toward the black community" (Coleman 1989, 7). By the trilogy's third book, *Sent for You Yesterday* (1983), Wideman's African American intellectual "has established the basis for a strong relationship" with his community, and representing the next step in this progression, *Brothers and Keepers* "provides a nonfictional medium that allows Wideman to strengthen the relationship and to declare his own allegiance, and that of the black intellectual, unmistakably to the community" (Coleman 1989, 7). When *Brothers and Keepers* is viewed from this communally focused angle, Bidinger's (2006, 126) critique that the book might largely be

an outcome of Wideman's "opportunistic use" of his brother loses its edge. Coleman's long view on Wideman's literary career suggests that in *Brothers and Keepers* the African American writer-intellectual, his childhood family, and the African American community are in constructive dialogue with each other (see also Andrade, 1999, 361; Coleman 2010, 1). In this family memoir, the African American writer-intellectual fights the dehumanizing effects of mass incarceration by giving a face and a voice to an imprisoned family member, in hopes of helping him to get a second trial so that he might return to his family and community.

While *Brothers and Keepers* challenges, and sheds light on, the dehumanizing effects of long-term incarceration, Edwidge Danticat's *Brother, I'm Dying* – a post-9/11 cause narrative and family memoir – is concerned with fatal flaws in the US immigration detention system. Danticat intertwines the story of her life with that of her father, André Miracin ("Mira") Danticat, a Haitian-born, Brooklyn-based cab driver, and with that of her uncle, Mira's older brother, Joseph Nosius Dantica,[12] a Haitian national and Baptist pastor.[13] On November 3, 2004, 81-year-old Dantica – whom Edwidge afterward described as "the patriarch, the head of our family [...] a father of two and grandfather of fifteen, an uncle to nearly two dozen of us, a brother, a friend, and [...] a minister" (Danticat 2007b, 1) – perished in US Immigration and Customs Enforcement custody in Miami, Florida, after having requested political asylum upon arrival at Miami International Airport just a few days earlier. The main contours of the events leading to his death are known (see Department of Homeland Security, OIG, 2005; Danticat 2007a, 170–239, 2007b). Even after his 1978 laryngectomy, Dantica, a throat cancer survivor, had continued to tend to his small congregation in Bel Air, a poverty-ridden section of Port-au-Prince, living and working in the same neighborhood over fifty years, but in late October 2004 violent political unrest eventually forced him to flee Haiti. He traveled to the United States, arriving there on October 29 with a valid passport and a valid B1/B2 tourist visa. However, in the arrival interview he identified himself as a seeker of temporary asylum, probably unaware that the language of asylum-seeking would trigger a new process on the border. As April Shemak has noted, in the United States asylum-seeking "has become increasingly criminalized" (Shemak 2011, 3; see also Pulitano 2016, 123). Indeed, Dantica was immediately subjected to what the

law terms "detention pending credible fear interview" and taken to the Krome Detention Center in Miami. The medications that he had with him, intended to manage his chronic conditions, were taken away and replaced with others. On November 2, during his credible fear interview, Dantica fell violently ill. His lawyer, John Pratt, whom Miami-based Edwidge Danticat had managed to secure for him, was present. Pratt requested that Dantica "be granted humanitarian parole given his age and condition," but the request was denied (Danticat 2007a, 233; in the following BID). After receiving initial medical attention *in situ*, Dantica was taken to the clinic at Krome, not to a hospital. An ambulance was eventually called later that morning, and Dantica "was transported to Miami's Jackson Memorial Hospital with shackles on his feet" (BID, 236). He died in the hospital's prison ward the following day. According to Danticat (2007b, 4), "the fact that he [Dantica] was not permitted by Homeland Security and Krome officials to see loved ones, who also wanted to see him, during his final hours must have left him feeling less than human, at best."

Dantica's tragic and lonely death at the hands of US authorities quickly received domestic and international media attention,[14] largely due to Edwidge Danticat's activism. Five months later, on March 31, 2005, the Department of Homeland Security's Office of Inspector General released its Report of Investigation (ROI) regarding Dantica's death. According to the ROI (2005, 2), the cause of death was acute and chronic pancreatitis, and "there was no evidence of mistreatment or malfeasance by any CBP [US Customs and Border Protection] or JMH [Jackson Memorial Hospital] employees." However, Edwidge Danticat's view of the standard of the medical care that her uncle had received as a detainee (a view informed by her reading of the ROI, Dantica's Krome records, and his JMH medical records, as well as by her conversations with John Pratt) was quite different. When Dantica began to vomit during his credible fear interview, he literally lost his voice: his electronic voice box fell out as "vomit shot out of his mouth, his nose, as well as the tracheotomy hole in his neck" (BID, 232). As Shemak (2011, 2) notes, "with the loss of his voice, his body bec[ame] material testimony, a physical response" to the detention experience. Danticat, convinced that her uncle's "physical testimonials" (Shemak 2011, 3) had not been taken seriously enough quickly enough, decided to take on the task of offering oral and written "testimonials" on her dead uncle's behalf, in order to

call attention to the way he died and, more generally, to spotlight the predicament of asylum seekers held in detention. On October 4, 2007, Danticat appeared as a witness at a congressional hearing on "Detention and Removal: Immigration Detainee Medical Care" organized by The House Judiciary Subcommittee on Immigration, Citizenship, Refugees, Border Security, and International Law (see Danticat 2007b). Her speech was clearly testimonial in nature, in terms of its intent and institutional setting as well as its linguistic and discursive characteristics. *Brother, I'm Dying*, published shortly before the hearing, is another major part of the testimonial and activist project that Danticat launched after her uncle's death.

Like the opening of *Brothers and Keepers*, the very first sentence of *Brother, I'm Dying* foregrounds family and hints at the text's status as a family memoir. It laconically announces both the anticipation of a new life (Edwidge's pregnancy with her first child) and Mira's terminal illness: "I found out I was pregnant the same day that my father's rapid weight loss and chronic shortness of breath were positively diagnosed as end-stage pulmonary fibrosis" (BID, 3). However, a crucial piece of information that the opening withholds is that the "brother" who will be "dying" first (to evoke the memoir's title) is Joseph rather than Mira. Indeed, one significant difference between Wideman's and Danticat's texts is that while Wideman mentions his brother's incarceration as early as the prefatory "Author's Note" and thus points to his family memoir's status as a cause narrative at the outset, Danticat does just the opposite: she does not reveal her book's core or "cause" until very late. *Brother, I'm Dying* is 272 pages long. The relatively short narrative of Joseph Dantica's detention and death is placed on pages 209 through 243 and is likely to come as a total surprise to readers unfamiliar with his fate prior to reading the book. Danticat's text refrains from even hinting at its ultimate "cause" in the first two hundred pages.

In other words, *Brother, I'm Dying* first invites its readers to get to know Danticat's family – in particular, to make the acquaintance of the gentle, brave, hard-working, and unselfish "Uncle Joseph" and respond to his caring and compassionate character with affection and respect. It is only after this sustained emphasis on Dantica's humaneness and humanity that the narrative reveals what happened to "Alien Number 27041999" (the immigration detention system's impersonal, dehumanizing way to refer to the detainee Dantica) in Miami between

October 29 and November 3, 2004. This delayed disclosure of pivotal information is designed to reproduce in the readers' minds the shock, albeit in a weakened form, that Danticat and her family experienced upon learning that a loved one had died under conditions amounting to *de facto* captivity. The ultimate aim of this strategy is to deepen what Veronica Austen (2013) terms readers' "empathetic engagement" with the narrative.

It may initially seem counterintuitive, given Danticat's activist desire to maximize an empathetic reader response, that when she recounts her uncle's last thirty-two hours (the time he spent at Jackson Memorial Hospital), her prose is extremely laconic and clinical, as several scholars have noted.[15] She relies on official records and mimicks their language:

> My uncle's medical records indicate that he arrived in the emergency room at Jackson Memorial Hospital around 1:00 p.m. with an intravenous drip in progress from Krome. He was evaluated by a nurse practitioner at 1:10 p.m., his pulse (80), temperature (97.0), blood pressure (169/78) checked and noted. [...] At 7:00 p.m. [the next day], after more than twenty hours of no food and sugarless IV fluids, my uncle was sweating profusely and complained of weakness. [...] At 7:55 p.m., his heart rate rose again. [...] An electrocardiogram (EKG) was performed at 8:16 p.m. The next note on the chart shows that he was found pulseless and unresponsive by an immigration guard at 8:30 p.m. (BID, 237, 239)

However, this seemingly detached narrative style makes sense when we consider the testimonial role of the book's key chapters. Danticat, who was not an eyewitness to her uncle's detention and death, nonetheless strives at the level of accuracy required of a witness when reporting these events. When in the preceding chapters Danticat narrates her uncle's life arc prior to his final departure from Haiti, her prose is, by contrast, rich in emotional nuance – albeit "rich" in Danticat's characteristically understated, rather than embellished or sentimental, style.

Danticat is very well situated to provide early personal memories of her uncle, because Joseph and his wife raised Edwidge and one of her brothers in Haiti during Mira and his wife's first years as struggling immigrants in Brooklyn, New York City. In those years, Joseph was like a second father to his niece (see e.g. BID, 66). Nevertheless, Danticat (BID, 26) acknowledges that her family memoir/cause narrative creates

a family history by piecing together many events, thoughts, and feelings that she "learned out of sequence and in fragments." She characterizes her book as "an attempt at cohesiveness" that she undertook "only because they [her uncle and father] can't" (BID, 26). *Brother, I'm Dying* seeks to rescue Joseph Dantica from being defined by authorities who did not know him personally and who knew next to nothing about his life. Since Dantica himself can no longer reclaim his agency and his right to define himself, his niece performs this task on his behalf in the family memoir.

Family memoirs, as noted, necessarily address "the relational self and the relational life" (Eakin 1999, 43) by examining an individual self in relation to its familial others. Those family memoirs that are also cause narratives (activist texts) add yet another metalevel to their relationality by seeking an active and consequential relationship with their audiences: they wish to inspire affective empathetic responses in their readers – ideally, responses resulting in action. Both *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* belong to this activist subgenre of family memoirs, and both employ what Suzanne Keen (2015, 357) calls "ambassadorial strategic empathy."[16] According to Keen's definition, authors utilizing "ambassadorial" strategic empathy seek to connect with audiences beyond their "in-groups": they want to "reach readers outside the boundaries of the local readership or the depicted social world in an effort to change attitudes and even solicit assistance in the real world." When Wideman wrote *Brothers and Keepers*, his intended audience may have included, but was not limited to, the families and friends of African American prisoners. Wideman wanted to reach wide audiences in order to help his brother Robert to get a second trial and, more generally, in order to raise awareness of the devastating consequences of the mass incarceration of African American males for the US black community and for American society at large. Similarly, Danticat's family memoir, while focusing on the personal and the familial (that is, on the fate of her uncle), at the same time reflects an activist mindset that emphasizes community – in this case, the Haitian American community and the Haitians attempting to become part of it. Her text also speaks on behalf of persons of other ethnoracial affiliations in US immigration detention who lack a voice (due to not having adequate legal representation, for example).

At the core of the activism exercised by both *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* is the issue of captivity versus freedom. Racialization (here, black captivity versus black freedom) is a major part of the issue. Isn't the mass incarceration of African American and Hispanic males "the new Jim Crow," as the title of Michelle Alexander's 2010 book suggests? Would Joseph Dantica have been treated on the US border the way he was if he had been a white clergyman? When in/directly asking these questions, both Wideman and Danticat deliberately raise the political stakes by referencing slavery. Wideman, as noted, converses with the slave narrative tradition as early as his book's opening paragraph. His meditation on the Ohio River (BK, 25), which Robert and the other "brothers" behind bars can see from some windows of Pittsburgh's Western Penitentiary, is another reminder of the old demarcation line between black bondage and freedom. In *Brother, I'm Dying* Danticat, in turn, recalls a visit that she once made to the Krome Detention Center in the capacity of an activist and NGO representative – unaware, at the time, that her uncle would soon be held there:

> I'd seen some men who looked too young to be the mandatory eighteen years old for detention at Krome. [...] How can we be sure they're not younger, I'd asked one of the lawyers in our delegation, if they come with no birth certificates, no papers? The lawyer answered that their ages were determined by examining their teeth. I couldn't escape this agonizing reminder of slavery auction blocks, where mouths were pried open to determine worth and state of health. (BID, 212.)

Being activist texts as well as family memoirs, *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* depict contemporary black captivity in terms that invoke the ghost of slavery and remind us of slavery's family-breaking practices. In so doing, they argue forcefully that black families and family members matter, that black lives matter, and that justice, compassion, and human rights matter.

Notes

[1] The special issue in 2004 of *a/b: Auto/Biography Studies* entitled "Life Writing and the Generations" is a notable exception. The same is true of Elizabeth

Bidinger's *The Ethics of Working Class Autobiography* (2006). Even though Bidinger does not use the term "family memoir," her book is an important contribution to the study of the genre. See also Popkin (2015).

[2] I use the terms "memoir" and "autobiography" interchangeably in this essay. The memoir is often classified as a subcategory of autobiography that focuses on a certain event or time period in the author's life, rather than attempting to cover his or her entire life's arc in the way a traditional autobiography would (see e.g. Dana Williams's remarks in Martin 2012). This conceptual distinction works well with many texts but can be difficult to maintain in discussions of family memoirs. For example, the writing of *Brothers and Keepers* and *Brother, I'm Dying* was prompted by certain dramatic events in the authors' lives (the incarceration of Wideman's brother and the death of Danticat's uncle in immigration detention), but each author contextualizes the pivotal event extensively within his or her family history.

[3] Now retired from university teaching, Wideman is currently Asa Messer Professor Emeritus of Africana Studies and Literary Arts at Brown University and a member of the American Academy of Arts and Letters.

[4] A new trial was, in fact, ordered by Judge James R. McGregor of Allegheny County Common Pleas Court in November 1998 (see Glaberson 1999). However, the order was disputed by District Attorney Stephen A. Zappala, Jr., and eventually overturned (see e.g. Stroud 2010). The "Free Robert Wideman" campaign still has a website, located at http://www.freerobertwideman.org.

[5] See note 2 above. As mentioned earlier, family memoirs include both autobiographical and biographical material; hence my reference to Wideman as an "auto/biographer."

[6] Robert Wideman's interest in Islam was later followed by his study of what he described to Stroud (2010) as "Eastern philosophy and its focus on karma and God's all-inclusiveness."

[7] This does not mean that Wideman had not written about his family or about Homewood before; he had, in his early fiction (see, for example, Wideman 1983, 14–16; Coleman 1989, 11; Andrade 1999, 345–349). Hume's point specifically concerns the extent to which Wideman highlights his self-consciousness in his writings.

[8] In fact, the last of the above-quoted lines of "Family Affair" originally reads "somebody you'd just love to burn." Without mentioning the discrepancy, Wideman (BK, 198) briefly reports that he quotes the lyrics in the (perhaps psychologically revealing) form remembered by his brother.

[9] The title, obviously, also refers to prisoners and their "keepers," that is, guards.

[10] Michel Feith (1999, 665), in turn, uses the term "a new form of dual autobiography" in discussing *Brothers and Keepers*, emphasizing "a dialogue of inalienable voices, a different narrative open to difference."

[11] To her credit, Bidinger (2006, 103) acknowledges this question/argument, but she uses it to support, rather than critically interrogate, her position.

[12] "Dantica" is the older, traditional version of the family name. According to Edwidge Danticat (2007a, 209), a typo on her father Mira's birth certificate "made him a Danticat." As for Joseph Dantica's middle name, the US Department of Homeland Security's Report of Investigation (ROI) regarding Dantica's death spells it "Nozius," but I use the spelling Nosius, provided by Edwidge Danticat (2007a, 39, 76; 2007b, 1).

[13] Danticat's semi-autobiographical debut novel, *Breath, Eyes, Memory* (1994), focused on an intergenerational women's community on the US East Coast–Haiti axis. In *Brother, I'm Dying*, the landscapes of the narrative are largely the same, but the spotlight is on two men, Joseph and Mira, who were Danticat's real-life family members.

[14] Dantica's death was reported in November 2004 by, for example, *The Guardian* (Jaggi 2004) and the *New York Daily News* (Casimir 2004), to mention just two major news outlets. In 2007, reviewers of *Brother, I'm Dying* reminded their audiences of the incident and, in so doing, for their part raised public awareness of deaths in US immigrant detention.

[15] See Austen (2013, 31) for a brief summary of scholars' views on why Danticat changes the register of her narrative when reporting her uncle's detention and death.

[16] Keen's identification of three different types of strategic (narrative) empathy (2015, 237) addresses tactics used by *authors*, rather than focusing on readers' responses (which, as she acknowledges, may vary). Besides the "ambassadorial" variety, Keen's (2015, 237) classification includes "bounded" strategic empathy, which "addresses members of in-groups," and "broadcast" strategic empathy, which calls on all readers, "whether those addressed share time-space with the author and depicted characters, or belong remotely to a posterity audience."

References

Alexander, Michelle. 2010/2012. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: New Press.

Andrade, Heather. 1999. "'Mosaic Memory': Auto/biographical Context(s) in John Edgar Wideman's *Brothers and Keepers*." *Massachusetts Review* 40 (3): 342–366. http://www.jstor.org/stable/25091550.

Austen, Veronica. 2013. "Empathetic Engagement in Danticat's *Brother, I'm Dying*." *Ariel* 44 (2–3): 29–57. doi: 10.1353/ari.2013.0012.

Bidinger, Elizabeth. 2006. *The Ethics of Working Class Autobiography: Representation of Family by Four American Authors*. Jefferson, NC: McFarland.

Casimir, Leslie. 2004. "Fury over U.S. Jail Death of Haitian Author's Kin." *New York Daily News*, November 19. Accessed August 9, 2016. http://www.nydailynews.com/archives/news/fury-u-s-jail-death-haitian-author-kin-article-1.574646.

Coleman, James W. 1989. *Blackness and Modernism: The Literary Career of John Edgar Wideman*. Jackson: University Press of Mississippi.

Coleman, James W. 2010. *Writing Blackness: John Edgar Wideman's Art and Experimentation*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Danticat, Edwidge. 2007a. *Brother, I'm Dying*. New York: Knopf. (=BID)

Danticat, Edwidge. 2007b. "Written Testimony for the House Judiciary Committee's Subcommittee on Immigration, Citizenship, Refugees, Border Security, and International Law." *Hearing on Detention and Removal: Immigration Detainee Medical Care*, October 4. Accessed August 9, 2016. https://www.aclu.org/testimony-edwidge-danticat-house-immigration-subcommittee-hearing-detention-and-removal-immigration.

Department of Homeland Security, Office of Inspector General. 2005. "Joseph Nozius Dantica. March 31, 2005 Memorandum and Exhibits." [partially redacted] *DHS OIG Reports of Investigation*. Accessed August 9, 2016. https://www.oig.dhs.gov/assets/OIG_foia_dantica.pdf.

Douglass, Frederick. 1845/1982. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave: Written by Himself*. New York: Penguin Books.

Eakin, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press.

Eakin, Paul John. 2004. "Introduction: Mapping the Ethics of Life Writing." In *The Ethics of Life Writing*, edited by Paul John Eakin, 1–16. Ithaca: Cornell University Press.

Fast, Robin Riley. 1997. "*Brothers and Keepers* and the Tradition of the Slave Narrative." *MELUS* 22 (4): 3–20. http://www.jstor.org/stable/467986.

Feith, Michel. 1999. "'The Benefit of the Doubt': Openness and Closure in *Brothers and Keepers*." *Callaloo* 22 (3): 665–675. http://www.jstor.org/stable/3299792.

Glaberson, William. 1999. "New Trial Is Ordered In a Noted '75 Killing.'" *New York Times*, February 9. Accessed August 9, 2016. http://www.nytimes.com/1999/02/09/us/new-trial-is-ordered-in-a-noted-75-killing.html?pagewanted=all.

Hume, Kathryn. 2003. "'Dimensions' and John Edgar Wideman's Mental Cosmology." *Contemporary Literature* 44 (4): 697–726. http://www.jstor.org/stable/3250591.

Jaggi, Maya. 2004. "Preacher's Death Prompts Protest." *Guardian*, November 19. Accessed August 9, 2016. https://www.theguardian.com/world/2004/nov/20/usa.mayajaggi.

Keen, Suzanne. 2015. "Human Rights Discourse and Universals of Cognition and Emotion: Postcolonial Fiction." In *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, edited by Lisa Zunshine, 347–365. New York: Oxford University Press.

Martin, Michel. 2012. "A Memoir Should Be More Than a History Lesson." National Public Radio program, hosted by Martin. February 1. Accessed August 9, 2016. http://www.npr.org/2012/02/01/146204312/a-memoir-should-be-more-than-a-history-lesson.

Morrison, Toni. (1970) 2000. *The Bluest Eye*. New York: Knopf.

Popkin, Jeremy D. 2015. "Family Memoir and Self-Discovery." *Life Writing* 12 (2): 127–38. doi: 10.1080/14484528.2015.1023925.

Pulitano, Elvira. 2016. *Transnational Narratives from the Caribbean: Diasporic Literature and the Human Experience*. New York: Routledge.

Shemak, April Ann. 2011. *Asylum Speakers: Caribbean Refugees and Testimonial Discourse*. New York: Fordham University Press.

Stepto, Robert. 2009. Introduction to the *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*, by Frederick Douglass, vii–xxviii. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Stroud, Matt. 2010. "Life Sentences." *Pittsburgh City Paper*, January 28. Accessed August 9, 2016. http://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/life-sentences/Content?oid=1343199.

TuSmith, Bonnie, ed. 1998. *Conversations with John Edgar Wideman*. Jackson: University Press of Mississippi.

Wideman, John Edgar. 1983. "Going Home: A Conversation with John Edgar Wideman." Interview by Wilfred D. Samuels. In *Conversations with John Edgar Wideman,* edited by Bonnie TuSmith, 14–31. Jackson: University Press of Mississippi.

Wideman, John Edgar. 1984. *Brothers and Keepers*. New York: Vintage, Random House. (= BK)

Wideman, John Edgar. 1985. "Interview with John Edgar Wideman." By Kay Bonetti. In *Conversations with John Edgar Wideman,* edited by Bonnie TuSmith 1998, 42–61. Jackson: University Press of Mississippi.

Wideman, John Edgar. 1988. "Appendix: Interview with John Edgar Wideman, 12 August 1988." By James W. Coleman. In James W. Coleman, *Blackness and Modernism: The Literary Career of John Edgar Wideman*, 145–162. Jackson: University Press of Mississippi.

Wideman, John Edgar. 1989. "An Interview with John Edgar Wideman." By Charles H. Rowell. In *Conversations with John Edgar Wideman,* edited by Bonnie TuSmith 1998, 86–104. Jackson: University Press of Mississippi.

Kuvitellun toisen kohtaaminen

Fiktiivinen kertomus eettis-esteettisen keskustelun välineenä

Markku Lehtimäki

”Bruno hidasti vauhtiaan nähtyään pisteen, josta tuli täplä, josta tuli läiskä, josta tuli hahmo, josta tuli poika” (Boyne 2012, 102; jatkossa PRP). John Boynen romaanissa *Poika raidallisessa pyjamassa* (*The Boy in the Striped Pajamas*, 2006) toisen ihmisen kohtaamisen etiikka toteutuu natsiupseerin pojan Brunon nähdessä ensimmäistä kertaa Auschwitzin keskitysleirin aidan takana olevan juutalaispojan Shmuelin, joka alkaa kävellä häntä kohti ja joka Brunon silmissä kasvaa ja tarkentuu epämääräisestä oliosta selväpiirteiseksi ihmiseksi. Tätä asteittaista kohtaamista, kuvan kirkastumista ja samalla arvoituksen säilymistä, voi pitää myös tulkinnan metaforana ja fiktion lukemistapahtuman vaatimana vauhdin hidastamisena. Kuten venäläiset formalistit aikoinaan esittivät, taide pyrkii sekä oudoksi tekemiseen että vaikeutettuun muotoon, joka pidentää hahmottamista ja vastaanottoa. Boyne on joutunut miettimään, miten lähimenneisyyden kammottavinta tapahtumaa voi ylipäänsä käsitellä fiktion keinoin – kysymys, jota jokainen holokaustista kirjoittava on pakotettu reflektoimaan. Jälkisanoissaan kirjailija kertoo kuitenkin olleensa vakuuttunut siitä, että saattoi ”käsitellä tätä aihetta tarpeeksi kunnioittavasti vain lapsen silmin, ja vieläpä erityisen naiivin lapsen, joka ei millään voi ymmärtää ympärillään tapahtuvia kauheuksia” (PRP, 205). Kysymys ei ole vain sisäisestä fokalisaatiosta, vaan myös lapsen kielestä, jossa Auschwitz on ”Ausvitsi” (alkukielisessä tekstissä puolestaan ”Out With”, joka yhtäaikaisesti erottaa Brunon siitä, mitä on tapahtumassa, ja sisällyttää hänet siihen).

Fiktiiviset kertomukset vaativat usein paitsi tarinansisäistä henkilöä myös tekstin lukijaa tarkentamaan katsettaan ja hidastamaan arviotaan – toisin sanoen välttämään liian nopeita ja yksinkertaisia tulkintoja ja tuomioita. Tässä artikkelissa pohdinkin fenomenologis-hermeneuttis-

kertomusteoreettiselta perustalta sitä, miten ”toinen” – ihminen, henkilö, tekijä, kertomus, romaani – hahmotetaan, nähdään ja kuvitellaan. Vaikka todellisuus on aina vaikeampi ja monimutkaisempi kuin mikään kirjallinen sommitelma, saavat myös fiktiiviset kertomukset meidät testaamaan kognitiivisia kykyjämme ja jalostamaan eettisiä käsityksiämme. Paul Ricoeurin (1992, 170) mukaan tarinoiden kertominen tarjoaa kuvitteellisen tilan ajatuskokeille, joissa moraalikäsitykset toimivat hypoteettisessa tilassa. Bo Pettersson (2011, 62) puolestaan viittaa sen kaltaiseen kertomuksen etiikkaan, jonka mukaan ”kirjallisuuden lukeminen voi jossain mielessä harjoittaa lukijan moraalista näkemystä”. Varsinkin romaanien lukeminen vaatii keskittymistä ja kärsivällisyyttä audiovisuaalisen ja digitaalisen median aikakaudella. On kuitenkin kysyttävä, pystyvätkö nopeampaan ja välittömämpään kommunikointiin kykenevät mediamuodot tarjoamaan vastaavanlaisia elämyksiä: yksilöllisen ja kansallisen kokemuksen artikulointeja, kulttuurisen itsereflektion muotoja tai lukijan mielen ja mielikuvituksen avartamista? (Ks. Korthals Altes 2014, 9.) Yhdeksi koetinkiveksi voidaan asettaa taiteen antama kuva ihmisyydestä. Ihmisyyden esittäminen taiteen muodossa tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että ihmisenä olemisen kompleksisuus, moraalisten valintojen vaikeus ja sosiaalinen moninäkökulmaisuus toteutuvat myös teoksen *muodossa*, eivät pelkästään sen tarinassa ja teemassa.

Fiktiiviset kertomukset – kuten tässä esseessä ensisijaisesti käsittelemäni nykyromaanit – ovat täynnään toisen ihmisen kasvojen kohtaamisia, mutta samalla kyse on kohtaamisista toisellakin tasolla, kertomuksen ja lukijan välisinä eettisinä ja esteettisinä tapahtumina, jotka saattavat toisinaan olla voimakkaan emotionaalisia ja pitkään häiritseviä. Kyse on siis sekä kuvitellun toisen henkilön että tekijän sommitteleman kuvitteellisen kertomuksen kohtaamisesta. Niin Toni Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani* (*Beloved*, 1987) kuin Sofi Oksasen romaanissa *Puhdistus* (2008) päähenkilön luo saapuu unohduksiin painetusta menneisyydestä muistuttava, ikään kuin sieltä palaava kaksikymmenvuotias tyttö, joka makaa maahan käpertyneenä myttynä. Morrisonin romaanissa kysytään ”’Mikäs toi on?’”, kunnes nähdään ”naisen kasvot” (Morrison 1988, 69; jatkossa MKMR). *Puhdistuksen* päähenkilö Aliide pyrkii puolestaan tulkitsemaan pihalla olevaa, ikkunasta näkyvää myttyä, joka paljastuttuaan nuoreksi naiseksi ikään kuin vain lisää salamyhkäisyyttään: ”Oliko *mytty* varkaiden syötti?”

(Oksanen 2008, 12; jatkossa P; kursiivi lisätty); ”Vai oliko *tyttö* sittenkin varkaiden syötti? […] Vai oliko tarkoitus, että hän herättäisi myötätuntoa?” (P, 19; kursiivi lisätty.) Aliide esittää mielessään – ei niinkään ääneen – vaihtoehtoisia tulkintoja kysymysmuodossa, ikään kuin etsien oikeaa kysymystä.

Kertomusten eettisen lukemisen kannalta on tärkeää huomata, että Aliiden kohtaama hahmo ei ole eloton mytty vaan todellakin elävä ihminen, sukulaistyttö Zara, jonka kohtaaminen kasvoista kasvoihin muuttaa hänen elämänsä (ks. myös Korhonen 2011, 45). Näin ollen sekä Boynen, Morrisonin että Oksasen romaaneissa päähenkilö joutuu kohtaamaan aluksi ei-inhimillisenä oliona näyttäytyvän hahmon inhimillisyyden – tämän kasvot – ja peilaamaan itseään suhteessa tähän toiseen ihmiseen. Seymour Chatmanin (1990, 190) mukaan fiktiivinen kertomus voi esittää lukijalle myös vieraita arvoja, jotka lukija voi omaksua lukemisen ajaksi, ja tällä tavalla tekijä käyttää retorisia keinoja vakuuttaakseen lukijan fiktiivisestä maailmastaan, sen henkilöistä ja tapahtumista. Lukija voi – ainakin lukemisen ajaksi ja mahdollisesti pidempään – eläytyä vieraisiin kasvoihin, tunteisiin, kokemuksiin ja maailmoihin. Tällöin katsoja tai lukija saattaa huomata ymmärtävänsä myös ajatuksia ja tekoja, jotka ovat olleet hänelle ennestään vieraita ja joita hän periaatteessa vieroksuu tai vastustaa. Kuisma Korhosen (2011, 50) mukaan *Puhdistus* ”pakottaa minua jakamaan niitäkin kokemuksia, joita en ole kokenut”. Tämä eläytyminen ja toisen asemaan asettuminen voi johtaa parhaimmillaan empatiaan, sympatiaan ja myötätuntoon toisia ja toiseutta kohtaan.[1]

Seuraavaksi pyrin kuvaamaan eettisesti haastavien kasvojen kohtaamista sekä eettisesti ongelmallisten tekojen havainnointia useassa esteettisesti kompleksisessa esimerkkiteoksessa. Näiden romaanien välille voi osoittaa myös enemmän tai vähemmän selkeitä intertekstuaalisia kytkentöjä, joiden tarkempi kartoitus ei ole kuitenkaan tämän esseen varsinainen tehtävä.

Toisen kasvot ja toisen katse

Monille nykyisille traumakertomuksille esikuvallisessa William Faulknerin romaanissa *Absalom, Absalom!* (1936) esiintyy monikerroksinen näkökulmarakenne, jossa sisimmän katseen kohteena ovat köyhät valkoiset:

> Neekeri oli vain tuollainen sileänaamainen ilmapallo, jota pullisti pehmeä ja äänekäs ja pelottava nauru ja jota hän ei sen vuoksi uskaltanut rikkoa. Se oli silmäillyt häntä puoliavoimen oven takaa tuolla hetkellä, jolloin, ennen kuin hän tajusi asiaa, jokin osa hänestä oli livahtanut karkuun, ja – hänen kykenemättä sulkemaan sen silmiä – katseli häntä nytkin pallopään sisältä juuri samalla tavalla kuin mies, jonka ei edes tarvinnut käyttää omistamiaan kenkiä ja jota palloon patoutunut nauru suojeli hänenlaisiltaan. Tuo pallo eristi hänet heistä, katseli miehen näkymättömästä olinpaikasta poikaa joka seisoi oven edessä paikattu puku yllään, lättäjalat paljaina, katseli pojan läpi ja tuolle puolen, ja tämä näki isänsä ja sisarensa ja veljensä sellaisina kuin omistaja, rikas mies (ei neekeri) ilmeisesti oli heidät koko ajan nähnyt – alkeellisena kömpelönä karjana, elukkoina tylyssä maailmassa, johon heidät oli sysätty ilman toivoa ja päämäärää. He poikisivat vuorostaan tylsiä ja raakoja jälkeläisiä, […]. (Faulkner 1967, 188; jatkossa AA.)

Kertojan esityksen sisällä päällimmäisin näkökulma tuntuu kuuluvan köyhiin valkoisiin luokitellulle pojalle, joka näkee itsensä siten kuin rikkaat valkoiset näkevät hänet. Kohtauksessa rakentuu Greg Forterin (2007, 274–275) mukaan voimakkaan ”sosiaalinen katse”, joka pakottaa henkilön katsomaan itseään ja ”luokkaansa” toisten silmin – samalla kun kohtauksessa on implikoituna se tosiasia, että Syvän Etelän hierarkiassa mustat ovat vielä köyhiä valkoisia alempana, kuten tämänkin kohtauksen hierarkiassa upotettuna katseena. Kohtaus toimii myös pienoismallina koko romaanin arvoitukselliselle ja huomattavaa tulkintatyötä vaativalle rakenteelle, joka muodostuu lukuisista sisäkkäisistä ja toisiaan peilaavista tarinoista ja äänistä.

Faulknerin romaani on malliesimerkki kertomuksesta, jossa henkilöiden yritykset ymmärtää fiktiivistä maailmaa heijastelevat lukijan pyrkimyksiä tulkita romaanin juonellista rakentumista (ks. Brooks 1984, 286–312). Teoksen eräänlainen sisäinen motto kuuluu: ”*Kenties mikään ei milloinkaan tapahdu vain kerran ja pääty siihen*” (AA, 209). Tämä lausahdus liittyy laajempaan jaksoon, joka luo kuvan historiallisten tapahtumien traumaattisesta luonteesta, jossa kertaalleen rikottu tyyni vedenpinta väreilee loputtomiin (ks. Forter 2007, 277). Tällöin traumaattinen kokemus säteilee sukupolvien yli niihinkin ihmisiin, joihin se ei alkuperäisesti liity. Tämänkaltaista resonoivaa rakennetta voimme lukea esiin muistakin esseeni esimerkkiromaaneista.

Toni Morrisonin yllä mainittu romaani *Minun kansani, minun rakkaani* hyödyntää Faulknerin romaania mahdollisena pohjatekstinään, mutta rakentaa lukijan kannalta edellistäkin haasteellisemman kuvion.[2] Morrisonin päähenkilön Sethen elämän taitekohta, joka liittyy lapsen surmaamiseen vuonna 1855, esitetään hätkähdyttävästi Sethea objektivoivasta valkoisen miehen rasistisesta näkökulmasta:

> Opettaja ja sukulaispoika siirtyivät talon vasemmalle puolelle, orjanmetsästäjä ja sheriffi oikealle. […] [He] tuijottivat samaa kohtaa – vajaa.
>
> Vajassa makasi kaksi poikaa verissään sahajauhoissa ja pölyssä nekrunaisen jalkojen juuressa ja nainen piti yhtä verentahrimaa lasta rintaansa vasten toisella kädellä ja imeväistä kantapäistä toisella. Nainen ei katsonut miehiin päin; hän vain heilautti vauvaa seinälankkuja kohti […]. Pienten nekrupoikien silmät avoimina sahanpurussa, pienen nekrutytön silmät ammollaan märkien sormien välissä jotka pitelivät sen kasvoista kiinni jotta pää ei putoaisi, pienen nekruvauvan silmät kurtistumassa itkuun vanhan nekrun sylissä, ja tämänkin silmät olivat pelkät viirut jotka katselivat alas jalkoihin. Mutta kauheimmat olivat sen nekrunaisen silmät sillä ne näyttivät siltä kuin niitä ei tämän kasvoissa olisikaan. Koska niiden valkuaiset olivat kadonneet ja koska ne olivat yhtä mustat kuin naisen ihokin hän näytti sokealta.
>
> Sitten, aurinko suoraan pään päällä, he ravasivat tiehensä jättäen sheriffin keskelle helvetinmoisinta neekerijoukkoa minkä olivat ikinä nähneet. Tulipa taas todistetuksi miten kävi kun hiukan tuota niin sanottua vapautta annettiin ihmisille jotka tarvitsevat kaikkea mahdollista huolenpitoa ja ohjausta pysyäkseen erossa heille niin rakkaasta kannibaalielämästä. (MKMR, 181–182.)

Pitkin kerrontaa Setheen ja muihin mustiin henkilöihin liitetään runsaasti eläimellisiä ominaisuuksia ja analogioita (ks. Valkeakari 2000, 159–166). Tämä on romaanin ainoa kohtaus, jossa näkökulma hetkellisesti siirretään valkoiselle miehelle, jolloin siitä tulee orjanomistajan katse, johon sisältyy myös yhteiskunnallisesti järjestyneen rasismin ääni. Lukijakaan ei voi täysin välttyä tuon katseen omaksumiselta, sillä fiktio usein viekoittelee meidät samastumaan kulloinkin hallitsevaan näkökulmaan, joskin myös ottamaan arvioivaa etäisyyttä tiettyihin katsantokantoihin (ks. myös Meretoja 2015, 71–72). Morrisonin romaanin

kerronta asettaa lukijansa haasteen eteen – haasteen, joka on heitetty jo romaanin vieraannuttavassa, eksposition sääntöjä vastaan kirjoitetussa aloituksessa ”kaunaisesta 124:sta” ja ”ilkeästä vauvasta” (MKMR, 7; ks. myös Lanser 1992, 137–138). Yllä olevassa kohtauksessa tavataan nimenomaan fiktiiviselle kerronnalle mahdollinen monikerroksinen esitystapa, jossa henkilö, johon me olemme kertomuksen aiemmissa vaiheissa voineet samastua, esitetään outona ja arveluttavana sellaisesta näkökulmasta, jota me kertomuksen aiemmissa vaiheissa emme ole halunneet omaksua. James Phelan (2007, 57) analysoi Morrisonin romaania kerronnan ja lukemisen yhtäaikaisen dynamiikan kannalta: Sethen sekä ruumiilliset että henkiset kärsimykset saavat lukijan siinä määrin puolelleen, että edes kerronnan myöhemmät paljastukset menneisyyden tapahtumista (Sethe työnsi käsisahan pienen lapsensa kurkulle) eivät saa meitä muodostamaan hänestä negatiivista kuvaa. Tämä on tosin nähdäkseni kovin positiivinen tulkinta raastavasta kohtauksesta, ja luenta paljastaa jotakin Phelanin – ja yleisemmin retoris-eettisen kertomusteorian – liberaalihumanistista lähtökohdista ja niiden rajoituksista.

Kysymykseksi tulee, minkälaisten yleisten eettisten tai esteettisten mallien valossa voimme havainnoida ja arvioida yksittäisten kertomusten muotoja ja merkityksiä. Martha Nussbaum (2011, 54–55) kirjoittaa:

> Myötätunnon vajavaisuus voi liittyä inhon ja häpeän vahingolliseen dynamiikkaan. Kun jokin yhteiskunnan alaryhmä on tulkittu häpeälliseksi ja inhottavaksi, sen jäsenet nähdään vallitsevan ryhmän jäseniä vähäarvoisemmiksi ja perin erilaisiksi: eläinten kaltaisiksi, haiseviksi, saastuneiksi ja saastuttaviksi. On helppo sulkea tällaiset ihmiset myötätunnon ulkopuolelle ja vaikeaa tarkastella maailmaa heidän näkökulmastaan.

Nussbaum (2011, 115–116) puhuu myös *kertovasta mielikuvituksesta*: ”Tarkoitan sillä kykyä ajatella, miltä asiat näyttävät toisen ihmisen näkökulmasta, kykyä ymmärtää toisen ihmisen tarinaa sekä sen päähenkilön tunteita, toiveita ja haluja.” Nussbaum esittää esimerkkianalyysin afrikkalais-amerikkalaisen Ralph Ellisonin romaanista *Näkymätön mies* (*Invisible Man*, 1952), joka hänen mukaansa käsittelee valkoisten lukijoiden ”sisäistä katsetta” ja siihen liittyvää mielikuvituksen puutetta. Romaani itsessään on tällöin taiteellinen sommitelma siitä, että ”mielikuvituksen avulla ihmiset voivat kehittyä näkemään täyden ihmisyyden kaikissa lähimmäisissä” (Nussbaum 2011, 127). Nussbaumin ajattelun

taustalta löytyy muiden vaikutteiden ohessa ranskalaisen valistusfilosofin ja kirjailijan Jean-Jacques Rousseaun korostama kasvatuksellinen idea ”eläytyvästä mielikuvituksesta”, joka tekee ihmisestä ihmisen. Kuten jatkossa pyrin osoittamaan, myös Nussbaumin hyve-etiikka osoittautuu rajalliseksi erilaisten kirjallisten tekstien ja tarinamaailmojen kohtaamisissa.

Arundhati Royn romaanin *Joutavuuksien jumala* (*The God of Small Things*, 1997) ydinkohta, joka tulee kertomuksessa suhteellisen myöhään, mutta joka tarinamaailmassa kuuluu menneisyyteen, liittyy puolestaan kahden lapsipäähenkilön näkemään ja todistamaan väkivallantekoon. Siinä näkemisen kohteena on heidän ihailemansa, mutta valtaväestön ”likaiseksi” ja ”kastittomaksi” määrittelemä mies, joka valtaapitävien näkökulmasta edustaa ”epidemiaa” ja ”kulkutautia” ja joka tällä tavoin riisutaan kaikesta inhimillisyydestä. Tässä on kysymys lapsuuden traumasta kertojan ”pimeyden sydämeksi” nimeämässä paikassa vuonna 1969, ja tapahtuma luo aukon henkilöiden aikuisuuden kokemuksiin, pääsemättä täysin heidän tietoisuuteensa:

> Huulet sinisinä, silmät lautasen kokoisina he tuijottivat, kuin hypnotisoituneina vaistotessaan jotakin jota eivät kuitenkaan ymmärtäneet: täydellistä johdonmukaisuutta siinä mitä poliisit tekivät. Tyhjyyttä siellä missä olisi pitänyt olla vihaa. Harkittua, herpaantumatonta raakuutta, hillittyä julmuutta. […] Toisin kuin villiintyneet uskonnolliset joukkiot tai valloittajien riehuvat armeijat tuo puhtaiden poliisien joukko käyttäytyi sinä aamuna Pimeyden sydämessä hillitysti, ei raivokkaasti. Osoitti tehokkuutta, ei anarkiaa. Vastuuntuntoa, ei hysteriaa. He eivät repineet häneltä hiuksia eivätkä polttaneet häntä elävältä. He eivät silponeet hänen sukuelimiään ja tunkeneet niitä hänen suuhunsa. He eivät raiskanneet häntä. Eivätkä katkaisseet häneltä kaulaa.
>
> Loppujen lopuksi he eivät taistelleet kulkutautia vastaan. He vain rokottivat yhteisön epidemian varalta. (Roy 1997, 350–351.)

Kertoja käyttää tässä sen kaltaista ”ei-kerrontaa”, joka yhtä aikaa kieltää tapahtuneen ja tuo sen negaation kautta entistä voimakkaammin esiin. Kuten Laura Karttunen (2007, 266–268; 2015, 48–50) on esittänyt, kohtauksessa kaikkein brutaaleimmat teot kerrotaan negaation kautta; poliisit ”*eivät* repineet”, ”*eivät* polttaneet”, ”*eivät* silponeet”,

”*eivät* raiskanneet”, ”*eivät* katkaisseet”. Royn kerrontastrategia on tässä tehokas juuri retorisessa mielessä, koska sellaiset asiat, jotka kerronnassa kielletään, saattavat visuaalisessa muistissa kasvaa häiritseviksi kuviksi. Se, mikä tekee tästä kohtauksesta yhtä lailla haasteellisen kuin Morrisonin tapauksessa on se, että lasten viattomien silmien kautta katsottuna kertomus ei tuomitse tapahtumaa, vaan pikemminkin vain toteaa sen. Jatkossa lapset vakuuttavat poliisille aikuisten painostamana, että mies, Velutha, todella oli syyllinen, vaikka he tietävät, ettei hän ollut, jolloin heistä tulee tietämättään kanssarikollisia tähän väkivallantekoon. Lukija, joka osallistuu katsojana kohtaukseen lasten silmien välityksellä, ei voi hänkään jäädä puhtaan viattomuuden tilaan. Fiktiivisen kertomuksen lukeminen tarjoaa toisinaan niin voimakkaita kokemuksia, että lukija löytää itsestään myös uusia puolia. Puhuessaan ”kaunokirjallisten kertomusten kuvitteellisista muunnelmista” Ricoeur (2005, 171–172) esittää, että lukijan todellinen maailma voi olla ”haavoittuvainen kuvitteellisen piiristä tulevalle uudelleenmuotoilun voimalle”.

Toisinaan ei pelkästään yksittäinen kohtaus vaan kokonainen romaanikompositio alkaa häiritsevästi muuttaa muotoaan silmiemme edessä. Ian McEwanin romaanin *Sovitus* (*Atonement*, 2001) keskikohdassa ja käännekohdassa vuonna 1935 nuori päähenkilö Briony näkee metsässä kohtauksen, joka muuttaa hänen elämänsä. Hän luulee nähneensä sisarensa poikaystävän raiskaamassa nuorta naista, mutta tekee väärän todistuksen, joka johtaa lopulta sekä hänen sisarensa että tämän poikaystävän traagiseen elämään ja onnettomaan loppuun:

> Suoraan hänen reitillään seissyt pensas – sama, jonka olisi pitänyt olla lähempänä rantaa – alkoikin hajota tai kahdentua tai heilua sitten haarautua. Se muutti muotoaan monimutkaisella tavalla, kapeni alhaalta samalla kun siitä näytti kohoavan pystysuunnassa runsaan puolentoista metrin korkuinen pylväs. Briony olisi pysähtynyt oikopäätä, ellei olisi edelleenkin ollut niin täydellisesti siinä uskossa, että kyseessä todella oli pensas ja hänen silmänsä vain tekivät temppujaan pimeässä. Vielä pari sekuntia, pari askelta, ja sitten hän näki, että oli erehtynyt. Vasta silloin hän pysähtyi. Pystysuora hahmo olikin ihminen, joka parhaillaan perääntyi ja alkoi kadota puiden tummaa taustaa vasten. Jäljelle jäänyt tumma möhkäle maassa oli niin ikään ihmishahmo, joka nyt nousi seisomaan ja sanoi hänen nimensä.

> ”Briony?”
>
> Briony kuuli avuttomuuden Lolan äänessä – se, mitä hän oli luullut sorsaksi, olikin ollut Lola – ja käsitti yhtäkkiä kaiken. Pelko ja inho väänsivät hänen vatsaansa. Samassa isompi hahmo ilmaantui uudestaan näkyviin ja kaarsi ruohikkoisen aukean laitaa kohti pengertä, josta Briony oli juuri tullut. […] Briony oli varma asiastaan. Hän pystyisi kuvailemaan tuon miehen. Hän pystyisi kuvailemaan mitä tahansa. […] ”Kuka se oli?” Briony kuiskasi, ja jatkoi sitten vastausta odottamatta ja niin rauhallisesti kuin ikinä osasi: ”Minä näin hänet. Minä näin hänet.” (McEwan 2002, 244–245.)

Katkelma alkaa erilaisista epämääräisyyden tunteista ja perspektiivin vääristymistä ja päättyy siihen, että Briony ymmärtää täysin, mistä on kyse (ainakin omasta mielestään). Kuten Morrisonilla ja Roylla, myös tässä kohtauksessa esiintyy ihmisen ja eläimen rinnastus, sillä Briony luulee Lolan ääntä sorsan ääneksi; lisäksi ”tumma möhkäle” erottuu ihmishahmoksi, jonka inhimillisyyttä Briony ei kuitenkaan halua tavoittaa nyt tai myöhemminkään. Sekä metsän pimeys että epämääräiset muodot ja äänet viittaavat siihen, ettei Briony voi todella tunnistaa pakenevan miehen hahmoa. Toisen ihmisen kohtaamisen etiikka on *Sovituksessa* erityisen ongelmallista johtaen oman lukukokemukseni mukaan myös tiettyihin romaanikomposition esteettisiin ongelmiin sekä lukijan pettymykseen romaanin kohtaamisen – sen kanssa keskustelun – suhteen. Lopulta ainoa tapa, jolla Briony voi tämän nuoruutensa erehdyksen korjata, on kirjoittaa siitä vanhoilla päivillään, vuonna 1999, romaani, joka on myös nimeltään *Sovitus*. Sen, mitä Briony ei pystynyt todellisessa elämässä korjaamaan, hän sovittaa omassa fiktiossaan. Tuo fiktio kuitenkin toimii terapiana hänelle itselleen, ei niille ihmisille, jotka kuolivat. Todellisen romaanin lukija ei kykene tunnistamaan tätä metafiktiivistä temppua romaanin keskivaiheilla, ja kun se lopussa tulee ilmi, meidän eettis-esteettinen arviomme Brionyn toiminnasta (ja jopa todellisen kirjailijan McEwanin omasta toiminnasta) saattaa muuttua. (Ks. Phelan 2007, 119–121.)

Kuten Morrisonin romaanissa Sethen keskeinen trauma liittyy työkaluvajaan, jossa hän surmaa lapsensa, ja kuten Royn romaanissa lasten keskeinen trauma liittyy Historiataloon, jonka takapihalla he todistavat väkivallan todellisuuden, tai kuten McEwanin romaanissa keskeinen trauma liittyy Brionyn tekemään väärintunnistukseen hämärässä

metsässä, Sofi Oksasen aiemmin mainitussa romaanissa Aliiden keskeinen trauma liittyy kellariin, jossa hänen kuulustelijansa tekevät hänelle seksuaalista väkivaltaa. *Puhdistuksen* avainkohta, joka sijoittuu vuoteen 1947, esitetään takautumassa kerrontatekniikalla, jossa yhtä aikaa muisteleva ja tapahtumaa yhä uudelleen kokeva Aliide jakautuu kahtia, kokijaksi ja tarkkailijaksi:

> *Aliiden* paita repäistiin auki, napit sinkoutuivat lattiakiville, seiniin, saksalaiset lasinapit ja sitten – hän muuttui hiireksi huoneen nurkassa, kärpäseksi lampussa, hän lensi pois, naulaksi seinäpahvissa, ruosteiseksi nastaksi, hän oli ruosteinen nasta seinässä. Hän oli kärpänen ja hän käveli *naisen* paljaalla rinnalla, nainen oli keskellä huonetta pussi päässä, ja hän meni tuoreen ruhjeen ylitse, veri oli pakkautunut naisen rinnan ihon alle, sinelmien poikki kulki kärpäsen mentävä juomu, turvonneiden nännien verenpurkaumat kuin mantereet. Kun naisen alaston iho kosketti lattian kiviä, nainen ei enää liikkunut. Nainen pussi päässä huoneen keskellä oli vieras ja Aliide oli poissa, hänen sydämensä juoksi pienin madonjaloin rakoihin koloihin uurteisiin, suli yhdeksi juuren kanssa, joka kasvoi mullassa huoneen alla. […] ja jossain krominahkasaappaat, jossain viinan kylmä tuoksu, jossain venäjä ja viro sekoittuivat ja mädät kielet kihisivät. (P, 150–151; kursiivit lisätty.)

Kerronnan kieleen sulautuu (kuten Morrisonilla) myös Aliiden esineellistävien miesten näkökulma sekä eläimellisyyteen liittyvä kuvasto. Tämänkaltaisen objektivoivan ja vieraannuttavan esitystavan voimakkuus näkyy juuri siinä, että sitä ennen olemme havainnoineet tarinamaailmaa ja tunteneet sen ensisijaisesti Aliiden näkökulman ja kokemusten kautta. Samoin kuin Morrisonin romaanin eri näkökulmista esitetyssä avainkohdassa lapsensa surmaavaan Setheen liitetään eläimellisiä ominaisuuksia, muuttuu Aliide itseään objektiivisesti tarkkailevaksi toiseksi, kuin kärpäseksi katossa: ”Hän oli kärpänen, lensi karkuun, lensi kattoon, lensi lampun valosta pois, läpinäkyvät siivet, sata silmää, mutta nainen kivilattialla korahti nytkähtäen” (P, 151). Inhimillisten ominaisuuksien väkivaltainen riistäminen muuttaa ihmisen eläimen kaltaiseksi (hiiri, kärpänen) tai silkaksi elottomaksi esineeksi (naula, nasta).

Päällimmäisellä tasolla tässä romaanin voimakkaimmassa kohtauksessa esiintyy kokevan naisen, Aliiden, uhriasema julmien kuulustelijoiden käsissä. Äärimmäinen häpeän tunne korostuu siten, että kokeva

subjekti näkee itsensä objektina toisten – väkivallan tekijöiden – silmin katsottuna, jolloin hän myös syyllistää itsensä yleisen katseen kautta (vrt. Bennett 2010, 316). Lisäksi, kuten Gayatri Chakravorty Spivak (1996, 186) on huomauttanut, ”perustava tapa representoida alistettuja sellaisenaan (olivatpa he kumpaa sukupuolta tahansa) on esittää heidät ’ylhäältä suuntautuvan’ katseen (*gaze*) kohteiksi”. Kohtauksessa Aliide tuntuu muuttuvan yläpuolella pörrääväksi kärpäseksi, joka katsoo objektiksi muutettua naista (itseään?). Silti tämäkin, sinänsä mutkikas häpeän ja katsomisen rakenne on vain yksi taso romaanin mahdollistamassa kuviossa. Kuvauksen epämääräisyys- ja aukkokohta, jonka kautta kokonaisuus alkaa purkautua, sijoittuu nimittäin Aliiden kokemukseen siitä, että ”hän oli kärpänen”. Kohtaukseen on rakennettu ajallista ja paikallista kerrostumaa ja päähenkilön identiteetin moninaisuutta. On kuin Aliide itse siirtyisi kohtauksen aikana uhrista kuulustelijaksi, alistetusta eläimestä ”kärpäseksi” agentin merkityksessä (”nainen pussi päässä huoneen keskellä oli vieras”) – ja todellakin, romaanin loppuun sijoitetut KGB:n kylmän dokumentaariset tiedusteluraportit paljastavat, että Aliiden koodinimi oli ”Kärbes” (”Kärpänen”).

Kertomusten etiikka ja estetiikka

Suuri osa kiinnostavasta nykykirjallisuudesta (ja uudemmasta kirjallisuudentutkimuksesta) tarttuu eletyn historian ja koetun maailman todellisuuteen. Itseensä viittaavan postmodernismin jälkeen on palattu uudelleen historian, politiikan, etiikan, emootioiden ja kommunikaation kysymyksiin – postmodernismista post-postmodernismiin ja dekonstruktiosta rekonstruktioon (ks. Huber 2014, 1–18, 33–48). Niin Morrisonin, Royn kuin Oksasen romaanit edustavat feministisesti painottunutta kerronnan estetiikkaa Susan Lanserin (1992, 138) määrittelemällä tavalla. Nämä romaanit pakottavat lukijansa työskentelemään vaikean ja vieraan materiaalin kanssa ja samalla kiinnittämään huomiota historiallisten tapahtumien partikulaarisuuteen, jota ei ole helppo palauttaa esimerkiksi valkoisen länsimaisen miehen universalisoivaksi katseeksi. Samalla kun nämä romaanit suodattavat tarinansa ja teemansa lukuisten vaihtelevien näkökulmien ja kerrostuneiden äänien kautta, ne tekevät satuttavalla tavalla selväksi, mitkä ovat kauhun, sorron ja väkivallan syyt kuvaamiensa kulttuurien ja kansakuntien elämässä.

Alice Hoffmanin romaani *Aavikon kyyhkyset* (*The Dovekeepers*, 2011) on siinä mielessä ”klassinen” historiografinen metafiktio ja traumakertomus, että se antaa äänen unohdetuille, vaiennetuille ja marginalisoiduille – tässä tapauksessa niille kahdelle naiselle ja viidelle lapselle, jotka Flavius Josefuksen *Juutalaissodan historian* mukaan ainoina selvisivät Masadan linnakkeen valtauksesta vuonna 73. Eräässä romaanin voimallisimpiin kuuluvassa kohtauksessa käytetään hypoteettista kerrontaa ja kuviteltua perspektiiviä, kun aavikolle eksyneet roomalaissotilaat kohtaavat pakomatkalla olevan juutalaisperheen:

> Lähetin [lapset] vesiputouksen takaiselle kallionkielekkeelle, missä he toisinaan leikkivät. […] Ohitse syöksyvä vesi oli kuin verho. Tuumasin että jos kävisi huonosti, pojat eivät voisi nähdä veden läpi ja Herra varjelisi heitä.
>
> Mutta vesi oli kirkasta, kuin avoin ikkuna, ja heidän silmänsä olivat avoinna nekin.
>
> […] Häpeäkseni en nähnyt mitä tyttärenpoikani näkivät; ymmärsin kaiken vasta huomatessani, että Zarasta oli jäljellä enää tyhjä kuori. Pojat sitä vastoin näkivät kaiken: miten sotilaat käyttivät vuoron perään hyväkseen heidän äitiään, miten hän koetti torjua heidät, miten he lopetettuaan kiduttivat häntä tulella ja hehkuvilla kivillä ja terävillä kepeillä, silkkaa pahuuttaan. (Hoffman 2014, 233; jatkossa AK.)

Tapahtuman synnyttämä kauhu on sitä suurempi, koska – kuten Royn *Joutavuuksien jumalassa* – se kuvitellaan lasten näkemäksi. Tässä herää myös eettinen kysymys: onko sopivaa asettaa lapsi (vaikka fiktiivinenkin) katsomaan äärimmäisiä väkivallantekoja? Hoffmanin romaanissa aikuinen henkilö ei tajuttomaksi lyötynä itse näe, vaan kuvittelee, miten lapset näkevät (tai olisivat nähneet) kammottavan tapahtuman yhtä aikaa suojan ja näkökentän tarjoavan vedenkalvon kautta. Representaation keinot osoittautuvat rajallisiksi; kuvaus siirtyy mimeettiseltä hypoteettiselle tasolle. Kysymys onkin sekä ”hypoteettisesta fokalisaatiosta” (*hypothetical focalization*, Herman 1994; Karttunen 2015, 142–146), jossa rakennetaan kuviteltu tilanne ja siihen liittyvä emotionaalinen suhtautuminen, että ”hypoteettisesta toiminnasta” (*hypothetical action*, Pettersson 2016, 185–197), jollaisen kuvaus pyytää lukijaa kirjallisen mielikuvitusmaailman aktiiviseksi täydentäjäksi. Jakson kertojan, leipurin vaimo Revkan, halu toistuvasti nimetä hänen tyttärensä Zaran

(vrt. *Puhdistus*) raiskanneet, polttaneet ja keskeltä halkaisseet miehet ”roomalaiselukoiksi” (AK, 234–238) merkitsee sitä, että hän ei edes halua kohdata näitä ihmisinä. Ainakaan hän ei koe enää itse olevansa ihminen, koska ”sisimmissäni ei enää ollut sääliä” (AK, 239).

Hoffmanin romaani rakentuu neljän keskenään erilaisen naisen kerrotuille kokemuksille Masadasta, mutta erilaisia elämäntarinoita ja suodatettuja näkökulmia läpäisee romaanin perimmäinen fenomenologinen eetos, pyrkimys nähdä sumuisen ja kerroksisen maailman läpi selkeästi ja kirkkaasti ”asioiden ytimeen”. Revkan tavoin toinen kertojakokija Aziza näkee hänkin taistelukentän väkivallan – erityisesti naisiin ja lapsiin kohdistuvan tarpeettoman julmuuden – usvan synnyttämän peittävän hunnun ja sen tarjoaman etäisyyden kautta:

> Minusta tuntui kuin olisin astunut ulos taistelusta. Ehkä katselin sitä enkelten lailla, erillisenä ja etäisenä mutta säilyttäen silti kyvyn nähdä paljon enemmän kuin sen tuoksinaan kietoutuneet miehet. Utuinen näkymä edessäni alkoi tuntua epätodelliselta. […] Valkeat kallionseinämät eivät erottuneet pimeässä. Kaikki oli näkymättömissä. Nyt ymmärsin, että meidän velvollisuutemme ihmisinä oli katsoa hunnun takana olevan maailman sisälle, asioitten ytimeen. (AK, 468, 473.)

Kuten olen pyrkinyt esittämään, fiktiiviset kertomukset asettavat tarinansisäiset näkijänsä ja kokijansa – sekä välillisesti erilaisia yleisöpositioita ottavat todelliset lukijansa – haasteellisten ja häiritsevien tilanteiden eteen. Phelanin (2007, 1–2) mukaan fiktiiviset kertomukset saavat meidät muun muassa arvioimaan eri tavoin henkilöiden ja heidän tekojensa ”hyvyyttä” tai ”pahuutta”. Joissakin yksinkertaisissa kertomuksissa, kuten saduissa, meidän ensimmäiset vaikutelmamme henkilöhahmoista säilyvät tarinan loppuun asti: Tuhkimo on täydellisen hyvä ja hänen äitipuolensa on läpeensä paha. Sen sijaan joissakin monimuotoisissa kertomuksissa, kuten romaaneissa, tarinan eteneminen saa meidät mahdollisesti tarkistamaan ja muuttamaan niitä käsityksiä, joita meillä on henkilöistä – tai kertojista ja tekijöistä – ensisilmäyksellä. Tällöin se, mikä jostakin abstraktista näkökulmasta edustaa pahaa, muuttuu konkreettisena tekona joksikin muuksi – jollei hyväksi niin ainakin ymmärrettäväksi teoksi. Tämä eettinen dilemma koskee Sethen ”valintaa” Morrisonin romaanissa: oman lapsen tappaminen on samalla osoitus äidinrakkaudesta (ja samaan tekoon päätyy *Aavikon kyyhkysten*

Revka, joka päästää tyttärensä Zaran kärsimyksistään). *Puhdistuksen* Aliide kavaltaa oman sisarensa ja tämän tyttären (Zaran äidin) selvitäkseen itse neuvostomiehityksen kurimuksessa. Briony pyrkii sovittamaan lapsuuden erehdyksensä kirjoittamalla fiktion, jossa hänen tekojensa jo aikoja sitten kuolleet uhrit ovat edelleen elossa. Esimerkkejä voisi luetella pidempäänkin. Näissä romaaneissa sen enempää kertoja kuin (implisiittinen) tekijä ei kuitenkaan osoita selkeästi, minkälainen asenne lukijan tulisi näihin tekoihin ottaa. Eettisen ongelman monitulkintaisuudesta tulee osa romaanien moninäkökulmaista estetiikkaa.[3]

Vaikka yllä mainittujen romaanien käsittelemät aiheet ovat laajoja ja yleisinhimillisiä, niistä ei tule abstrakteja ja teoreettisia, sillä romaanien henkilöt ja tapahtumat on rakennettu vahvasti inhimillisen kokemuksellisuuden varaan. Martha Nussbaumin (1990, 390) mukaan romaani on korvannut Aristoteleen poetiikan keskiössä olevan tragedian keskeisenä kirjallisuuden muotona, joka rakenteessaan ja lukijasuhteessaan on omistautunut käsittelemään ihmiselämän epävarmuutta, haavoittuvuutta, partikulaarisuutta ja emotionaalista täyteyttä. Romaani keskittyy näin ollen elämäntäyteisiin yksityiskohtiin ja todenkaltaisiin inhimillisiin tilanteisiin, jotka se esittää erityisen kielen, tyylin ja muodon keinoin. Kauniin muotonsa ja haastavan arvomaailmansa kautta romaanit esittävät meille ”moraalisen valinnan kompleksisuuden, epämääräisyyden ja perimmäisen *vaikeuden*” (Nussbaum 1990, 141).[4] Nussbaum (1990, 141, 142) on kenties kaikkein voimallisimmin edustanut kantaa, jonka mukaan teoksen (erityisesti romaanin) moraalinen ”kauneus” heijastuu sen muodon esteettisyydessä. Fiktiiviset kertomukset oletettavasti kykenevät opettamaan meille inhimillisesti tärkeitä arvoja erilaisten kielellisten ja rakenteellisten keinojen kautta, kuten asettamalla psykologisesti monisärmäiset henkilönsä vaativiin tilanteisiin, joissa he joutuvat valitsemaan ”oikean” ja ”väärän” teon väliltä. Fiktion lukemisesta tulee tekijöiden, tekstien ja lukijoiden välisiä kohtaamisia, joissa dialoginen keskustelu on keskeisellä sijalla.

Näihin ihanteisiin nähden joitakin amerikkalaisen retoris-eettisen kertomusteorian sovellutuksia vaivaa kuitenkin tietty moraalinen oikeaoppisuus, jonka mukaan kirjallisuuden ei ylipäänsä pitäisi käsitellä ”pahoja” aiheita – jolloin myös kaikki tämän esseen esimerkkiromaanit joutuisivat suurennuslasin alle. Ihanteellisia keskustelukumppaneita ja ”ystäviä” (*friends*) ovat liberaalia humanismia edustavat klassikot, joissa ”hyve” (*virtue*) usein voittaa (Booth 1988, 179–182). Samoin Nuss-

baumin sinänsä virikkeellisiä näkemyksiä vikuuttaa hänen hyvyyteen ja kauneuteen tähtäävä, moralisoiva ja normatiivinen kertomuksen etiikkansa, joka paikoitellen lähenee sananvapauden ihanteen sijaan esitystapojen sensurointia. Nussbaumin (2011, 129–130) mukaan nimittäin monet taideteokset ”ilmentävät valikoivaa myötätuntoa”, kun taas osa kirjallisuudesta, kuvataiteista ja musiikista on hyvinkin ”epädemokraattista” ja sikäli vahingollista erityisesti lasten ja nuorten mielikuvituksen kehittymiselle. Mutta mihin erot ja rajat on vedettävä? Itse asiassa useimmat tässä esseessä käsitellyt romaanit ovat haasteellisia teoksia, sillä ne pakottavat lukijan pohtimaan vaikeita, ikäviä ja epämiellyttäviä asioita, joista toisinaan haluaisimme kääntää katseemme pois.

Kuten aiemmin käsittelemissäni romaaneissa, myös Cormac McCarthyn post-apokalyptisessa kertomuksessa *Tie* (*The Road*, 2006) epämääräinen hahmo – täplä, mytty, nasta, kuori, möhkäle, kimpale – tarkennetaan lapsen silmin vähitellen hahmosta erottuvaksi ihmiseksi (tai tässä tapauksessa ihmisen jäänteeksi). Eletään tuhkan peittämässä maailmassa, jossa kaikki elämä on katoamassa, jossa ihmisistä on tullut kannibaaleja ja jossa – Laura Wrightin (2015, 70–80) puhuttelevan tulkinnan mukaan – ainoa tapa säilyttää ihmisyytensä on ryhtyä vegaaniksi:

> He kävelivät pienelle aukealle, poika piti häntä tiukasti kädestä. He olivat ottaneet mukaansa kaiken paitsi hiilloksen päälle varrastetun mustan kimpaleen. Hän seisoi paikoillaan ja tarkisti ympäristöä kun poika kääntyi ja hautasi kasvonsa häntä vasten. Hän katsoi nopeasti mitä oli tapahtunut. Mitä nyt? hän kysyi. Mitä nyt? Poika pudisti päätään. Voi isä, hän sanoi. Hän kääntyi ja katsoi uudestaan. Se mitä poika oli nähnyt oli hiiltynyt ihmislapsi, päätön ja suolistettu ja mustumassa paistinvartaassa. Hän kumartui ja otti pojan syliinsä ja lähti tietä kohti, piti pojasta tiukasti kiinni. Anteeksi, hän kuiskasi. Anteeksi. (McCarthy 2008, 171.)

Miksi tämänkaltaisia kuvauksia kerrotaan kirjallisuudessa – ja kenties yhä lisääntyvässä määrin nykyromaanissa? En usko, että mikään esseeni romaaniesimerkeistä on eettisesti – tai esteettisesti – ongelmaton voimallisista tehokeinoistaan huolimatta (tai niistä johtuen). Erityisesti visuaalinen esittäminen – ”näkyväksi tekeminen” – tuo mukanaan omanlaisiaan eettisiä ja esteettisiä kysymyksiä, koska väkivallan esittämiseen liittyy helposti lumoutuminen sen edessä (ks. Bacon 2010, 8–9). Wayne C. Booth (1988, 9) viittaa Gary Saul Morsonin ajatukseen, jon-

ka mukaan Dostojevskin eettinen pyrkimys tuomita ihmisluonnon tuhoisa tirkistelynhalu ongelmallistuu tapauksissa, joissa Dostojevski itse hyödyntää voyerismia kaunokirjallisena tehokeinonaan. Kuten Jeremy Hawthorn (2014, 6–8, 33–35) toteaa, tämänkaltainen kaksoiskatse – tirkistelyn yhtäaikainen tuomitseminen ja nautinnollinen osallistuminen siihen – on ikään kuin petollisesti sisäänrakennettuna moniin fiktioihin, niin kaunokirjallisiin kuin elokuvallisiinkin.

Jälkistrukturalistiseen kirjallisuuden etiikkaan erityisen paljon vaikuttaneen Emmanuel Levinasin (1996, 90–91) mukaan kirjallisuutta ei voi ”johtaa takaisin mihinkään sisäiseen ääneen tai normatiiviseen ja abstraktiin ’arvojen’ ilmaukseen”, vaan ”kaikessa kirjallisuudessa puhuvat – tai sopertavat, yrittävät antaa itselleen muodon tai taistelevat vääristynyttä kuvaansa vastaan – ihmisen kasvot”. Edelleen Levinasin (1996, 37) mukaan ”lukeminen on asettumista arjen realismin – tai politiikan – yläpuolelle, […] ilman että kuitenkaan päädytään hyväntahtoisuuteen tai normatiiviseen ihanteeseen siitä, miten asioiden ’tulisi olla’”. Meidän olisi kuitenkin huomioitava ”minän” ja ”toisen” monimuotoinen ja dialoginen vuorovaikutussuhde tämänkaltaisissa kerronnallisissa – kuten myös todellisissa – kohtaamisissa sen sijaan, että asettuisimme korostamaan joko ”minän” *tai* ”sinän” määräysvaltaa. Mainittakoon, että esimerkiksi Ricoeur (1992, 187–191, 335–337) ei omassa hermeneuttisessa kertomuksen etiikassaan halua täysin omaksua Levinasin epäsymmetristä kasvojen kohtaamista. Retorinen kertomusteoria puolestaan korostaa oletettavasti yhteisiä humaaneja arvoja – tiettyä ”samuutta” – kun taas dekonstruktiivinen etiikka pyrkii huomioimaan radikaalin toiseuden tai vierauden, jota ei voi palauttaa ykseyteen ja samuuteen. Tässä kohtaamme kuitenkin kiinnostavan solmukohdan: siinä missä Boothin, Nussbaumin ja Phelanin edustama yhteisten arvojen teoria pyrkii löytämään taitavasti rakennettujen kertomusten rikkaan monimerkityksisyyden, on Levinasin innoittamilla kirjallisuuden filosofeilla taipumus – näennäisen vierauden ja toiseuden kunnioituksen alla – etsiä teksteistä samuutta, jotakin hyvin abstraktia ja yleistä (”kasvot”).

Levinasin innoittamassa kirjallisuuden eettisessä lukemisessa käsitys sekä retoriikasta että kertomuksesta on jossakin määrin negatiivinen, mikä johtuu siitä, että lukemisessa ei koskaan voi tapahtua suoraa kasvokkain kohtaamista lukijan ja tekstin välillä (ks. Gibson 1999, 59). Ei liene yllätys, että Martha Nussbaum (1990, 307–308) vastustaa voimallisesti dekonstruktion ja jälkistrukturalismin ei-kommunikatiivista

kirjallisuuskäsitystä, koska hänen mielestään katkos, tyhjyys ja sanomattomuus eivät ole ihmiselämää ja ihmisyhteisöä rakentavia tekijöitä. Tässä mielessä Nussbaum (1990, 364) ottaa kritiikkinsä kohteeksi Samuel Beckettin, jonka tekstien tyhjyyttä ja nihilismiä hän vertailee negatiivisessa mielessä Charles Dickensin romaanien täyteyteen ja moraalisuuteen. Siinä missä Beckettin tunnemaailmaa kuvastaa tuomitsevan ja rankaisevan isän laista periytyvä ahdistus, syyllisyys ja inho, Dickensin romaanien tunnerakenteita ylläpitää kauniin, rakastavan, suojelevan ja silti haavoittuvaisen äidin kokemus. Nähdäkseni Nussbaum liikkuu tässä kuitenkin vahingollisen yleistävällä tasolla, jolloin romaanin ”tunnerakenteeksi” määritellään joko viha tai rakkaus ja jossa kyseisten kirjailijoiden ja heidän teostensa kompleksisuus – kuten Beckettin leikillisyys tai Dickensin synkkyys – siivotaan pois näkyvistä häiritsevinä ilmiöinä. Tarvitsemme siis neuvottelevaa ja keskustelevaa lähestymistapaa jyrkkien hyvä–paha-kategorioiden sijaan, uudenlaista hermeneuttista ymmärtämistä, joka ottaa huomioon dekonstruktion teesit kirjoituksen epäjatkuvuudesta. Kuten Liesbeth Korthals Altes (2014, 14) esittää, feministiseen tai jälkikoloniaaliseen näkökulmaan sitoutunut dekonstruktiivinen etiikka kyseenalaistaa tietyt perustavanlaatuiset olettamukset yhteisesti jaetuista arvoista, autonomisesta minuudesta, kommunikaation selkeydestä, tekijästä merkityksen lähteenä sekä moraalisuuden käsityksestä. Selkeän perustan kyseenalaistaminen ei hänen mukaansa silti tee tarpeettomaksi ajatusta, jonka mukaan tekstissä ilmenee jokin eetos ja että lukijat pohtivat tulkinnoissaan teoksen arvoja ja asenteita. Tekijän, tekstin tai teoksen eetos ei kuitenkaan ilmene jonakin yhtenäisenä äänenä, vaan palasina, katkoksina ja nyansseina, jotka löytyvät paitsi itse tekstin retoriikasta myös tekijän ei-kirjallisesta toiminnasta. On ilmeistä, että aikoinaan kuolleeksi julistettu tekijä on tehnyt tervetulleen paluun kirjallisuudentutkimukseen.

Tarvitsemmekin erilaisia välittäviä ja neuvottelevia muotoiluja kirjallisuustieteelliselle taistelukentälle. Katherine Saunders Nash (2014, 4–5) on muotoillut Boothin ja Phelanin kehittämän kertomuksen retoriikan pohjalta – ja Lanserin feministis-narratologista projektia jatkaen – erityistä ”feminististä kertomuksen etiikkaa” (*feminist narrative ethics*), jossa juonellisuuden, progression ja kokonaiskuvion lisäksi, ja enemmänkin, huomioidaan ne yksittäiset sanat, keinot ja tekniikat, joiden kautta tekstien etiikka mahdollisesti purkautuu. Tämänkaltainen retorinen lukutapa mahdollistaa myös kaunokirjallisiin teksteihin aina

sisältyvien ristiriitojen, katkoksien ja murtumien näkemisen – toisin sanoen ne häiritsevät ainekset, joiden äärelle juonta, progressiota ja aristoteelista draaman rakennetta kannattava retorinen kertomusteoria ei aina malta pysähtyä.[5] Kuitenkin myös Nash (2014, 11) puolustaa ajatusta, jonka mukaan jokin taho – kuten implisiittinen tekijä – on sommitellut teoskokonaisuuden, jolla puolestaan on tiettyjä retorisia pyrkimyksiä ja eettisiä ulottuvuuksia. Jälkistrukturalistinen kirjallisuuden lukeminen auttaa hänen mukaansa kiinnittämään huomiota kielen retorisiin muotoihin, mutta korostaessaan merkitysten määräytymätöntä luonnetta tuo lukutapa ei tarjoa riittävän rikasta ja hedelmällistä mallia tekijän, tekstin ja lukijan väliselle dialogille. Kun tekijä ajatellaan myös vastuulliseksi sommitelmastaan, tulee feministisen etiikan mukainen poliittinen ja vastustava lukeminen mahdolliseksi.

Tässä esseessä edustetun näkemyksen mukaan yksilöllisten fiktiivisten kertomusten vaikeutta ei voi selittää minkään yleisen teorian avulla, vaan nuo kertomukset ovat aina erityislaatuisia kohtaamisen paikkoja. Silti – tai juuri siksi – niiden haastavuus säilyy avoimena jatkuvalle retoriselle keskustelulle ja neuvottelulle. Kuten myös Booth (1988, 266–267) toteaa, yllättäen Martin Heideggeriin vedoten, kertomukset ovat liian rikkaita ja kompleksisia ”toisia”, jotta niitä voisi tavoittaa millään yleisellä mallilla tai kehyksellä. Heideggerilaisesti ajatellen meidän täytyy antaa toisen tulla esiin omana itsenään ja omassa arvokkuudessaan. Boothin mukaan eettinen lukeminen ei merkitse tuomitsemista siinä mielessä, että lukija ottaisi ulkopuolisen ja ylemmän asenteen teokseen ja sen tekijään – pikemminkin eettisessä lukemisessa on kysymys vastavuoroisuudesta, jossa lukija on myös eettinen teosta ja sen tekijää kohtaan kiinnittäen tarkkaa huomiota kaikkeen siihen, mitä hänelle kertomuksen muodossa tarjotaan. Booth (1988, 9) pitääkin ongelmallisena sellaista jälkistrukturalistista suuntausta, jossa lukemisen etiikka jää sokeaksi yksilöllisten kertomusten radikaalisti erilaisille keinoille ja pyrkimyksille. Tällöin tekstien erilaisuus muuttuukin samuudeksi. Phelan (2007, 10–11) puolestaan huomauttaa, että vaikka retorinen kertomusteoria lähtökohtaisesti arvostaa Levinasin eettistä filosofiaa, kyseisessä teoriassa ei iskosteta mitään ennalta olemassa olevaa eettistä järjestelmää yksittäisen kertomuksen lukemiseen – pikemminkin siinä pyritään rekonstruoimaan ne tietyt eettiset ja esteettiset periaatteet, joiden varaan tuo kyseinen kertomus rakentuu.

Lopuksi

Tässä esseessä – kuten joissakin muissakin yhteyksissä (Lehtimäki 2010 ja 2013) – käsittelemäni romaanit ovat siinä mielessä ”sofistikoituneita” fiktioita, että ne eivät anna näkyjään ulkopuolisen kertojan silmiemme eteen levittämäksi spektaakkeliksi, vaan paikantavat kokemukset tiettyjen henkilöhahmojen optiseksi tai mentaaliseksi fokalisaatioksi. Viime kädessä on kuitenkin kysymys kirjailijan mielikuvituksesta – tai laajemmasta kulttuurisesta mielikuvituksesta – jonka lukija tahtoen tai tahtomattaan kohtaa ja jonka kanssa hän joutuu keskustelemaan. Kirjallisuuden lukeminen on kuvitellun toisen ja tämän kasvojen kohtaamista.

Vaikka tutkija tai lukija aina tuokin omia arvojaan lukemaansa kertomukseen, hän pysyy avoimena sille mahdollisuudelle, että itse lukukokemus haastaa ja muuntelee noita arvoja. Tekstin kohtaaminen on tällöin kuin toisen ihmisen kohtaamista ja avautumista tuon toisen edustamille arvoille ja näkemyksille. Vaikka tämä käsitys liittyy hyvinkin amerikkalaiseen retoriseen kertomusteoriaan, ollaan lähellä myös levinasilaista käsitystä toisen kasvojen kohtaamisesta. Tämä metaforisesti esitetty kohtaaminen ei ole täysin kuvitteellinen abstraktio: kysymys on pohjimmiltaan inhimillisestä toiminnasta, todellisen lukijan ja todellisen kirjailijan (epäsuorasta) kohtaamisesta, jossa keskustelun ”välineenä” on esimerkiksi romaanin kaltainen fiktiivinen kertomus.[6]

Viitteet

[1] Nämä käsitteet on tietenkin hyvä pitää erillään toisistaan, sillä siinä missä *empatia* tarkoittaa toisen henkilön asemaan asettumista, *sympatia* vaatii tämän lisäksi toisen henkilön tilanteen arviointia. Tässä mielessä passiivisempi empatia voi toisinaan edeltää aktiivisempaa sympatiaa (Sklar 2013, 23–46).

[2] Morrisonin ambivalentista suhteesta Faulkneriin ja esimerkiksi juuri *Absalom, Absalom!* -romaaniin ks. Morrison (1996, 98–99, 108–109).

[3] Erityisen vaikeita valintoja esiintyy tietenkin holokaustifiktioissa, joihin myös John Boynen ”nuortenkirja” kuuluu. William Styronin romaanissa *Sofien valinta* (*Sophie's Choice*, 1979) äiti pakotetaan valitsemaan Auschwitz-Birkenaun tuhoamisleirillä, kumman lapsensa hän luovuttaa kaasukammioon, ja tämä valinta varjostaa hänen myöhempää elämäänsä New Yorkissa. Tällaiset äärimmäiset tilanteet monimutkaistavat ”oikean” ja ”väärän” kategorioita. On mahdollista, että Styronin Sofie olisi menettänyt molemmat lapsensa, ellei olisi teh-

nyt valintaa. Retoris-eettisen kertomusteorian perustavanlaatuiset kysymykset – ”mitä on hyvä elämä?”, ”miten tulisi elää?” – joutuvat kovalle koetukselle, ja jokainen lukija joutuu omalta osaltaan pohtimaan valintojen vaikeutta virtuaalisina, hypoteettisina tilanteina, joihin hän ei koskaan haluaisi todellisuudessa joutua.

[4] ”The complexity, the indeterminacy, the sheer *difficulty* of moral choice”.

[5] Eric Berlatsky (2011, 24) puhuu ”antikertomuksista” (*antinarratives*) viitatessaan tapahtumiin, jotka ovat niin outoja, käsittämättömiä tai selittämättömiä, että niitä ei voi luontevasti sijoittaa kertomusten tarjoamaan ykseyden ja turvallisuudentunteen ihanteeseen. Myös H. Porter Abbott (2013, 9–17) korostaa kertovan kommunikaation, juonellisen yhtenäisyyden ja teoksen yhdenmukaisuuden sijaan fiktion ei-kommunikoivuutta, häiritsevyyttä, keskeytyksiä ja mysteerejä. Hän viittaa kiinnostavasti juuri Morrisonin romaaniin *Minun kansani, minun rakkaani*.

[6] Kiitän kirjallisuuden opiskelijoita Itä-Suomen ja Tampereen yliopistoissa erinomaisen virikkeellisistä keskusteluista eräiden tässä esseessä käsiteltyjen romaanien parissa.

Lähteet

Abbott, H. Porter. 2013. *Real Mysteries: Narrative and the Unknowable*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Bacon, Henry. 2010. *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyys*. Helsinki: Otava.

Bennett, Ashly. 2010. ”Shameful Signification: Narrative and Feeling in *Jane Eyre*”. *Narrative* 18 (3): 300–323.

Berlatsky, Eric L. 2011. *The Real, the True, and the Told: Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.

Boyne, John. 2012. *Poika raidallisessa pyjamassa*. (*The Boy in the Striped Pajamas*, 2006). Suomentanut Laura Beck. Helsinki: Bazar Books. (= PRP)

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf.

Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Faulkner, William. 1967. *Absalom, Absalom!* (1936). Suomentanut Kai Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. (= AA)

Forter, Greg. 2007. ”Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form”. *Narrative* 15 (3): 259–285.

Gibson, Andrew. 1999. *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*. London and New York: Routledge.

Hawthorn, Jeremy. 2014. *The Reader as Peeping Tom: Nonreciprocal Gazing in Narrative Fiction and Film*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Herman, David. 1994. ”Hypothetical Focalization”. *Narrative* 2 (3): 230–253.

Hoffman, Alice. 2014. *Aavikon kyyhkyset*. (*The Dovekeepers*, 2011). Suomentanut Raimo Salminen. Helsinki: Gummerus. (= AK)

Huber, Irmtraud. 2014. *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. London: Palgrave Macmillan.

Karttunen, Laura. 2007. ”Tervettä väkivaltaa? Syntipukkivaino Royn romaanissa *Joutavuuksien jumala*”. Teoksessa *Taide ja taudit. Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnoilla*, toimittaneet Laura Karttunen, Juhani Niemi ja Amos Pasternack, 260–275. Tampere: Tampere University Press.

Karttunen, Laura. 2015. *The Hypothetical in Literature: Emotion and Emplotment*. Tampere: University of Tampere.

Korhonen, Kuisma. 2011. *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhista, itkevistä kivistä*. Helsinki: Avain.

Korthals Altes, Liesbeth. 2014. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lehtimäki, Markku. 2010. ”Sofistikoitunut kertomus ja lukemisen etiikka”. *Avain* 2/2010: 40–49.

Lehtimäki, Markku. 2013. ”An Ethics of Reading Sophisticated Narratives: The Example of J.M. Coetzee’s *Elizabeth Costello*”. In *Narrative Ethics*, edited by Jakob Lothe and Jeremy Hawthorn, 89–102. Amsterdam: Rodopi.

Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys*. (*Ethique et infini*, 1982). Suomentanut Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.

McCarthy, Cormac. 2008. *Tie*. (*The Road*, 2006). Suomentanut Kaijamari Sivill. Helsinki: WSOY.

McEwan, Ian. 2002. *Sovitus*. (*Atonement*, 2001). Suomentanut Juhani Lindholm. Helsinki: Otava.

Meretoja, Hanna. 2015. ”Kirjallisuus historiantulkintana, mahdollisen taju ja Jonathan Littellin *Hyväntahtoiset*”. *Avain* 2/2015: 64–79.

Morrison, Toni. 1988. *Minun kansani, minun rakkaani*. (*Beloved*, 1987). Suomentanut Kaarina Ripatti. Helsinki: Tammi. (= MKMR)

Morrison, Toni. 1996. *Soittoa pimeässä. Valkoihoisuus ja kirjailijan luova mielikuvitus*. (*Playing in the Dark: Whiteness and Literary Imagination*, 1993). Suomentanut Marja Alopaeus. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Nash, Katherine Saunders. 2014. *Feminist Narrative Ethics: Tacit Persuasion in Modernist Form*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.

Nussbaum, Martha C. 2011. *Talouskasvua tärkeämpää. Miksi demokratia tarvitsee humanistista sivistystä*. (*Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, 2010). Suomentanut Timo Soukola. Helsinki: Gaudeamus ja Helsinki University Press.

Oksanen, Sofi. 2008. *Puhdistus*. Helsinki: WSOY. (= P)

Pettersson, Bo. 2011. "Kuvittele! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa". *Avain* 4/2011: 61–77.

Pettersson, Bo. 2016. *How Literary Worlds Are Shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin: De Gruyter.

Phelan, James. 2007. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative.* Columbus, OH: Ohio State University Press.

Ricoeur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. (*Soi-méme comme un autre*, 1990). Translated by Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. 2005. "Mimesis, viittaus ja uudelleenhahmottaminen". (Mimèsis, référence et refiguration, 1990). Suomentanut Antti Kauppinen. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*, toimittanut Jarkko Tontti, 164–174. Tampere: Vastapaino.

Roy, Arundhati. 1997. *Joutavuuksien jumala*. (*The God of Small Things*, 1997). Suomentanut Hanna Tarkka. Helsinki: Otava.

Sklar, Howard. 2013. *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1996. *Maailmasta kolmanteen*. (*In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 1987). Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Valkeakari, Tuire. 2000. "Subjektina ihminen: Musta teksti mustan päällä Toni Morrisonin *Beloved*-romaanissa". Teoksessa *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä*, toimittaneet Tomi Kaarto ja Lasse Kekki, 150–189. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.

Wright, Laura. 2015. *The Vegan Studies Project: Food, Animals, and Gender in the Age of Terror*. Athens, GA and London: University of Georgia Press.

Open City
Reading Signs of Uncertain Times in New York and Brussels

Lieven Ameel

Introduction

In Teju Cole's acclaimed novel *Open City* (2011), the young protagonist Julius, a psychiatry intern who has moved to the United States from Nigeria, wanders through post-9/11 New York, gauging the complex history of the city and struggling to connect the stories he encounters with his own personal history and identity. On his daily strolls, he meets a range of marginal characters and repressed urban memories – the flotsam and jetsam, it seems, of violent processes, often dictated by economic upheavals. New York appears as a repository of uneasy memories that spatialize the remembrance of a series of forceful dislocations – what the urban sociologist Saskia Sassen (2014) has called, in her most recent book, a logic of expulsions, and one of the most urgent global phenomena currently taking place.

Most of *Open City* is set in New York, and imbued with a keen understanding of how the urban layers are suffused with ethnic and racial trauma. Halfway through the novel the scene switches to Brussels, where Julius spends a few weeks on holiday. In reviews, interviews, and scholarly research (Breger 2015; Genç 2014; PBS 2011), the scenes set in Brussels have been considered as particularly relevant for the way in which they could offer insights into the experience of dislocation, migration, identity and cosmopolitanism against the backdrop of recent ideologically and religiously inspired global violence. Contemporary commentators have pointed to the link between the radicalizing of the characters Farouq and Khalil in the novel, and the attackers of the November 2015 attacks in Paris and the March 2016 attacks in Brussels (see Pitts 2015; Kleinpaste 2015). Teju Cole himself engaged in the debate

about the ideological roots of the Paris and Brussels attacks in media interviews and social media posts, publicly reacting for example, in a widely reported Facebook post responding to a Charlie Hebdo editorial, and effectively accusing Charlie Hebdo, one of the victims of the Paris attacks, of gross bigotry (Facebook 2015a; see also Huckmagazine 2016).

In a number of recent instances, the novel, its literary setting and its characters, then, have become enmeshed in the interpretation of real-life events, in ways that were in part stimulated by the author. Exemplary is a discussion on Cole's Facebook profile in answer to the Paris 2015 attacks, a discussion which drew explicit links between the conditions of some of the disenfranchised and radicalizing youths encountered in the novel and the events in Paris. The discussion starts when Cole links to a blog post by art historian Terry Pitts, who states that "in the wake of the Paris terrorist attacks […] I couldn't help but recall a long and prescient section in Cole's novel *Open City***"** (Pitts 2015). One commenter to the post, Claudine, immediately disallows this referential relation: "the concerns of the characters he talked to had nothing to do with those of the terrorists in Paris. 'Pas d'amalgame'! ['don't mix things']." Pitts and Cole, in their reactions, agree with Pauline, leaving open, however, the possibility that the novel may present insights into real-world complexities. As Pitts puts it: "The fifty-page section on Brussels in 'Open City' does provide a window into communities like Molenbeek that astute observers like Teju can share with all of us" (Facebook 2015b). The lines between literary fiction and the author's personal opinion concerning the actual events are further blurred when considering an article by Cole in *The New Inquiry*, which presents an argument about Belgium's (or Flanders') historical cosmopolitanism in the context of the current political climate. Referring to Jan van Eyck's fifteenth-century self-portrait with turban, Cole argues that the turban symbolizes a now-lost cosmopolitanism; the very same thought also appears in the mind of the narrator of *Open City* when encountering the radicalizing men in Brussels (Cole 2012; Cole 2011, 106).

The idea of the novel as a "window" into some of the political and societal questions of the early twenty-first century is shared by several recent literary scholars and publicists: Karolina Golimowska (2016, 30), for example, in *The Post-9/11 City in Novels*, argues that *Open City* tries "to explain and imagine how radical Islamic movements come to existence in the context of a Western metropolis", while Adam Kirsch,

in a 2016 article for *Foreign Policy*, singles out Cole (on the basis of Open City) as one of the novelists who "have provided crucial insights into the political temper of the moment."

In the way it addresses urban and global traumatic memories, as well as the possibility of cosmopolitanism in the face of the challenges of the twenty-first century, *Open City* has "managed to hit a nerve in contemporary literary culture" (Vermeulen 2013, 40). But to what extent can we draw on the novel to shed light on current, real-world ideological conflicts? Or, to put it in more provocative terms, is it possible for Khalil, the young Moroccan whom Julius meets in the Brussels municipality Etterbeek, in *Open City*, to speak for the motives of Khalid – one of the actual Brussels bombers, also of Moroccan descent, and staying for a short period in the actual Etterbeek? I am aware, of course, that such questions are essentially provocative (or, from another perspective, perhaps bordering on the naïve). No current literary studies paradigm allows for Khalil to speak for Khalid – and in terms of referential relationship, Etterbeek, Belgium, and Etterbeek in *Open City* are located in effect in different countries (cf. Pike 1981; Westphal 2011). "Pas d'amalgame": let's not mix worlds with different ontological status. And yet the brief reference to how *Open City* has been read in the wake of the Brussels and Paris attacks, as well as the fact that it has widely been read as a 9/11 novel, illustrates the readiness of (some) literary authors to have a say in current social and political affairs, and the keenness of (some) readers and critics to draw on literature to give meaning to real-world events.

This article presents one attempt to come to grips with the complex frames of reference in *Open City* that would seem to point from the textual world to the actual world. I will focus on how experiences of dislocation are described in the novel as part of its broader narrative strategies. I will first look at how descriptions of dislocation, and people caught up in dislocating processes, are framed in terms of an epistemological reading of the narrator, a search for "signs of the times" which eventually leads back to the narrator himself. I will then move on to consider questions of literary genre, and the way in which the novel exhibits features of the novel of ideas, the Young Man from the Province, and the "roots trip" novel – and what these generic frames may mean for the possibly moralizing conclusions drawn from the novel. I will finally consider the dynamics between aestheticism and ethical imperative, which arguably

constitute a dialogic binary in the novel. This binary is retraced in some of the literature on *Open City*, which is somewhat divided between a reading of the novel as an aesthetic journey (in reviews, in particular, see e.g. von Trotha 2012) or as an intellectual investigation of twenty-first century cosmopolitanism (see e.g. Breger 2015; Gerhmann 2016; Hallemeier 2013) – although there are also readings integrating both perspectives (see e.g. Haley 2015; Vermeulen 2013).

In this article, these issues are considered also for the way in which they chime with broader questions within literary urban studies: the referential relationship between the literary city and its counterpart in the actual factual world, and the aestheticizing tendencies of many of *Open City*'s modernist antecedents in city writing. One of the key arguments I make is that the ambiguousness of the narration in the novel makes it unusually problematic to draw moralizing conclusions from the novel. The confusion and loss of moral bearing brought about by violent dislocation does not stem only from the cities' palimpsest memories, but is arguably also found in the narrator's exposition of his personal inquiry. And yet I hope to show that this should not lead to complete referential aporia. This article shares the concern voiced by Hubert Zapf (2016, 245) when he states that "ethics does seem to necessitate [...] a move beyond the self-referential aporias of language towards an involvement of texts in questions of 'life' – even and especially in the depragmatized sphere of aesthetics and literary studies" (see also Zapf 2008).

Before examining descriptions of dislocations in the novel, a few words should be said about the narrator's unreliability and the novel's plot denouement, since the reader who has read the novel in full will be bound to consider everything that happens in the novel from the perspective of the revelations at the end. The narration is filtered exclusively through the voice of the protagonist, Julius, whose perspective is in effect the only one the reader becomes acquainted with. Much of what goes on in other characters' minds consists of speculations and conjectures on the part of Julius, or re-framings of their narratives. The unreliability of the narrator – hinted at throughout – is confirmed towards the end of the novel, when, at a party in New York, Julius has a conversation with Moji, an acquaintance of his from his earlier life in Nigeria. She claims that Julius raped her when they were both teenagers living in Lagos. Moji confronts Julius, accusing him of refusing to remember the events (Cole 2011, 243–246; in the following OC). Julius does not

react to Moji's revelations, leaving the party without a further word, but also without offering the reader any insights into possible thoughts of guilt he might have. The core thematics of the novel, which deal with dislocation, violence, remembrance, the power of narration, the possibility of aloofness as well as a sense of ethical urgency, are all put into an uneasy perspective by this revelation and the protagonist's casual reaction. Crucially, it returns the focus of the novel to the figure of the protagonist himself, who remains a troubled enigma.

Signs of Economic Dislocations

The protagonist of *Open City* seems constantly attracted to signs of the visible and invisible forces guiding migrations – or of the forces that are violently intervening with natural and man-made relocations. This peculiar attitude is heralded in the opening pages of the novel, when Julius describes his fascination with the bird migrations he watches from the window of his apartment (OC, 3). He muses that the spectacle of these bird movements may have a bearing on his own life, and, echoing the ancient practice of augury, he describes his own attitude to this natural phenomenon as one of "taking auspices" – interpreting the bird signs as omens (OC, 4). It reveals Julius's role as a reader of contemporary urban and natural signs – a characteristic that has led some critics to see Julius as a more contemporary version of the Baudelairean *flâneur* (see Pettersson 2016). Narrating the urban environment in *Open City* is a constant semiotic endeavour, and it is no coincidence that Julius expresses a keen interest in the development of American sign language (see OC, 37).

Julius also moves from probing the city's layered memories of ethnic violence (including ethnic cleansing) to the unearthing of the more contemporary consequences of current economic and climatic disruptions. In the opening chapter, he notes the signs outside the Tower Records store on the corner of Sixty-Sixth Street in New York City, surprised to see that they "announced that the store as well as the company behind it were going out of business" (OC, 16). Not much later, he comes across another example of a national corporation suddenly disappearing from the cityscape: at a local Blockbuster (a video-rental chain) in Harlem he is "startled to see a sign announcing it,

too, was going out of business" (OC, 19). For Julius, these are signs that "the business model had been fatally damaged" (OC, 19). Significantly, Julius proclaims he is largely unaffected by this development:

> It wasn't that I felt sorry for these faceless national corporations; far from it. They had made their profits and their names by destroying smaller, earlier local businesses. But I was touched not only at the passage of these fixtures in my mental landscape, but also at the swiftness and dispassion with which the market swallowed even the most resilient enterprises. Businesses that had seemed unshakable a few years previously had disappeared in the span, seemingly, of a few weeks. (OC, 19)

It is important to note Julius's first impulse when confronted with the signs of radical change. Although he is able to connect these to larger, and indeed global, phenomena, his first interest is with how they affect his own personal sphere of experience – his "mental landscape." What disturbs him is the fading presence of past structures within his own urban routines – within his solitary walks through Harlem, and his habitual visit to a local record store. In many respects, this attitude feeds into a much larger thematic preoccupation of the novel: coming to terms with the ultimate "absent presence" or "present absence" in the New York cityscape – that of the twin towers (see Salmela & Ameel forthcoming; Wilhite 2016, 6), but it is also emblematic of Julius's aloofness and his preoccupation with his own experiences.

The narrative strategies in *Open City* lead the narrator to extract the hidden meanings from the urban texture, hinting at the possibility that, through Julius, marginalized voices become audible again. Cole has corroborated such a reading of the novel, arguing: "I'm concerned with the story of the *disregarded,* a category that immigrants overlap extensively with – the disregarded in the sense of the ignored, the invisible" (Tepper 2011; original emphasis). As has become clear from Julius's reaction to the residue of economic upheaval in his urban environment, the representation of dislocation in the novel is affected strongly by the protagonist's self-centered attitude. This is also the case in his encounters with people affected by dislocations – a discussion with a bootblack in New York, and a range of encounters in Brussels will be examined in somewhat more detail.

In a complex passage early in the novel, Julius listens to the long story of a bootblack he meets in the netherworld of the city, in "the underground catacombs of Penn Station" (OC, 70). The mention of the underground location of the bootblack can be understood as a reference to the invisibility of this character, of the extent to which he is stowed out of sight of the daylight city, and the terms in which this underground location are couched – "underground catacombs" – are typical also for the aestheticizing and rich intertextual city descriptions in the novel. Although there may be practical reasons for the underground location, where the bootblack is at once close to potential clients and protected from the weather, it also chimes with other references in the novel to a palimpsestic city of the dead, hidden in plain sight, and with high modernist and symbolist readings of the city (T.S. Eliot's *The Waste Land*, amongst others), to which I will return in the final part of this essay.

The way in which the bootblack is described, and describes himself, again revolves around the protagonist's endeavours to make sense of signs of the times, and the relevance that such signs may have for revealing larger, overarching global changes. At the same time, there is also the question of how far signs can be knowable at all – the extent to which they tell us what we think they tell us.

> I haven't always been a bootblack, you know. That is a sign of changing times. I started out as a hairdresser, and that is what I was for long years in this city. You wouldn't know it to look at me, but I knew all the fashions of the day [...] I came here from Haiti, when things got bad there […]. We had to leave because the future was uncertain. (OC, 71–72)

The Haitian man sees his current profession as a bootblack as "a sign of changing times." Although the reader will first be inclined to think that the man speaks unequivocally of a change for the worse in his working conditions, the picture is more ambiguous, since the reader learns that the man had in earlier times been a *de facto* slave, who had to buy himself free. Life in the service trade in earlier times was no enviable plight, and the man recounts how the Italians and Irish he had met in past times in the cityoften "worked in terrible conditions" (OC, 72). The passage is ambiguous also for how it frames the narrative voice of the bootblack.

The story is not presented as a direct quotation of his words; instead, as with most such embedded narratives, it is inserted without quotation marks into Julius's first-person narration. The narration of the Haitian blends in with Julius's narration, without a clear boundary marker, apart from the indention of a new paragraph. Added to the man's argument that "you wouldn't know it to look at me, but …," the story underscores both the powers (as sole narrator) and the limits (as conjecturer of others' stories) of Cole's narrator.

In Brussels

If *Open City* is in part about getting to grips with the "signs of changing time" that point to violent upheavals, and with the semiotic residue they leave in the urban texture, the intermezzo in the Belgian capital in the middle of the novel may seem at first sight somewhat out of place for a post-9/11 New York novel – especially when considering the year of publication in 2011. Surely Brussels in the first decade of the twenty-first century had little to tell of global challenges to come, particularly in comparison with New York? During recent years, however, and especially following the November 2015 Paris attacks (carried out in part by Brussels-based perpetrators) and the March 2016 Brussels attacks, *Open City*'s scenes in Brussels have come to be seen as some of the novel's most prophetic sections. Several critics and readers noted, in their treatment of the novel, the importance Brussels has long had as a hotbed of political violence since at least the first half of the nineteenth-century, and as a potentially pivotal place for gauging how Europe gets to grips with ideologically and religiously inspired global violence, as well as with the challenges of global migration and integration (see e.g. Kleinpaste 2015).

As has been widely noted, the Brussels scenes also take on programmatic importance for the way in which they provide the novel with its title. During his stay, Julius muses that Brussels was declared an open city at the beginning of the Second World War: "Had Brussels's rulers not opted to declare it an open city and thereby exempt it from bombardment during the Second World War, it might have been reduced to rubble" (OC, 97). The reference to Brussels's status in wartime thus connects the "open city" of the novel's title both with the idea of a

cosmopolitan city and that of a city under siege. Especially in light of the events that unfolded after the Paris 2015 and Brussels 2016 attacks, when armed forces patrolled the streets and military vehicles were stationed at schools and stations, this frame of reference somewhat uncannily envisions the city in threatening military terms. It also resonates with the reading of the novel as a quintessential 9/11 novel, which pictures a global city under siege (see e.g O'Gorman 2015; Wilhite 2016). The way in which the narrator characterizes his experiences in the Belgian capital through the use of military language is, in fact, initiated in the opening pages of the Brussels chapter, where Julius reflects on how "the mild winter weather and the old stones lay a melancholy siege on the city" (OC, 92). The wording draws on the age-old pathetic fallacy in city literature, pioneered famously by Baudelaire in *Le Spleen de Paris* (1869), in which the environment is read as an expression of the narrator's innermost sentiments – aestheticizing, in personal terms, urban space. It also foregrounds the city as a site of a (personal and global) battle front. "Open city" becomes, then, associated with a far from reassuring concept from military history: declaring a city "open" only asserts its vulnerability, and Brussels is never described in the novel as devoid of traumatic (war) memories.

As in the chapters on New York City, the narrative moves from reflections on the built environment to an engagement, through a number of chance encounters, with dislocated people in these sites. In Brussels, Julius meets two young Moroccan men, Farouq and Farouq's friend Khalil, with whom he engages in long, rambling conversations. Farouq manages an internet and telephone shop – a dislocated man catering to the dislocated. He is an autodidact, studying to be a translator, and fascinated by a question that also seems to be on the mind of Julius: whether it is possible for people from different backgrounds to "live together but still keep their own values intact" (OC, 112). For several critics, these conversations between Julius and Farouq constitute "the centerpiece of the novel" (Mahajan 2011).

The protagonist's engagement – or rather, his lack of engagement – with the often politically sensitive issues at stake in these dialogues can be contextualized with reference to the generic features of the novel. In the conversations with Farouq and Khalil, *Open City* comes close to being a novel of ideas, a literary genre in which different (somewhat caricatured) characters engage in a philosophical discussion of competing

ideas – or a novel "in which conversation, intellectual discussion and debate predominate, and in which plot, narratives, emotional conflict and psychological depth in characterization are deliberately limited" (Cuddon 1999, 602). Cole has confirmed that *Open City* is "an ideas-driven book" (PBS 2011). For most of the novel, the narrator merely presents a range of stories, characters and ideas, rather than his own reflections on events, even when solicited: "He [Farouq] paused, and laughed, assessing my reaction to what he had been saying. I gave no indication of my thoughts. I only nodded, signalling that I was listening" (OC, 115). There are moments, especially in Chapter 8 of the novel, one of the last Brussels chapters, when Julius seems to be not unsympathetic to the plight of Farouq's story as a victim of racism and new kinds of orientalism. But Julius's engagement returns swiftly and somewhat unexpectedly to ethical aporia. He proves unable to attribute meaning, unable to embrace one of the sides of the political polarization, and ultimately also unable to continue the conversation:

> But it suddenly occurred to me that, even if he had been alone, I wouldn't have wanted to talk. He, too, was in the grip of rage and rhetoric. I saw that, attractive though his side of the political spectrum was. A cancerous violence had eaten into every political idea, had taken over the ideas themselves, and for so many, all that mattered was the willingness to do something. Action led to action, free of any moorings, and the way to be someone [...] was to be enraged. It seemed as if the only way this lure of violence could be avoided was by having no causes, by being magnificently isolated from all loyalties. But was that not an ethical lapse graver than rage itself? (OC, 107)

In this passage, the narrator expresses the feeling that all political ideas had become infected by a "cancerous violence"; that even an "attractive […] side of the political spectrum" is ultimately suspect. Julius's aloofness from the political opinions of other characters that he recounts is here given a basis: the only way out was "by having no causes." And yet it could also be said that this course – evidently chosen by the narrator – actually constitutes a more severe "ethical lapse" than taking sides on the political spectrum. In the subsequent Brussels chapter in the novel, this paradoxical position is not resolved, but rather framed in new terms, adding a reflection on writing itself to this ethical consideration.

What is often glossed over in discussions of the Brussels episode in *Open City* is that it is part of the novel's generic outlook as a novel of ideas to avoid psychological engagement, and to focus on the presentation of opposing political visions. Julius's exposition makes room for two different narratives concerning the complexities of the situation of identity, migration and cosmopolitanism in the Belgian capital, while fundamentally remaining aloof from the actual debates. The perspective of the two Moroccan men is complemented not by that of Julius, but by that of a Belgian woman Julius meets on the plane to Brussels, Dr. Maillotte. Like Julius, Farouq, and Khalil, Dr. Maillotte is also a migrant. Having lived through the Second World War as young girl, she has moved to the United States, where she is still living. The Brussels section as a whole is framed by the two parts of her story: the first person Julius speaks to on his journey to Brussels is Dr. Maillotte, and she is also the last person he meets before leaving. Yet in most of the existing literature on *Open City*, Maillotte's contribution is ignored (see e.g. Golimowska 2016).

Dr. Maillotte, who has her own story to tell about dislocations – one suggestion, in the novel, is that she might have had difficulties pursuing a career in Belgium because of her atheism – has little patience with the rage of the young Moroccan men:

> Look, I know this type, she said, these young men who go around as if the world is an offense to them. It is dangerous. For people to feel that they alone have suffered, it is very dangerous. Our society has made itself open for such people, but when they come in, all you hear is complaints. Why would you want to move somewhere only to prove how different you are? And why would a society like that want to welcome you? […] There's a reason, she said, I had to leave Belgium and try to make my life in another country. I don't complain and, to be honest, I really have little patience for people who do. (OC, 143)

The use of the term "open" in the passage is revealing, especially in relation to the programmatic metaphorization of the "open city" concept in the Brussels scenes. The passage seems to question to what extent it is possible to have an "open city" – a city or a society that maintains openness to people who, on the basis of Khalil's and Farouq's words, want to "keep their own values intact" (OC, 112), express an apologetic

stance towards Al-Qaeda (OC, 121), and desire to complement the Enlightenment with the teaching of Islam (OC, 126–127), all combined with "rage and rhetoric" and the intimidating "willingness to do something" (OC, 107). Julius notes with an undertone of disapproval that Dr. Maillotte dismisses the story he tells (OC, 144), but there is no effort on the narrator's part to create a synthesis of these different opinions that the migrants – one who had to leave Belgium, the other one who has moved there – have concerning displacement, otherness and the possibility of cosmopolitanism.

It would, therefore, go too far to read *Open City* as "a return to more 'positive', in part universalist, in part culturalist paradigms of collective identification," as Claudia Breger (2015, 107) – amongst others – has suggested. I agree, then, with Pieter Vermeulen (2013, 41, 42), who argues that, although "*Open City* can easily be read as a magisterial display of literature's enabling role in fostering cosmopolitan feeling and understanding," the novel, in fact, "interrogates rather than celebrates such a literary cosmopolitanism." This is the case not only for how, in the novel, different ideas and arguments are narrated and embedded – the way, for example, in which the narratives of Khalil and Farouq are enclosed within the much more sceptical views of Dr. Maillotte, and the way in which the tensions between these views remain ultimately unresolved.

The novel's interrogation of cosmopolitanism is also bound up with how its aesthetics blur any imaginary window into global dislocations and their repercussions. Breger (2015, 106) claims that the novel affirms "the significance of aesthetics also for political readings of literature." But in the novel, aesthetics seem to get constantly in the way of political and ethical questions, or, rather, get in the way of taking over an imaginary moral high or low ground. This is foregrounded and problematized specifically in the passage immediately subsequent to Julius's final conversation with Dr. Mailotte. The protagonist's aloofness *vis-à-vis* the questions he faces is immediately put into perspective by his subsequent musings in front of the statue of Camille Claudel. Julius considers the criticism that befell the author for his support for the collaboration during the Second World War, and W.H. Auden's kinder stance towards Claudel, that "time will pardon Paul Claudel, pardons him for writing well" (OC, 144). Julius is not entirely convinced, and wonders "if indeed it was that simple, if time was so free with memory, so generous with

pardons, that writing well could come to stand in the place of an ethical life" (OC, 144–145). Following so closely upon Julius's unwillingness to get involved in the questions posed both by Dr. Maillotte and by Farouq, and his elaborate aestheticizing of the encounters he has had in Brussels, the statement takes on a programmatic quality – especially when seen in retrospect, with the novel's denouement in mind.

An Aestheticizing "Roots Trip"

In order to gauge the extent to which the Brussels' chapters are informed by self-centered aestheticizing strategies, rather than by an interest in the plight of others' lives, Julius's reasons for being in the Belgian capital warrant a closer look. Ostensibly, the trip is made for the purpose of getting in touch with his German grandmother, with whom he has lost contact. But when asked for his reasons to travel to Brussels, Julius is reluctant to reveal them (OC, 93). When Khalil questions him about it, Julius only gives "a version of the truth" (OC, 117), and he invents a name and background for himself when in conversation with a Czech woman he meets in the Belgian capital. Even more conspicuously, he fails to even try to contact his grandmother.

One possible interpretation of these various versions of Julius's intentions in travelling to Brussels is that the existence of a German *oma* is entirely invented. This might stretch the evidence given to the reader, but it would be in tune with the characteristics of one particular literary genre with which the novel has affinities: *Open City* reads at times like an early twenty-first century version of the Young Man from the Province novel (see Ameel 2010; Chanda 1981; Trilling 1948). One of the crucial features of the Young Man from the Province – apart from his provincial background and his unusual sensitivity – is his exceptional, though hidden, lineage, which sets him apart from his peers. The Young Man is in essence a kind of foundling, and in the nineteenth-century novel the aristocratic background, which partly explains his unusual behavior and aesthetic predispositions, tends to be shrouded in secrecy and is sometimes entirely invented by the character. This secretive, highborn background frames the Young Man in his constant performance of (tragic, over-stretched) self-fashioning, carried out in the hope of social and/or artistic advancement. In the light of Julius's unreliability as a

narrator and his constant endeavors to self-consciously construct an identity, the insistence on his lost German grandmother, for whom he fails to search in Brussels, and the occasional use of German words are behaviors that seem "suspiciously pretentious" (Genç 2014), appearing to be first and foremost acts of self-fashioning.

Even if we presume that Julius's *oma* is real, and that he has the intention to find her, it becomes gradually clear that the insertion of the Brussels scenes in the novel is motivated by other interests than those dictated by family ties. This dawns on Julius, himself, who, halfway through the Brussels episode, "began to wonder if Brussels hadn't somehow drawn me to itself for reasons more opaque than I suspected, that the paths I mindlessly followed through the city followed a logic irrelevant to my family history" (OC, 115–116).

The trip to Brussels is ostensibly constructed as a "roots trip" (Antz 2012), a journey to an imaginary or real homeland. (A prototypical example of such "roots trip" literature is Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated* [2004].) But the reader is only superficially led to believe that Julius is looking for his actual, genetic ancestors. Rather, this is a journey back to the literary and artistic antecedents of the narrator's aestheticizing tendencies. The text is rich with references to W.G. Sebald's Belgium (in *Austerlitz* [2001]), Joseph Conrad's Brussels (in *Heart of Darkness* [1900]), and the movies of Kieslowski, amongst many others. The Brussels episode ends, revealingly, with a long reference to James Joyce's "The Dead" (OC, 146). The rain falling over Brussels and over northern Europe may have the power to connect Julius's plight with that of global predicaments – but within the novel's structure it is, first of all, a way to link it to the aestheticizing narration pioneered by Joyce. In its "concern with interurban echoes" (Irr 2014, 55), the novel foregrounds this essentially modernist impulse – the idea that "one city leads to another in the distinctive aesthetic voyage into the metamorphosis of form" (Bradbury 1976/ 1986, 101) – to the extent that this aestheticizing concern overshadows, I would argue, what these literary cities might tell us about their counterparts in the real world.

In sum, even if the narrator shows interest in the repercussions of dislocations and trauma in the urban space, and if occasionally he considers himself in terms of ethics, congratulating himself (certainly with some self-irony) at the end of the novel on the fact that he has, in his life, "hewed close to the good" (OC, 243), aesthetic preoccupations

trump moral ones. Even if Julius considers that "having no causes" may constitute an "ethical lapse graver than rage itself" (OC, 107), this is exactly what he is guilty of. The combination of aestheticizing tendencies and ethical aloofness entail that the narrator refuses to attribute responsibility, guilt, or moral accountability to characters around him, or indeed to himself. This is most explicit in the turning point of the novel, when, confronted with Moji's accusations, Julius's inner voice comes up with nothing more than a banal anecdote involving Nietzsche, Camus and Scaevola – a sixth century BC Roman hero – which contributes little to the reader's view of Julius's sense of moral responsibility, and starkly foregrounds his tendency to read the events he encounters in terms of intertextual references (OC, 246). Tellingly, Julius cares to look up the story to verify the anecdote (OC, 246), but has no interest in revisiting the diverging and potentially troubling versions of his own past.

Conclusion

Open City, so preoccupied with reading signs of its times, essentially draws attention back to Julius himself, and to his efforts to locate himself within a world permeated by violent transformations and dislocations. Rather than being about the absence of the Twin Towers, or the economical, ethnic or other dislocations encountered in the cityspace, the novel presents Julius himself as an absence. The protagonist appears not only as a dislocated character, but a deterritorialized sign, an enigma to himself, who is constantly struggling to re-locate. This is presented in the opening pages as a process of walking – when Julius argues that "New York City worked itself into my life at walking pace" (OC, 3) – but it is essentially an aesthetic, intellectual, and poetic endeavor. Julius's efforts at understanding the palimpsestic cityscapes in the novel are not directed outward to a referential reality, but are primarily framed in highly aestheticizing terms. In this project, there is little room for emotionally engaging with, or passing judgement on, the people or processes Julius encounters. *Open City* tells of expulsions and dislocations, but it is also an exercise in memory dislocation – both within the urban landscape and within the mind of the narrator – and one of the suggestions made in the novel is that his aestheticizing efforts may actually be complicit in veiling painful memories, rather than helpful in retracing and bringing

to life the past. Especially in view of the end of the novel, Julius's musings and his intertextual associating seem to become ways of blocking his engagement with real life.

If one would want to read the novel itself as a sign of its own times, its most pressing meaning lies perhaps not in how it describes political, economic, and ethnic dislocations, but in the way it projects the protagonist's moral aloofness towards these. This is how Adam Kirsch (2016) reads the novel – not as an example of a novelist shirking his responsibility in writing about politics and history, but, on the contrary, as "producing a faithful record" of "individual powerlessness". Keith Wilhite (2016, 6) sees Julius's moral reserve (both in relation to people around him as well as when confronted with his own past) as an allegory of "American refusal to account for its troubling foreign policy and record of global imperialism" in the wake of 9/11. I would suggest that the way in which the novel thematizes the protagonist's "ethical lapse" can be read as a sign of times in which (moral) responsibility is increasingly experienced as evasive (see Sassen 2014, 78–79), and in which questions of good and bad (in politics, the environment, or historical trauma) would seem to elicit a mute sense of hopelessness. Seen from this perspective, if the novel is to be read as a pointer to the context from which it is written, it should be read in terms of how the protagonist isolates himself from all possible loyalties that could move him to action. The masterly ability Julius displays in narrating complex displacements within a delicately wrought historical and intellectual framework does not, eventually, bring him any closer to positioning himself either on a broader political stage or to coming to terms with the events, past and present, of his personal life. And it could be argued that the novel's urgency lies in this paradox: its, and its protagonist's, very resistance to being read as a moral *exemplum*.[1]

Notes

[1] I would like to thank the students of my courses "Kaupunki kirjallisuudessa" ("City in Literature"; University of Helsinki), "City in Literature" (Estonian Academy of Arts) and "Tila, kaupunki ja kirjallisuus" ("Space, city and literature"; University of Tampere) for engaging discussions and insights. Special thanks to Raf Pauly – then studying for a master's degree in urban

studies in Tallinn – with whom I first explored the idea of writing a text on *Open City*. For his expert guidance in literary interpretation and academic writing, my gratitude goes out to Bo Pettersson, who almost two decades ago supervised the undergraduate seminar paper that set me on the tentative path I'm still exploring. Needless to say, all possible interpretative idiocyncrasies and inaccuracies rest with me.

References

Ameel, Lieven. 2010. "The Road to Helsinki: The Young Provincial and the Confrontation with the City in Juhani Aho's *Towards Helsinki* (1889) and Finnish Literature at the Turn of the 20th Century." In *Genre and Interpretation*, edited by Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri and Minna Maijala, 140–155. Helsinki: Department of Finnish & The Finnish Graduate School of Literary Studies.

Antz, Elisa. 2012. "Roots Trips. Die Suche nach Herkunft in zeitgenössischen Reisenarrativen." PhD diss., Justus Liebig University, Giessen.

Bradbury, Malcolm. 1976/1986. "The Cities of Modernism." In *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, 96–104. Harmondsworth: Penguin.

Breger, Claudia. 2015. "Transnationalism, Colonial Loops, and the Vicissitudes of Cosmopolitan Affect: Christian Kracht's *Imperium* and Teju Cole's *Open City*." In *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*, edited by Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei, and Stuart Taberner, 106–124. Rochester: Camden House.

Chanda, A. K. 1981. "The Young Man from the Provinces." *Comparative Literature* 4: 321–41.

Cole, Teju. 2011. *Open City*. New York: Faber and Faber. (= OC)

Cole, Teju. 2012. "Why Is This Man Wearing a Turban?" *The New Enquiry*, July 18. Accessed August 24, 2016. http://thenewinquiry.com/blogs/dtake/why-is-this-man-wearing-a-turban/.

Cuddon J. A. 1999. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.

Facebook 2015a. Profile of Teju Cole, April 2. Accessed August 24, 2016. www.facebook.com.

Facebook 2015b. Profile of Teju Cole, comments section, November 18. Accessed August 24, 2016. www.facebook.com

Genç, Kaya. 2014. "Crossing the Border of Fiction." *LA Review of Books*, August 7. Accessed August 24, 2016. https://lareviewofbooks.org/article/crossing-border-fiction/#!

Gerhmann, Susanne. 2016. "Cosmopolitanism with African Roots: Afropolitanism's Ambivalent Mobilities." *Journal of African Cultural Studies* 28 (1): 61–72.

Golimowska, Karolina. 2016. *The Post-9/11 City in Novels: Literary Remappings of New York and London*. Jefferson: McFarland & Company.

Haley, Madigan. 2015. "Marginal Figures and the Ethos of the Global Novel." *Novel* 48 (1): 103–121.

Hallemeier, Katherine. 2013. "Literary Cosmopolitanisms in Teju Cole's *Every Day is for the Thief* and *Open City*." *Ariel: A Review of International English Literature* 44 (2–3): 239–250.

Huckmagazine. 2016. "Black on All Sides: Five Lessons We Learned from Teju Cole." *Huckmagazine.* Accessed August 24. http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/learnt-listening-teju-cole/.

Irr, Caren. 2014. *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century.* New York: Columbia University Press.

Kirsch, Adam. 2016. "Farewell to Arms." *Foreign Policy 216* Jan/Feb: 76–77.

Kleinpaste, Thijs. 2015. "Brussel is toe aan een nieuwe renaissance. 'Niemand houdt van deze onbegrijpelijke stad.'" *Groene Amsterdammer*, December 9. Accessed August 24, 2016. https://www.groene.nl/artikel/niemand-houdt-van-deze-onbegrijpelijke-stad/.

Mahajan, Karan. 2011. "Black Noise." *Nplusonemag*, September 11. Accessed August 24, 2016. https://nplusonemag.com/online-only/book-review/black-noise/.

O'Gorman, Daniel. 2015. *Fictions of the War on Terror: Difference and the Transnational 9/11 Novel*. London: Palgrave.

Pettersson, Bo. 2016. "Walking in New York: Beyond Spatial Mapping in Immigrant Fiction." Paper presented at the first ALUS symposium, Tampere, Finland, March 31.

Pike, Burton. 1981. *The Image of the City in Modern Literature.* Princeton: Princeton University Press.

Pitts, Terry. 2015. "Teju Cole's Brussels." *Vertigo blog*, November 17. Accessed August 24, 2016. https://sebald.wordpress.com/2015/11/17/teju-coles-brussels/

PBS. 2011. "Conversation: Teju Cole's 'Open City.'" *Newshour Artbeat*, March 18. Accessed August 24, 2016. http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-teju-cole/.

Salmela, Markku & Lieven Ameel. Forthcoming. "A Universe Constantly Exploding: Erasure and Reinvention in New York Fiction." In *Palgrave Handbook of Literature and the City, edited by Jeremy* Tambling. London: Palgrave.

Sassen, Saskia. 2014. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge: Belknap Press.

Tepper, Anderson. 2011. "A Conversation with Teju Cole." *Tinhouse blog*, January 26. Accessed August 24, 2016. http://www.tinhouse.com/blog/6650/a-conversation-with-teju-cole.html.

Trilling, Lionel. 1948. "Introduction to *The Princess Casamassima*, by Henry James", v–xlviii. New York: Macmillan.

Vermeulen, Pieter. 2013. "Flights of Memory: Teju Cole's *Open City* and the Limits of Aesthetic Cosmopolitanism." *Journal of Modern Literature* 37 (1): 40–57.

von Trotha, Hans. 2012. "Die Stadt im Spiegel des Spaziergängers." *Deutschlandradio Kultur*, October 5. Accessed November 10, 2016. http://www.deutschlandradiokultur.de/die-stadt-im-spiegel-des-spaziergaengers.950.de.html?dram:article_id=223334.

Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticsm: Real and Fictional Spaces.* Translated by Robert T. Tally Jr. Basingstoke: Palgrave.

Wilhite, Keith. 2016. "Introduction. The City Since 9/11." In *The City since 9/11: Literature, Film, Television*, edited by Keith Wilhite, 1–22. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Zapf, Hubert. 2008. "Narrative, Ethics, and Postmodern Art in Siri Hustvedt's *What I Loved*." In *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*, edited by Astrid Erl, Herbert Grabes, and Ansgar Nünning, 171–194. Berlin: De Gruyter.

Zapf, Hubert. 2016. *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts.* London: Bloomsbury.

Educating by Unreliability
Expositional Manipulation in Science Fiction

Päivi Väätänen

> In science fiction the world of the story is not a given, but rather a construct that changes from story to story. To read an SF text, we have to indulge a much more fluid and speculative game. With each sentence we have to ask what in the world of the tale would have to be different from our world for such a sentence to be uttered – and thus, as the sentences build up, we build up a world in specific dialogue, in a specific tension, with our present concept of the real.
> (Delany 1984b, 89)

Discussions about unreliability in fiction and unreliable narrators have often noted that generic factors may have an effect on how narrators are deemed unreliable (e.g. Yacobi 1981; A. Nünning 1997; V. Nünning 2004), but unreliability in genre fiction is still largely an uncharted area. This article aims to take part in that discussion and to present some preliminary ideas about whether a science fictional narrator can be unreliable in a different way as compared to narrators in realistic literature. In this article I aim to begin that charting process by pointing out aspects of unreliable narrators that I see as possibly problematic when applied to science fiction or other fantastic genres.

In his 2015 article "Kinds of Unreliability in Fiction," Bo Pettersson (2015, 115) suggests that literary unreliability should be seen in a wider context: "Unreliability in fiction in fact often seems to go beyond narrators and characters and be lodged in the exposition as such or in combinations of expositional, narratorial and focal unreliability." Pettersson convincingly argues that expositional manipulation of readers can include various rhetorical and structural means in various combinations. In Pettersson's typology, forms of expositional

manipulation include, for example, "ambiguous" (Pettersson 2015, 119–120), where readers cannot determine whether the narrator or characters are completely trustworthy, and "misleading" (Pettersson 2015, 121), a technique of delayed and deceptive exposition frequently used especially in detective stories. Pettersson's category of the "fantastic" focuses on classics like *The Arabian Nights* and *Don Quixote*, and emphasizes that contrary to the traditional coupling of unreliability with realistic fiction, fantastic literature can also be unreliable (Pettersson 2015, 123–124). Indeed, as I will demonstrate, Pettersson's concept of expositional manipulation (based on Meir Sternberg's [1978] and Menakhem Perry's [1979] insights into exposition) offers a fruitful perspective on unreliability and ambiguity in science fiction, where exposition usually has a bigger role than in literary fiction, and unreliability is often situated both in the realm of the fictional world and in the narrator's unreliability.

As a prime example of the intertwining of expositional manipulation and narratorial unreliability, I will discuss a type of science fictional narrator I have called, for want of a better term, the alien narrator. The term can as well refer to human characters, as long as they reside in distant galaxies, alternative realities, or in the future, i.e., inhabit a world significantly different from ours. Chatelain and Slusser (2000, 172) characterize this type of science fiction narrative "extrapolative narratives," where the "narrator and narratee are displaced in space and time," resulting in the implied reader not getting all of the information she would need to fully understand the narrative. In other words, the effect of unreliability can, in these kinds of novels with first-person narrators, be caused simply by narrating as if to a narrative audience immersed in the same world, which means not explaining everything about that fictional world to the authorial audience and flesh-and-blood readers. Due to the plot and exposition progressing via these narrators' first-person accounts, readers are dependent on the narrators for most, if not all, of the information about the new world, and thus narrators are in a key role regarding expositional manipulation. Because of the strong linkage between exposition and narration in these science-fictional examples, I find that the unreliability of an alien narrator should be classified as expositional manipulation, and in Pettersson's typology it would fall under a combination of narratorial unreliability and expositional manipulation.

I also argue that in these examples, the effect aimed for with unreliability and manipulated exposition is not only to create estrangement and enhance readers' interest and participation, but to communicate something to readers, to educate them by being unreliable. This didactic aspect is something that has been part of the genre's history, to the extent that it has often been called the literature of change (e.g. Leonard 2008, 262). Science fiction offers an excellent platform for social critique in many forms by inviting comparison between the real world and the fictional (see e.g. Malmgren 1991), by presenting utopian and dystopian alternatives, and by challenging readers through expositional manipulation.

Exposition and Unreliability in Science Fiction

According to Meir Sternberg (1978, 1), the function of exposition is "to introduce the reader into an unfamiliar world, the fictive world of the story, by providing him with the general and specific antecedents indispensable to the understanding of what happens in it." Thus, even though exposition is one of the key factors of any literary artefact, it is especially central in science fiction, where stories often happen in a galaxy far away, in the future, or in an alternative universe. In science fiction, the world seldom functions as mere background to the plot but rather has an important role to play, to the extent that it can even be called "a major character in the story" (Jones 2003, 163). In classic pulp science fiction, stories sometimes are burdened by expositional passages, less affectionately called "infodumps" (Clute, Wessells & Langford 2013), where readers are educated for example about the laws of physics or the technology fueling the spaceship, usually under the cover of explaining it to less knowledgeable characters.

When the emphasis was on delivering information about the fictional world and new technologies, there was little room for unreliability. The role of protagonists and other characters in pulp science fiction was subservient to these innovations and grand adventure plots, making flat characters not only possible but also more functional (Käkelä 2016, 55), and unreliable narrators, who hinder the smooth progress of the plot, undesirable. In modern science fiction, though, characters can be as complex and as unreliable as in any form of literature, and exposition

and its manipulation are more subtle and complex. Still, the centrality and alienness of science fictional worlds remains constant. Readers' need for information about the world and how it is different from the one we live in opens up many possibilities for expositional manipulation.

Discussing indicators of unreliability in fiction, Ansgar Nünning (1997) lists as one of the factors that readers' interpretations of literary fiction can depend on "such referential frameworks as the reader's general world-knowledge and standards of normal behavior. Deviations from what is usually referred to as 'common sense' or general world-knowledge may indicate that the narrator is unreliable" (Nünning 1997, 100). Other clues to unreliability include aspects of what is considered "normal" in a person's behavior and whether their values are sound; furthermore, a narrator's credibility is undermined if readers can detect "internal contradictions within the narrator's discourse and discrepancies between his or her utterances and actions" (Nünning 1997, 96). However, as Nünning (1997, 96) admits, this commonsense assumption does not necessarily apply when reading science fiction, or any other fantastic genre. Consider, for example, Nünning's example that the narrator of William Trevor's (literary) short story "Beyond the Pale" may be deemed unreliable, as she "could feel the others thinking" (quoted in A. Nünning 1997, 100). In a science fiction or fantasy context, this sentence would not be so likely to strike readers as a reason to doubt the character's reliability, because the assertion could be perfectly possible, due to, say, telepathy or some new technological invention. Encountering a sentence like that, a science-fiction reader, rather than doubting the narrator's reliability or sanity, would be likely to turn to the fictional world for an explanation.

The same goes for values, conceptions of normality, and even to some extent for internal contradictions: while these criteria are intuitively correct, in a science fictional context they are not as straightforward and cannot necessarily be used as touchstones for reliability, as concepts like normality and common sense may not apply in a science fictional narrative world with different norms and customs, further technological development, and so on. As D'hoker (2008) and Jedličková (2008) have noted in discussing the effects of surreal or magical events in fiction on unreliability, the strategy to interpret inconsistencies in the narrative as a sign of the narrator's unreliability does not necessarily work if the storyworld contains non-realistic elements, as the events that are

impossible according to our world-knowledge may well be possible in the fictional world. Similarly, when reading science fiction, readers have to withhold their judgment of the narrator's reliability until they know enough about the world in order to assess whether something is in accordance with that world or not. And, as the examples discussed in this article illustrate, a first-person narrator can manipulate the distribution of that expositional information quite effectively, as readers may have nowhere else to turn to. Furthermore, by keeping the reader strategically in the dark, this kind of unreliability challenges the traditional view of unreliability as "a secret communion of the author and reader behind the narrator's back," as Wayne C. Booth (1983, 307) formulated.

Worlds and Words of Science Fiction

The "alien" narrator's unreliability, or unintelligibility, is often due to alien situations, strange customs, unfamiliar words, technologies and concepts that the narrator does not (at least not immediately) explain to readers, because there is no need for it – a contemporary of his or her (or it) would understand. The interpretive effort needed to decode science fictional narration is to some extent similar to that of reading literature from an "earthly" culture quite different from one's own: there are customs and concepts that seem strange, and may be hard to understand, but often their meaning and significance can be deduced from the context. Consider, for example, the beginning of a recent novella, *Binti* (2015), by Nnedi Okorafor, an American science fiction author with roots in Nigeria, who often bases her stories in Africa, or African-like environments, which brings another possible level of unfamiliarity into a Western reader's reading process. On the first eight pages of *Binti*, the titular first-person narrator introduces two italicized words that are most likely new to most Western readers: *otjize* and *edan* (Okorafor 2015, 11, 16). Without extra-textual help it is difficult to know whether they are real or fantastic concepts, even though the narrator does soon elaborate on both terms, initially implying that either one might be something used in the real world. The *otjize* comes up in the context of Binti's people's traditions: "We Himba don't travel. We stay put. Our ancestral land is life; move away from it and you diminish. We even cover our bodies with it. *Otjize* is red land" (Okorafor 2015,

12–13). The key here is the reference to "our ancestral land," which often hints to a science fiction-oriented reader that the history and ancestors of a story situated in the future might be us. The *edan*, on the other hand, is "a general name for a device too old for anyone to know its functions, so old that they were now just art" (Okorafor 2015, 17). In this description, too, there are clues that the device might be something known to us – but later on in the novel this turns out not to be the case, as the *edan* has properties no 20th-century device could have. In a similar manner, there are two peoples named in the novel, the Himba and the Khoush, and one of them is apparently fictional (the Khoush), and the other one real (the Himba), but an average reader cannot know for sure without turning to search engines for help.

In *Binti*, the situation is more challenging for readers, as their task of interpretation is made more difficult by not necessarily knowing which of the terms and events are "fantastic" neologisms, and which ones relate to actual things and events in the source culture, but are unfamiliar to readers from a different part of the world. Whether one is sufficiently knowledgeable of African people and traditions – or bothers to check the facts and learns that the Himba are an actual people living in Namibia, and that the Himba women do rub a fragrant paste called otjize into their skins and hair (Cole 2013, 153–154) – has no crucial effect on understanding the novella's plot, but it may have an effect on how readers are affected, or educated, by the novella. The narrator's underreporting (Phelan 2005, 51) or, to modify Phelan's term, underexplaining, poignantly reveals to a Western reader the embarrassing unfamiliarity with anything African: an African people and their traditions may be as alien as fictional alien technologies and cultures.

Language also plays a central role in creating ambiguity in Samuel Delany's 1984 science fiction novel *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*, whose narrator, Marq Dyeth, inhabits a future world where certain things are significantly different from the 20th-century American society in which Delany wrote the novel. The novel begins with a long "Prologue" introducing readers to a world populated only by humans, but the setting expands to include more of the future galaxy, which is also inhabited by thousands of other sentient species with different cultures and diverse biologies, including non-binary genders. Language in that diverse galaxy has changed to accommodate the new situation; however, instead of explaining the differences, the first-person narrator

keeps confusing his readers, who cannot wrap their minds about the changes, like the seemingly illogical use of gendered words and pronouns. Consider the following passage, quite in the beginning of the novel (after the long prologue). The narrator is stopping at a space station on his way home, and has just concluded his ponderings about space travel with the observation that "After all, I am a woman" – which is confusing in itself, considering the main character's male-sounding name. After readers have most likely adjusted to the idea that the narrator is, despite initial expectations, a woman, a couple of pages later, this scene takes place in the corridors of the station:

> Both human, both female […] two women strolled up to me. "I think that's him ..." one announced.
>
> "Perhaps for you," said her friend. "For me, while she's quite a pleasant looking male..."'I'm complimented." I smiled. I nodded. "But while I'm indeed male, this woman is going to refuse your proposition!" (Delany 1984/2004, 70; in the following SMP)

If the need to mention the humanness and femaleness of the approaching "women" does not catch one's attention, the repeated reversal of the main character's gender will: after he/she has identified herself as "a woman," the short encounter quoted above turns that expectation around four more times by referring to Marq as "him," "she," "male," and "woman," all in a few sentences. The logic of the perplexing usage of the gendered words and pronouns in the new world is explained to readers soon afterwards: all individuals of any sentient species are called "women" and referred to with the pronoun she, while he "has been reserved for the general sexual object of 'she' during the period of excitation, regardless of the gender of the woman speaking or the gender of the woman referred to" (SMP, 73). However, it is quite difficult to completely adjust to this fictional form of English, called "Arachnia," which is used throughout the novel. Again and again during the reading experience, the anomalous use of pronouns in the novel results in confusing combinations like "male women" and characters whose gender, sexual orientation, or even species readers cannot be sure of, as the narration may only reveal that a character finds another character sexually interesting, but does not always indicate the gender of one of the parties involved. Thus, as I have argued elsewhere (Väätänen 2014), the

narration sets traps for readers, situations that are impossible to interpret according to conservative gender roles and heteronormative ideas. The wavering of one's interpretation – whether an ambiguous character is interpreted to be male or female, straight or gay, black or white, or something where the dichotomy simply does not apply – and the anxiety that the ambiguity causes, is educational to an open-minded reader who is ready to question his or her reactions and possible reluctance to accept certain interpretations or the ambiguity about a character's gender or sexual orientation. Delany's *Stars in My Pocket*, confronting readers with the uncanny situation of conflicting racial and gendered features and language, challenges readers' cultural obsession with categorizing people normatively according to those features. As Carl Malmgren has described the tactics of science fiction to affect readers: "The best SF […] foregrounds or puts in relief certain assumptions or presuppositions that a reader brings from his/her world to the estranged SF world" (1991, 30). It is next-to-impossible to read Delany's novel without becoming very conscious of the presuppositions and normative ideas persisting in one's mind and culture.

Part of this expositional manipulation makes use of the fact that readers follow what Ryan (1991, 51) refers to as the principle of minimal departure: unless stated otherwise, readers generally presume that the fictional universe follows the same rules as our own world. However, texts can "subvert" or "frustrate" the principle by making it impossible to follow – for example, due to high levels of absurdity (Ryan 1991, 57). Thus, even though world-knowledge and cultural factors often cannot be used to determine a narrator's unreliability when reading science fiction, that world-knowledge can be used against readers when they try to interpret an ambiguous world according to the principle of minimal departure, presuming, for example, that aspects like gender, sexuality, and ethnicity follow a familiar pattern in an extremely multicultural galaxy.

In *Stars in My Pocket*, readers are aware that something suspicious is going on, but their tendency to fill in details according to the principle of minimal departure can be turned against them even more abruptly. This is well exemplified by an earlier work of science fiction, namely Robert Heinlein's 1959 novel *Starship Troopers.* The fact that the novel's first-person narrator, Rico, is revealed to be of Filipino origin only towards the end of the novel has elicited strong reactions from its readers; for

example, Frederick Pohl (1997) recounts an anecdote of a man who, as a youngster, had read the novel and felt it was a life-changing experience for him. According to Pohl (1997, 9), the man described the reading experience as follows: "It was just about the biggest shock I ever had. […] It occurred to me, for the first time in my life, that black people were as human as I. And I was never able to go back to the old ways." Not everyone was equally educated, though, as the man mentions that some of his friends, "plain disgusted," had stopped reading at that point in the novel (quoted in Pohl 1997, 9). These latter readers, recognizing the narrator's unreliability and the manipulated exposition that withheld information they felt was crucial, reacted strongly to it, but felt cheated instead of enlightened. So, even if expositional manipulation creates the potential for an epiphany, not all flesh-and-blood readers react the same way in the end.

Whether educated or disgusted, the expositional manipulation these readers responded to is to a large extent created by readers' expectations as to what pieces of information are essential and have to be included in exposition as early as possible. These expectations are to a large extent cultural, suggesting that cultural and historical factors should also be taken into account when studying unreliability in fiction, as Vera Nünning (2004) convincingly argues. The significance of cultural norms and values at the time of Heinlein's novel's publication plays a part in deciding whether a narrator is unreliable: the feeling of dishonesty arises from the cultural importance of the fact that is left unmentioned until late in the novel. Heinlein's narrative trick was so striking to these readers, partly due to its historical and social context, during the late 1950s and early 1960s, when race was an especially explosive topic amidst the civil rights struggle. It was not only readers who felt that a protagonist's ethnic background is essential: a few years after *Starship Troopers,* Delany got feedback for his own work from an editor claiming that "the fact that the main character's colored […] should be on page one" (Delany 1984a, 30–31).

The cultural factors affecting readers' experience of unreliability can be understood to include genre-specific factors as well. The delay in delivering the information about the narrator's ethnicity allows for readers of *Starship Troopers* to make the automatic assumption that the narrator is "the blue-eyed blond hero of countless RKO Second World War films," as Samuel Delany (1984a, 30) describes his own experience

of the same revelation reading Heinlein's book. In other words, in a genre literature with strong traditions and conventions, the efficiency of expositional manipulation can also be based on readers' expectations, and a writer conscious of the conventions and history of the genre can use the prejudices of readers with the same generic knowledge and same cultural background against them.

The cultural dimensions are also implied on the level of world-building: delayed exposition can be read as a clue to what is different in the world of the novel as compared to the readers' reality. Samuel Delany (1984a, 30) recounts how, for him, the most important thing in discovering the ethnicity of the narrator of *Starship Troopers* late in the novel was not that the main character was Filipino, but the idea that in the future world such aspects would be trivial and would not have to be mentioned at all. The reason an alien narrator can leave traits such as ethnicity, gender, and sexual orientation unmentioned is because in the narrator's world such things are not significant. Even though the novel is rather dystopian in its presentation of a warlike future, this acceptance of diversity in Heinlein's society can be seen to be utopian for a reader stopping to think about the differences between his or her world and the fictional world.

Analogical Manipulations

The comparison of societies real and fictional can also result from a different kind of delayed exposition, when the similarities between readers' reality and a dystopian society are spelled out only afterwards. These analogical interpretations are presented so that readers do not necessarily immediately see the connection between the imagined society and the real. Even though analogical interpretations are, naturally, not always a case of expositional manipulation or unreliable narration, authors can choose to delay the revelation of the real-life parallels in order to achieve a desired ethical judgment, for example by first eliciting a response that certain aspects of the fictional society are arbitrary or even evil, before spelling out the connection to similar aspects in the readers' reality.

Consider the following examples from Delany's *Stars in My Pocket.* The 60-page "Prologue" opening the novel introduces readers to a world

plagued by social evils like sexism and even a form of slavery, where people subjected to a kind of lobotomy are made to work for institutions under horribly inhuman conditions. The world is clearly a dystopian one, and many of its social conventions seem arbitrary and senseless, but the parallels between the unhappy place and the real world are not spelled out at this point – the society seems like any other dystopian science-fictional world. Only later in the novel, when the first-person narrator Marq and a character from this dystopian world, Rat Korga, meet and discuss the differences between their home worlds, do the links become more obvious. In one such passage, Rat Korga mentions that the law forbidding sexual relationships between tall and short people is a "law, that [he] did not understand, but now do[es]" (SMP, 198). As readers are left without further clarification, they are invited to – dared to – think of a possible explanation, most likely beginning from similar laws in the readers' own society and the justification for, and logic behind, such laws.

A real-life experience of a readers' realization of the analogical dimension is Russell Blackford's article on *Stars in My Pocket*. Blackford (1996, 28) describes the world presented in the prologue, and claims that "it is hard to imagine how a society such as this would work" – only to have an afterthought that "alleged practices in this country's mental institutions make me wonder whether Delany is not, against expectation, right." Whether the allusion to the readers' reality is slavery or mental institutions, or some other utterly dehumanizing practices in human societies, the mechanism is the same: readers are stalled in their reading by the interpretation of something "not quite right" – in Blackford's case, the disbelief that a society like that would be possible – only to realize that, indeed, there is something very similar happening in our own societies. A delayed revelation of the analogy allows for readers to commit ethically before realizing the whole implications of that judgment. For Blackford, the realization evokes mental institutions, but other possible perspectives include, naturally, sexism and slavery.

The references to the readers' reality in *Stars in My Pocket* can also be more direct. As with Okorafor's *Binti*, there are references to the future's history that can be a signal to an experienced sf reader that a connection with our time may be inferred. Consider, for example, a passage where the narrator recounts seeing a young boy in kindergarten: "At that age, I did not know that at one time perhaps a fifth of the

human race had such pale skins and such colored and textured hair – and were called Caucasian, nor that over the six thousand worlds today well over half have such marvelous eyes as his, once called Mongolian" (SMP, 75). In one move, the novel both points out that the Western-centred idea of majority was always an illusion, and that, in that future galaxy, Asian peoples are a majority. Also, as the description combines features connected to "Caucasians" and "Mongolians" in one and the same character, the implication is that ethnicities have become mixed, and race as a category has little relevance in that galaxy any more – even the terminology is becoming obsolete, since Marq refers to them as something that was "once called" Mongolian or Caucasian.

These delayed analogical interpretations, or parallels drawn between the fictional and real world, expose another layer in the alien narration. In the case of alien narrators, a narrator cannot be claimed to be responsible for encouraging analogical interpretations between his world and that of the readers, as the narrator is not conscious of the readers' reality. In these passages, the implied author seems to be the one prompting the comparison or realization of similarities between the two worlds. The rhetorical structure is similar to what Phelan (2005, 11–12) describes happening in redundant telling, in which the narrator tells things that the narratee would already know, in order to provide the authorial audience with all the necessary information. Phelan (2005, 12) argues that redundant telling "reveals that the implied author's indirect address to the authorial audience can interfere with the narrator's direct address to the narratee". In these passages of *Stars in My Pocket,* the author's need to evoke certain interpretations in his authorial audience interferes with the logic of the "alien" narrator's address: the narrator has no actual reason to tell his narratee things aimed at a 20th-century reader – a more plausible interpretation is that it has to be the implied author who interferes and manipulates the delivery of details in order to point readers towards the epiphanies he wants readers to have. The technique is in fact hinted at in the novel, with an occasional call to "(look)" and "(listen)" in parentheses, without making clear whose voice it is that is telling readers to look and to listen (see SMP, e.g. 61, 66, 90).

Changing Sides – The Alien Strikes Back

Another form of expositional manipulation in science fiction is moving away from an exclusively human point of view. In postcolonial science fiction, for example, the human point of view often may be questioned by allowing the alien to speak out and contest the first-person narrator's stance, or by revealing that the aliens were friendly, after all, and the whole conflict was due to misunderstandings on both sides. Again, the question of whom to trust is linked to the fictional world, both via the background information readers are provided in order to determine who is speaking the truth, and via moral and ethical aspects specific to that fictional world and the alien culture. When human characters are set against alien characters, probably the most instinctual thing to do is to align oneself with the humans, especially when their behavior is in accordance with our moral standards.

Consider, for example, Octavia Butler's short story "Bloodchild" (1984). The first-person narrator, Gan, is a young man on a planet where humans arrived generations ago to find the planet already inhabited by the "Tlic," an alien species reminiscent of giant insects, both in their appearances and ways of reproduction: they lay eggs inside of host animals, which die as the grubs eat their way out. Humans have proved to be great host animals, but when they are used as hosts, the grubs are removed before they cause any lasting harm (if everything goes as planned). The quite graphic details of this procedure are revealed to readers through Gan's narration, which seems reliable in every way. According to Gan, who is apparently about to become a larvae host himself, there was a time when "the Tlic saw us as little more than convenient, big, warm-blooded animals [...] they would pen several of us together, male and female, and feed us only eggs [i.e. infertile Tlic eggs that make humans healthier, and make them pleasantly drugged]. That way they could be sure of getting another generation of us no matter how we tried to hold out. We were lucky that didn't go on for long" (Butler 1984/1996, 9).

From Gan's description and the facts readers are provided, the relationship between humans and the Tlic seems like one in which the humans were ruthlessly taken advantage of. This interpretation is challenged, however, when Gan confronts the alien character T'Gatoi, declaring that he doesn't want to be her "host animal." T'Gatoi replies

that "you know you aren't animals to us" (Butler 1984/1996, 24). So far in the narrative, readers have only been familiar with the human side of the story, and have made the assumption that the humans have no choice in the matter. T'Gatoi's angle on the situation is slightly different, as seen when she explains the situation from the Tlic point of view:

> "The animals we once used began killing most of our eggs after implantation long before your ancestors arrived," she said softly. "You know these things, Gan. Because your people arrived, we are relearning what it means to be healthy, thriving people. And your ancestors, fleeing from their homeworld, from their own kind who would have killed or enslaved them – they survived because of us. We saw them as people and gave them the Preserve when they still tried to kill us as worms." (Butler 1984/ 1996, 25)

This scene very much determines the way we interpret the outcome of the story: if one looks back and adjusts one's interpretation of the Tlic as sentient huge insects and instead acknowledges them as caring parents and the rightful owners of the planet, the actions of the Tlic characters seem more ethical. Who wouldn't prioritize the lives of one's offspring, and why would they have to let the "aliens" from Earth just come and settle wherever they feel like? Of course, the scene also can be interpreted by clinging to the human point of view and seeing the alien character as unreliable. For example, Helford (1994) argues that the alien is manipulating Gan and other human characters. However, the possible unreliability of both the narrator and the alien characters can be understood within the context of their cultures, both peoples' best interests, and genre conventions. When both points of view are validated, neither of the characters has to be seen as unreliable, even if their needs and interests clash. The line between manipulation and negotiating one's own viewpoint is a blurry one, and unreliability is in the eye of the beholder. Instead of condemning either side as good or bad, and by letting the alien speak for itself, Butler invites readers to see the need for understanding both one's own and the other's point of view.

Conclusion

In this article, I have briefly outlined some issues that should be taken into consideration when looking more closely into unreliability in science fiction. I aimed to demonstrate that studying unreliability in science fiction opens up new perspectives – or, rather, more questions and challenges – to be considered in the context of the generic scope of unreliability. In this kind of science fictional narrative, the "alien" narrator addressing a narrative audience in the same fictional world instead of a narratee contemporary with readers makes it possible to build the narration, the characters' dialogues, and especially the narrative's exposition in general in such a way as to deliberately confuse and mislead its audience.

These alien, otherworldly narrators are not, however, unreliable in the classic sense, expressed in Wayne C. Booth's (1983, 158) definition of an unreliable narrator as one whose narration or actions are not "in accordance with the norms of the work." In these cases, the narrators are not unreliable within the storyworld, but become so with regard to readers. Even though their narration and actions make sense when put into the context of the work, due to manipulated and delayed exposition and ambiguity, it may take a while for readers to deduce what the norms of the work are. Therefore, common sense, norms, and psychological reflections, which are often taken as clues to unreliability, may not be trustworthy in considering reliability in science fiction.

Instead of the classic metaphor of unreliable narration as communication behind the narrator's back (Booth 1983, 307), I argue that, in these cases, it is not the narrator immersed in the fictional world who becomes the butt of irony. Instead, stretching the analogy, I claim that it is the alien narrator who is in secret communion between the (implied) author, and the butt of irony is the reader. Instead of exposing the moral shortcomings or the fallibility of the narrator, these unreliable narrators reveal the ethical shortcomings of the reader or his or her society. Fallible (or even gullible) readers interpret the ambiguous passages by bringing their presuppositions, as well as cultural and personal factors, into the process – and have those presuppositions challenged when they turn out not to be tenable when interpreting the narrative's ambiguities.

The science fictional alien narrators discussed in this article are involved in expositional manipulation that is seemingly structurally

straightforward – the narrator narrating to a narratee residing in the same science fictional universe and leaving the authorial audience to cope on their own – but the interpretation of that expositional manipulation involves "play with multiple, corrected, and thwarted meaning of all kinds," as Pettersson (2015, 116) characterizes expositional manipulation. Struggling with delayed or denied information, readers need to understand that everything in the narrative can give them fresh insights about their world and themselves – and, to the critic perhaps, a deeper understanding of unreliability in fiction.

References

Blackford, Russell. 1996. "'Debased and Lascivious?' Samuel R. Delany's *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*." In *Ash of Stars: On the Writing of Samuel R. Delany*, edited by James Sallis, 26–42. Jackson: University Press of Mississippi.

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

Butler, Octavia. 1984/1996. "Bloodchild." In *Bloodchild and Other Stories*, 3–29. New York: Seven Stories Press.

Chatelain, Danièle & George Slusser. 2000. "Convention and Displacement: Narrator, Narratee, and Virtual Reader in Science Fiction." In *Speaking Science Fiction: Dialogues and Interpretations*, edited by Andy Sawyer and David Seed, 158–178. Liverpool: Liverpool University Press.

Clute, John, Henry Wessells & David Langford. 2013. "Infodump." In *The Encyclopedia of Science Fiction*, edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. Gollancz. Accessed January 2, 2017. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/infodump.

Cole, J. 2013. "Himba in the Mix: The 'Catwalk Politics' of Culture in Namibia." *WSQ: Women's Studies Quarterly* 41: 150–161.

Delany, Samuel R. 1984/2004. *Stars in My Pocket like Grains of Sand*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. (= SMP)

Delany, Samuel R.1984a. "The Necessity of Tomorrows." In *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction,* 23–35. Pleasantville, NY: Dragon Press.

Delany, Samuel R. 1984b. "Science Fiction and 'Literature' – or, the Conscience of the King." In *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction,* 81–100. Pleasantville, NY: Dragon Press.

D'hoker, Elke. 2008. "Unreliability between Mimesis and Metaphor: The Works of Kazuo Ishiguro." In *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, edited by Elke D'hoker and Gunther Martens, 147–170. Berlin: De Gruyter.

Heinlein, Robert. 1959/2005. *Starship Troopers.* London: Hodder & Stoughton. Kindle edition.

Helford, Elyce Rae. 1994. "'Would You Really Rather Die than Bear My Young?' The Construction of Gender, Race, and Species in Octavia E. Butler's 'Bloodchild.'" *African American Review* 28: 259–271.

Jedličková, Alice. 2008. "An Unreliable Narrator in an Unreliable World: Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory." In *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, edited by Elke D'hoker and Gunther Martens, 281–302. Berlin: De Gruyter.

Jones, Gwyneth. 2003. "The Icons of Science Fiction." In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, edited by Edward James and Farah Mendlesohn, 163–173. Cambridge: Cambridge University Press.

Käkelä, Jari. 2016. *The Cowboy Politics of an Enlightened Future: History, Expansionism, and Guardianship in Isaac Asimov's Science Fiction.* PhD diss., University of Helsinki.

Leonard, Elisabeth Anne. 2008. "Race and Ethnicity in Science Fiction." In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, edited by Edward James and Farah Mendlesohn, 253–263. Cambridge: Cambridge University Press.

Malmgren, Carl D. 1991. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Nünning, Ansgar. 1997. "'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 22: 83–105.

Nünning, Vera. 2004. "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology." *Style* 38: 236–252.

Okorafor, Nnedi. 2015. *Binti*. New York: Tom Doherty.

Perry, Menakhem. 1979. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings (With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily')." *Poetics Today* 1: 35–64.

Phelan, James. 2005. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.

Pettersson, Bo. 2015. "Kinds of Unreliability in Fiction." In *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives,* edited by Vera Nünning, 109–129. Berlin: De Gruyter.

Pohl, Frederick. 1997. "The Politics of Prophesy." In *Political Science Fiction*, edited by Donald M. Hassler and Clyde Wilcox, 7–17. Columbia: University of South Carolina Press.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Sternberg, Meir. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Väätänen, Päivi. 2014. "Opposing Forces and Ethical Judgments in Samuel Delany's *Stars in My Pocket like Grains of Sand*." *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 1 (1): 7–18.

Yacobi, Tamar. 1981. "Fictional Reliability as a Communicative Problem." *Poetics Today* 2: 113–126.

Reading across Cultural Lines
A Homological Study of N. Scott Momaday's *House Made of Dawn*, Leslie Marmon Silko's *Ceremony* and Louise Erdrich's *Tracks*

Mark Shackleton

> To survive on this globe, it has become clear that we must achieve a transition from egocentrism to ecocentrism. More and more we will be required to read across lines of cultural identity around us and within us.
> (Louis Owens 1998/2001, 11)

The notion of *crossreading* is largely associated with the Choctaw-Cherokee-Irish critic and writer Louis Owens (1948–2002), a concept that has been a fertile one in focusing on the kind of attention that is needed to decode Native American writing. Put briefly, what must non-Native readers do to open themselves to another culture? What kind of tribal information and knowledge is required to understand such canonized Native American texts as N. Scott Momaday's *House Made of Dawn* (1968), Leslie Marmon Silko's *Ceremony* (1977) or Louise Erdrich's *Tracks* (1988)? What are the ethics of reading in this situation? This article will apply Robert M. Nelson's notion of "literary homology" to these three texts in order to trace the "backbone" of the texts – the Native American mythic frames on which the works are structured – and the contemporary contextualization and adaptations of these mythic frameworks. Nelson's scheme of the homology of character, function (narrative structure), cultural context and motif (theme) will be followed with a view to clarifying the kind of cultural knowledge both Native and non-Native readers require to appreciate contemporary Native American writing and to provide as ethically responsible readings as possible.

Is it Possible to Read across Cultural Lines?

Whether one can or cannot read across cultural lines is a debate in itself. Paula Gunn Allen (Laguna Pueblo) in her essay "Special Problems in Teaching Leslie Marmon Silko's *Ceremony*" (1998) presents the case against the possibility of cross-cultural reading. In her experience as teacher she found that non-Native students were primarily interested in the exotica of Silko's text, including "'medicine,' sacred language, rituals, and spiritual customs" (Gunn Allen 1998, 59) and this somewhat anthropological need to "know" another culture and to use literature as a way of accessing another culture is misguided. In effect, Gunn Allen argues for a form of cultural humility, some would say insularity, derived from her Laguna Pueblo heritage, in which "a person is expected to know no more than is necessary, sufficient and congruent with their spiritual and social place" (Gunn Allen 1998, 56). Teaching a work like *Ceremony* posed for her an ethical dilemma, namely that to discuss the ceremonialism of Silko's novel flew in the face of her upbringing, which taught her "that telling the old stories, revealing the old ways, can lead only to disaster" (Gunn Allen 1998, 62). What Gunn Allen foregrounds here is the sacredness of traditional tribal stories and the dangers of appropriation. Gunn Allen (1998, 60) in fact even takes Silko to task for telling a traditional Keresan quest and redemption story in *Ceremony* that is "a clan story," which should "not to be told outside of the clan."

In an elegant rebuttal to Gunn Allen's position, Robert M. Nelson (2001) has pointed out that Silko's use of the Keresan story of Hummingbird and Green Fly bringing about the return of Nau'ts'ity'i (Reed Woman), and hence bringing fertility back to the land, is less a secret clan story than a re-working and revitalization of the text version of the tale found in Franz Boas's *Keresan Texts* (1928). Silko, Nelson (2001, n.p.) argues, is not revealing clan secrets but is "re-quickening the spirit of storytelling that, until Silko wrote the novel, lay misplaced and […] misrepresented in the form of the ethnographic record." Despite its somewhat extreme position, Gunn Allen's words need, nevertheless, to be taken seriously as they represent a traditionalist tribal perspective that non-Native scholars and students should carefully take into consideration when approaching Native American cultural materials.

However, a position diametrically opposed to Gunn Allen's is provided by Louis Owens (1998/2001), who argues strongly in favour of

Native American Literature being read and studied by non-Natives. In *Mixedblood Messages* he writes:

> I have little sympathy for those who would argue that "outsiders" (i.e., non-Indians) have no business reading or studying Native American literature. To think that poems, novels, stories, or plays written and performed by Native people are not for all audiences is essentialist and absurd. But it takes work; as Grandma says in Leslie Marmon Silko's *Ceremony*, "It isn't easy." (Owens 1998/2001, 11)

Owens, as opposed to Gunn Allen, finds delight in his (non-Native) students seeking to, as he puts it, "discover the epistemologically new worlds of Native American Literature" (Owens 1998/2001, 11). In the conclusion of this chapter in *Mixedblood Messages*, entitled "Columbus Had It Coming: Crossbloods, Crossreading, and Cultural Survival," Owens goes as far as to see cultural interchange as an ecological necessity: "To survive on this globe, it has become clear that we must achieve a transition from egocentrism to ecocentrism. More and more we will be required to read across lines of cultural identity" (Owens 1998/2001, 11). In characterizing the typically Western perspective as "egocentric" and the Native viewpoint as "ecocentric," Owens is adopting what Gayatri Spivak (1988, 205) has called "strategic essentialism," namely an essentializing or simplifying self-representation in order to define one's political identity. But despite the generalization, Owens's point nevertheless still rings true. Time and again, and particularly in the works of Momaday and Silko, the concern with the land and the complex interrelationships between man and nature are foregrounded (see e.g. Scarberry-Garcia 1990; Nelson 2008). Owens's pedagogic emphasis in his notion of crossreading is not on the withdrawal of information, or the avoidance of culturally sensitive areas, but on the responsibility of the teacher and student to, if you like, do their homework. This involves being as attuned as possible to differences and to imbalances of power, but also to recognize features of common humanity and joint ecological responsibilities. But, as Owens points out above, "It isn't easy."

Crossreading Silko's Ceremony Using Nelson's "Literary Homology"

What then makes for a successful crossreading, a reading across the lines of cultural identity? Although it by no means supplies all the answers, Robert M. Nelson's notion of "literary homology" is a useful way to approach this question. Nelson (himself a non-Native scholar) has spent an academic lifetime studying the works of Marmon Silko, and the notion of homology is particularly productive for a study of a work like *Ceremony*. Homology, derived from the Greek *homologia* (agreement) is a remarkably productive concept that has been used in specialized ways in the fields of biology, anthropology, chemistry, mathematics, psychology, sociology, and in literary studies. Most frequently applied in biology, linked as it is to evolutionary theory, homology means the existence of a shared ancestry between a pair of structures, such as the homologous link between the wings of bats and the arms of primates.

In "The Kaupata Motif in Silko's *Ceremony*: A Study of Literary Homology" (1999) Nelson draws attention to the links between the "embedded texts," the sections of the novel in poetry, which piece by piece tell the story of Hummingbird and Green Fly's quest and redemption tale (and other Keresan stories with similar motifs) and the prose narrative of the rest of the novel. A study of the functional and structural similarities between different parts of the novel shows that the novel as a whole has a shared point of origin: the Keresan oral tradition. Silko is not using the Pueblo oral tradition to tell a modern tale, nor is she investing the present with the authority of the past. She is instead performing a ceremony in words in which the "hama-ha" (long-ago far-way stories of the Pueblo people) are reinvoked. This is the significance of the opening poem of *Ceremony*: "Ts'its'tsi'nako, Thought Woman, / is sitting in her room/ and whatever she thinks about / appears. […] I'm telling you the story / she is thinking" (Silko 1977/2006, 1; in the following C).

Nelson sees four axes to Silko's literary performance in *Ceremony*: the homology of character, function, cultural context, and motif. One of the main narrative lines in *Ceremony* is the journey of the protagonist Tayo to the mountains to recapture a herd of stolen cattle. The *character* Tayo is homologous with Sun Man of Pueblo tales, who must go to the mountains to recover stolen storm clouds. These two stories are homologous in that they share the same "backbone" story

in which a hero figure (Tayo/Sun Man) goes on a quest. In terms of *function*, the parallels are also plain: a lack, a quest, a story given to help overcome difficulty, an encounter with evil, a victory, and the lack is put right. Discussing *cultural context*, Nelson (1999, n.p.) alludes to the notion of synchronicity rather than diachronicity. Thus, the various versions of, for example, the Sun Man story (in oral form; in Boas's *Keresan Texts*; in Silko's retelling in *Ceremony*) occur synchronously; they are all equivalent "re-happenings" of the pretextual story, all occurring, as it were, at the same time. The fourth homology is that of *motif*, communicated primarily through imagery. As Nelson (1999 n.p.) observes, "it is in the nature of narrative that imagery indicates event," and the reader is sensitized to the presence of a mythic "pretext" through marked patterns of imagery. To give one example, Sun Man in the Keresan story must bring back captured storm clouds to the people to rid the land of drought. In *Ceremony,* Tayo (Sun Man) rescues stolen cattle, but the mythic "pretext" is not forgotten because the imagery used to describe their movement evokes water, hence linking cattle and rain clouds. When liberated by Tayo, the cattle come down from the mountain following, like water, the line of least resistance. They find themselves funnelled into a dry creek (arroyo), which they fill up like floodwater: "They went just like the run-off goes after a rainstorm, running right down the middle of the arroyo" (C, 195). This is just one of the multiple layers of the novel in which the mythic "pretext" coincides with the novelistic text. Through such patterns of imagery the primary motifs of the novel – tribal survival, the need for adaptation, positive syncretic fusions, attention to the natural world and the cosmos – are communicated.

In addition, the novel – as in other works of Native American fiction – takes up the question of "evil." Good versus evil, black versus white, are well-known notions in Western thought, which even today is not free of Manichaeism (see JanMohamed 1983). A central motif in the three mentioned texts is how to cope with evil, identified as "witchery." In a climactic scene towards the end of *Ceremony*, Tayo sees his friend Harley being tortured by Emo (a figure homologous with witchcraft), but turns away from acting out a revenge killing:

> It had been a close call. The witchery had almost ended the story according to its plan; Tayo had almost jammed the screwdriver into

> Emo's skull the way the witchery had wanted, savoring the yielding bone and membrane as the steel ruptured the brain. Their deadly ritual for the autumn solstice would have been completed by him. (C, 235)

The implication is clear, that to act violently, even in a just cause, is to increase the power of witchery (or evil); it is in fact what "witchery had wanted." But the reference to the "deadly ritual for the autumn solstice" alerts one to a cultural (and ceremonial) context that requires further decoding. In terms of homology of *character* Tayo is Sun Man and Emo is in part a powerful evil spirit, Kaupata the Gambler. In the Keresan story, Sun Man succeeds in overcoming Kaupata by cutting out his eyes and flinging them into the sky, where they form the "horizon stars of autumn" (which helps explain why Silko refers to "the autumn solstice"). The homologous *function* here is not simply the traditional "happy ending," as an analysis of the subtle transpositions of Silko's text shows. Sun Man cuts out Kaupata's eyes with a black flint knife; Tayo *imagines* killing Emo with a rusty screwdriver. Kaupata had urged Sun Man to cut out his heart, but Sun Man takes another course of action; Emo's cruelty had encouraged a violent response, but Tayo acts otherwise. In the Keresan tale the blind Kaupata brings about an apocalypse of fire and flood; *Ceremony* ends on a note of qualified peace with the fourfold repetition of "It [witchery] is dead *for now*" (C, 243; emphasis added).

Nelson's third homology, *cultural context*, can be looked at in terms of *literary context*, and here I would suggest that the novel *Ceremony* itself provides the primary means by which a reader can begin to explore cultural difference and read across cultural lines. The attuned reader can make the parallel between Sun Man and the flint knife and Tayo and his screwdriver because the story has been told earlier in the novel:

> "…Take this black flint knife, Sun Man,
> go ahead, cut out my heart, kill me."
> Kaup'a'ta lay down on the floor
> With his head toward the east.
> But Sun Man knew Kaupa'ta was magical
> and he couldn't be killed anyway.
> Kaup'a'ta was going to lie there
> and pretend to be dead.
> So Sun Man knew what to do:

He took the flint blade
and he cut out the Gambler's eyes
He threw them into the south sky
and they became the horizon stars of autumn. (C, 163)

The cultural investigations that can now be made are inexhaustible. What specifically is "black flint," and is it associated with Pueblo ceremonies? Why does Kaupata lie with his head towards the east? Are particular stars being referred to in the "south sky"? Which are the "horizon stars of autumn"? What other works by Native American writers have star myths? What other parts of the novel foreground seeing and vision in terms of power? Are cultural differences more apparent than real? Why do virtually all cultures imagine stories behind stars? Why do we use stories to explain our world? These are the kind of questions and thoughts that a work like *Ceremony* – a work that is both similar to and different from the Western consciousness – encourages.

The homology of *motif* could similarly go in many directions, but one prominent theme in the novel is that evil cannot be destroyed:

But Sun Man knew Kaup'a'ta was magical
and he couldn't be killed anyway. (C, 163)

It is an insistent theme in much Native American writing – in, for example, the whistling winds of witchery in *House Made of Dawn* and *Ceremony*, or in the figure of the windigo in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* (1998) – that evil cannot be destroyed, it can only, like any other form of energy, be transformed, shaped or accommodated within a vision of recovery and regeneration. In this, Native American thought and the First Law of Thermodynamics are at one.

As we have seen, Nelson's notion of literary homology is a useful way into a text like *Ceremony* because it encourages the reader (both Native and non-Native) to explore beyond the surface of the text. It also provides a functional model by which to explore other works by Native American writers. In what follows, I will apply Nelson's notion to two other well-known works of Native American fiction: Momaday's *House Made of Dawn* and Erdrich's *Tracks.* I will in particular explore the motif of "evil," which runs like a red thread through all three works. The aim is not to explore this motif exhaustively in these three texts, but rather to

point to the type of engagement required when reading across cultural lines.

Crossreading Momaday's House Made of Dawn Using Nelson's "Literary Homology"

There are many parallels between *Ceremony* and *House Made of Dawn*, which precedes Silko's novel by nine years. In both novels the protagonist, Tayo in C*eremony* and Abel in *House Made of Dawn*, undergo the rites of passage of the traditional tribal culture hero. Scarberry-Garcia (1990, 18–19) identifies these features in Navajo story patterns: the hero figure is of obscure parentage, an outsider from birth. He (occasionally she) leaves home, combats terrifying obstacles, undergoes a symbolic death experience, is reborn through the aid of spirit helpers, and then returns to his people to teach them the healing ceremonies that remade him. In both *Ceremony* and *House Made of Dawn* combating terrifying obstacles can be seen as a confrontation with evil. In *Ceremony*, Sun Man (Tayo) confronts Kaupata the Gambler (paralleled in Silko's novel by the rancher who steals Tayo's cattle and later by the witchery of Emo). In *House Made of Dawn* Abel confronts evil in the form of an albino referred to as "the white man." What is immediately noticeable in this comparison is that the homological parallels between the mythical "pretext" and the novelistic text are closer and more foregrounded in *Ceremony* than in *House Made of Dawn.* In Silko's novel the "backbone" story of Kaupata and Sun Man is directly given in what can be seen as islands of poetry that emerge from the surrounding sea of narrative text. In Momaday's novel the parallels between Native oral tradition and the protagonist's quest for healing and identity are less specific. This point can be clarified by applying Nelson's notion of literary homology.

In terms of the homology of character Tayo equals Sun Man in *Ceremony*, but Abel cannot be identified so easily or directly with a specific tribal hero figure in *House Made of Dawn.* The name Abel, of course, also evokes Biblical parallels. Abel can be characterized as a victim figure, but ironically it is his white half brother, Rocky, who is slain while fighting in the Pacific Campaign, and Abel's post-war PTSD is linked to his survivor guilt that it is he, and not his brother, who is slain. But as Owens (1992/1994, 98) points out, close Biblical parallels

might not take us very far, and instead the name Abel might be more productively linked to the protagonist's overall sense of dis-ease with his detachment and isolation from the Jemez Pueblo community he grew up in. He is an in-between figure, a mixed-blood who only at the end of the novel finds communion with his (Pueblo) people, symbolized by his joining in with the ceremonial dawn runners, the "runners after evil," which can be understood as the acceptance of evil as one of the many forces in the universe.

The homology of function in *House Made of Dawn* follows, as mentioned above, the quest motif outlined by Scarberry-Garcia. Abel's outsider status is marked early on:

> He did not know who his father was. His father was a Navajo, they said, or a Sia, or an Isleta, an outsider anyway, which made him and his mother and Vidal [his brother] somehow foreign and strange. (Momaday 1968/1999, 11; in the following HMD)

Note here that the community's disapproval is voiced through the addition of "they said," and the colloquial reference implied by "anyway" and "somehow." We can hear the villagers' gossip in these words. Abel's leaving home is marked by the second section of the novel, "The Priest of the Sun," when Abel is relocated to Los Angeles after having served his prison sentence for killing the albino "white man" (HMD, 38). Combating terrifying obstacles can be interpreted in many ways (again the homologic link between mythical "pretext" and the novel's narrative is looser in *House Made of Dawn* than in *Ceremony*). The obstacles can include, for example, the traumas of war-induced PTSD, or the angst deriving from his "in between" position. The symbolic death experience can be linked to the brutal beating he receives from a sadistic LA policeman known as *culebra* (the snake, HMD, 125). His rebirth is aided by his Navajo friend Ben, who acts as a spirit helper by teaching him the words of the traditional Navajo Night Chant in the third section of the novel, "The Night Chanter" (HMD, 121–166). The final section of the novel, "The Dawn Runner," marks Abel's reintegration into the tribal community, symbolized by his joining in with the ceremonial "runners after evil" (HMD, 182).

In considering the homology of cultural context, a comparison between *Ceremony* and *House Made of Dawn* would suggest that

Momaday's novel relies more on styles of writing associated with Modernism than does Silko's. This is particularly evident in the cutting up of the text in section 4, "The Dawn Runner," where six remembered events in the life of Francisco, an aged Pueblo mentor of Abel's, are reminiscent of the life memories of Harry in Hemingway's "The Snows of Kilimanjaro" (1936), even in the use of italics to present those past memories. Also, many readers will find the brief affair between Abel and married white woman Angela St. John reminiscent of D.H. Lawrence both in style and content. Louis Owens (1992/1994, 106), for example, comments on "Momaday's phallic description of Abel's wood-cutting" (viewed by Angela from an upstairs window), and finds it "worthy of D.H. Lawrence at his least subtle." But balanced with these Modernist echoes is Momaday's vital inclusion of purely Native materials, such as the opening and closing Jemez Pueblo words (Dypaloh/Qtsedaba) that indicate the beginning and ending of a story, the Navajo Night Chant (HMD, 129–130), and the retelling of Kiowa creation stories (HMD, 85, 115–116). Story is central to Momaday's sense of Kiowa identity, as shown by the fact that the Kiowa story that explains the origin of Devils Tower in the Black Hills, a story that is linked to Momaday's own Kiowa name as "rock tree boy" (Tsoai-talee), is retold in every work he has written.

Focusing on the homology of cultural context in *House Made of Dawn* shows again how the literary context modifies and influences the way we read and comprehend cultural materials. This can be illustrated by comparing the Devils Tower story and the origin of Momaday's Native name (rock tree boy) as it appears in two works by Momaday, *The Way to Rainy Mountain* (1969) and *House Made of Dawn*. *The Way to Rainy Mountain*, published a year after *House Made of Dawn*, combines history, oral tradition, and poetic memoir. The journey to the ancestral home of the Kiowas in *Rainy Mountain* is told through three voices: the first, the ancestral voice, tells about the Kiowa through oral traditions and myths; the second voice provides historical commentary, and the third voice is Momaday's poetic memoir of his experiences. The reader, I would argue, responds to historical information and imaginative or poetic recreations in subtly different ways. But what is fascinating (and surprising) about *House Made of Dawn* is that the story of Kiowa origins and *The Way to Rainy Mountain* is put into the mouth of a dubious trickster figure, the Right Reverend John Big Bluff Tosamah (HMD,

85, 112–120). The word "bluff" is, of course, ambiguous: one meaning is a cliff and the other is a deception. Momaday takes a distinct risk here, for the high seriousness and beauty of tribal origin stories might potentially be undermined by what could be regarded as an unreliable narrator. Momaday does, however, succeed in his calculated risk by emphasizing the contraries and contradictions in the trickster Tosamah. His look and manner have both "arrogance and agony" (HMD, 80); he embodies "conviction, caricature, callousness" (HMD, 81); his speech is at times poetic, at times crude. He is an altogether complex figure – a truth-telling bluffer – in keeping with the high seriousness and comic buffoonery of the Native American trickster figure.

With Nelson's fourth homology, the homology of motif, I wish to return to the notion of evil. A scene in the novel that has received a great deal of critical attention is Abel's killing of the albino "white man." The critical consensus is that this killing shows that Abel is transgressing tribal wisdom by seeking to destroy "evil," rather than understanding that evil is part of the balance of all things. As Louis Owens puts it, Native American culture insists upon "balance and upon the necessity of both consciousness of and integration within all elements of this world. It is the *perception* of both good and evil that is humanity's responsibility, the *consciousness* of both that will ensure balance" (Owens 1992/1994, 102; emphasis original).

The lack of awareness of this balance plays an important role in the scene in *House Made of Dawn* where Abel kills the "white man":

> The white man raised his arms, as if to embrace him, and came forward. But Abel had already taken hold of the knife, and he drew it. He leaned inside the white man's arms and drove the blade up under the bones of the breast and across. The white man's hands lay on Abel's shoulders […]. Then he closed his hands upon Abel and drew him close. Abel heard the strange excitement of the white man's breath […] felt even the scales of the lips and the hot slippery point of the tongue, writhing. (HMD, 73)

Prior to this scene, Abel has been humiliated in a traditional Navajo test of riding skill known as a "chicken pull" competition. In this competition chickens buried in the ground are snatched out by a horse rider riding at full speed. This ceremony, which has its roots in traditional fertility rituals, ends when the chicken's blood is shaken over the face of

one of the community. Abel is chosen by the white man and has the indignity of being spattered by chicken's blood and beaten around the face by the corpse of the animal. Abel's smouldering enmity towards the "white man" is now fully ignited, and he conceives of the albino as an evil snake that needs to be killed. Abel has not understood that being spattered by the chicken's blood is part of a *communal* ritual. Instead he takes it *personally*. As Momaday tellingly writes at this point, "Abel was not used to the game" (HMD, 39). Most Native American tribal life centres on group values; an individual acts within a community, not primarily for him or herself. Abel's detachment from tribal values is shown by his wish to "kill" instead of "understand" evil. As Silko's *Ceremony* also shows, good and evil are part of the same cycle of life. The albino willingly embraces his death, because Abel's violent, self-centered killing has strengthened not destroyed evil.

As Nelson has pointed out in his 1999 article on the Kaupata Motif in *Ceremony,* motifs are primarily communicated through imagery. In *House Made of Dawn* the motif concerning the need to accept rather than destroy evil is communicated through complex images associated with (false) ceremony and eroticism. Abel driving the blade up and across is like a ritual evisceration, whereas the albino drawing Abel close and breathing with a "strange excitement" is, as Owens (1992/1994, 103) puts it, "a kind of homoerotic self-sacrifice." Snake imagery is also insistent, communicated through the "scales" of the albino's lips and his snake-like, "slippery," "writhing" tongue when he bestows his dying kiss. The identification of evil with snakes derives, of course, more from Judeo-Christian symbolism than from Native American associations. The association of evil with snakes is not denied in *House Made of Dawn*, as the evil LA cop who nearly beats Abel to death is known as the *culebra* (snake), but as Ernest Bulows (2002) points out in his article on Navajo taboos, although snakes are avoided out of fear and respect in Navajo culture, they are also associated with lightning, rain and fertility. Owens (1992/1994, 101) is thus right in associating snake imagery with "unfathomable ambiguity" in *House Made of Dawn*, for in terms of the structure of the novel, it is Abel's near-death experience at the hands of the *culebra* that marks a turning point in his reintegration into Navajo/Pueblo life.

Crossreading Erdrich's Tracks Using Nelson's "Literary Homology"

Of the three novels I discuss, Louise Erdrich's *Tracks* is the least closely connected to a homological "backbone" or mythic "pretext." The closest connection is found in *Ceremony* and Silko's use of the Keresan story of Humming Bird and Green Fly's aid in restoring fertility to the land, which provides the "backbone" of the novel. Momaday's *House Made of Dawn* is without this kind of overt narrative structure, but an implied structure is marked by the circularity of the text, which opens and closes with the Navajo Night Chant, and the underlying structural framework of the questing hero of Pueblo and Navajo traditions. Erdrich's *Tracks*, by contrast, requires a crossreading that relies on a knowledge of both Native and non-Native cultural materials, or more specifically Ojibway spirituality and Catholicism. This Ojibwa/Catholic juxtaposition is foregrounded by alternating narrators, the Ojibway patriarch Nanapush, and the young mixed-blood Pauline, a Catholic convert, who by the end of the novel becomes a nun. Nelson's four-part analysis of literary homology will again prove useful in tracing the kind of cross-cultural readings a novel like *Tracks* requires.

In *Tracks* the homology of character is clearly marked by the name Nanapush, and early in Chapter 3, the significance of the name is spelled out: "My father said, 'Nanapush. That's what you'll be called. Because it's got to do with trickery and living in the bush. Because it's got to do with something a girl can't resist. The first Nanapush stole fire. You will steal hearts.'" (Erdrich 1988/2004, 33; in the following T). The Ojibway trickster figure Nanapush is, of course, associated with "trickery" but also with "living in the bush," which can be interpreted to mean living in close connection with nature and the land. Significantly, Nanapush has cross-cultural knowledge but has chosen to reject his Catholic education and has consciously returned to his Native origins: "I had a Jesuit education in the halls of Saint John before I ran back to the woods and forgot all my prayers" (T, 33). The trickster figure Nanapush is a culture hero, stealing fire for his people, and Erdrich's Nanapush can also be considered a "culture hero" in that his actions in *Tracks* as well as in later novels by Erdrich help the Ojibway community to survive. The reference to his sexual appeal – in *Tracks* he refers to satisfying three wives (T, 41) – can be associated with fertility and tribal survival, but he also acts as a tribal patriarch by informally adopting

orphans like Fleur and her daughter Lulu. The name of the novel's other narrator, Pauline Puyat, is also significant in that it reveals her Métis (mixed-blood) origins as well as the obliteration of her Native heritage: "the Puyats were known as a quiet family […] We were mixed-bloods, skinners in the clan for which the name was lost" (T, 14). When entering the nunnery her name is changed to Leopolda (T, 205). Throughout the novel she is associated with death and killing, and for this reason critics like Connie A. Jacobs (2011, 47) have seen in her name a reference to Leopold II of Belgium, well known for his encouragement of murderous colonialism in the Congo. Pauline/Leopolda also undergoes masochist penances to prove her Catholic devotion (T, 146), and hence Jacobs (2011, 47) also suggests a further allusion to Leopold von Sacher-Masoch. Leo, of course, is the lion, and Victoria Brehm (1996, 695) has seen here a reference to Leopolda's imagined victory over the lion-like Ojibway water monster Misshepeshu: "having convinced herself she has destroyed the underwater cat she can now assume his name." What is clear is that the reader of a novel like *Tracks* is required to read across multiple lines of cultural identity. In all three of my chosen literary texts, in fact, the reader is required to decode both Native and non-Native cultural materials, as well as come to grips with the complexities of intercultural fusions.

Whereas in both *House Made of Dawn* and *Ceremony* the homology of function follows the stages in the quest narrative of the Navajo/Pueblo hero, in Erdrich's *Tracks*, at least two "quest motifs" can be discerned. The first is Nanapush's shamanistic guiding of Ely on his moose-hunting quest in the depths of winter (T, 100–105). Fully aware that if Ely, an inexperienced hunter, fails, they will starve, Nanapush blackens his face in the traditional shamanistic way, puts on his ceremonial otter bag and sets his rattle beside him. Falling into a trance in which "the song sang itself" (T, 101), he chants and beats the drum. In this way, through shamanistic visioning, Nanapush guides Ely's feet in the correct tracks, placing his experienced thoughts into the mind of the young hunter.[1] This serious quest motif can be compared to what I shall call the "false quest" in Pauline's final chapter (chapter 8). Here Pauline conceives of herself as a Christian knight bravely slaying the Ojibway dragon in the form of Misshepeshu, the water monster. Structurally, her actual quest is preceded by a vision quest in which she closes her eyes and "began to travel" (T, 194). She is faced with a choice – the known path of death

(the "three-day road" to the spirit world) or the path she does not wish to take – the path to Matchimanito (evil spirit) Lake. The initial vision stage in which she conquers her fears and sees what must be done is followed by the actual encounter with the monster, in which she strips herself naked for battle and triumphs. When dawn breaks, however, she realizes that the "monster" she has strangled is her former lover (and father to her child), Napoleon Morrissey. As I have written elsewhere (Shackleton 2007, 201), Erdrich's work relies heavily on ironic cultural interchanges, and irony's effectiveness depends on the degree to which systems of signification are understood. To put it another way, in practice, readers access different levels of irony, and although it is unlikely that such a thing as "the perfect reader" exists, nevertheless the rewards are clearly great for the more attuned crossreader.

Concerning the homology of cultural context, one realizes that a large part of Pauline's expression is filtered both through what might be called "Ojibway consciousness" and Christian consciousness. Underlying the irony of Pauline's need to be "wholly white" (T, 137) is the fact that her mind still "thinks Indian." Just to give two examples, note that in chapter eight Pauline thinks of death in terms of the Ojibway "three-day road" (T, 194), and throughout the novel she never denies the actual existence of the Ojibway water monster. Her Christian consciousness, on the other hand, is shown by frequent reference to the Bible, and in chapter eight the whole confrontation with Misshepeshu is seen in terms of Christ's temptation in the wilderness (Matt. 4:1–11; Luke 4:1–13), with Misshepeshu playing the part of Satan. Thus, in just chapter eight alone Pauline's consciousness is expressed in the following way: "I am the light of the world" (T, 192; John 8:12); "We'll meet in the desert" (T, 193); "the cunning of serpents" (T, 195; Matt. 10:16); "I shall not live by bread alone" (T, 199; Matt. 4:4; Luke 4:4); "Get thee behind me" (T, 199; Matt. 16:23; Luke 4:8); "forty days, forty nights" (T, 200; Matt. 4:2; Luke 4:2); and "lily of the field […] I would toil not nor spin" (T, 203; Matt. 6:28; Luke 12:27).

Finally, the homology of motif in *Tracks* can again be seen as the confrontation with evil. Significantly, in *Tracks* evil is associated in Pauline's mind with pagan spirituality and false, shape-shifting Native gods. At the beginning of her first chapter (chapter 2), Pauline refers to Misshepeshu deceptively adopting many forms: "he takes the body of a lion, a fat brown worm, or a familiar man" (T, 11). Also suggested is a

serpent, the arch deceiver, with his "green eyes, copper skin" and "brass scales" (T, 11). In Pauline's consciousness the Ojibway water monster Misshepeshu is conceived of as the deceitful, even attractive, Biblical tempter, Satan. She, like Mary, will crush the evil serpent beneath her feet (a motif referred to in chapter four, T, 92–94).[2] When Pauline realizes that she has killed Napoleon Morrissey rather than Misshepeshu, she is only momentarily horrified, almost immediately justifying the act as yet another example of Satan's power to deceive: "How could I have known what body the devil would assume?" (T, 203). This point in the novel stunningly brings together the key motif of evil. Metonymically, by strangling Napoleon Morrissey, Pauline "kills" the "evils" of her Native and her sensual self. To Pauline, at one fell swoop all the "evils" of her past life have been eradicated: her mixed-blood former lover is killed; the sins of the flesh are cancelled; her daughter is forgotten; and the "taint" of Indian blood is dissolved. She enters the nunnery to start a new life, conveniently shedding the skin of the past. Pauline retains enough Ojibway consciousness, though, to realise that "evil" cannot be completely obliterated, it can only be (temporarily) controlled. As she says: "I believe that the monster was tamed that night, sent to the bottom of the lake and chained there by my deed" (T, 204). She has in her mind "tamed" and "chained" the beast, but she knows she has not destroyed it.

The challenges of reading across cultural lines are clear. Readers need to be sensitive to their own cultural biases as well as attuned as far as is possible to alternative ways of seeing the world. It should also be said that all three of the writers I have discussed are highly conscious of their mixed-blood identity, so it is not sufficient when studying their work to keep Native and non-Native cultural materials in hermetically sealed compartments. Cross-cultural fusions and at times cross-cultural ironies abound in these works. In all three novels there are models of what Owens (1992/1994, 103) has called the "balanced man," that is, a character (Francisco in *House Made of Dawn*, Betonie in *Ceremony*, and Nanapush in *Tracks*) who has successfully fused the two worlds, Native and non-Native, he inhabits. It is towards this syncretic balance that the questing hero figures, Abel and Tayo, strive. It is the rejection of this balance that leads to Pauline's/Leopolda's obsessions and near-madness. In the texts discussed, the three writers' all explore the nature of evil, requiring the reader to go beyond Western binaries and to accept

the ethical requirement of conceiving of good and evil as part of the ecological cycles of life. The protagonists of *Ceremony* and *House Made of Dawn* eventually achieve that wholistic vision, whereas Pauline in *Tracks* remains trapped in a Manichaean view of the world. In this respect, all three writers can be seen as exploring the crucial role of Manichaeism in colonial discourse and critiquing its discursive power.

Notes

[1] Shamanistic out-of-body experiences have also been rendered in non-Native American literature, perhaps most famously in Walt Whitman's "Song of Myself" (1855).

[2] The identification of the serpent-like Misshepeshu with "evil" is, of course Pauline's rather than Erdrich's perspective. As David Stirrup (2010, 87) points out, from an Ojibway perspective Misshepeshu should not be perceived of as "evil," but as "the ambivalence of nature itself."

References

Allen, Paula Gunn. 1998. "Special Problems in Teaching Leslie Marmon Silko's *Ceremony*." In *Natives and Academics: Researching and Writing about American Indians*, edited by Devon A. Mihesuah, 55–64. Lincoln: University of Nebraska Press.

Boas, Franz. 1928. *Keresan Texts.* Publications of the American Ethnological Society, Vol. 8. New York: American Ethnological Society.

Brehm, Victoria. 1996. "The Metamorphoses of an Ojibwa *Manido*." *American Literature* 86 (4): 677–706.

Bulows, Ernest. 2002. "Navajo Taboos for Nature, Domestic and Wild Animals." NavajoCentral website. Accessed August 28, 2016. http://www.navajocentral.org/navajotaboos/taboos_nature.html.

Erdrich, Louise. 1988/2004. *Tracks.* New York: Perennial. (= T)

Jacobs, Connie A. 2011. "'I knew there never was another martyr like me': Pauline Puyat, Historical Trauma and *Tracks*." In *Louise Erdrich*, edited by Deborah L. Madsen, 34–47. London & New York: Continuum.

JanMohamed, Abdul R. 1983. *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa.* Amherst: University of Massachusetts Press.

Momaday, N. Scott. 1968/1999. *House Made of Dawn.* New York: Harper-Perennial. (= HMD)

Momaday, N. Scott. 1969. *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

Nelson, Robert M. 1999. "The Kaupata Motif in Silko's *Ceremony*: A Study of Literary Homology." *Studies in American Indian Literatures* 11 (3): 2–21. Accessed August 28, 2016. https://facultystaff.richmond.edu/~rnelson/kaupata.html.

Nelson, Robert M. 2001. "Rewriting Ethnography: The Embedded Texts in Leslie Silko's *Ceremony*." In *Telling Stories: Indian Literatures and Cultures*, edited by Elizabeth Hoffman Nelson and Malcolm Nelson, 47–58. New York: Peter Lang. Accessed August 28, 2016. https://facultystaff.richmond.edu/~rnelson/ethnography.html.

Nelson, Robert M. 2008. *Leslie Marmon Silko's* Ceremony*: The Recovery of Tradition.* New York: Peter Lang.

Owens, Louis. 1992/1994. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel.* Norman: University of Oklahoma Press.

Owens, Louis. 1998/2001. *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: University of Oklahoma Press.

Scarberry-Garcia, Susan. 1990. *Landmarks of Healing: A Study of House Made of Dawn.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Shackleton, Mark. 2007. "'June Walked Over It Like Water': Cross-Cultural Symbolism in Louise Erdrich's *Love Medicine* and *Tracks*." In *Transatlantic Voices: Interpretations of Native North American Literatures*, edited by Elvira Pulitano, 188–205. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Silko, Leslie Marmon. 1977/2006. *Ceremony.* London: Penguin. (= C)

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography." In *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 197–221. New York: Routledge.

Stirrup, David. 2010. *Louise Erdrich.* Manchester and New York: Manchester University Press.

Lieven Ameel is University Lecturer in comparative literature at the University of Tampere, Finland. He holds a PhD in Finnish literature and comparative literature (University of Helsinki, Finland/JLU Giessen, Germany), and in his current research he examines narratives in urban planning.

Klaus Brax on yleisen kirjallisuustieteen dosentti ja yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa. Braxin tutkimusintressejä ovat muun muassa kirjallisuuden lajiteoria, kertomuksen etiikka ja englannin- ja saksankielinen nykykirjallisuus.

Mari Hatavara is Chair Professor of Finnish Literature at the University of Tampere and Visiting Professor at York University Interdisciplinary Centre for Narrative Studies. She is currently the Principal Investigator of an Academy of Finland project, and she publishes on fictionality, (unnatural) narrative communication, and the poetics of historical fiction and metafiction.

Saija Isomaa, FT, dosentti, työskentelee Tampereen yliopistossa yliopistonlehtorina ja johtaa Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta. Hänen tutkimusintressejään ovat lajiteoria ja historialliset lajit ja suuntaukset, kirjallisuushistoria, tunteet ja ideologia kirjallisuudessa sekä tekstienvälisyys.

Anthony W. Johnson is J.O.E. Donner Professor of English Language and Literature at Åbo Akademi University. His interests focus on interart relations in the early modern period and cultural imagology, and he has published on e.g. Ben Jonson and the Early Stuart theatre.

Laura Karttunen, FT, toimii tutkijana ja tuntiopettajana Tampereen yliopistossa. Hän on julkaissut artikkeleita puheen suorasta esityksestä, epäluotettavasta kerronnasta ja epäkerrotun käsitteestä.

Mikko Keskinen is Professor of Literature at the University of Jyväskylä, Finland. His research interests include contemporary Anglo-American prose, narrative theory, intermediality, and the poetics and politics of experimentality.

Markku Lehtimäki, FT, on kirjallisuuden ma. professori Itä-Suomen yliopistossa ja yleisen kirjallisuustieteen dosentti Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimusalueisiinsa kuuluvat kertomuksen teoria, ekokritiikki, visuaalinen kulttuuri ja amerikkalainen kirjallisuus.

Kristina Malmio är docent vid Helsingfors universitet. Hennes forskningsintressen är finlandssvensk litteratur, modernism och postmodernism, den litterära textens och det litterära fältets spatialitet.

Maria Mäkelä, FT, on yleisen kirjallisuustieteen dosentti ja yliopistonlehtori sekä monitieteisen kertomuksentutkimuksen keskus Narraren johtaja Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimusaiheitaan ovat kertomuksen teoria sekä tajunnankuvaus, realismi, romanssi ja uskottomuus kirjallisuudessa ja mediassa.

Torsten Pettersson is Chair Professor of Literature at the University of Uppsala and a writer of poetry and fiction. He has published a dozen academic books and a hundred articles in fields such as literary theory; world views in literature; fiction and poetry written in English, German and Swedish; and, most recently, empirical reading research.

Merja Polvinen, FT, on englantilaisen filologian yliopistonlehtori Helsingin yliopiston nykykielten laitoksella. Hänen erikoisalaansa ovat tieteidenvälinen – erityisesti kognitiivinen – kirjallisuudentutkimus, itsereflektiivinen kerronta ja tieteiskirjallisuus.

Heta Pyrhönen is Professor of Comparative Literature at the University of Helsinki. Her research interests include British and American fiction from the 18th century to the present (including popular fiction), narratology, psychoanalysis, and feminism.

Maria Salenius är docent i engelsk filologi och universitetslektor i brittisk litteratur vid Helsingfors universitet. Hennes huvudsakliga forskningsintressen är renässansen och retoriken samt John Donne och Evelyn Waugh.

Mark Shackleton is University Lecturer and Docent at the Department of Modern Languages (English), University of Helsinki. He has published widely on e.g. Native North American writing and postcolonial studies.

Howard Sklar is University Lecturer specializing in American literature at the Department of Modern Languages (English) at the University of Helsinki, and a Docent in literary studies at the University of Tampere. He has written on the rhetorical and ethical implications of narrative fiction.

Jarkko Toikkanen currently works as University Researcher at the University of Tampere in the Academy of Finland consortium "The Literary in Life." He has published on topics such as the intermedial experience of horror, Edgar Allan Poe, and ekphrasis.

Göran Torrkulla lives in Turku/Åbo, working as a philosopher, essayist, and artist. Alongside his lecturing duties at Åbo Akademi University, Göran Torrkulla has translated a number of philosophical texts, and he was awarded the First Prize in the Hans Ruin Essay Competition in 2004.

Tuire Valkeakari is Professor of English at Providence College in Providence, Rhode Island, USA. She has published widely on African American fiction, American studies, and contemporary black Anglophone fiction.

Päivi Väätänen is a doctoral candidate at the University of Helsinki, and she is currently working on her dissertation on African American science fiction. She has also published on narrative ethics and the phenomenon of afrofuturism.

Clas Zilliacus var professor i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi 1986–2008. Hans forskningsintressen innefattar mediehistoria, dramatik, och finlandssvensk litteratur, och han har skrivit bl.a. om finländsk offentlighetshistoria.

Abbott, H. Porter 287
Adlercreutz, Carl Johan 231
Aeschylus 148
Ahmed, Nafeez 59
Aho, Juhani 65, 67, 76, 84
Alexander, Michelle 249, 262
Allen, Paula Gunn 328, 329
Allen, Woody 171
Ameel, Lieven 295, 302
Amis, Kingsley 51
Andersson, Lars M. 27
Andrade, Heather 257, 263
Andrey, Jean 55
Antz, Elisa 303
Aristoteles / Aristotle 15, 28, 29, 36
Atwood, Margaret 75, 81
Auden, W. H. 301
Augustinus 223
Aumasto, Marjaana 63, 69, 71–72, 74–77, 79, 80–82
Aurén, Johan August 230, 231
Austen, Veronica 260, 264
Baccolini, Raffaella 69
Bachelard, Gaston 134, 152, 153
Bachman, Richard see King, Stephen
Bacon, Henry 282
Bal, Mieke 83
Barthelme, Donald 162
Barthes, Roland 162
Baudelaire, Charles 294, 298
Beckett, Samuel 284
Bellamy, Edward 58
Bennett, Ashly 278
Bentley, G. E., Jr. 145, 154
Berg, Ruben G:son 231
Bergman, Ingmar 22
Berlatsky, Eric L. 287
Bernini, Marco 206
Bidinger, Elizabeth 256, 263, 264
Blackford, Russell 319
Blake, William 136, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 154
Boas, Franz 328, 331
Booth, Wayne C. 130, 159, 168, 241, 243, 281, 282, 283, 284, 285, 313, 323
Borglum, Gutzon 87
Borglum, Lincoln 87
Boyd, John 84
Boyne, John 268, 270, 286
Bradbury, Malcolm 84, 303
Bradley Lane, Mary E. 74, 194, 195
Brandes, Georg 227
Brax, Klaus 59
Brehm, Victoria 340
Bremer, Fredrika 67, 84
Brillenburg Wurth, Kiene 92, 98
Brockmeier, Jens 195
Brontë, Emily 130
Brooks, Peter 271
Brown, Andrew 135
Bulows, Ernest 338
Bundy, Murray W. 25
Burdekin, Katherine 81
Burman, Lars 221, 223
Butler, Octavia 321–322
Butter, Michael 36
Böök, Emil 221
Cajander, Paavo 232, 233
Campion, Edmund 131
Camus, Albert 304
Canth, Minna 67, 84
Cantor, Paul A. 48, 49, 50, 58
Carew, Thomas 143
Carroll, Lewis 131
Casanova, Pascale 63, 65, 83
Casimir, Leslie 264
Cave, Stephen 135
Chalmers, David 205, 206, 211
Chanda, A. K. 302
Chatelain, Danièle 310
Chatman, Seymour 159, 169, 170, 171, 183, 185, 188, 191, 270
Chaucer, Geoffrey 138
Chesney, G. T. 48
Cho, Daniel K. 54

Chomsky, Noam 141
Clark, Andy 205, 206, 211, 212, 213, 214
Claudel, Camille 301
Claudel, Paul 301
Clute, John 311
Cohn, Dorrit 24, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 196
Cole, J. 314
Cole, Teju 290–293, 295, 297, 299
Coleman, James W. 252, 256, 257, 263
Coleridge, Samuel Taylor 141, 153
Coles, Robert 244
Collett, Camilla 67, 84
Collins, Suzanne 79
Conrad, Joseph 22, 50, 303
Cooper, Edmund 84
Coppel, Alfred 84
Cowper, William 43–44
Crick, Francis 134, 135, 137
Cuddon, J. A. 299
Currie, Mark 118, 122
Dantica, Joseph Nosius 257–259, 261, 262, 264
Danticat, André Miracin (Mira) 257, 264
Danticat, Edwidge 249, 257–260, 262–264
Darwin, Charles 45, 47, 137
Darwin, George Howard 47
Dawkins, Richard 135, 137
Defoe, Daniel 24
Delany, Samuel R. 309, 314, 315, 316, 317, 318, 319
Demarée, G. R. 44
D'hoker, Elke 162, 312
Diamond, Jared 52, 53, 54, 59
Dickens, Charles 12, 130, 284
Doležel, Lubomír 16, 26, 27, 28
Donne, John 128, 129, 131, 132
Douglass, Frederick 250
Drucker, Johanna 89
Dylan, Bob 131
Döbeln, Georg Carl von 220–231, 233–235
Eakin, Paul John 249, 254, 261
Einstein, Albert 134
Ekman, Michel 224
Eliot, T. S. 229, 296
Elleström, Lars 183, 188
Ellis, Juniper 217
Emanuel, Rahm 54
Erdrich, Louise 327, 333, 339–340, 342–343
Erll, Astrid 27
Even-Zohar, Itamar 65
Eyck, Jan van 291
Faber, Michel 92, 102
Fafner, Jørgen 132
Fagerholm, Monika 106, 108–110, 113, 115–117, 121
Fain, Sammy 144
Falkenstern, Rachel 206, 207
Farner, Geir 28
Fast, Robin Riley 251
Faulkner, William 108, 270–272, 286
Feith, Michel 263
Fellini, Frederico 22
Ferguson, Niall 27
Fest, Joachim C. 37
Ficino, Marsilio 143
Fishelov, David 64
Fludernik, Monika 117, 122, 186, 189, 195
Foer, Jonathan Safran 87–104, 303
Forssell, Pia 229, 237
Forter, Greg 271
Fowler, Alistair 17, 58, 62, 71, 75, 76, 81, 83, 84
Fowles, John 59
Fruh, Kyle 206
Galbraith, Mary E. 177
Galilei, Galileo 129
Gardner, Helen 155
Gaskell, Elizabeth 130
Gavins, Joanna 153
Geijer, Erik Gustaf 220
Genç, Kaya 290, 303
Genette, Gérard 95, 164, 168, 170, 183, 184
Gerhmann, Susanne 293
Gerrig, J. 36
Ghislotti, Stefano 204
Gibbons, Alison 91
Gibson, Andrew 243, 283
Glaberson, William 263
Goethe, Johann Wolfgang von 235
Golimowska, Karolina 291, 300
Goodman, Nelson 18
Gore, Al 54

Gossip, C. J. 28
Gottlieb, Erika 69
Gregory, Marshall 243
Haggard, H. Rider 49
Haley, Madigan 293
Hallemeier, Katherine 293
Hallila, Mika 107, 108
Halliwell, Stephen 15
Hammett, Dashiell 204
Hansen, James 40
Harari, Yuval Noah 57
Harris, Thomas 154
Harshaw, Benjamin 159
Haslett, Adam 198
Hatavara, Mari 17, 197
Hawthorn, Jeremy 283
Hayler, Matt 89
Hayles, N. Katherine 92, 97, 99
Heath, Stephen 66
Heidegger, Martin 285
Heinlein, Robert 316, 317, 318
Helford, Elyce Rae 322
Helle, Anna 108, 122
Heller, Steven 97
Herbert, George 148, 155
Herman, David 17, 173, 175, 183, 184, 279
Hervieu-Léger, Danièle 131
Hirn, Yrjö 222
Hitchcock, Alfred 22
Hitler, Adolf 23, 25, 26, 28–37, 189
Hitler, Alois 30, 33
Hoffman, Alice 279, 280
Hofstadter, Douglas R. 177
Holden, Larry 203
Homén, Olaf 223, 235
Homeros 82, 233
Hopkins, Gerard Manley 131
Hornborg, Eirik 226
Huber, Irmtraud 107, 108, 111, 114–117, 120–122, 278
Hughes, Jenny 55
Huldén, Lars 233
Hume, Kathryn 251, 263
Hutcheon, Linda 59, 109, 116
Hutto, Daniel D. 175
Huxley, Thomas Henry 45
Ibsen, Henrik 65, 68
Høeg, Peter 108
Irr, Caren 303
Irwin, John T. 216, 217
Isomaa, Saija 63, 67, 68, 76, 84
Isomäki, Risto 41
Itäranta, Emmi 41
Iversen, Stefan 175
Jacobs, Connie A. 340
Jaggi, Maya 264
Jahn, Manfred 171, 172
James, Henry 165, 168
James, Liz 132
James, Louis 46, 47
Jameson, Fredric 41, 42, 56
JanMohamed, Abdul R. 331
Jedličková, Alice 312
Jefferies, Richard 59
Johnson, Mark 244
Jones, Gwyneth 311
Joyce, James 108, 303
Järnefelt, Arvid 76
Kakkuri, Juhani 44
Kania, Andrew 205, 215
Karttunen, Laura 274, 279
Keats, John 178, 179
Keen, Suzanne 245, 261, 264
Kepler, Johannes 134
Kershaw, Ian 34, 36, 37
Kieslowski, Krzysztof 303
Kind, Amy 25
King, Henry 144
King, Stephen (pseud. Richard Bachman) 182, 184
Kirsch, Adam 291, 305
Kivi, Aleksis 67
Kleinpaste, Thijs 290, 297
Kopernikus 129
Korhonen, Kalle 15
Korhonen, Kuisma 270
Korthals Altes, Liesbeth 269, 284
Krohn, Julius 232, 233
Kung, Peter 25
Kunzru, Hari 244, 245
Kurikka, Kaisa 11, 106, 109, 110, 113, 122
Kurosawa, Akira 22
Kåreland, Lena 113, 122
Käkelä, Jari 311
Lagervall, J. F. 67, 84
Lahdenperä, Hanna 109

Lakoff, George 147
Landow, George P. 147
Lankester, Edwin Ray 45
Lanser, Susan Sniader 243, 244, 273, 278, 284
Larbalestier, Justine 71, 72, 75, 76, 77, 84
Lassila, Pertti 232, 233
Lawrence, D. H. 336
Lehtimäki, Markku 36, 286
Leinberg, Karl Gabriel 221
Lemaître, Jules 68
Lemonier, Marc 27
Leonard, Elizabeth Anne 311
Levinas, Emmanuel 283, 285, 286
Levine, Joseph 205, 214
Lien, Jonas 84
Lightman, Bernard V. 47
Lilja, Eva 231, 232
Linder, Marie 67
Lindholm, Juhani 233
Linnaeus, Carl 134, 152
Littell, Jonathan 27
Lodge, David 130, 151, 152
Lundeen, Kathleen 243, 245
Luther, Martin 129
Lyons, John 142
Lyytikäinen, Pirjo 17
Mahajan, Karan 298
Mailer, Norman 21, 23–30, 32–35, 36, 37
Mallock, William Hurrell 89, 90, 104
Malmgren, Carl D. 162, 311, 316
Malmio, Kristina 106, 115, 122
Mangen, Anne 131
Manninen, Otto 233
Marconi, Gugliemo 44
Marjakangas, Arto 40
Marlowe, Christopher 129, 229, 230
Martin, Michel 263
McCarthy, Cormac 282
McEwan, Ian 178, 275, 276
McGlamery, Gayla 51
McGregor, James R. 263
McHale, Brian 18, 106
Menary, Richard 206, 210
Menely, Tobias 44, 59
Meretoja, Hanna 243, 272
Merwin, Sam, Jr. 72
Meynell, Alice 155
Meynell, Everard 143, 147, 148, 150, 153, 154, 155
Meynell, Wilfred 150, 155
Michel, Berit 103
Michelangelo 87
Midgley, Mary 134–140, 142–144, 152
Miéville, China 59
Mikkonen, Kai 158
Momaday, N. Scott 327, 329, 333–339
Montgomery, Gustaf 225, 226
Moretti, Franco 63, 65
Morrison, Toni 108, 252, 269, 270, 272–273, 275–278, 280, 286–287
Moss, Carrie-Anne 203
Moylan, Tom 69, 71, 84
Myyry, Liisa 245
Mäkelä, Maria 171
Nash, Katherine Saunders 284, 285
Nash, Walter 127
Nelson, Robert M. 327–334, 337–339
Neumann, Birgit 64, 83
Newton, Adam Zachary 243
Newton, Isaac 134, 148
Ní Chuilleanáin, Eiléan 129
Nielsen, Henrik Skov 18, 169, 170, 185
Nietzsche, Friedrich 304
Nolan, Christopher 203, 205, 206, 218
Nora, Pierre 27
Nummi, Jyrki 63, 65, 66, 82
Nussbaum, Martha C. 241, 242, 243, 244, 245, 273, 274, 281, 282, 283, 284
Nünning, Ansgar 64, 122, 187, 200, 309, 312
Nünning, Vera 309, 317
Oates, Joyce Carol 108
Obama, Barack 54
Ogilvie, A. E. J. 44
O'Gorman, Daniel 298
Okorafor, Nnedi 313, 314, 319
Oksala, Teivas 233
Oksanen, Sofi 270
Olivier, Laurence 22
Orwell, George 79, 84
Owens, Luis 327–329, 334, 336–338, 342
Ozu, Yasujirō 22
Palmer, Alan 171, 173, 183, 195, 197
Partridge, Jeffrey F. L. 32, 34, 35
Pater, Walter 46

Pauly, Raf 305
Pavel, Thomas 16
Pearce, Guy 203
Perkins Gilman, Charlotte 74
Perry, Menakhem 310
Pettersson, Björn 21
Pettersson, Bo 10, 11, 12, 15, 16, 17, 22, 59, 106, 107, 122, 129, 131, 134, 136, 140, 151, 152, 153, 158, 169, 183, 186, 187, 189, 198, 199, 227, 242, 269, 279, 294, 306, 309, 310, 324
Pettersson, Torsten 28, 36
Pettersson, Ulla 22
Phelan, James 18, 130, 169, 185, 243, 246, 273, 276, 280, 283, 284, 285, 314, 320
Phillips, Tom 89, 90, 103, 104
Philmus, Robert M. 58, 59
Pick, Daniel 36
Pike, Burton 292
Pitts, Terry 290, 291
Platen, Magnus von 231, 232
Platon 15
Pohl, Frederick 317
Polvinen, Merja 18
Popkin, Jeremy D. 263
Posner, Richard 241
Pratt, John 258
Prendergast, Christopher 83
Prentice, Deborah A. 36
Pressman, Jessica 102
Prince, Gerald 182, 183, 185, 187, 188, 191
Pulitano, Elvira 257
Quintilian/Quintilianus 127, 130, 132, 223
Rager, Matt 93
Rajaniemi, Hannu 59
Rajewsky, Irina O. 183, 188
Ramon, Alex 163
Rennie, Callum Keith 203
Richardson, Alan 136, 145
Richardson, Brian 159, 163, 183
Rickels, Laurence A. 36
Ricoeur, Paul 16, 269, 275, 283
Ritchie, Susan 245
Roberts, Gareth 155
Robinson, Kim Stanley 41, 54, 55, 57
Roine, Hanna-Riikka 17
Ronen, Ruth 16
Rosenbaum, Ron 23, 26, 34
Rosenfeld, Gavriel D. 36
Rossetti, Dante Gabriel 131
Rowell, Charles H. 255
Roy, Arundhati 274–276, 278–279
Runeberg, Johan Ludvig 67, 220–235
Ryan, Marie-Laure 17, 316
Rydberg, Viktor 220
Said, Edward, W. 50, 83
Salenius, Maria 132
Salmela, Markku 295
Salminen, Jan 72
Samjatin, Eugen 79
Sassen, Saskia 290, 305
Scaevola, Gaius Mucius 304
Scarberry-Garcia, Susan 329, 334, 335
Schaeffer, Jean-Marie 16
Schiller, Friedrich 233
Schmitt, Eric-Emmanuel 27
Schoolfield, George 222
Schulz, Bruno 88, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103
Sebald, W. G. 303
Serpieri, Alessandro 227, 228
Sevänen, Erkki 109, 111, 116, 117
Shackleton, Mark 341
Shakespeare, William 12, 67, 128, 129, 228, 230, 231
Shaw, Philip 192
Shelley, Percy Bysshe 154
Shemak, April Ann 257, 258
Shiel, M. P. 48
Shields, Carol 158–164, 166, 168–171, 174–179
Shriver, Lionel 244, 245
Silko, Leslie Marmon 327–332, 334, 336, 338–339
Sinisalo, Johanna 84
Sklar, Howard 242, 243, 244, 286
Slusser, George 310
Snow, C. P. 152
Sohl, Jerry 72
Spengler, Oswald 53
Spiegelman, Art 254
Spivak, Gayatri Chakravorty 278, 329
Stefans, Brian Kim 94, 104
Stein, Roger B. 155
Stengel, Kathrin 243

Stepto, Robert 249
Sterling, Bruce 40
Sternberg, Meir 310, 311
Stewart, Garrett 89, 101
Stills, Stephen 154
Stirrup, David 343
Stockwell, Peter 155
Strindberg, August 22, 65
Stroud, Matt 252, 263
Styron, William 286
Suleiman, Susan Rubin 103
Sutton, John 208, 209, 211, 212
Suyin, Han 144
Svahn, Oscar 220, 221
Tainter, Joseph A. 59
Tanderup, Sara 102
Tani, Stefano 210
Tannen, Deborah 162, 163
Tarschys, Karin 220
Tegnér, Esaias 220
Tennyson, Alfred Lord 48, 146, 147, 154
Tepper, Anderson 295
Thackeray, William Makepeace 130
Thomas, Emily 206
Thompson, Francis 134–136, 138–155
Thomson, John 146, 153, 154
Tidigs, Julia 122
Tiles, Mary 152
Tobolowsky, Stephen 209
Toikkanen, Jarkko 190
Torres, Mauro 36
Torrkulla, Göran 135
Traister, Daniel 104
Tranströmer, Tomas 236
Trevor, William 312
Trilling, Lionel 302
Trotha, Hans von 293
Trotter, David 45, 58
Truffaut, François 22
Turner, Mark 147
Twain, Mark 236
Ullrich, Volker 34, 37
Valkeakari, Tuire 272
Velay, J.-L. 131
Vendler, Helen 178
Vergilius 82
Vermeulen, Pieter 292, 293, 301
Villiers, Mary 143
Visconti, Luchino 22
Vonnegut, Kurt 22
Väätänen, Päivi 315
Waenerberg, G. M. 221
Walsh, Richard 18, 166, 170
Warner, Marina 44
Watson, James 134
Waugh, Evelyn 131, 132
Waugh, Patricia 109
Webb, Ruth 132
Webster, Paul Francis 144
Wecksell, J. J. 67
Wells, H. G. 40–53, 55–59, 84
Werth, Paul 153
West, Wallace 84
Westphal, Bertrand 292
Whalen-Bridge, John 23, 35
Whistler, James McNeill 46
Wideman, Harry 253
Wideman, John Edgar 249–257, 259, 261–263
Wideman, Robert 263
Wilde, Oscar 46, 132
Wilhite, Keith 295, 298, 305
Williams, Dana 263
Williams, Tennessee 110
Wilson, Thomas 128
Wolf, Werner 17, 122
Wolffram, Heather 23, 34
Wood, J. G. 46, 47
Wordsworth, William 139, 151, 153
Wrede, Johan 221, 222, 224, 226
Wright, Laura 282
Wright, Ronald 40–42, 50–59
Yacobi, Tamar 183, 184, 186, 187, 188, 200, 309
Yates, Frances A. 222
Yngve, Viktor 141
Young, Neil 154, 160
Yourcenar, Marguerite 27
Zander, Ulf 27
Zapf, Hubert 293
Zappala, Stephen A., Jr. 263
Zillmer, Eric M. 36
Zola, Émile 58
Zwingli, Huldrych 129
Österholm, Maria Margareta 106, 108, 112, 113

Eetos-julkaisuja

Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliaho (2004). E-julkaisu 2015.

Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006). E-julkaisu 2015.

Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006). E-julkaisu 2015.

Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).

Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).

Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho (2008).

Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (2009). 3 painosta. E-julkaisu 2023.

Eetos 8: Hanna Väätäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä* (2009). E-julkaisu 2024.

Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010). E-julkaisu 2023.

Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013). 2 painosta.

Eetos 11: Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (2013). E-julkaisu 2015.

Eetos 12: *Islam, hallinta ja turvallisuus*. Toim. Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (2013). 2 painosta. E-julkaisu 2023.

Eetos 13: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (2013). 2 painosta. E-julkaisu 2016.

Eetos 14: Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys* (2014). 2 painosta. E-julkaisu 2017.

Eetos 15: *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2014). 5 painosta. E-julkaisu 2020.

Eetos 16: Susanna Paasonen: *Pornosta* (2015). 2 painosta. E-julkaisu 2024.

Eetos 17: Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia. Uskonto, media, nykyaika* (2015). E-julkaisu 2019.

Eetos 18: *Rasismi ja filosofia*. Toim. Jani Sinokki (2017). 2 painosta. E-julkaisu 2023.

Eetos 19: *Mielikuvituksen maailmat. Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Toim. Merja Polvinen, Maria Salenius ja Howard Sklar (2017). E-julkaisu 2026.

Eetos 20: *Uskontososiologia*. Toim. Kimmo Ketola, Tuomas Martikainen ja Teemu Taira (2018). 2 painosta.

Eetos 21: *Kuulumisen reittejä taiteessa*. Toim. Kaisa Hiltunen ja Nina Sääskilahti (2019).

Eetos 22: Anna Helle: *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa* (2019). E-julkaisu 2024.

Eetos 23: Jukka Sihvonen: *Mieluummin en. Vastahangan estetiikkaa ja etiikkaa* (2020).

Eetos 24: *Ongelmallinen rahapelaaminen. Näkökulmia rahapelaamisen varjoihin ja tutkimuksen katvealueisiin*. Toim. Susanne Uusitalo ja Valtteri Arstila (2023).

Eetos 25: *Henkipuita ja tilanhoitoa. Uskonnot ympäristökriisien aikakaudella*. Toim. Heikki Pesonen ja Timo Kallinen (2025).

Eetos 26: Jukka Sihvonen: *Pisarausva. Tajuamisen logiikkaa Deleuzen, Alisan ja Arton kanssa* (2026).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:
Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

Mitä kirjallisuus kertoo maailmasta? Miten kieli kuvastaa kirjallisuuden maailmaa? Mitä opittavaa maailmalla on kirjallisuudesta? Näiden kysymysten avulla tämä kokoelma tuo lukijan eteen uusia kirjallisuustieteellisiä tapoja kohdata kirjallisuuden luomia todellisuuksia.

Mielikuvituksen maailmat -kokoelma koostuu artikkeleista, jotka pyrkivät valottamaan aihetta laajasti ja kukin omalla tavallaan narratologian, retoriikan ja etiikan näkökulmia käyttäen ja yhdistellen. Artikkelit ovat suomen-, ruotsin- tai englanninkielisiä, ja teoksen kolmikielisyys heijastaa niin kirjoittajien kirjallista ja maantieteellistä moninaisuutta kuin aihealueen monikielisyyttä. Sama laaja-alaisuus kuvastaa professori Bo Petterssonin kirjallisuustieteellistä uraa, jolle teos on kunnianosoituksena koottu. Artikkelit käsittelevät niin kaanonin klassikoita kuin nykykirjallisuutta sekä visuaalista ja suullista kerrontaa.

EETOS 19