

**Kielen läpi kuultava materia**  
**Uusmaterialistinen analyysi kielen mekanismeista William S.**  
**Burroughsin *The Red Night Trilogy*ssa**

Miia Kivilä  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
marraskuu 2016

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

KIVILÄ, MIIA: Kielen läpi kuultava materia. Uusmaterialistinen analyysi kielen mekanismeista William S. Burroughsin *The Red Night Trilogyssa*  
Pro gradu -tutkielma, 101 sivua  
Marraskuu 2016

---

Tutkielma tarkastelee uusmaterialistisen kirjallisuudentutkimuksen mahdollisuuksia analysoimalla kielen mekanismeja William S. Burroughsin trilogiassa *The Red Night Trilogy* (1981–1987). Lähestyn kohdetekstiä paitsi uusmaterialistisen teorian, myös Burroughsin oman kielifilosofian kautta. Tutkielmani pyrkii tuottamaan uutta tutkimusta kahdesta näkökulmasta, sillä uusmaterialistisen kirjallisuudentutkimuksen perinne on toistaiseksi liki olematon. Vastaavasti burroughslaista kielifilosofiaa ei ole riittävästi päivitetty kirjailijan koko tuotannon laajuuteen, mihin sen päättävän trilogian tarkastelu uusmaterialistisesta näkökulmasta tarjoaa mahdollisuuden.

Muodostan tutkielmassani hypoteesin kolmesta kielellisestä strategiasta, joiden toimivuutta koettelen erillisissä analyysiluvuissa. Niistä ensimmäinen, *karnevalismi*, tarkastelee kerronnallistetun kielen rakennetasoa. Tarkoituksena on osoittaa, kuinka trilogiaan muodostuu keinotekoisuuttaan manifestoiva tekstuaalinen taso, joka raottuessaan avaa materiaalille väylän tekstiin. Toinen kielistrategia *hybridismi* kiinnittyy kielen aiheeseen. Sen avulla tarkastelen sitä, kuinka kieli kykenee rikkomaan itse rakentamiaan konsepteja ja sekoittamaan näin omia mekanismejaan. Kolmas kielistrategia *katafaattisuus* toteutuu lähimpänä kieltä, sanan tasalla. Sen kautta ehdotan trilogian kielen kykenevän tuottamaan materiaalista meditaatiota, joka johtaa materiaalin radikalisoitumiseen tekstipinnan alla.

Tutkielmani metodologiassa korostuu prosessuaalisuus, joka on uusmaterialismissa olennainen menetelmä. Prosessuaalisuus toteutuu ensinnäkin kolmen kielistrategian skaalautuvassa liikkeessä kerronnallistetuista rakenteista kohti kieltä itseään. Lisäksi käyttämäni teoriakenttä on kokeileva, sillä sovellan tutkielmassani uusmaterialistisen teorian lisäksi karnevalismitutkimusta, posthumanistista teoriaa hybrideistä ja keskiaikaisen mystisen kieliperinteen tutkimusta. Uusmaterialismi julistaa pyrkivänsä voimakkaaseen epämetodologisuuteen, mikä antaa sallivan taustan tällaiselle teoriakenttien luovalle ja innovatiiviselle käytölle. Metodiikan lisäksi prosessuaalisuus ilmenee myös asennoitumisena trilogiaan itseensä, jonka ehdotan olevan eräänlainen prosessuaalisesti operoiva tekstuaalinen kone.

Tarkoitukseni on kysyä, missä määrin uusmaterialistinen materia eli *materiaalinen* voi päästä osaksi kielellistä esitystä. Uusmaterialismin materiakäsitys edustaa ontologista monismia asettaen dualististen ajattelumallien romahduttamisen lähtökohdakseen. Kieli ei kuitenkaan ole toistaiseksi ollut tervetullut osaksi tuota monistista materiaa, mikä johtaa monismin toteutumisen kyseenalaistamiseen. Samoin burroughslainen kielifilosofia suhtautuu kieleen hyvin pessimistisesti. Burroughsille kieli näyttäytyi kontrolloivana ja vierauttavana viruksena. Tutkielmani etsiikin näille molemmille kieleen kielteisesti suhtautuville lähtökohdille positiivisia arvoja. Tutkielmassani osoitan, että juuri kaunokirjallinen ympäristö antaa kielelle mahdollisuuksia kumota oma rajoittavuutensa. Näin kielen rooli häiritsevänä ja estävänä elementtinä vaihtuu sovinnollisemmaksi, ja sekä uusmaterialistinen että burroughslainen kielipessimismi osoittautuvat trilogian kohdalla osin kestävämmiksi.

Avainsanat: William S. Burroughs, *The Red Night Trilogy*, uusmaterialismi

# Sisällys

<b>1 JOHDANTO</b> .....	1
1.1 Uusmaterialismi.....	2
1.1.1 Uusmaterialistisen ajattelun nousu ja ominaispiirteet.....	3
1.1.2 Uusmaterialistinen käsitys kielestä.....	7
1.2 William S. Burroughsin käsitys kielestä ja <i>The Red Night Trilogy</i> .....	11
1.3 Tutkimuskysymys – kohti materiaalista.....	17
<b>2 KARNEVALISMI</b> .....	22
2.1 Karnevalisoitumisen mekanismi.....	23
2.2 Tekstuaalisen tason muodostuminen ja raottuminen <i>The Red Night Trilogyssa</i> .....	27
2.2.1 Ajallis-paikallisuuden kompleksisuus ja seikkailevat henkilöahmot.....	27
2.2.2 Kirjallisuuden performanssi: intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus.....	34
2.2.3 Metafiktiota? Kirja nimeltä <i>Cities of the Red Night</i> .....	40
2.3 Materian tuleminen.....	44
<b>3 HYBRIDISMI</b> .....	51
3.1 Hybridismi dualismien murtajana.....	52
3.2 Murtuvat konseptit <i>The Red Night Trilogyssa</i> .....	55
3.2.1 Ihmissubjektin epärajaisuus.....	56
3.2.2 Ihmisruumis, aistillisuus ja ekstaattisuus.....	60
3.2.3 Viraalinen ihmiskulttuuri.....	64
3.3 Hybrideistä monismiin.....	67
<b>4 KATAFAATTISUUS</b> .....	72
4.1 Katafaattinen kieli ja <i>The Red Night Trilogy</i> .....	73
4.2 Affektista materiaaliseen.....	78
4.3 Kielen kielto.....	84
<b>5 LOPUKSI</b> .....	89
<b>Lähteet</b> .....	92

# 1 JOHDANTO

A book with roses twined around the words and growing through the words. He can see the roses growing through his body, the aching red translucent thorns growing from his fingers and toes [--] (*The Western Lands*, 224; jatkossa *WL*.)

Kieli ja kirjallisuus ovat tutkielmani keskiössä monella tapaa. Tarkasteluni ammentaa puheenvuoroja tähän teemaan kolmelta eri suunnalta. Teoreettisena taustana on uusmaterialismi, joka on vielä monella tapaa kehittyvä, keskeneräinen ja mutta ajankohtainen filosofinen suuntaus. Kohdetekstinäni on amerikkalaisen William S. Burroughsin (1914–1997) kaunokirjallisen tuotannon päättävä trilogia *The Red Night Trilogy* (*Cities of the Red Night*, 1981, jatkossa *CRN*; *The Place of Dead Roads*, 1983, jatkossa *PDR* ja *The Western Lands*, 1987). Kolmannen tarkastelupinnan tarjoaa Burroughsin oma provokatiivinen, itsepintainen, osin mielikuvituksellisen scifimäisiä piirteitä saava mutta joka tapauksessa vakavasti hänen tuotantonsa läpi artikuloitu näkemys kielen ristiriitaisesta ontologiasta. Tarkoituksenani on tarkastella, millaisen muodon tuo kielifilosofia saa trilogiassa ja arvioida sitä, millä ehdoin trilogian kielellisiä piirteitä voitaisiin ehdottaa uusmaterialistisiksi.

Näiden kolmen kokonaisuuden ristivalotuksesta toivon löytyvän yhdenlaisen keskustelunavauksen uusmaterialistiseen kirjallisuudentutkimukseen. Uusmaterialismi on vielä niin uusi ilmiö, että vaikka sen tutkimuksellinen pohja on monella tapaa ohut, sen kirjallisuustieteellinen ulottuvuus on lähes olematon.<sup>1</sup> Väitän, että nimenomaan kieli on tähän monella tapaa syynä. Uusmaterialistinen tutkimus on toistaiseksi keskittynyt taiteen osalta "materiaalisempiin" aloihin kuten tanssiin, maalaustaiteeseen ja teatteriin. Kielen osakseen saama huomio on lähinnä negatiivista: se nostetaan toistuvasti yhdeksi pääsyylliseksi 1900-luvun kuluessa vallitsevaksi nousseeseen uusmaterialistien mielestä liian subjekti- ja representaatiokeskeiseen ajatteluun. Nämä kielipessimistiset huomiot kuitenkin ohitetaan toistuvasti nopeasti ja siirrytään uusmaterialistiselle tutkimukselle otollisemmiksi katsottujen teemojen pariin. Yksi tutkielmani päämääristä on osoittaa, että tämä pidättäytyminen laajemmasta kielen ja kirjallisuuden olemuksen tarkastelusta on pikemminkin oireellista, ja kielikysymyksen kursorisen ohittamisen sijaan syvällisempi perehtyminen asiaan voisi avata uusia näkökulmia suuntauksen keskeisiin materiaan toimijuutta ja ensisijaisuutta korostaviin teemoihin.

---

<sup>1</sup> Tilanteeseen on kenties tulossa muutos uusmaterialismiin keskittyvän kansainvälisen ja monitieteisen tutkimushankkeen ansiosta, jossa Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteen tutkimuksen laitos on johtavassa asemassa. Hanke käynnistettiin vuonna 2014 ja jatkuu vuoteen 2018. (Turun yliopisto 5.5.2014.)

William S. Burroughs tarjoaa kirjailijana mielenkiintoisen lähtökohdan tällaiselle tarkastelulle, sillä hänen oma vihamielinen kieliasenteensa tuntuu resonoivan uusmaterialististen näkemysten kanssa varsin harmonisesti. Burroughsille kieli näyttäytyi inhimilliseen todellisuuteen tunkeutuneena vääristävänä ja kontrolloivana elementtinä. Tutkimuksen kannalta kiinnostava asetelma nouseekin jo Burroughsin kirjailijuudesta itsestään. Miksi kieleen pessimistisesti suhtautuva taiteilija valitsee työkalukseen nimenomaan kielen? Tarkoitukseni on jäljittää niin uusmaterialistisen kuin burroughslaisen kielikäsitteen kaikuja hänen päätöstrilogiastaan. Päämääränä ei kuitenkaan ole heittäytyä mukaan kumpaankaan kielipessimismiin, vaan etsiä trilogian uusmaterialistisiksi tulkitseni kieli-ilmiöiden kautta kielelle myös positiivisia arvoja ja mahdollisuuksia. Tällöin kuvaan astuu myös kaunokirjallisen esityksen kielelle tuomat erityiset mahdollisuudet verbaalisen esityksen muokkaajana ja merkityksellistäjänä.

Tutkielmani lähtökohtana oleva uusmaterialismista ja burroughslaisesta kielifilosofiasta muodostuva *The Red Night Trilogy* tarkasteleva yhdistelmä vaikuttaisi siis hedelmälliseltä, mutta näen valitsemieni näkökulmien liiton mielekkääksi myös niitä erikseen arvioitaessa. Ensinnäkin, uusmaterialistista kirjallisuudentutkimusta ei mielestäni ole lainkaan muotoiltu näin kielilähtöisestä näkökulmasta aiemmin. Vielä muotoutumassa oleva uudenlaista metodologisuutta julistava uusmaterialistinen filosofia tarvitsee välttämättä enemmän kannanottoja myös kielen ja kirjallisuuden näkökulmasta. Lisäksi Burroughsin itsensä kannalta keskustelua hänen kielifilosofiastaan ei ole käyty loppuun. Sen analysoiminen on pääosin seisahnut hänen taiteellisen uransa puoliväliin, ja näin jäänyt odottamaan laajempaa keskustelua hänen myöhemmän tuotantonsa osalta. Kohdetekstiksi valitsemani trilogia tarjoaa nähdäkseni erittäin mielenkiintoisia näkökulmia tuon keskustelun jatkoksi. Tutkielmani pyrkimys on toisaalta siis olla mukana avaamassa keskustelua uusmaterialistisen kirjallisuudentutkimuksen mahdollisuuksista sekä toisaalta osallistua jatkamaan joitakin Burroughsin kirjailijauralle ja -identiteetille merkittäviä kysymyksenasetteluja. Samalla toivon ymmärryksen *The Red Night Trilogyn* erikoisista kielellisistä ilmiöistä kasvavan.

## 1.1 Uusmaterialismi

Koska uusmaterialismi on vielä melko tuntematon tutkimussuuntaus, lienee välttämätöntä avata aluksi sen syntyhistoriaa ja -kontekstia. On kuitenkin huomattava, että uusmaterialismi ei ole yhtenäinen ja yksimielinen ohjelma, vaan uusmaterialistisia äänenpainoja tulkitaan vaihtelevasti

melko runsaalta joukolta myös sen varsinaista esiintuloa edeltäviltä ajattelijoilta. Painotukset liikkeen itsensä sisällä vaihtelevat feministisistä ruumiillisuuden käsitteen problematisoinneista metafyyisiin ihmiseen entiteettinä välinpitämättömästi suhtautuviin näkemyksiin. Lisäksi erillisiksi suuntauksiksi tunnistettavat posthumanistinen ja ekokriittinen ajattelu limittyvät joiltain osin uusmaterialismin kanssa, eikä koulukuntien välille aina voi eikä varmasti tarvitsekaan vetää selkeitä rajoja. Hahmottelen seuraavaksi uusmaterialismille tyypilliseksi lukeutuvia argumentteja niiltä osin, kuin se tutkielmani lähtökohtien taustoittamisen kannalta on tarkoituksenmukaista.

Oman uusmaterialistisen tulkintani perusta on ranskalaisen filosofin Quentin Meillassoux'n kehittelemässä spekulatiiviseksi realismiksi kutsutussa filosofiassa etenkin sen kielellisyyden valta-asemaa kyseenalaistavan korrelationismi-teoretisoinnin ansiosta. Filosofiaansa Meillassoux esittelee vuonna 2006 ilmestyneessä teoksessaan *Après la finitude – Essai sur la nécessité de la contingence*. Meillassoux'n lisäksi uusmaterialistisen ajattelun hahmottelemisessa käytän keskeisimpänä kolmea teosta: Diana Coolen ja Samantha Frostin esseekokoelmaa *New Materialisms – Ontology, Agency and Politics* (2010), Estelle Barrettin ja Barbara Boltin toimittamaa artikkelikokoelmaa *Carnal Knowledge – Towards a 'New Materialism' Through the Arts* (2013) ja Rick Dolhijnin ja Iris van der Tuin teosta *New Materialism: Interviews & Cartographies* (2012). Esiteltyäni uusmaterialistisen ajattelun yleisiä piirteitä siirryn erittelemään sitä tämän tutkielman kannalta oleellisimmasta eli kielen näkökulmasta.

### 1.1.1 Uusmaterialistisen ajattelun nousu ja ominaispiirteet

Jo terminä "uusmaterialismi" (*new materialism*) on aiheuttanut paljon keskustelua. Keskustelu liittyy siihen, millä perusteella uusmaterialismia voidaan kutsua nimenomaan "uudeksi". Mitä uutta se tuo materiakeskusteluun, jota on käyty länsimaalaisen filosofian historiassa jo antiikin ajalta asti? Uusmaterialistit tuntuvat olevan tarkkoja argumentoimaan sen puolesta, että uusmaterialismin olemukseen perustavanlaatuisesti kuuluu nimenomaan tuo uusi-etuliitteen edellyttämä metodologinen hyppy, eikä sitä tulisi nähdä pelkkänä jatkumona tai kommenttina esimerkiksi modernismiin tai poststrukturalismiin (ks. esim. Dolhijn & Tuin 2012, 100–101; Coole & Frost 2010, 4). Se mikä tekee uusmaterialismista uutta on sidoksissa sen ontologiseen käsitykseen materiaasta. Aiemmat materialismit mielsivät tyypillisesti todellisuuden olevan pohjimmiltaan materiaa, mutta uusmaterialismissa todellisuutta ei lopulta ajatella pelkäksi materiaksi (Heikkilä 2013, 2). Materiaalinen kuitenkin säilyy uusmaterialistisenkin ontologian pohjana.

Suuntauksen lähtökohtaan kuuluu olennaisesti se, että uusmaterialismi pyrkii purkamaan länsimaalaiselle maailmankuvalle tyypillistä dualistista asetelmaa materian ja hengen välillä. Tämä kaksinaisuuden romahduttaminen leviää koskemaan myös muita dualismipareja kuten luontoa ja kulttuuria, kehoa ja ajattelua sekä konkreettista ja abstraktia (Parikka 2010). Uusmaterialismi pyrkii sulauttamaan tällaiset dualismiparit yhdeksi monoliitiksi (Coole & Frost 2010, 10), joka on olemukseltaan kuitenkin elävä, vitaalinen ja virtaava. Tämä monoliitti ei siis ole totaliteetti, vaan se muodostaa orgaanisen ja reagoivan kokonaisuuden. Dualismiparien romahduttamisesta seuraa se, että uusmaterialismi voidaan luokitella ontologiseksi monismiksi (Dolphijn & Tuin 2012, 28; ks. myös Parikka & Tiainen 2013, 330). Tälle tutkielmalle oleellisesti uusmaterialismi pyrkii myös purkamaan ajattelun kielellisyyteen perustuvaa tendenssiä verrattuna konkreettisen maailman ilmiöihin. Tämä tarkoittaa sitä, että materia ja materiaalisuus nostetaan uudelleen merkitsevään asemaan kielen ja kielellisyyden korostumisen sijaan.

Asetelman taustalta hahmottuu länsimaalaisen ajattelun lähimenneisyys, joka uusmaterialistien mukaan on ylikorostanut virheellisesti mieltä materian sijaan. Tämä asenne on ollut nähtävissä niin luonnontieteissä kuin humanistisessakin keskustelussa (Dolphijn & Tuin 2012, 85). Quentin Meillassoux (2014, 124) ilmoittaa tähän tilanteeseen pääsylliseksi hieman huvittavankin kiihtynein äänenpainoin Immanuel Kantin. 1600-luvulta lähtien materialismin rinnalle alkoi ilmaantua erilaisia idealismin muotoja, jotka ankkuroivat tietoisuuden ja havainnot ihmismieleen (Heikkilä 2013, 2). Kantin filosofiassaan kehittelemän idealismin synnyttämän ns. kantilaisen käänteän jälkeen tämä johti siihen, että 'olio sinänsä' (*Ding an sich*) muuttui saavuttamattomaksi kun ihmisen äärellisyys muuttui ajattelun ennakkoehdoksi (Autioniemi 2010, 1). Meillassoux kutsuu tätä ilmiötä vaatimattomasti "kantilaiseksi katastrofiksi" (Meillassoux 2014, 124). Uusmaterialistisen ajattelun yhdeksi merkittäväksi taustateokseksi tunnistetun Meillassoux'n *Après la finitude* -teoksen päämääränä onkin tuon korrelationismiksi nimetyn ilmiön selättäminen ja pyrkimys päästä käsiksi todellisuuteen korrelaatioiden sumun takana (Meillassoux 2014, 28). Leon Niemoczynski (2012, 4) näkee melko mahtipontisesti Meillassoux'n muotoilevan tästä lähtökohdasta uudelleen koko tämänhetkisen mannermaisena filosofian.

Korrelationismin mukaan "ei ole olemassa objekteja, tapahtumia, lakeja tai olioita, jotka eivät olisi aina ja jo suhteessa johonkin näkökulmaan" (Meillassoux 2012, 10). Ihminen näyttäytyy tällöin peruuntumattomasti oman maailmansuhteensa vankina (Dolphijn & Tuin 2012, 72). Niemoczynski (2012, 6) luonnehtii tätä korrelationistista mekanismia "saastuttavaksi" ja tulkitsee ajattelutavan johtavan siihen, että ihmiset eivät voi olla olemassa erillään maailmasta mutta maailmakaan ei

tällöin voi olla olemassa ilman siitä tehtyjä representaatioita. Uusmaterialistinen ajattelutapa pyrkii tuomaan esille tuon ihmis- ja subjektikeskeisyyden virheellisyyden. Kyse ei ole siitä, että korrelationistisen ajattelun hylkääminen saisi maailman yhtäkkiä muuttumaan kirkkaiden ja todellisten objektien todellisuudeksi, vaan tavoitteena on tunnustaa asioiden mahdollisen kompleksisuuden johtuvan niistä itsestään, ei kaiken suhteellisuudesta (Meillassoux 2014, 53). Samankaltainen pyrkimys on havaittavissa Mikko Lehtosen (2014, 10–11) hahmotellessa materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia. Hän kiinnittää huomiota luonnon ja kulttuurin kahtiajakoon, jossa luonto ja materia määräävänä merkityspohjana on unohdettu kulttuuristen ja kielellisten diskurssien taakse.

Uusmaterialistista lähestymistapaa taustoittaa myös se, kuinka materiaallinen ulottuvuus on alkanut osallistua nykyaikaiseen elämään myös konkreettisesti. Suhtautumistamme materiaan ovat muuttaneet niin bioteknologia, geenimuuntelu kuin virtuaalitekniikatkin, jotka ovat ujuttaneet materian uudella tavaksi osaksi elämämme materiaalisuuksia kuten kehojamme ja nauttimaamme ravintoa. Lisäksi ympäristöpoliittiset kysymykset kuten uhka maapallon resurssien loppumisesta on tehnyt suhteestamme materiaan myös uudella tavalla intensiivistä suorastaan vaatien kannanottoja ja puheenvuoroja. Näin materia on siirtymässä aikaisemmasta passiivisesta roolistaan pelkkänä resurssina kohti aktiivista toimijaa. (Coole & Forst 2010, 3–5.) Tämä materian roolin muuttuminen asettaa myös ihmisen uuteen asemaan suhteessa ympäristöönsä ja omaan materiaalisuuteensa, sekä kyseenalaistaa toimijuuttamme ylipäättänsä. Ihminen ei näyttäydy enää suvereenina subjektina joka operoi objektien maailmassa, vaan liukuu osaksi materian todellisuutta (Coole & Forst 2010, 10).

Tämä johtaa siihen, että materiaa ei ymmärretä pelkkänä materiaana perinteisessä mielessä, vaan se voidaan tunnistaa ja paikantaa uudenlaisissa aktiivisissa rooleissa. Siitä tulee "an excess, force, vitality, relationality, or a difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable" (Coole & Frost 2010, 9). Parikka kuvailee materian aktiivista autonomisuutta toimijuuden, morfogeneettisyyden ja itseiseroavuuden (*self-differing*) käsitteillä (Parikka 2010). Dualismien romahdettua materian vitaalisuus tekee (materiaalisista) entiteeteistä kuten kehoista kompleksisia ja monikerroksisia. Niin biologiset, sosiologiset kuin symbolisetkin kategoriat sekoittuvat toisiinsa ja näin ilmiöistä tulee virtaavia, interaktiivisia ja Gilles Deleuzen termein nomadisia (Dolphijn & Tuin 2012, 33–34). Taiteen näkökulmasta tämä kohdistaa huomiota taideprosessiin, vuorovaikutuksellisuuteen ja materian osallistuvuuteen taiteenteossa (Barrett & Bolt 2013, 6). Vitaalisen materian kautta uusmaterialistisen maailmankuvan keskukseen nouseekin osaltaan prosessuaalisuuden käsite, jolloin ilmiöt eivät enää merkitse stabiileina entiteetteinä vaan



osallistuvat jatkuvasti monitahoisiin materiaalisiin prosesseihin saaden näin merkityksiä suhteessa toisiinsa ja läpi käymäänsä prosessiin (Coole & Frost 2010, 14–15).

Uusmaterialistit nimeävät käsillä olevan materian uuden vallankumouksen "materiaaliseksi käänteeksi" (Barrett & Bolt 2013, xi) jatkumona jo mainitulle kopernikaaliselle/kantilaiselle käänteelle, mutta erityisesti myös kulttuurilliselle ja kielelliselle käänteelle, joista edellinen voidaan jäljittää 1970-luvulle ja jälkimmäinen edustaa vaikearajaisempaa muutosta tieteellisessä ajattelussa 1900-luvun kuluessa. Kulttuurinen käänne asetti etusijalle kielen, diskurssin, kulttuurin ja arvot. Sen jälkeen todellisuus nähtiin sosiaalisesti ja ideologisesti rakentuneena, ja tämä konstruktivistinen ote immateriaalisine rakennuspalikoineen sysäsi materian taka-alalle ja vaiensi sen oman kyvyn merkitä (Coole & Frost 2010, 3). Näkemys adoptoitiin laajalti akateemiseen maailmaan ja siitä tuli tieteiden rajat ylittävä yleisesti hyväksytty näkökulma. Ilmiöt eivät enää merkinneet sinällään, vaan niissä tuli diskursiivisten toimintojen ja teoretisointien tuloksia. (mt., 4). Uusmaterialismi voidaan tulkita tätä taustaa vasten vastareaktiona konkreettisen materiaalisen maailman loitontamiselle, joka on tapahtunut sitä abstrahoimalla.

Uusmaterialismin nousun nimeäminen käänteeksi on kuitenkin saanut myös mielenkiintoista kritiikkiä. Vaikka monet tahot ovat varmasti epäilleet uusmaterialismin relevanssia kriittisin äänenpainoin, Christopher Watkin (2014) esittää kritiikkinsä siitä näkökulmasta, että käänteen pitäisi olla jollakin tavalla sidoksissa sitä edeltävään kontekstiin ja ajatteluun. Watkinin mielestä kuitenkin uusmaterialismin kohdalla on kyse myös täysin uudesta tavasta ajatella: uusmaterialismi ei siis tyydy vain kommentoimaan edellisiä näkemyksiä vaan pyrkii luomaan aivan uusia tapoja ajatella. Manuel DeLanda analysoi mielenkiintoisesti uusmaterialismin tutkimuksen olevan paitsi ontologisilta näkemyksiltään myös metodologiastaan käsin orgaaninen, epäyhtenäinen ja suorastaan antimetodologinen (Dolphijn & Tuin 2012, 40). Rosi Braidottin mielestä uusmaterialismi taas on tieteenalana siksi erikoinen, että sen piirissä niin humanistiset tieteet kuin tiede ja taidekin keskustelevat toistensa kanssa avoimina ja tasa-arvoisina (Dolphijn & Tuin 2012, 29).

Tällainen suitsuttaminen tuntuu kenties vähintäänkin ennenaikaiselta, ellei pelkästään toiveikkaalta. Jussi Parikka näkeekin uusmaterialismin uudenvoimaisuuden hieman maltillisemmin Braidottin näkemystä heijastellen:

[--] the newness in the 'new materialism' refers less to a discrete stage let alone a point of culmination on a teleological line of theoretical understanding than to a multiplicity of

attempts to live with newly composed problems whilst refreshing the vocabularies (Parikka 2010.)

Myös Coole ja Frost (2010, 4) kiinnittävät huomiota uusmaterialistisen ajattelun moninaisuuteen viitaten siihen termillä uusmaterialismit ("new materialisms") yksikön sijaan. Tällaisessa monenlaisia näkökulmia herättävässä ja niihin suorastaan kannustavassa keskustelussa voidaan joka tapauksessa nähdä nimenomaan uusmaterialistisia piirteitä. Sen ajattelutavoista alkaa hahmottua olemus, joka pyrkii luonnostaan pakenemaan tiukasti teoretisoitavissa ja kielellistettävissä olevia määritelmiä ja korostamaan prosessuaalisuutta, vuorovaikutteisuutta ja orgaanisuutta.

### 1.1.2 Uusmaterialistinen käsitys kielestä

Toimittamansa uusmaterialistista taiteentutkimusta kartoittavan artikkelikokoelman *Carnal Knowledge – Towards a 'New Materialism' Through the Arts* (2013) esipuheessa Estelle Barrett ja Barbara Bolt ilmoittavat yhdeksi teoksensa päämääräksi kielen hegemoniasta eroon pääsemisen:

The key questions guiding this project are: [--] How does the new materialism help to shift the focus from representationalism and the hegemony on language/signification in our understanding of discursive practices, material processes and the production of knowledge? (Barrett & Bolt 2013, xi.)

Kuten edellä olen jo sivunnut, kieli elementtinä tuntuu olevan uusmaterialistisissa keskusteluissa toistuvasti esiin nouseva aihe. Tuo keskustelu tuntuu kuitenkin saavan lähinnä vain yksittäisten ja hajanaisten pessimististen huomioiden ja reaktioiden muodon, eikä järjestelmällistä tutkimusta kielen roolista uusmaterialistisessa maailmankuvassa tahdo löytyvän. Kielen olemuksen analysoimisesta pidättäytyminen näkyy myös kirjallisuustieteellisten sovellutusten vähydessä.<sup>2</sup> Myöhemmin esitellessään uusmaterialistiselle tutkimukselle keskeisiä taiteenaloja Barrett ja Bolt (2013, 5) luettelevat tanssin, teatterin, muodin, musiikin, elokuvan ja visuaalisen taiteen. Kirjallisuus puuttuu tästä melko kattavasta listasta täysin eikä sen pois jättämistä perustella mitenkään. Uusmaterialisteja tuntuukin vaivaavan jonkinlainen sokeus kielen ja kirjallisuuden suhteen: kieli elementtinä on vastenmielinen, rajoittava ja uusmaterialistista kokemusta ja tapahtumista häiritsevä merkkijärjestelmä. Kuitenkaan uusmaterialistista kielen- tai

---

2 Olen löytänyt kolme uusmaterialistista sovellutusta kirjallisuudentutkimuksessa, eikä yksikään niistä ei aseta kieliproblematiikkaa lähtökohdakseen. Kaisa Kurikan (2013) artikkeli käsittelee tekijyyden materiaalisuutta Algot Untolan tuotannossa. Yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä uusmaterialismi on taas innostanut tutkijoita arvioimaan uudelleen amerikkalaisen naturalismin ja luontokirjallisuuden perinnettä, ks. Kevin Trumpeterin (2015) ja David Tagnanin (2016) artikkelit.

kirjallisuudentutkimusta (tai paremminkin: sen olemattomuutta, vaikeutta tai mahdottomuutta) ei juurikaan kommentoida.

Tämä kielipessimistinen asenne on ymmärrettävissä edellä käsitellyn kulttuurisen ja kielellisen käänteeseen ja sitä seuranneen tutkimuksen kritiikin kautta. 1900-luvun filosofian intensiivinen suhde ja sidoksisuus kieleen kuljetti teoriasuuntauksia strukturalismin kautta poststrukturalismiin, dekonstruktioon ja semiotiikkaan. Rosi Braidotti puhuu tuon "lingvistisen koulukunnan hegemoniasta" jonka lingvistisen paradigman uusmaterialismi pyrkii kieltämään (Dolphijn & Tuin 2012, 21). Kielellisyyden korostamisen kautta tutkimuksen työkaluiksi muotoutuivat esimerkiksi sellaiset käsitteet kuin diskurssianalyysi ja hermeneuttinen metodi (Autioniemi 2010, 1). Kielellisyyden korostamisen kautta kiinnostus materiaalista todellisuutta kohtaan väheni filosofiassa merkittävästi. Juuri tämä filosofinen umpinaisuus ja kielen korostaminen saa uusmaterialismissa osakseen kritiikkiä: "[--] materiality has disappeared into the textual, the linguistic and the discursive. [--] There is nothing outside of discourse and language is its vehicle" (Barrett & Bolt 2013, 4). Siinä missä jälkistrukturalismi pyrki kyseenalaistamaan strukturalismin merkityksenluonnin staattisuutta kritisoimalla sen subjektisuutta, uusmaterialismi pyrkii pääsemään täysin eroon kielellisistä representoinneista.

Uusmaterialisteille tekstuaaliset lähestymistavat näyttäytyvät ajattelussa, ympäristössä ja todellisuuskäsityksessä tapahtuneiden muutoksien ansiosta riittämättöminä (Coole & Frost 2010, 2–3). Tätä taustaa vasten uusmaterialismin materiaalisuuskäsityksen uudenlaisuus on ymmärrettävissä: pyrkimyksenä ei suinkaan ole mitätöidä kulttuurisen ja kielellisen käänteiden saavutuksia, vaan kysyä, miten niiden perintö huomioon ottaen materia voidaan tuoda takaisin tieteelliseen keskusteluun (mt., 7). Taustalla on länsimaisen ajattelun asenteen kritisoiminen ylipäättänsä. Päivi Mehtonen (2002, 13) toteaa kulttuurissamme paikantuvan vanhan ja vahvan sidoksen "näkemisen, tietämisen ja kielellä ilmaisemisen" välille ja huomauttaa ajatteluumme luonnehditun "silmäihmisen ja silmäajattelijoiden historiaksi". Uusmaterialistit haluavat soveltaa tästä poikkeavia menetelmiä, kuten kokemuksellisuutta, ruumiillisuutta ja välittömyyttä. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole sortua mystiikkaan, animismiin, uskontoon, romanttiseen ajatteluun tai muihin epätieteellisyyksiin (Coole 2012, 92). Jo edellä mainitsemani uusmaterialistisen metodologisen hypyn (jota tällainen lähestymistapa selvästi vaatisi) tarkennukset ovat kuitenkin toistaiseksi vähintäänkin tulemisen asteella.

Uusmaterialistit tuntuvat palaavan kielikriittisessä asenteessaan toistuvasti strukturalismin

taustahahmon Ferdinand de Saussuren (1857–1913) luennoista vuonna 1922 koostetun teoksen *Course de linguistique générale* lanseeraamaan määritelmään kielestä merkkijärjestelmänä, jossa merkit (*signe*) koostuvat merkitsijästä (*signifiant*) ja merkitystä (*signifié*). Tällöin kieli kahtaalta koostuu sanan muodosta eli foneettisesta tai graafisesta esityksestä ja konseptista tai ideasta sanamuodon takana eli siitä, mihin se viittaa. Suhde merkitsijän ja merkityn välillä on arbitraarinen. (Saussure 1983, 65–69.) Saussuren käsiterakennelmasta uusmaterialistiseen keskusteluun on periytynyt puhe esimerkiksi merkeistä, merkitystä ja referentiaalisuudesta. Myös Meillassoux (2014, 6) viittaa merkitsijän ja merkityn suhteeseen korrelationistisena käsitteenä. Meillassoux'illa "kielellisen käänteiden jälkeen keskeiseksi kysymykseksi on tullut se, onko kielen ja referentin välinen relaatio subjektin ja objektin välistä suhdetta ensisijaisempi" (Autioniemi 2010, 2). Keskustelu on siis kohdistunut kielellisten ajattelumallien johdattamana todellisuuden sijaan pelkkiin (verbaalisiin) korrelaatioihin. Tällöin "korrelationismin mukaan olemme vankeina lingvistiksessä kielipelissä tai representaatioon perustuvassa tietoisuudessa, jotka eivät mahdollista suoraa suhdetta ihmisestä riippumattomaan todellisuuteen" (Autioniemi 2010, 3).

Kieli on siis osa mekanismeja joka erottaa ihmisen todellisesta maailmasta, läpinäkyvä häkki, jonka vankeja olemme. Kieli kykenee kurottamaan vain kohti korrelaatiota, ei varsinaista korrelaatioiden takana olevaa maailmaa. Filosofiansa Meillassoux (2014, 6–7) pyrkiikin näkemään korrelationismin ohi kohti "suurta ulkopuolta". Ulkopuoli on siksi suuri, että se perustuu "kaikkein muuhun kuin kieleen, tietoisuuteen tai subjektiin – toisin sanoen elämään." (Autioniemi 2010, 1). Tavoitteena on päästä eroon korrelationistisista periaatteista, joissa havainto todellisuudesta on aina välitteinen esimerkiksi kielellisten merkitysten tai diskursiivisten käytänteiden kautta (Nivala 2014, 241). Meillassoux (2014, 121) näkee ihmisen kielellisen yhteisön vankina ja syyttää nykyfilosofiaa naiivista "pseudo-kopernikaanisesta vastavallankumouksesta" jossa argumentaatio edelleen perustuu yhä kapenevaan kieli- ja ihmiskeskeiseen maailmankuvaan vaikka näennäisenä pyrkimyksenä onkin ollut huimasti edistyneitä luonnontieteitä jäljitellen laajentaa näkökulmaa objektiivisempaan suuntaan. Meillassoux'n mukaan tieteenfilosofiaa täytyisi siis ravistella perusteitaan myöten jotta siihen voitaisiin jälleen suhtautua vakavasti.

Kirjallisuudentutkimuksessa tätä ilmiötä voidaan lähestyä representaation käsitteen kautta. Toimittamansa representaation problematiikkaa käsittelevän teoksensa *Toisin sanoen – Taiteentutkimusta representaation jälkeen* esipuheessa Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (2013, 9) luonnehtivat inhimillisen toimijan ja maailman välille syntyvän muurin representaation muodostumisen kautta. Representaatio heijastelee osaltaan kantilaista jakoa todellisuuteen, kokijaan

ja niiden väliseen ilmenemiseen. Tällöin kuitenkin se miten todellisuus ja materiaalisuus kokijalle välittyvät pysyy voimakkaasti ihmisen tulkintaan kiinnittyneinä, eikä suoraa kokemusta todellisuudesta saavuteta (Parikka & Tiainen 2013, 328–329). Korrelationismi ja representaatiot voidaan siis mieltää väljästi samaksi ilmiöksi niin, että representaatio nähdään korrelationismin osailmiönä: sekin on käsitteellistämisen prosessi, jossa ilmiöt nähdään subjektista riippuvaisina (ihmis)kulttuurisina käsitteinä. Tällöin maailmaan päästään käsiksi vain käsitteiden ja representaatioiden välityksellä, ja suoraa olemista ei kohdata lainkaan (mt., 327).

Parikka ja Tiainen (2013, 43) kehottavat uusmaterialismiin pohjaavassa representaatiokritiikissään Deleuzen ja Félix Guattarin hengessä kääntämään katseen moneuksiin ja rihmastoihin, jotka "eivät redusoi yleistermeihin sen enempää kuin puhtaasti inhimilliseen, vaan virtaavat niiden lävitse, alitse ja yli". Tällöin ollaan uusmaterialistisen materiakäsityksen eräänlaisessa ytimessä: se mielletään niin materiaa kuin ideoidenkin virtaavaksi liitoksi, joka ei pysähdy käsitteisiin tai kategorioihin. Myöskään kieltä ei nähdä koskaan "vain" kielenä (mt., 332), sillä sekin on osa noita moneuksia (mt., 330). Saussurelaiset kielen struktuurit ovat tässä ajattelussa sulaneet mukautuviksi ja muuttuviksi ilmiöiksi, joiden dualistista luonnetta ei voida enää tunnistaa. Tällöin kielen hegemonian selättämisen avuksi voidaan ottaa uusmaterialismin prosessuaalisuuden ajatus, joka kykenisi kenties jauhamaan kielen merkityksiä synnyttävään ja lukitsevaan rakennelmaan materiaalisen tapoja merkitä.

Hongisto ja Kurikka lähestyvät kielen materiaalisuutta hieman erilaisesta näkökulmasta, jossa korostuvat kielen mahdollisuudet nimenomaan kaunokirjallisissa esityksissä:

Taiteentutkimuksen metodologisessa kontekstissa tämä tarkoittaa erityisesti sitä, että materiaalisuutta ei lähestytä diskursiivisen merkitysulottuvuuden kautta: materiaalille ei pyritä antamaan merkityksiä, vaan sen annetaan merkitä itsessään. Tällöin esimerkiksi kieli ei ilmene ainoastaan suhteessa kulttuuriin merkityssuhteisiin, materiaa selittävänä alueena, vaan kirjallisuuden analyysi tarttuu myös sanaruumiiseen, rytmeihin, eleisiin ja intensiteetteihin, jotka eivät ole merkitysulottuvuudelle alisteisia. (Hongisto & Kurikka 2013, 11–12.)

Parikka ja Tiainen (2013, 333–4) puhuvat myös intensiteeteistä, jotka kumpuavat moneuksien olemisen- ja tulemisentavoista. Näin representaatiot tulevat osaksi materiaalisia prosesseja, eivätkä merkitykset pysähdy tai eriydy niissä. Intensiteetteihin tai rytmeihin vetoaminen ei kuitenkaan lopulta tee kielestä materiaalista tai poista sen symbolisuutta. Kieli säilyy edelleen merkkijärjestelmänä, jota ei voida intohimoisellakaan eläytymisellä, kokemuksellisuuteen

nojaamisella tai mielikuvilla materiaan sekoittamisesta lomittaa osaksi (uus)materiaalisen todellisuuden välitöntä kokemista. Tämä lienee syynä uusmaterialistien vähäiseen kiinnostukseen kirjallisuutta kohtaan: paperilla olevan sanan viittaus aktuaalisen todellisuuden objektiin ei koskaan voita läsnäolollaan tuota objektia itseään. Käsitteellisellä tasolla kielen representoivia ominaisuuksia kyetään kyllä purkamaan ja elävöittämään, mutta kielen hukuttaminen moneuksiin ja prosesseihin ei kumoa sen olemassaoloa.

Kaunokirjallisessa kontekstissa kielellä on kuitenkin eittämättä aivan erilaisia mahdollisuuksia kuin formaalissa kielessä. Estelle Barrett ja Barbara Bolt (2013, xi–xii) luonnostelevatkin nimenomaan taiteelle ja luoville prosesseille erityisen osallisuuden uusmaterialistisen todellisuuden tavoittelemisessa. Myöhemmin samassa teoksessa Katve-Kaisa Kontturi (2013, 17–18) alleviivaa taideprosessissa mahdollistuvan "materian tulemisen", jolloin materia virittyy symboliselle taajuudelle. Uusmaterialismin näkökulmasta ratkaisu kielipessimismiin olisikin siis kenties löydettävissä nimenomaan juuri kaunokirjallisuuden tutkimisen kautta, mikäli sen jyrkkyyttä ylipäättänsä on mahdollista kyseenalaistaa. Tutkielmani tarkoituksena onkin tarkastella, mitä uusmaterialistisen kielijyrkkyyden loiventamisen kannalta relevantteja ilmiöitä kohdetekstini kaunokirjallisesta kielestä voidaan löytää.

Tutkielmani tarkoitus on tarkastella proosamuotoista kieliesitystä eräänlaisena uusmaterialisena prosessuaalisena koneena ja sitä kautta tutkia, onko kielellä mahdollisuuksia osittain ylittää tai kumota oma representaatioon perustuva luonteensa. Voiko kielen foorumiin tunkeutua kaunokirjallisessa ympäristössä sellaisia merkityksiä ja efektejä, jotka eivät palaudu kokonaan sen kykyyn representoida? Ehdotan että *The Red Night Trilogy* tarjoaa otollisen taustan tällaiselle tarkastelulle sen sisäisestä materiaalisesta taajuudesta käsin, joka toteutuu sekä kaunokirjallisen kielen mahdollistaman vapauden että kielen sinänsä aiheuttamien rajoitteiden tiedostamisen kautta. Näiden rajoitteiden tarkastelu ja pyrkimys purkaa niitä on ollut keskeinen kysymys myös William S. Burroughsin kirjailijauran aikana. Tästä syystä tutkielmani uusmaterialistiset lähtökohdat asettuvat mielekkääseen jatkumoon myös Burroughsin tuotannon kielifilosofisen ulottuvuuden kanssa.

## 1.2 William S. Burroughsin käsitys kielestä ja *The Red Night Trilogy*

Kohdeteokseni on William S. Burroughsin viimeiseksi kaunokirjalliseksi teokseksi jäänyt trilogia, jota on kutsuttu tyypillisesti nimellä *The Red Night Trilogy* trilogian ensimmäisen osan *Cities of the*

*Red Nightin* mukaan. Trilogian osia voidaan mainiosti lukea myös erillisinä teoksina johtuen niiden jo sisäisestä epäkoherenttiudesta ja mosaiikkimaisuudesta (tarkastelen ilmiötä tarkemmin luvussa 2). Kokeellisuus ei ole Burroughsille mitenkään tavatonta ja se on nähtävillä eri tavoin myös hänen aiemmassa tuotannossaan, mutta monet kriitikot ovat arvottaneet trilogian hänen vähintäänkin luovasti kirjallisuuden konventioihin suhtautuvan tyyliinsä huipentumaksi (ks. esim. Russell 2002, 54–56; Waarala 2007; Petäjä 2008). Trilogia on Burroughsin uran laajin verbaalinen kokonaisuus, ja sen kielellinen massiivisuus tarjoaa näin paljon aineksia kielen ominaisuuksia uusmaterialismin näkökulmasta tarkastelemaan pyrkivään tutkielmaani.

Burroughs tunnetaan osana kulttuurillista liikettä beat-sukupolvea, jonka juuret paikantuvat toisen maailmansodan jälkeisiin Yhdysvaltoihin. Beat-sukupolven historian alkupisteeksi määritellään usein vuoden 1944 New York, jossa tulevat kirjailijat Allen Ginsberg, William S. Burroughs ja Jack Kerouac tapasivat toisensa. (Russell 2002, 8–10.) Beat-sukupolvi tunnetaan lähinnä kirjallisena ilmiönä, mutta se oli paitsi laajempi mm. jazz-kapakoissa kukoistanut kulttuurinen ilmiö, myös sosiaalinen ja osin poliittinenkin liike ja suorastaan elämäntapa (Bartlett 1981, 4). Beatille tyypillistä oli omaelämäkerrallinen ote, joka manifestoitui kirkkaimmin kenties Jack Kerouacin teoksessa *On the Road* (1957), joka monesti nimetään myös beat-sukupolven keskeisimmäksi ja kuuluisimmaksi teokseksi. Burroughsia beat-sukupolven jäsenenä tarkasteltaessa on kuitenkin välttämätöntä huomauttaa, että Burroughs itse ei kokenut olevansa osa liikettä (Burroughs & Odier 1970, 37). Tämä eronteko lienee kuitenkin lähinnä ideologinen, sillä Burroughs ei voinut sietää erilaisia luokitteluja.

Tutkimuksessa Burroughsiin kohdistunut mielenkiinto on ollut paljolti biografista johtuen hänen vaiheikkaasta, värikkästä ja liki kauhunsekaista mielenkiintoa aiheuttaneesta elämäntyylisestä. Siihen sisältyi esimerkiksi huumeidenkäyttöä ja virkavallan vastustamista, mikä etenkin aikalaiskontekstissa nähtiin radikaalina. Lisäksi aiempi Burroughs-tutkimus on keskittynyt myös hänen kehittämiensä *cut-up*-tekniikkaan, johon hän siirtyi kenties tunnetuimman teoksensa *The Naked Lunchin* (1959) kirjoittamisen jälkeen. Inspiraation tekniikan kehittelyyn hän sai taidemaalariystävältään Brion Gysiniltä, jonka leikkaamien ja uudelleenjärjestämien sanomalehtisivujen kollaasi sai aikaan erikoista kielellistä mosaiikkia. Burroughs leikkeli itse kirjoittamiaan tekstiarkkeja, järjesti niitä uudelleen ja rakensi näin *cut-up*-trilogiansa *The Nova Trilogyn* teokset *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) ja *Nova Express* (1964). (Russell 2002, 47.) *Cut-up*iin kohdistuva tutkimuksellinen mielenkiinto pureutui ja pureutuu edelleen varsin oivaltavasti Burroughsin kielikäsitteeseen. *Cut-up*-kokeilu muodostaa Burroughsin

tuotannossa eräänlaisen kielifilosofisen kulminaatiopisteen, jonka taustalla vaikuttaneet pyrkimykset ja tavoitteet asettuvat myös oman tutkielmani kannalta olennaiseen rooliin.

Burroughsin käsitys kielestä on vähintäänkin radikaali. Se on kenties helppo ohittaa vain yhtenä monista scifimäisistä sivujuonteista hänen tuotannossaan. Kielimotiivi on löydettävissä ripotellen hänen tuotantonsa lomasta, mutta hän on palannut siihen myös fiktion ulkopuolella haastatteluissa ja ei-fiktiivisissä teksteissä. "Burroughslaisen kielifilosofian" muodostaminen on lopulta lukijan tehtävä, sillä kirjailija ei ole itse ohjelmallisesti laatinut sitä. Kyse on tulkinnasta myös siksi, että etenkin osana kaunokirjallista maailmaa kieliviittaukset voidaan ymmärtää myös pelkkänä kaunokirjallisen maailman osana, fiktiona. Suoranaisesta kielifilosofiasta puhumista voidaan siis perustellusti kritisoida, mutta sen kärsivällinen seuraaminen palkitsee: ensinnäkin se auttaa ymmärtämään Burroughsin omaa kirjoittamista (esimerkiksi päätymistä edellä mainittuun cut-up-metodiin). Lisäksi tarkasteltaessa burroughslaista kielikäsitystä suhteessa muihin kielen problematiikasta käytyihin keskusteluihin hedelmällisiä yhtymäkohtia on löydettävissä. Katherine Hayles (1999, 212) näkee Burroughsin itse asiassa jonkunlaisena kielifilosofisena pioneerina, sillä hän tulkitsee Burroughsin päätyneen samantyläisiin käsityksiin Foucault'n ja Derridan kanssa kielen tavoista operoida ihmistodellisuudessa heitä vuosikymmen aikaisemmin. Burroughs on itse huomauttanut kaunokirjallisuuden voimaa kauniisti puolustaen, että on nimenomaan runoilijoiden tehtävä herätellä ihmisiä uusiin ajattelun innovaatioihin (Bockris 1997, 21–22).

Paras tapa päästä käsiksi Burroughsin kielifilosofiaan on tarkastella suoraan hänen erikoisia lausuntojaan aiheesta. Näistä kenties suoraviivaisimman Burroughs tarjoaa esseekokoelmassaan *The Adding Machine*:

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host; that is to say, the Word Virus (the Other Half) has established itself so firmly as an accepted part of the human organism [--] the Word clearly bears the single identifying feature of virus: it is an organism with no internal function other than to replicate itself. (Burroughs 1986, 47.)

Kieli on siis (kirjaimellisesti) virus jonka virusmaisuteen liittyy kaksi aspektia: ensinnäkin se on ihmiselle ulkopuolinen vieras, joka on hakeutunut isäntänsä kanssa niin saumattomaan symbioosiin että sen erillisyyttä ei ole huomattu. Toiseksi sen toiminta perustuu viraalisesti itsensä kopioimiseen. Ihmisen identiteetti ei siis ole yhtenäinen ilmiö, vaan nousee tästä heterogeenisestä suhteesta (Land 2005, 450). Juuri tähän kielen ymmärtämiseen Toiseutena ("the Other Half") Hayles viittaa



verratessaan Burroughsin ajattelua Foucault'hon ja Derridaan. Sen ulkopuolisuutta alleviivaa kieliviruksen alkuperä, joka *Naked Lunchissa* (2001, 112) paikannetaan ulkoavaruuteen. Kielellä operoiva ihminen on tavallaan kahtaalta toiseuden loukossa, sillä hän muodostuu symbioosissa ulkopuolelta tulleen kielen kanssa ja tuo symbioosi toiseuttaa hänet muista eläimistä (Land 2005, 454). Ihminen näyttäytyy luonnottomana ja ympäristöönsä kuulumattomana kokonaisuutena.

Burroughsin mytologiassa kielen viraalisuus liittyy myös kahteen toiseen keskeiseen käsitteeseen: addiktioon ja kontrolliin. Burroughs oli oman huumeidenkäyttönsä ansiosta empiirisesti tutustunut addiktioiden olemukseen. Alun perin arkisesti heroisiin pohjalta tehdyt havainnot laajenivat kuitenkin käsitykseen ihmisyydestä, jossa erilaisissa riippuvuuksissa pyristely näyttäytyy tunnusomaisena. Tällaisiksi riippuvuuksiksi lukeutuvat mm. byrokraattinen valta, teknologia ja aika. Turmiollisin addiktion muoto on kuitenkin kieli. (Stull 1981, 17.) Riippuvuutta aiheuttava viraalisesti toimiva kieli on ikään kuin syrjäyttänyt alkuperäisen ihmisen: ”The live human being has moved out of these bodies long ago. But something moved in when the original tenant moved out” (Burroughs 1953, 73). Kieli on eräänlainen syypää ihmisen ja inhimillisyyden varjopuoliin tunkeutuessaan loismaisesti jonkunlaiseen elävään ja alkuperäiseen ihmisyyden muotoon. Tätä näkemystä voidaan verrata uusmaterialistiseen kielipessimismiin: myös uusmaterialistisessa käsityksessä kieli nähdään haitallisena ja vääristävänä, meillassoux'laisittain korrelationistisena suoran kokemisen ja ymmärtämisen välissä olevana ylimääräisenä elementtinä. Burroughsillakin tuntui olevan kaipuu tietoon ja ymmärrykseen kielen korrelaatioiden takana (”to gain access to basic knowledge”) (Burroughs 1989, 171).

Viraalisuuteen ja addiktioon niveltyvä kontrollin käsite viittaa siihen yliotteeseen jonka ne saavat ihmisestä. Burroughs suhtautui koko elämänsä ajan melko vainoharhaisesti ja kriittisesti yhteiskunnan ylärakenteisiin, ja pyrki etsimään vapautta tästä inhimillisten rakenteiden häkistä. Yhteiskunnan kontrolloivaa vaikutusta Burroughs vertasi kirjeissään elämän hylkäämiseksi (”renunciation of life itself”) ja yhteiskuntaa itseään epäorgaaniseksi, kuolleeksi koneeksi (”a falling towards inflexible machine, towards dead matter”) (Burroughs 1994, 261). Kieli näyttäytyi myös orwellilaisittain auktoriteettien sorron välineenä (Morgan 2012, xxviii). Kontrolli ei kuitenkaan ole pelkästään yhteiskunnallinen ilmiö, vaan viraalinen kieli myös kontrolloi ihmistä kuten muutkin addiktion muodot. Kontrollin tunnistaminen johtaa vapaudesta haaveilemiseen: helvetti edustaa virusvallan alaisuutta, taivas paikantuu taas siitä vapautumiseen (Stull 1981, 19–20). Tässä Burroughsin ajatteluun liittyy vitaalisuuden ihanne, joka vertautuu uusmaterialistiseen ajatusmaailmaan. Kontrolloivista kuolleista kehikoista eroon pääseminen on ensisijaista, ja kaipuu

sen takaiseen maailmaan rinnastuu uusmaterialistien kaipuuseen kielellisyydestä vapaaseen materiaaliseen todellisuuteen.

Kieli edustaa eräänlaista perimmäistä lankeamista ja se rinnastuu Pandoran lippaaseen alkupisteenä, jonka kautta inhimillisen kulttuurin synkempi kavalkadi saattoi astua maailmaan: "[--] poverty, hatred, war, police-criminals, bureaucracy, insanity, all symptoms of The Human Virus." (Burroughs 2004, 141). Burroughs palaakin Raamatun luomiskertomukseen ("...ja alussa oli Sana") tehdessään kielestä syypään joka veti ihmiskunnan ulos Paratiisin kaltaisesta alkutilasta:

What scared you into time? Into body? Into shit? I will tell you, the word. The thee-word. In the beginning was the word. Scared you all into shit forever. (Burroughs 1963, 61.)

Kieli saa edelleen tässä ajatuskulussa Jumalan hahmon:

In the beginning was the word and the word *was* God. And what does that make us? Ventriloquist's dummies. Time to leave the Word-God behind. (Burroughs, 1986, 105.)

Verbaalisesti kommunikoivat ihmiset näyttäytyvät pelkinä jumal-sanalla operoivina vatsastapuhujanukkeina. Christopher Land (2005, 454–5) vertaa tilannetta mielenkiintoisesti Nietzschen julistukseen jumalan kuolemasta: jos ihminen on luotu jumalan kuvaksi, jumalan kuollessa ihminen yksinkertaisesti astuu jumalan tilalle jatkamaan jumalan puhetta, jolloin humanistinen projekti ei näyttäydy minään muuna kuin oidipaalisen isänmurhan toisintona. Jumalan sysääminen valtaistuimelta ei riitä: sama operaatio on tehtävä myös ihmiselle. Samansuuntaista ihmisen aseman tasa-arvoittamisen keskustelua käydään myös uusmaterialismin sisarsuuntaukseksi laskettavan posthumanismin piirissä. Arvioitaessa "humanistis-rationalistisen projektin" epäonnistumista totutusti positiivisia konnotaatioita herättävä humanismi-sana saakin posthumanismin kautta kritiikkiä ihmiskeskeisyydestään (Lummaa & Rojola 2014, 7–8). Toisaalta keskustelussa piilee myös samanaikaisesti naiiviuden ansa, jota posthumanistista keskustelussa tarkimmat (ja kenties myös pessimistisimmät) kommentoivat. Asko Nivala (2005, 252) huomauttaa esimerkiksi, että "ihmisen materiaalisen ruumiillisuuden painottaminen ei ole mikään oikotie ulos ihmiskeskeisestä maailmasta". Posthumanistinen ajattelu tarvitsee siis kenties (vähintään) kaksi kierrosta: ensin ihmisen aseman romuttamisen ja sen jälkeen ihmisen uuden paikan arvioimisen sitä liian yksioikoisesti muuhun luontoon samaistamatta.

Burroughsin pyrkimys horjuttaa kielen kontrolloivia ja viraaleja rakenteita konkretisoitui jo edellä

sivutussa cut-up-metodissa. Burroughsilla kieli tuotti "virheellisen vaikutelman subjektiivisesta koherenssista ja narratiivisesta jatkuvuudesta" (Land 2005, 459). Cut-up-metodin tarkoitus oli Landin (mt.) mukaan tuhota tuon lingvistisen kontrollin muodostama subjekti. Manuel Luis Martinez (2003, 54–55) ehdottaa Burroughsin motiivia sen taustalla myös poliittiseksi: tarkoituksena olisi ollut tuhota yhteinen kieli auktoriteettien kanssa. Katherine Hayles (1999, 213) taas tulkitsee kielellisiä kokeiluja niin, että niiden tarkoituksena oli tarkastella mahdollisuuksia estää kieliviruksen leviäminen. Bill Morganin (2012, xxx) mukaan tarkoitus ei ollut korostaa sanojen turhuutta, vaan nimenomaan niiden merkitystä. Burroughs itse näki cut-upissa myös tyyllillisen ratkaisun, sillä pyrkimyksestä oli päästä eroon turhan realistisesta esitystavasta. Kuvataiteilija Brian Gysin jolta Burroughs sai inspiraation cut-up-metodin kehittämiseen kritisoi kirjallisuuden olevan jäljessä suhteessa maalaustaiteeseen, jossa epäesittävyttä oli tutkittu jo "50 vuotta ennen kirjallisuutta". Montaasimainen lähestymistapa maailmaan oli Burroughsin mielestä lähempänä todellista kokemusta maailmasta, ja se edusti näin itse asiassa syvempää realismia. (Bockris 1996, 6.)

Cut-upin herättämän monipuolisen keskustelun keskiössä tuntuu olevan juuri sen tulkitseminen täsmäiskuksi kielivirusta kohtaan. Tavoitteena oli hiljentää sana ja sen kontrolloivat mekanismit kielellisen kokeilun avulla (Land 2005, 451). Näin mahdollistuisi kenties pääsy siihen elementtiin joka vääristyy kielen läpi katsottaessa. Tällöin Burroughsin kenties paradoksaaliseltakin vaikuttava uravalinta kirjailijana tuntuu perustellummalta: taisteluun kieltä vastaan oli mahdollista ryhtyä nimenomaan kielestä käsin. Virusmetaforaa seuraten kirjoittaminen toimii eräänlaisena rokotteenä: "As soon as something is written, it loses the power of surprise, just as a virus loses its advantage when a weakened virus has created alerted antibodies." (Burroughs 1985, 7.) Cut-up ei ollut siis Burroughsin kielikampanjan huipentuma, vaan yksi kokeileva ratkaisupyrkimys. Cut-up-kokeilujen jälkeen Burroughs lopulta itse asiassa pettyi ja ryhtyi maalaamaan (Land 2005, 451). *The Red Night Trilogy* edelsikin liki kymmenen vuoden hiljaiselo kirjallisella rintamalla.

Joka tapauksessa kieli on Burroughsin uraa määräävä teema. Tarkastellessaan beat-kirjailijoiden orientoitumista metafysiikkaan Lee Bartlett (1981, 3) luonnehtii Burroughsin "graalimallin" olleen haudattuna jonnekin "lingvistiikan takamaille". Land (2005, 450) tulkitsee Burroughsin kirjailijuuden olleen paljolti kielen viraalisuuden mekanismien tutkimusta ja pyrkimystä ymmärtää sen reproduktiivista olemusta. Burroughs itse kuvaa eepisesti kirjoittajanuransa olleen "elämän pituinen syventyminen Kontrolliin ja Virukseen" (Burroughs 1985, 18). Tutkimuksellisesta näkökulmasta onkin huomattava, että vaikka Burroughsin cut-up-kokeilut ovat aiheuttaneet paljon

mielenkiintoa ja innoittaneet varmaankin suurimman osan burroughslaisen kielifilosofian tutkimuksesta, metodi oli kuitenkin vain yksittäinen sovellutus suuremmissa projekteissa. Burroughs oli erikoisella tavalla kielen riivaama kirjailija, jonka kielipessimismin ja uusmaterialistisen kielikritiikin välillä voidaan havaita selkeitä yhtäläisyyksiä. Molemmissa kieli näyttäytyy jonkinlaisena oikeaa kokemista ja tietämistä häiritsevänä elementtinä.

Oliver Harris (2004, 203–204) ehdottaa erikoisesti Burroughsin kirjailijuuden, läsnäolon beatissa ja lopulta persoonankin olleen osittain pelkkä tekstuaalinen ilmiö. Hän puhuu uusmaterialistisesta näkökulmasta mielenkiintoisesti "Burroughsin representaatiosta" beat-kirjailijoiden teoksissa ja siitä, kuinka nämä representaatiot vaikuttivat paitsi käsitykseen Burroughsista myös suoraan hänen omaan tuotantoonsa. Hän mieltää William S. Burroughsin tekstuaalisten representaatioidensa summaksi käyttäen lopulta tilanteesta jopa saussurelaista vertauskuvaa: "a signifier without any signified" (mt., 207). Itse pidän Harrisin havaintoja hieman liian mielikuvituksellisina otettaessa huomioon beat-kirjallisuuden kiinnostuksen omaelämäkerrallisuuteen. Luonnollisesti se tuotti aikalaisilleen salaperäisenä outcast-hahmona näyttäytyneestä Burroughsista noita tekstuaalisia representaatioita. Harrisin tulkintaa ei kuitenkaan voi jättää sivuttamatta, kun sitä vertaa Burroughsin omaan näkemyskseen kielestä ja sen mekanismeista. Burroughsin persoonan piirtyminen esiin muiden beat-kirjailijoiden tuotannon kautta fiktion maailmassa ja sen alkaminen näin elämään (viraalisesti) osittain omaa elämäänsä resonoi burroughsilaisen kielikäsityksen kanssa. Toisin sanoen, Burroughs itse olisi varmaankin hyväksynyt tämän teorian mielellään.

### 1.3 Tutkimuskysymys – kohti materiaalista

Tutkielmani alkaa hypoteesista. Tarkoituksena on jäljittää *The Red Night Trilogysta* uusmaterialistisia kielellisyyksiä, joiksi ehdotan kolmea kategoriaa: *karnevalismia*, *hybridismiä* ja *katafaattisuutta*. Näiden kolmen askeleen kautta tarkasteluni skaalautuu proosan laajemmista rakenteista kohti kielen ja sanan yksikkötasoa. Tarkoituksena on näin päätyä toisaalta lähemmäs kieltä mutta myös uusmaterialistista materiaa, johon pääsyn kieli on tämänhetkisen uusmaterialistisen valtavirtaistuneen käsityksen mukaan häirinnyt, ellei estänyt kokonaan. Tarkastelussani kieltä tutkitaan romaanitrilogian kontekstissa, joten kielen uusmaterialistiselle kriisille tai umpikujalle pyritään löytämään avauksia kaunokirjallisuudesta käsin. Pyrin käsittelemään kohdetekstinäni olevan trilogian osia sikäli samanarvoisina, että lähestyn niiden kielellistä sisältöä mahdollisuuksien mukaan kokonaisuutena, eräänlaisena kielimassana ja ilmiönä,

jolloin niiden liian tiukka erittelemine itsenäisinä teoksina ei ole tarkoituksenmukaista.

Tämä suuremmasta pienempään skaalautuva trilogian kielellisten elementtien kartoitus alkaa karnevalismista, kerronnallistetun kielen rakennetasolta. Luvun aluksi osoitan, että trilogiaan muodostuu erityinen *tekstuaalisuuden taso* sen rakenteiden kautta. Viittaan näihin rakenteisiin *makrorakenteiden* käsitteellä. Trilogiassa tällaisiksi tekstuaalisen tason rakentumisen kannalta olennaisiksi elementeiksi tunnistan ajallis-paikallisuuden kompleksisuuden, intertekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden sekä metafiktiivisyyden. Tekstuaalinen taso on näistä muodostuva rakennelma, joka korostaa omaa kielellistä keinotekoisuuttaan. Tämä taso mahdollistaa trilogiassa potentiaalisesti karnevalisoitumisen efektin, jossa materia alkaa pilkottaa tekstin rakenteiden alta. Näin materiaalille siis avautuu väylä tekstiin. Teoreettisena kehyksenä luvussa on aiemman Burroughs-tutkimuksen tekemät havainnot trilogian rakenteellisesta oikullisuudesta. Sovellan myös postmodernin kirjallisuuden tutkimusta sekä vertaan trilogian makrorakenteiden rikkonaisuutta Burroughsin aiempaan cut-up-metodiin. Keskeisinä teoreetikoina ovat etenkin postmodernin kirjallisuuden tutkija Brian McHale ja Burroughsin kielifilosofiaa tutkinut Christopher Land. Itse karnevalismin teoreettinen pohja on arvatenkin bahtinilainen, mutta tarkoituksena ei ole tuottaa vain yhtä Mihail Bahtinin tutkimusta kuuliaisesti säestävää puheenvuoroa, vaan pyrkiä tuottamaan karnevalismin käsitteen pohjalta rohkeasti täysin uudenlaisen trilogian kielelliseen maastoon sopivan sovellutuksen.

Hybridismin lähtökohta on aihetasolla, kielessä muodostuvissa konsepteissa. Luvussa tarkastelen noiden konseptien muodostumista ja sitä, kuinka niiden kyseenalaistaminen voisi mahdollistaa kielessä itsessään. Tämä liittyy hybridismin uusmaterialistiseen dualistisen maailmankuvan kritiikkiin. Hybridismissä konseptien venyttäminen, sekoittaminen ja lopulta täysin uusien konseptien muodostuminen saa dualistiset asetelmat järkkymään. Tarkoituksena on ehdottaa, että kielen muodostamista polaarista konsepteista eroon pääseminen ei välttämättä toteudu parhaalla mahdollisella tavalla kielen ohittamisella. Aion sen sijaan hahmotella kielessä itsessään piilevää potentiaalia murtaa itse muodostamiaan konsepteja kaunokirjallisessa, kielellisesti vapaammassa ympäristössä. Teoreettisena viitekehyksenä luvussa hyödynnän etenkin posthumanistista tutkimusta, jonka parista hybridismin käsitteen adoptoin uusmaterialistiseen käsittelyyni. Otan tarkasteluun mukaan myös burroughslaisen käsityksen kielen viraaliudesta, joka on dualistinen mutta tavallaan samanaikaisesti ihmisen ja kielen välisen symbioosin ansiosta myös hybridinen käsite. Päätän luvun tarkastelemalla hybridien mahdollisuuksia avautua moneuden maisemaksi, joka on matkalla kohti uusmaterialistista monistista ontologiaa.

Viimeinen uusmaterialiseksi kielellisyydeksi ehdottamani ilmiö trilogiassa on katafaattisuus, joka tarkastelee kielen sanatasoa. Alun perin kristillisestä mystiikasta peräisin olevassa katafaattisessa puhutavassa pyrittiin kurottamaan kohti Jumalaa, jonka tilalle viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on päivittynyt transsendenssin ja toiseuden käsitteet. Siirrän uusmaterialistisessa tulkinnassani tuon kielellisesti tavoitellun toiseuden paikalle materian. Samoin kuten mystisessä perinteessä kielellisesti lähestyttävää toiseutta ei koskaan lopullisesti tavoitettu, myöskään materian ei analysissani väitetä todella ilmestyvän tekstiin. Ehdotan kuitenkin trilogian katafaattisen tendenssin luovan tekstiin eräänlaista materiaalista meditaatiota, joka kykenee radikalisoimaan materian sanojen alta kääntyen lopulta *immanentin katafasikseksi*. Katafaattisuuden määrittelyssä teoreettinen pohjani on Denys Turnerin tulkinnassa käsitteestä teologisessa kontekstissa, josta kirjallisuuden tutkimukseen sen päivitän mm. Antti Salmisen ja Päivi Mehtosen tekemien sovellutusten avulla. Lisää uusmaterialistista teoreettista kytköstä lukuun tuon affektin käsitteen avulla lähinnä Brian Massumin ja Anna Helleen teoretisointeihin tukeutuen.

Kaikki kolme edellä mainittua kategoriaa toimivat myös erillisinä ilmiöinä, jotka heijastelevat fiktiivisen kielen mahdollisuuksia omasta tulokulmastaan käsin. Oletukseni kuitenkin on, että niistä jokainen täydentää toisiaan ja tarkastelee lopulta samaa ilmiötä eli uusmaterialistista ontologiaa eri näkökulmista. Koska kaikki kolme kielistrategiaa ovat vielä tässä vaiheessa hypoteesin asteella, voi kuitenkin olla että joku niistä osoittautuu epäsovivaksi tai epäonnistuneeksi. Tällöin kyseessä voi paitsi olla hypoteesin virheellisyys mutta toisaalta soveltumattomuus voidaan myös nähdä tutkimustuloksena: tuskin olisikaan yllättävää jos uusmaterialistiset työkalut eivät istuisi kirjallisuuden analysoimiseen. Siinäkin tapauksessa voitaisiin puhua tutkimuksen tuloksista, jotka pikemminkin raivaavat väylää jatkotutkimukselle.

Vaikka valitut kolme kategoriaa keskittyvät kieleen, kieli ei ole tutkielmani lopullinen mielenkiinnon kohde. Tavoitteenani on tutkia mahdollisuutta päästä kiinni kielen kautta ja/tai siitä huolimatta materiaan. Hyväksyn tutkielmani lähtökohdaksi sen uusmaterialisen käsityksen, jonka mukaan kieli ei missään olosuhteissa voisi mieltä osaksi sen tarkoittamaa materiaa. Käytän tutkielmassani uusmaterialistisesta materiaasta *materiaalisen* käsitettä, joka eroaa perinteisestä käsityksestä materiaasta yksiselitteisenä fysikaalisena substanssina. Materiaalinen viittaa siihen kompleksisempaan materiakäsitykseen, jonka uusmaterialismi on muotoillut dualistiset ajattelumallit romahduttamaan pyrkivän monistisen ontologiansa pohjalta. Uusmaterialismin materiakäsitystä voidaan kritisoida siitä, että jos sen ontologista julistusta seurattaisiin loogisesti myös kielen pitäisi kuulua täysin vaivattomasti yhtenä komponenttina sen materiaaliseen

prosessuaalisuuteen. Kuten edellä esittelin, näin ei ole. Tämä saattaa itse asiassa koko uusmaterialismin kyseenalaiseksi. Tarkoitukseni on tutkielmassani pyrkiä tarkastelemaan ja jäljittämään tämän ongelman lähtökohtia ja mahdollisuuksien mukaan ehdottaa sille ratkaisuja. Burroughsin oma kielikäsitelmä säestää uusmaterialismissa esiintyvää kielen ongelmallisuutta mielekkäästi, ja oletukseni on että näiden kahden kielipessimistisen filosofian saattaminen toistensa kanssa keskusteluyhteyteen saattaa johtaa kiinnostaviin tuloksiin niiden molempien kannalta. Jätän kysymyksen materiaalisesta lopullisesta ontologiasta tarkoituksella vielä kuitenkin osittain avoimeksi, sillä epäilen tekstuaalisen esityksen tutkimisen tuovan sen olemukseen näkökulmia, joita kielellisistä tutkimuskohteista pidättäytynyt uusmaterialismi ei ole vielä pystynyt antamaan.

Korostan tutkielmani kokonaismetodologiassa *prosessuaalisuutta*. Näkökulman lähtökohta on uusmaterialismissa, jonka ontologiassa materian prosessuaalisuudella on keskeinen asema. Olen adoptoinut prosessuaalisuuden ihanteen tarkasteluuni kahdella tavalla. Ensimmäinen mieltäni rakennetasolta (karnevalismi) aiheutuu (hybridismi) kautta kohti kielen sanatasoa (katafaattisuus) skaalautuvan tarkasteluni luonteeltaan prosessuaaliseksi. Menetelmäni on prosessuaalinen myös siitä syystä, että muodostan kolme kielistrategiaani kokeilevasta fuusiosta erilaisia teoriakenttiä, jolloin teorioiden ennakkoluuloton käsittely toteuttaa prosessuaalisuutta. Uusmaterialismi tarjoaa sallivan taustan tällaiselle fuusioimiselle siitä syystä, että se korostaa lähtökohtaisesti epämetodologisuutta. Lisäksi koen että radikaali lähestyminen teorioita kohtaan on suorastaan välttämätöntä myös siitä syystä, että tällä hetkellä uusmaterialismi ei itse tarjoa oikeastaan lainkaan työkaluja kirjallisuustieteelliselle analyysille tutkimusperinteen olemattomuudesta johtuen. Metodologisen prosessuaalisuuden lisäksi suhtaudun myös trilogiaan itseensä eräänlaisena tekstuaalisena koneena, jonka prosesseihin lukija astuu. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole tässäkään erehtyä mieltämään kieltä osaksi materiaalista, vaan pikemminkin tarkastella sitä miten kielellinen esitys voisi heijastella, imitoida tai jopa auttaa materiaalisien prosesseja.

Tätä taustaa vasten tutkimukseni keskeiset kysymykset määrittyvät seuraavanlaisiksi: Missä määrin uusmaterialistinen kirjallisuudentutkimus on mahdollista? Onko sekä uusmaterialistisesta että burroughslaisesta kielijyrkkyydestä huolimatta materiaalisien pääsy mahdollista osaksi kirjallista esitystä (karnevalismi)? Kuinka kieli kykenee haastamaan itsensä muodostamia konsepteja sisältäpäin (hybridismi)? Kykeneekö teksti itsessään herättämään kaunokirjallisessa ympäristössä eräänlaisen materiaalisien taajuuden (katafaattisuus)? Mitä materiaalisien lopulta tutkielmassani näiden perusteella on? Millä ehdoin Burroughsia voisi *The Red Night Trilogyn* perusteella ehdottaa lopuksi jopa eräänlaiseksi esiuusmaterialistiksi? Voiko analyysiini perusteella kaunokirjallisuus

tarjota ratkaisun uusmaterialismin kielelliseen umpikujaan, ja missä määrin trilogian uusmaterialistisiksi katsotut kielellisyydet kykenevät löytämään myös Burroughsin omalle kielifilosofialle positiivisia arvoja?

Analyysini kautta pyrin rakentamaan ehdotusta uusmaterialistisen kieli- ja materiakäsityksen johdattelemana uusmaterialistisesta poetiikasta, joka sijoittuu ajallisesti postmodernin jälkeen tai rinnalle. Näin tutkielmani viittoo ainakin implisiittisesti kohti myös kirjallisuustieteellisen mahdollisia tulevia suuntaviivoja, mikäli uusmaterialismi onnistuu liittymään osaksi sen metodologioita metodologisesta vastustuksestaan huolimatta. Mielestäni uusmaterialismi voidaan nähdä osana laajempaa keskustelua reaktiona kielen ja kirjallisuuden aseman problematisoitumisesta, joka uusmaterialismissa on kääntynyt suoranaiseksi kielen ja kielellisyyden kriisiksi. Painetun tekstin ja kirjallisuuden merkitys on nykyään kyseenalaistettu ylipäättänsä monelta kantilta.<sup>3</sup> Tästä syystä koen yrityksen soveltaa uusmaterialismia kirjallisuudentutkimukseen tärkeänä, sillä tätä kautta voidaan kenties löytää joitain vihjeitä kirjallisuuden tulevasta asemasta ja olemuksesta ylipäättänsä.

---

3 Esimerkiksi Thomas Pettitt on esittänyt 'Gutenbergin parenteesiksi' nimetyn teorian siitä, että painetun kirjallisuuden aika olisi pelkkä rajattu välivaihe (n.1600–2000) inhimillisen kommunikaation historiassa oraaliskäsikirjoituksellisen ja digitaalisen aikakauden välissä. Tällöin inhimilliselle kommunikaatiolle luontevampana näyttäytyy sosiaalinen, kommunikoiva, eläväisempi ja muuntuvaisempi informaation käsittely. Käytännössä se siis ennustaa jopa kirjallisuuden loppua sellaisena kun olemme sen tottuneet mieltämään. (Ks. Garber, 2010 ja Peverill-Conti & Seawell, 2010.)



## 2 KARNEVALISMI

Ensimmäinen hahmottelemani uusmaterialistinen kielistrategia karnevalisoituminen tarkastelee kerronnallistetun kielen rakenteita. Taktiikkani on seuraava: ensin määrittelen mitä karnevalisminperinteestä johtamani karnevalisoituminen tarkoittaa ja mihin se pyrkii (2.1). Sitten hahmottelen *The Red Night Trilogyssa* muodostuvan tekstuaalisen tason. Tässä keskityn niihin verrattain ilmeisiin tapoihin, joilla trilogian kielellisyys nousee sen laajemmissa rakenteissa etualalle ja samalla manifestoi omaa keinotekoisuuttaan (2.2). Tämän jälkeen pohdin, miten ja millä ehdoin materiaalinen todellisuus voisi päästä osaksi trilogian kielellistä maailmaa karnevalisoitumisen aktissa (2.3). Oletukseni on, että trilogian rakenteissa tapahtuu eräänlainen materiaalisen syvyyden radikalisoitumiseen sen ulottuvuuksiltaan köyhtyneen tekstipinnan alla. Luvun lopuksi tarkoitukseni on suhteuttaa karnevalisoitumisen ilmiötä postmoderniin ja uusmaterialismiin, joiden välille karnevalismissa rakentuu uusmaterialistisesta näkökulmasta hieman yllättäenkin varsin oleellinen keskusteluyhteys.

Luvussa keskeisinä käsitteinä karnevalisoitumisen rinnalla ovat tekstuaalinen taso ja makrorakenteet. Makrorakenteet viittaavat niihin laajoihin rakenteisiin, jotka muodostuvat kielestä proosakerronnassa. Olennaisia karnevalisoitumiseen johtavina makrorakenteita trilogiassa ovat juonellinen ajallis-paikallisuuden kompleksisuus, intertekstuaaliset ja -mediaaliset elementit sekä metafiktiivisyys. Näistä makrorakenteista muodostuu tulkinnassani tekstuaalinen taso, joka on kaksiulotteinen, keinotekoiseksi itseään manifestoiva ja merkityksiltään köyhtynyt rakenteellinen tekstipinta. Karnevalisoitumisessa tärkeä elementti on myös prosessuaalisuus, joka toteutuu niin trilogiassa itsessään kuin operoi karnevalisoitumisen mekanismeissakin. Burroughslaiseen kielifilosofiaan liitän tarkasteluni etenkin refleктоimalla cut-up-metodia suhteessa trilogian kielellisiin ilmiöihin. Nähdäkseni trilogiassa karnevalisoitumiseen johtavat ilmiöt tuottavat mielenkiintoisia jatkumoa cut-upille ja Burroughsin tuotannon cut-up-menneisyys myös auttaa selittämään karnevalisoitumista.

Lähtökohtaisesti tarkoitukseni on ehdottaa, että samalla kun vieraannuttavat, käsitteellistävät ja toiseuttavat ilmaisukeinot muodostavat teokseen sen kielellisyyttä korostaessaan kaksiulotteisen tekstuaalisen tason, ne myös mahdollistavat teoksen uusmaterialistisen prosessin käynnistymisen. Tällöin saussurelaisittain äärimmilleen viritetty merkitysijä sallii myös merkityn virittymisen, jolloin reitti kohti Meillassoux'n tarkoittamaa korrelaatioiden takana olevaa reaalimaailmaa avautuu

merkityn puskiessa itseään ulos kielestä. Tällöin uusmaterialistinen materian kokemus ja kohtaaminen siirtyvät myös kielellisen taideteoksen mahdollisuushorisonttiin. Teoksen keinotekoisuuden osoittamisen voidaan siis ajatella avaavan kirjallisuuden kieleen kanavia materian osallistuvuuteen tekstuaalisen todellisuuden läpi. Tällöin todellisuudesta vieraantunut tekstikenttä yllättäen kykenee luomaan uudenlaisen, vahvemman kytköksen todellisuuteen myös (ja nimenomaan) fiktiomaailman takana, jolloin materialle avautuu väylä vuotaa tekstiin.

## 2.1 Karnevalisoituminen mekanismi

Karnevalismitutkimuksen keskeisimmässä teoksessa *François Rabelais – Keskiajan ja renenssanssin nauru* (1965) Mihail Bahtin tarkastelee karnevalismia renessanssikulttuurissa François Rabelais'illa. Sen pohjalta alkanut karnevalismiin liittyvien käsitteiden runsas soveltaminen ja suoranainen "Bahtin-buumi" (Riikonen 1991, 2–3) on saanut osakseen myös paljon kritiikkiä. Tintti Klapuri kiinnittää esseessään "Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan" (Avain 3/08, s. 38–47) erityistä huomiota käsitteen liian epäkontekstoituun ja "vallattomaan soveltamiseen" (Klapuri 2008, 38). Kari Matilainen (1996, 53) näkee samoin karnevalismin ja siitä johdetut termit ongelmallisena, koska niiden kontolle on ollut helppo vierittää kaikki vaikeasti määriteltävät ja toiseuteen viittaavat ilmiöt. Näin Matilaisen mukaan esimerkiksi groteskista on tullut lopulta pelkkä tyhjä kategoria, joka voidaan valjastaa tarkoittamaan lopulta mitä tahansa, jolloin se ei samalla sisällöllisesti enää kiinnity varsinaisesti mihinkään.

Matilainen (1996, 54) varoittaa karnevalismin käsitteistön löyhän soveltamisen johtavan usein nykytutkimuksessa niiden taivuttelemiseen tutkimuksen omien ideologisten päämäärien mukaisiksi. Klapuri (2008, 44) esittää yhdeksi ratkaisuksi tilanteeseen sen, että Bahtinilta johdettavaa käsitteistöä pyrittäisiin ymmärtämään alkuperäisestä kontekstistaan käsin. Tarkoitukseni on Klapurin huomiota jatkaakseni pyrkiä ymmärtämään, mitä karnevalismi aikansa kontekstissa merkitsi, ja päivittää tätä kautta bahtinilaisia havaintoja oman tarkasteluni työkaluiksi. En väitä, että keskiaikainen karnevaali löytyisi sellaisenaan adoptoituneena *The Red Night Trilogyn* sivuilta, mutta ehdotan uusmaterialistista maailmankuvaa osittain eräänlaiseksi paluuksi joihinkin karnevaalitodellisuuden ilmiöihin. Paluu ei kuitenkaan tarkoita ajallista regressiota, vaan elementtien rinnastumista ilmiötasolla. Matilaisen huomion karnevaali-ilmiöiden taivuttelemisesta nykyideologian eli uusmaterialismin palvelukseen näen lopulta suorastaan yhdeksi päämäärinäni. Sovellettu metodiikka näyttää siis myös osittain ongelmalliselta, mutta koen karnevalismista olevan

niin paljon hyötyä kirjallisuudentutkimuksen ja uusmaterialismin yhdistämisestä kohdeteokseni kannalta, että soveltamista kannattaa yrittää.

Se mistä karnevalismissa olen tutkielmani kannalta erityisen kiinnostunut, on siihen sisältyvä "nurin kääntämisen logiikka", jossa ylhäinen ja alhainen vaihtavat herkeämättä paikkaa (Bahtin 1991, 12–13). Alun perin karnevaalitorien kansanjuhlasta alkanut karnevalistisen ilakoinnin avulla ilmennyt vallankumouksellisuus virittää näin kaksinapaisen järjestelmän. Bahtinilla sen yläpuolelle paikantuvat taivas ja kasvot, alapuolelle maa, vatsa ja takapuoli (mt., 21). Yläpuolella siis vallitsee virallinen kulttuuri, järjestys ja inhimillinen, alapuolella taas luonnon, materian ja ruumiin toiseuden ulottuvuus. Vaikka bahtinilainen karnevaali operoikin tällä dualistisuudella, se myös samanaikaisesti yhdistää näitä vastakohtaisuuksia. Bahtin korostaakin karnevaalin ambivalenttia luonnetta. Sen kaksi ulottuvuutta eivät pyri sulkemaan toisiaan pois, vaan karnevaali yhdistää ja sisältää erottelemiensä ja esittämiensä dualismien molemmat navat. Karnevalismissa siis lähtökohtaiseksi määrittyvä dualismi lakkaa asetelmana ambivalenssin kautta olemasta. Karnevaalissa on käynnissä eräänlainen vallankumous, jossa alkuperäinen karnevaalitorin rituaalisuus ja seremoniaalisuus loi "virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän". Torilla tapahtuu eräänlainen irtautuminen länsimaisesta, säädellystä kulttuurista esittäen eräänlaista nurinkäännettyä maailmaa. (Bahtin 2002, 7; 12–14.)

Alun perin karnevaali oli fyysistä, se koostui konkreettisesta osallistumisesta, läsnä olevista kehoista ja eleistä. Tarkastellessa karnevalismin historiaa käy ilmi, että karnevaalin eriytyminen alkuperäisestä kontekstistaan tapahtui 1600-luvulle tultaessa, jolloin siitä kuitenkin tuli pikemminkin kirjallinen ilmiö alkuperäisen keskiaikaiselta karnevaalitorilta löytyvän synkreettisen näytelmämuodon perinteen kuihduttua (Bahtin 1991, 179). Bahtin nimittää "tätä karnevaalin transponointia kirjallisuuden kielelle [--] kirjallisuuden karnevalisaatioksi" (mt., 180). 1600-luvulle asti karnevalisaation lähde oli suoraan karnevaali itse, (mt., 192) ja siitä lähtien Bahtin tulkitsee karnevalisaation jatkuneen kirjallisena perinteenä esimerkiksi 1600-luvun *commedia dell'arte*n ja 1800-luvun esiromantiikan goottilaisen kauhuromantiikan kautta 1900-luvun modernistisen ja realistisen groteskin renessanssiin, joista edellisessä karnevalismin perintöä jatkavat mm. surrealistinen ja ekspressionistinen estetiikka ja jälkimmäisessä kansanperinteen ihannoiti (Bahtin 2002, 35–43).

Lisäksi "karnevalisaatio antoi mahdollisuuden kääntää perimmäiset kysymykset abstraktista filosofiasta dynaamisten, erilaisten ja selkeiden kuvien ja tapahtumien karnevalistisesti

konkreettiselle ja aistimelliselle tasolle" (Bahtin, 1991, 196). Uudessa kirjallisessa kontekstissaan välitön materiaallinen ja ruumiillinen ulottuvuus on jäänyt pois, ja sen ovat korvanneet niiden representaatiot. Brian McHale (1987, 174) toteaaakin, että postmodernissa kirjallisuus kompensoi oikean karnevalistisen kontekstin puuttumista yhdistämällä projektoimaansa maailmaan karnevalistisen ulottuvuuden tai jonkinasteisen korvikkeen siitä: "In the absence of a real carnival context, it constructs fictional carnivals". Matilainen (1996, 56) näkee tilanteen niin, että "kadulta siivottu karnevaali" siirsi "yhteiskunnan fyysisistä, rituaalisista käytännöistä karnevaalin symbolikielen tekstuaalisiin representaatioihin". Kirjallisuuden karnevalisaatiossa alkuperäinen materiaalis-ruumiillinen on siis mennyt tekstiin. McHale (1987, 174) erittelee karnevalistisina ilmiöinä lähinnä aihetason elementtejä (kuten sirkus, markkinat ja huvipuistot). Vaikka *The Red Night Trilogy*ssa toistuvatkin erilaiset karnevalistiset esitykset (etenkin sen ensimmäisessä osassa, ks. esim. *CRN*, 67–69; 106–110; 179–181), ne eivät pääse eroon tekstuaalisesta foorumistaan. Karnevalisaation paikantaminen tekstissä kuvailtuihin karnevaaliaiheisiin tuntuu lähinnä sen kehnolta korvikkeelta, joka ei sinällään toteutua alkuperäistä karnevaalin pyrkimystä.

Nykykontekstissa karnevaalimaailman kahden ulottuvuuden välille muodostuvan kytköksen teoretisoinnissa on käytetty myös transgression käsitettä. Peter Stallybrass ja Allon White muodostavat käsitteen teoksessaan *Politics and Poetics of Transgression* (1986) karnevalismin sovellutuksena. Transgressio viittaa karnevalismin esittelemään ylä- ja alapuolen hierarkkisuuuteen, jonka Stallybrass ja White tulkitsevat ominaiseksi ihmiskulttuurille ylipäättänsä. Sen virittämä symbolinen lataus löytyy niin kehonkuvastamme, sosiaalisesta järjestyksestä kuin käsityksestämme psyykeestä. Näiden hierarkkisten kategorioiden välillä tapahtuu kuitenkin transgressiota, kommunikaatiota. Tämä binäärirakenteiden rajankäynti toisaalta rikkoo niitä ja mahdollistaa muutoksen, toisaalta se pitää niitä yllä. (mt., 3–6.) Christopher Jenks (2003, 8) tulkitsee joko-tai-logiikan olevan länsimaiselle ajattelulle ominaista aina Platonista asti myöhemmin kristinuskon siivittämänä, mutta tullessa postmoderniin olemme astuneet "harmaalle alueelle" binääriasetelmien muuttuessa epävarmemmiksi ja auetessa yhä runsaammiksi pluralismeiksi. Jenks ei yhdistä transgressiota kaaokseen tai epäjärjestykseen, vaan näkee sen toiminnan dynaamisena prosessina. Transgressio on siis eräänlainen dualismien välillä säilynyt keskusteluyhteys, joka on saanut ihmiskulttuurin kuluessa erilaisia ilmenemismuotoja jo ennen Bahtinin tunnistamaa karnevalisuutta.

Uusmaterialismin vertautuen karnevalistisessa ontologiassa näyttäisi olevan käynnissä eräänlainen dualististen parien häivytyksen ja toisiinsa sulauttamisen prosessi. McHale (1987, 175) tulkitsee

karnevaalin postmodernissa merkitsevän eräänlaista vallitsevan kulttuurin sekoittamista, kääntämistä ja voittamista. Donald Barthelmen *The Indian Uprisingin* (1968) kohdalla McHale tulkitsee tämän johtavan "diskursiivisen järjestyksen räjäyttämiseen", joka kuulostaa suorastaan uusmaterialistiselta kannanotolta. Karnevalistinen asenteen anarkistisuus löytyy jo Bahtiniltakin (2002, 5): "[Rabelais'n karnevalistiset kuvat] halveksivat kaikkea lopullista ja pysyvää, kaikkea rajoittavaa vakavuutta, kaikkea ajattelun ja maailmankatsomuksen vakautta ja muuttumattomuutta". On kuitenkin huomattava, että vaikka ambivalenssi karnevalismi on toisaalta purkavaa ja uudistavaa, samalla dualismeilla operoidessaan se tavallaan myös vahvistaa vastakohtaisuuksia ja hierarkioita. Keskustelua siitä, onko karnevalismi luonteeltaan pohjimmiltaan uudistavaa vai konservatiivista onkin käyty monipuolisesti (ks. esim. Stallybrass & White 1986, 13).

Tässä luvussa tarkoitukseni on siirtää bahtinilaisen virallista kulttuuria edustavan yläpuolen paikalle kieli ja sen mukanaan tuomat järjestämisen, luokittelun ja tarinallistamisen pyrkimykset. Trilogiassa tuo kokonaisuus paikantuu kohta määriteltävään tekstuaaliseen tasoon. Tällöin *The Red Night Trilogyn* karnevalisoitumiseksi kutsumani ilmiö pyrkii purkamaan ja kyseenalaistamaan kielellistämisen valta-asemaa trilogian kirjallisessa todellisuudessa ja siirtämään sitä kohti epästabiliutta. Karnevaalitoreilla karnevaali oli aina ajallisesti rajoitettu ilmiö (Bahtin 1991, 188), ja sen olemassaolo oli tätä kautta hyvinkin säädeltyä. Trilogiassa karnevaalitori ei paikannu alkuperäiseen fyysiseen tilaansa, vaan aukeaa tekstuaaliseen maailmaan. Tällöin kaunokirjallisen esityksen rajat luovat sen toteutumiselle areenan. Myös kieli itse asettaa sille rajoja, jolloin myös tulkitsen kielellisyydessä itsessään tapahtuvan eräänlaista pyristelyä, vastustamista ja pyrkimystä kielen hegemonian horjuttamiseen. Tämän kautta trilogia hahmottuu eräänlaiseksi karnevalistiseksi tekstuaaliseksi koneeksi. Siinä on käynnissä rakennetason kielellinen prosessi, joka jauhaa makrotasolla muodostumaan pyrkiviä rajoittavia rakennelmia niiden keinotekoisuuden osoittaen.

Hahmottelemani metodiikka on siinä mielessä uusmaterialistisesta näkökulmasta kyseenalainen, että edellä mainitun perusteella se näyttäisi perustuvan dualistiseen ajatteluun: tekstipinnan ja materiaalisen syvyyden kaksijakoisuus on itse asiassa sen lähtökohta. Tämä eronteko kuitenkin vain toistaa tähänastisia uusmaterialistisia kannanottoja kielen roolin ongelmallisuudesta ja ajattelusuunnan taipumusta jättää kieli mahdollisuus- ja välinerepertuaarinsa ulkopuolelle. Ajatuksena on ehdottaa, että kenties dualismi toteutuu trilogiassa vain alkuasetelmana ja teoretisoinnin kautta hetkellisesti jähmettyneenä väläyksenä siitä prosessista, joka karnevalismin ambivalenssin prosessuaalisuuden ansiosta on trilogiassa oikeammin jatkuvassa liikkeessä hämärtäen ja sekoittaen tätä dualistisuutta. Tarkoitus on päästä tarkastelussani käsiksi niihin

ilmiöihin ja tilanteisiin, joiden kautta tällaista prosessuaalisuuden toteutumista voitaisiin ehdottaa. Rakennan karnevalismista tekstuaalisen hegemonian syrjäyttämiseen pyrkivän nurinkääntämisen metodin, jolloin teoksessa uusmaterialistisesti nähtynä ohuesti kielellä viitattu materiaallinen maailma kääntyy osaksi trilogian tekstuaalista maailmaa juurevana ja moniulotteisena. Tarkoituksena on matkata tunnistettavista tekstin ja kirjallisuuden ilmiöistä kohti sellaista uusmaterialistisessa ontologiaa, joka saattaisi olla mahdollista kielellisessä ympäristössä. Myöhemmin on tarkoituksena osoittaa, kuinka trilogian makrorakenteiden karnevalisoituminen ei pysähdy tässä luvussa tarkasteltuun kaksiulotteisen pinnan kääntämiseen, vaan materia operoi teokseen monesta suunnasta.

## 2.2. Tekstuaalisen tason muodostuminen ja raottuminen *The Red Night Trilogyssa*

Ennen *The Red Night Trilogyn* makrorakenteiden karnevalisoitumisen mahdollisuuden tarkastelua on tarpeen määritellä se tekstuaalinen taso, joka hypoteesini mukaan on sen oleellinen lähtökohta. Valitsemani kolme tarkastelukulmaa eli trilogian ajallis-paikallisuuden kompleksisuus joka aktivoituu etenkin henkilöhahmojen kautta, intertekstuaalisuus- ja mediaalisuus sekä metafiktiiviset elementit ovat trilogiassa oletukseni mukaan kaikki tuon tason keskeisiä rakennuspalikoita. Kuitenkin tason perusta rakentuu lähinnä ensimmäiseksi mainitun kautta, ja kahden viimeisen pääfunktio trilogiassa on nähdäkseni tuon tason raottaminen. Koska tarkastelussani on näin laaja joukko kaunokirjallisia ilmiöitä, tarkoitukseni ei ole analyysissä mennä kovin syvälle, vaan hahmotella sitä yleistä kaksiulotteista ja keinotekoiseksi itseään manifestoivaa tekstuaalista tasoa joka trilogian rakenteissa muodostuu. Näin trilogian kielen muodostaman pinnan alta saadaan näkyviin sen materiaallinen syvyys, jonka olemukseen palaan tarkemmin luvun lopuksi.

### 2.2.1 Ajallis-paikallisuuden kompleksisuus ja seikkailevat henkilöhahmot

*The Red Night Trilogyn* maailmassa lukija kohtaa nopeasti kerronnallisen kaoottisuuden. Trilogia on rakenteeltaan haastava, ja sitä on kuvailtu vaikeaksi tai jopa epämieluisaksi lukukokemukseksi. Vaikka trilogian eri osia voi mainiosti lukea erillisinä teoksina johtuen osaltaan myös tästä epäjatkuvuudesta, trilogiamuodon tietynlainen massiivisuus ja eepisyys asettavat kenties odotuksia jostain suuresta, yhtenäisestä kertomuksesta (Hosiaisuus 2003, 949–950). Tulkinnallisesti näin kenties onkin, mutta trilogiassa tuo tulkintaan nojaava tematiikka ei rakennu perinteisen kerronnan avulla. Epäjatkuvuus, omituisuus ja suoranainen lukijan kustannuksella leikkiminen tuntuu olevan

tulkintaa ja lukukokemusta määrittelevä piirre. Reflektoidessaan niitä syitä joiden vuoksi Burroughs on kenties jäänyt kirjailijana marginaaliin Christopher Land (2005, 451) huomauttaa, että paradoksaalisesti yksi keskeisimmistä argumenteista Burroughsin kirjailijuuden vakavasti ottamisen puolesta pitäisi olla nimenomaan tuo tekstin vaikeus: "one of the main reasons we should take Burroughs seriously is precisely the difficulty of his writing". Tämä vaikeus on kuitenkin aiheuttanut kriitikoissa huvittavankin polemisoituneita reaktioita trilogian kohdalla. Esimerkiksi *Kirkus Reviewissa* (2010) *The Place of Dead Roads*in arvostelussa pohditaan sitä, kuinka on tuskin mahdollista että kukaan kypsäksi itsensä tunteva ihminen ottaisi teoksen vakavasti ja sen määrittellään olevan pääasiallisesti "tyypillistä nonsensea".

Itsenäisiksi teoksiksi trilogian osat ovat tunnistettavissa pääasiallisesti niiden taustalle hahmottuvan miljöön ja keskeisten teemojen kautta. *Cities of the Red Night*in kerronta rakentuu pääasiallisesti kolmesta aluksi erillisiltä vaikuttavista juonikulusta. Ensimmäinen niistä ja myös koko teoksen aloittava tarina on 1700-luvulle ja Etelä- ja Keski-Amerikkaan sijoittuva seikkailukertomus merirosvoista, joka henkilöityy kapteeni Strobeen ja hänen miehistöönsä. Se luonnostelee eräänlaista utopiaa, jossa ihannoidaan burroughslaisittain tyypillisesti vapautumista kontrollin alaisuudesta, joka tarinassa saa etenkin ideologisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia muotoja. Toinen juonikuvio paikantuu ajallisesti lähemmäs nykypäivää. Siinä seurataan yksityisetsivä Clem Snidea, joka saa toimeksiannon tutkia kadonneen henkilön tapausta ja lopulta hänen tutkintansa niin Euroopan kuin Amerikankin mantereilla saa yllättäviä käänteitä. Kolmas tarina sinkoaa lukijan futuristisen muinaisuuden Punaisen yön kaupunkiin, joiden pohjalta niin kirja kuin koko trilogiakin on nimetty. Tämän juonikuvion epästabiliteetti on kenties voimakkainta, sillä sen suhde juonta ankkuroiviin aikaan ja paikkaan on kompleksisin. *Cities of The Red Night*issa on muitakin kerronnallisia tilanteita, jotka eivät palaudu näihin kolmeen mainittuun päälinjaan.

*The Place of Dead Roads*in ja *The Western Lands*in kerrontaa hallitsee selkeämmin yksi juonikulku. Trilogian toinen osa on eräänlainen paluu villiin länteen, jossa seurataan pyssysanakari Kim Carsonin seikkailuja. *The Western Lands*issa siirrytään taas muinaisen Egyptiin. Teoksen nimi viittaa egyptiläisen mytologian kuolleiden maahan, johon teoksessa jäljitetään tietä. Temaattisesti sitä leimaa kuolemattomuuden etsiminen. Trilogian kaksi viimeistä osaa eivät kuitenkaan ole juonellisesti tästä huolimatta yhtään helpommin seurattavia, sillä kerronnallisista tilanteista liu'utaan toisiin melko huolettomasti, ja tekstin loogisuus ja lineaarisuus poukkoilevat haastaen lukijaa. Kerronnallisesti trilogian osien ero on selkeimmin siinä, että ensimmäinen koostuu erillistä nimetyistä luvuista, joissa kuljetetaan yhtä romaanin juonikuluista eteenpäin. Kokonaisuutena tästä

tarinalinjojen sommitelmasta muodostuu eräänlainen värikäs mosaiikki. Trilogian kahdessa jälkimmäisessä osassa efekti pehmenee lukujaottelusta luovuttaessa, mutta niissä kerrontatilanteista toisiin liikutaan vapautuneesti jo kappaletasolla. David Punday (1995) määrittelee koko trilogian hallitsevaksi piirteeksi episodimaisuuden (*scenic*), joka mielestäni on selvimmin esillä trilogian ensimmäisessä osassa episodimaisuuden sulaessa kahdessa jälkimmäisessä osassa pikemminkin eräänlaiseksi surrealismiksi.

Trilogian rakentumista tarkasteltaessa huomio kiinnittyy nopeasti epälinearisuuksiin, tekstuaalisen koherenssin kannalta paradoksaalisiin tilanteisiin päätymisiin ja hämmentäviin yhteensulautumiin. Jennie Skerl on tiivistänyt ilmiön hyvin trilogian ensimmäisen osan kohdalla näin:

[--] characters, actions, and images from one story appear in another; characters and narrators merge and shift identities as they enter different narratives; time and space merge so that all three stories seem to be taking place in a past that is also the present and the future. (Skerl 1985, 90.)

Myös Punday (1995) määrittelee trilogian erityispiirteeksi sen, että sille on tyypillistä roolittaa (Punday käyttää näyttelemiseen viittaavaa *recast*-sanaa) episodejaan luovasti. *Cities of the Red Nightissa* kolme aluksi erillisiltä vaikuttavaa juonikulkua alkavat nimittäin lopulta sekoittua toisiinsa. Hahmot tuntuvat kirjan edetessä kävelevän yhtäkkiä vaivattomasti juoniin, joista he eivät ole alun perin peräisin. Näin tapahtuu esimerkiksi enteilevästi "The Stranger":ksi nimetyssä kappaleessa, jossa salapoliisitarinassa etsitty kadonnut poika Jerry ilmestyy merirosvoiseikkailussa keskeisen tapahtumapaikan The Great White -laivan miehistöön todeten viattoman yksioikaisesti viidelle laivaan astuvalle tulokkaalla "I'm Jerry, the cabin boy." (*CRN*, 55). Tässä vaiheessa lukija ei välttämättä yhdistä kahta Jerryä välittömästi toisiinsa (vihjeenä on vasta se, että heillä on samanlainen huomiota herättävän punainen tukka), mutta tarinan edetessä tällaisia liudentumia oppii tunnistamaan. Näin trilogia tavallaan opettaa lukijalleen omaa logiikkaansa (tai paremminkin logiikan puutetta) tekstin edetessä.

Olellaisinta tässä on se, mitä henkilöhahmot näin toimiessaan kantavat mukanaan. Koska juonikulut tapahtuvat ajallisesti ja paikallisesti eri miljöissä, ajan ja paikan käsitteet vääristyvät samalla ja muuttuvat kyseenalaisiksi. Näin trilogia sallii hahmojen toimia ajan ja paikan rajoituksista piittaamatta, sillä rajan ylityksiä ei perustella millään tavalla, ne vain tapahtuvat. Tilanteesta vielä monimutkaisemman tekee se, että juonikuvioista toisiin liikkuvat hahmot myös sulautuvat toisiinsa. Ilmiö on selvästi esillä esimerkiksi *Cities of the Red Nightissa* aluksi Punaisen



yön kaupunkien tarinalinjaan paikantuvassa "Cheers Here Are the Nondead"-luvussa (*CRN*, 207–215). Lukija ei kuitenkaan voi olla varma onko sen alussa tiedottomuudesta heräävä minäkertoja merirosvonarratiivin Noah, salapoliisitarinan Clem vai salapoliisitarinassa tähän mennessä kadonnut (ja kuollut) Jerry. Tapahtumapaikaksi kerrotaan kapteeni Krupin avaruusalus, mutta Krupin identiteetti liukuu kohti toista juonikulkua kun hänet kerrotaan tunnettavan myös Opium Jonesin nimellä, joka on alun perin tavattu 1700-luvulla tapahtuvassa merirosvotarinassa. Barbara Rose (1999, 100) nimittää tätä lukua yhdeksi kirjan avainluvuksi sen ajallis-paikallisuuden romahtamisen kannalta. Rosen mukaan eri juonien välinen ontologinen raja rikkoutuu lopullisesti siinä vaiheessa, kun kertojan kysyessä keitä kaikkia avaruusaluksella on paikalla hänelle vastataan: "All the boys from your scripts" (*CRN*, 210), joista luetellaan Audrey, Jerry, "kaikki" Jimit, Johnit, Alit, Kikit, Strobe, Kelley ja Dahlfar, jotka edustavat kattavaa otantaa kirjan kaikista kolmesta pääjuonikulusta. Henkilöhahmojen nimiä luetellaan turhautuneesti, vihjaten miehistön jäsenien identiteettiä tiedustelevalle olevan kysymyksineen suurikin typerys. Tottakai he kaikki ovat täällä, tai voisivat yhtä hyvin olla olemattakin. Kuka sinä sitten luulet olevasi, tai et olevasi?

Samankaltaisia identiteetiltään häilyviä hahmoja esiintyy myös trilogian toisissa osissa. *The Place of Dead Roadsissa* kuvaan astuu voimakkaasti Burroughsin oma kirjailijahahmo, kun kirjan sekä aloittavaan että päättävään villin lännen tyyliin karrikoituun kaksintaisteluun sanomalehti uutisen mukaan osallistuivat William Seward Hall (Burroughsin tuotannossa tyypillinen kirjailijansa alter ego) ja Mike Chase. Kerronnan edetessä Hall on yhtäkkiä vaihtunut Kim Carsoniksi, joka osoittautuu kirjan edetessä sen protagonistiksi. Sivuilla vilahtelevat myös *Cities of the Red Nightista* tutut hahmot, kuten Jerry (*PDR*, 27; 202) ja Clem (*PDR*, 208). *The Western Landsissa* kirjan avaa ja lopettaa taas sama vanhasta kirjailijasta kertova tarina, jonka päähenkilö paljastuu jälleen William Seward Halliksi (*WL*, 3). Carl Petersonin nimellä esiintyvä Kim löytyy tästäkin kirjasta (*WL*, 18). Hänet surmaa jo trilogian edellisessä osassa ensimmäistä kertaa ilmestynyt hahmo nimeltä Joe the Dead (*PDR*, 117) takaumassa, jossa palataan *The Place of Dead Roads*in aloittavaan ja päättävään kaksintaistelukohtaukseen (*WL*, 26). *Cities of the Red Nightissa* alkanut kolmen juonen välinen kerronnallinen epäkoherenssi leviää siis trilogiassa lopulta niiden kaikkien kolmen osan väliseksi. Näin ensimmäisen osan juonien yhteen kietoutumisesta syntyvä paikan ja ajan käsitteiden kyseenalaistuminen saa koko trilogian laajuudessa lähinnä vain lisää kierroksia.

Trilogiassa sen hahmojen avulla kyseenalaistuva rakenteellinen stabiliteetti tuntuu aluksi olevan lukijalle viritetty ratkaistava arvoitus. Trilogian edetessä se osoittautuu kuitenkin niin monimutkaiseksi ja sekavaksi että teksti pikemminkin ohjaa lopulta luopumaan tästä pyrkimyksestä

luoda trilogiasta loogista kokonaisuutta. Linearisuuteen ja syy-seuraussuhteisiin perustuva tapa hahmottaa todellisuutta osoittautuu lopulta itse asiassa täysin sopimattomaksi lähestymistavaksi. Tällöin epilogin jälkeen trilogian *Cities of the Red Night* avaavan luvun perään kapitaalikirjaimilla painettu viesti "NOTHING IS TRUE. EVERYTHING IS PERMITTED." (CRN, xviii) alkaa tulla lukijalle ymmärrettäväksi. Lause päättää "Invocation":ksi nimetyn eräänlaisen omistuskirjoituksen, jossa nimensä mukaisesti loitsumaisesti nimetään runsas valikoima kuolemaan, tauteihin, hajottamiseen ja tyhjyyteen liittyviä jumaluuksia. Lopuksi lista laajenee käsittämään myös kirjoittajia: "[t]o all scribes and artists and practioners of magic through whom these spirits have been manifested". Rose (2000, 97) nimittää tätä julistusta "apokalyptiseksi paljastukseksi", joka kertoo lukijalle tulevasta. Sean Grattan (2010, 129) kiinnittää huomiota siihen, kuinka kirjailijuuden vihjataan sisältävän näin maagista potentiaalia. Tekstin luominen on maailman luomista ja sen avulla ei välttämättä rakenneta pelkkiä illuusioita. Tulkinnallisella tasolla trilogian voisikin ajatella pyrkivän kyseenalaistamaan epäkoherentin tarinamaailmansa kautta maailman ontologista koherenssia ja stabiliteettia ylipäättänsä. Burroughslaisen kielifilosofian taustan tuntien sen voisikin olettaa pyrkivän osoittamaan niiden olevan pohjimmiltaan nimenomaan kielen rakentamia ilmiöitä.

Mielenkiintoista on myös se, millainen auktoriteetti kirjailijalla suhteessa tekstiinsä "Invocation":n perusteella on. Rinnastamalla kirjailija tuhoaviin entiteetteihin tällä näyttäisi olevan erityinen valta luomaansa maailmaan, joka ei lähtökohtaisesti ole suinkaan eheyttävä. Kirjoittaja ei näyttäydy Burroughsin aiemman kielifilosofisen eetoksen tavoin pessimistisesti tekstin uhrina, vaan pikemminkin sen hallitsijana. Minkä yli trilogiassa tuota valtaa sitten käytetään, ja mitä siinä kirjoittamalla tuhotaan? Saariluoma (1992, 47) kiinnittää huomiota siihen, kuinka perinteisesti kerronnassa kirjailijan tehtäväksi on ajateltu muodostaa kertomastaan tarinasta mielekäs ja looginen kokonaisuus, jota lukijan on helppo seurata. Tarkastellessaan todellisuudeltaan epävakaiden teosten lukukokemusta Brian McHale (1992, 62) tuo esille lukijan suoranaisten vaivaantumisen fiktion tavasta vastustaa tätä pyrkimystä. *The Red Night Trilogyn* edellä hahmoteltu epävakaus aiheuttaa lukuprosessissa lopulta jatkuvan kyseenalaistamisen ja hämmennyksen, jolloin lukija alkaa epäillä paitsi fiktiivisen maailman koherenssia, myös oman loogisia ja lineaarisia suhteita muodostamaan pyrkivän lukuprosessinsa ja myös yksinkertaisesti järkensä luotettavuutta. Tarinamaailman epävakauden huomaaminen pakottaakin McHalen (mt.) mukaan lukijan toistuvasti peruuttamaan fiktiomaailmasta muodostamansa rekonstruktion ja mahdollisesti tulkitsemaan lukemansa uudestaan unen, hallusinaation tai fantasian kontekstissa. Näin trilogia alkaa hahmottumaan eräänlaisena tekstuaalisena koneena, joka rakentaa representaatioita vain hajottaakseen niitä jälleen. Prosessuaalisuus voimistuu lukijan roolin ja lukutapahtuman vuoksi, kun tämä trilogian

peilimaailmaan astuttuaan tulee vähitellen yhä tietoisemmaksi sen representaatioiden pettävyydestä.

Brian McHale (1987, 44) luokittelee burroughslaisen fiktiivisen maailman *heterotopiaksi*. Michel Foucault'lta lainattu käsite viittaa tekstuaaliseen todellisuuteen, jota määrittelevät epäjatkuvuus ja -johdonmukaisuus, rakenteiden yhteensopimattomuus ja loogisten suhteiden katkeaminen. McHalen määritelmä sopii siis hyvin edellä tarkasteltuihin trilogian tekstuaalisiin haastavuuksiin. Se kuitenkin tarkentaa tilannetta karnevalisoitumisen kannalta oleellisesti, sillä McHale määrittelee heterotopian (tarina)maailman sijaan alueeksi (*zone*). Heterotopiaa voidaan tarkastella eräänlaisena eriytyneenä epätilana. Trilogiassa tarinamaailman keinotekoisuus irrottaa sen epätyypilliseksi tilaksi, joka on onnistunut katkomaan kytköksiään epäkoherenssinsa kautta reaaliiseen todellisuuteen. Tätä efektiä ja lukijan hämmennystä entisestään vielä voimistaa kerronnan samanaikainen nojaaminen ajoittain myös realistiseen, illusoriseen kerrontaan, jolloin illusorista kerrontaa rikkovat heterotooppiset katkokset pelaavat fiktiivisen maailman ja todellisuuden representationaalisen suhteen kanssa edelleen voimakkaammilla kontrasteilla. McHalen (mt., 45–6) mukaan heterotopisen maailman rakentaminen (*construct*) tapahtuukin itse asiassa rikkomisen (*deconstruct*) kautta, jossa merkittävässä osassa on vieraan ja tutun tilan sekoittaminen.

Rikkomisen kautta rakentuva heterotopia vertautuu Burroughsin aiemmin tuotannossaan soveltavaan cut-up-metodiin, jossa tekstiä työstettiin sen konkreettisen rikkomisen kautta. Huomion arvoista tässä on se, että cut-up-metodin taustaa vasten trilogiassa sen tekstimassan rikkomisen tapahtuu kuitenkin enemmän kielen ja tarinallistamisen omilla ehdoilla sisältä päin. Trilogiassa leikitellään kerronnallistamisella ja sen konventioilla tietoisesti. Monet tutkijat (Punday 1995, Dolan 1991, 537–8; Rose 1999, 98–99) ovat pistäneet merkille trilogiassa tapahtuvan osittaisin paluun kerronnallisuuteen suhteessa Burroughsin aiempaan tuotantoon. Barbara Rose (1999, 98) ehdottaa, että narratiivisten konventioiden käyttö antaa kielellistä tarttumapintaa: "something to work against". Tämä huomio on mielestäni ehdottoman tärkeä. Leikkellessään tekstiliuskoja Burroughs kävi tekstin kimppuun epäsensitiivisesti ja epäonnistui kenties siitä syystä sen kirjailijaa riivaavaan viraalisuuden tuhoamisessa. Sen sijaan kielen itsensä käyttämisen keinovalikoiman haltuun ottaminen vaikuttaa viisaammalta, sillä tällöin sen itsensä mekanismeihin voidaan puuttua lähtökohtaisemmin ja ainakin tuoda niitä paremmin näkyville. Christopher Landin (2005, 451) mukaan Burroughs pyrki cut-upin kautta vaijentamaan kielen: "Burroughs sought to silence "the word" through linguistic experimentation". Trilogian rakenteellinen kokeellisuus päinvastoin tuo sen kielellisyyden korostetusti näkyväksi.

Monika Fludernik (2006, 54) liittää konventionaaliseen kerrontaan sen kyvyn luoda lukijalle lukuprosessissa todellisuuden illuusio. Liisa Saariluoman (1992, 23) mukaan realistiseen kerrontaan nojaavassa romaanissa yritetään saada lukija unohtamaan se, että hän lukee kielellistä konstruktiota. Rikkonaista tekstiä lukiessaan Saariluoman mukaan lukijan on kuitenkin "pakko kiinnittää siihen huomio tekstinä" (mt.). Mielestäni lukijan tietoisuus trilogian tekstuaalisuudesta syntyy osaltaan sen voimakkaasta vuorottelusta "tavallisen" realistisen kerronnan ja rikkonaisuuden välillä. Näin lukijaa houkutellaan yhä uudelleen vaipumaan tekstuaalisuuden illuusion maailmaan vain herättääkseen hänet siitä tuota illuusiota rikkomalla. Trilogian lukuprosessi on tällaisen vaipumisen ja havahtumisen vuorottelua joka toisaalta tekee tekstistä vetovoimaista, toisaalta vaivaannuttaa lukijaa tajutessaan tekstin pyrkimyksen luoda illuusiota, tullen burroughsilaisittain siis tietoiseksi sen viraalisuudesta.

Barbara Rose (1999, 101) täydentää McHalen luokittelua heterotopiasta huomauttamalla, että trilogian kerrontaa ei itse asiassa määrittele niinkään epäjatkuvuus vaan jatkuvuus. Rose kuvailee kerronnan tilaa deterritoriaaliseksi ja ajattomaksi, jossa tarinatilan elementit vuotavat toisiinsa heikentyneen loogisuutensa vuoksi. Tämä tekee Rosen mukaan trilogian lukemisesta paranoidista, sillä lukija oppii luomaan epäloogisia ja yllättäviä suhteita sen elementtien välille. Näin trilogia pyrkii opettamaan lukijalleen tekstin logiikan ulkopuolista lukemisen tapaa samalla kun tämä tulee kiusallisen tietoiseksi tästä pyrkimyksestä, jossa ei voi lopulta onnistua. Jotta trilogian tekstin kanssa kykenee olemaan, on osin päästettävä irti pyrkimyksestä järjestää siitä loogista kokonaisuutta. Rosen huomioon osuvasti Frederick M. Dolan (1991, 549) puhuu synkroniasta tarkastellessaan *The Western Landsin* kerrontaa. Hän toteaa sen käsityksen ajallis-paikallisuudesta ja sitä kautta todellisuudesta ylipäättänsä olevan synkroninen. Tätä synkronista vapautta vasten kerronnallistaminen hahmottuu suoranaisena järjestämään pakottavana vaatimuksena, joka yrittää järjestää synkroniaa lineaariseksi ja loogiseksi tarinaksi. Itse teoksessakin puhutaan synkroniasta. Joe the Deadin kerrotaan omistautuvan tiedemiesten rakentamien luonnonlakien rikkomiselle ja aikovan korvata tämän järjestyksen synkronialla: "[--] above all, the monumental fraud of cause and effect, to be replaced with the more pregnant concept of synchronicity" (*WL*, 30).

Dolan (1991, 541) liittää synkronisuuden korostumisen Burroughsin vainoharhaisuuteen kontrolloivia järjestelmiä kohtaan. Dolanin mukaan tämä ilmenee trilogian viimeisessä osassa myös temaattisesti, sillä siinä yritetään paeta länsimaisen kulttuurin ja maailmankäsityksen kahleista muinaiseen ja mystiseen kuolleiden maailmaan. Kokonaisvaltainen vapautuminen johtaa totuuteen, jolloin päästään pakenemaan aristoteelisen kausaalisuuden kahleista. Burroughsin näkökulmasta

Dolan tulkitsee niiden olevan suoranaisia valheita ("oppressive lies of time and causality"). David Punday (1995) ottaa trilogian rakenteellista oikullisuutta tarkastellessaan esiin Burroughsin kontrollikriittisyyden, jolloin kerronnallistettu fiktion maailma muuntuu kontrolloivaksi ja tukahduttavaksi "abstaktiksi koneeksi". Punday näkee narratologisten konventioiden rikkomisen Burroughsilla jopa pakkomielleisenä. Tätä säestäen niin McHale (1992, 178) kuin Rosekin (1999, 91) luokittelevat Burroughsin kerronnan postmodernille tyypilliseksi paranoidiseksi fiktioksi. McHalen mukaan tämä paranoia kohdistuu etenkin huipputeknologiaan (*high-tech paranoia*) ja korostaa samoin kuin Rose Burroughsin paranoidisuuden yhteiskunnallisia ja poliittisia Aspekteja. Vaikka yhteiskunnallinen ulottuvuus onkin temaattisesti läsnä etenkin *Cities of the Red Nightin* "retroaktiivisessa utopiassa" (Grattan 2010) ja *The Place of Dead Roadsin* epäluulossa länsimaisia kanonisoituneita arvojärjestelmiä kuten kristinuskoa kohtaan, väittäisin trilogian paranoidisuuden kohdistuvan myös ja etenkin kieleen. Kerronnan konventioiden rikkominen pyrkii osoittamaan niiden keinotekoisuuden. Ilmeisen tietoinen pyrkimys myös hämmentää lukijaa tuntuu eräänlaiselta opettamiselta: katso, uskoit tämän tekstuaalisen rakennelman pysyväksi ja loogiseksi, näin vaivattomasti se lakkaa sitä olemasta. Asetelmassa on kujeileva leikittelevä sävy, mutta myös Burroughsille tyypillinen vakava kielipessimistinen sävy kuultaa sen lävitse.

### 2.2.2 Kirjallisuuden performanssi: intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus

*The Red Night Trilogyn* epävakaa juonelliset makroelementit osoittavat kohti sen sisäistä keinotekoisuutta ja tekstuaalisuutta. Tämä alkaa rakentaa trilogiassa etäisyyttä sen omaan kielellisyyteen. Edellä mainittuun paranoidisuuteen liittyy paitsi vainoharhaisuus, myös laskelmoivampi ja kriittisempi ote kieltä kohtaan. Tekstuaalisilla makroelementeillä leikkiminen on eräänlaista hienovaraisempaa jatkoa cut-upissa saksilla toteutetun tekstin kontrolloivan lineaarisuuden rikkomiselle. Trilogia ei kuitenkaan jää itseriittoiseksi ja umpinaiseksi omaa kielellisyyttään narratologisten rakenteiden avulla pohdiskelevaksi kokonaisuudeksi, vaan se viittoo tekstuaalisuuteensa myös laajemmasta kontekstista käsin. Tähän avarampaan kirjallisuuden representaatian ilmiöön se liittyy intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden kautta.

En ole tässä kiinnostunut tekstien välisyyden laajemmasta tulkinnasta kirjallisuuden pohjimmaisena edellytyksenä, jolloin tekstejä ei voi ylipäättänsä ymmärtää ilman niiden suhdetta toisiinsa (Hosiaislouma 2003, 357; Hutcheon 1988, 128). Tarkoituksena on kiinnittää huomiota niihin tapoihin, joilla järjestelmällisempi viittaaminen kirjallisuuden kenttään, perinteeseen ja representaatioiden muotoihin trilogiassa ilmenee. Intertekstuaalisuus heijastuu etenkin trilogian

tavassa hyödyntää varsin monipuolisesti erilaisia kirjallisia genrejä ja lajeja sekä viitata myös kaunokirjallisuuden ulkopuolisiin tekstuaalisuuden muotoihin. Intermediaalisuudessa tekstien välisyys laajenee käsittämään representaatioiden keinotekoisuutta ylipäättänsä liittämällä proosakerrontaan etenkin elokuva- ja näytelmätekstien kerronnan ja esityksellisyyden tunnistettavia konventioita. Intermediaaliuuden kautta lopulta kyseenalaistuu todellisuus ylipäättänsä representaationa.

Trilogia varmentaa tietoisuutta tekstuaalisuudestaan ja keinotekoisuudestaan "esittämällä" kirjallisuutta. Tähän itsetietoiseen tapaan viitata omaan tekstuaalisuuteensa intertekstuaalisuuden liittämällä Linda Hutcheon (1999, 128). McHale vie tämän itsetietoisuuden pidemmälle väittäen tietoisien genrejäljittelyn olevan suoranaista narratologista itseanalyysia:

Formula fiction almost always displays some degree of self-consciousness, often laying bare its own devices and reflecting critically on its own conventions – in effect, preempting and outflanking postmodern parody and deconstruction. [--] it almost performs its own narrative analysis on itself. (McHale 2010, 192–193.)

Genret ovatkin trilogian kerronnallisissa tyylissä voimakkaasti edustettuina. *The Red Night Trilogy* marssittaa näyttämölleen melko värikkään kavalkadin erilaisia genrejä, jotka tuovat mukanaan aineksia niin aihe- kuin teematasollakin kuin juonellisia aihioita. Sen genretietoisuus on niin hallitsevaa että sen eri osat on lopulta kenties helpoin tunnistaa niitä määrittelevien genrejen kautta. Etenkin ensimmäisen ja toisen osan kerronta tuntuu suorastaan nojaavan niihin. Kuten edellä olen jo hahmotellut, *Cities of the Red Nightin* selkeimmät genrepastissit kohdistuvat utopistiseen seikkailukertomukseen, salapoliisitarinaan ja science fictionin teemoittamaan tarinaan Punaisen yön kaupungeista. *The Place of Dead Roadsin* määrittää kolmesta kirjasta voimakkaimmin yksittäinen genre, western-kirjallisuus. *The Western Landsin* genrefuusio paikantuu jonnekin historiallis(futuristisen) quest-seikkailukirjallisuuden yhdistelmään.

McHale (2010, 181) korostaa, kuinka narratologisesta näkökulmasta genreillä on kyky tuoda mukanaan tietynlaisia narratiivisia muotoja ja tarinakulkuja. Mielenkiintoista trilogian tavassa käyttää genrejä on nimenomaan sen taipumus seurata niiden mukanaan tuomia kerronnallisia elementtejä suuresti varioimatta (Rose 1999, 99), mikä näyttäytyy äkkiseltään melko kontrastisena verrattuna edellä käsiteltyyn trilogian tapaan kyseenalaistaa stabiiliin ajallis-paikallisuuteen ja loogiseen kerronnallistamiseen paikantuvia narratologisia konventioita. *Cities of the Red Nightissa* yksityisetsivä Clem Snidea seuraava tarina rakentuu tyypillisen salapoliisitarinan varaan

seuraillessa kadonneen henkilön mysteeriä ja *The Place of Dead Roads* suorastaan kylpee westernille tyypillisissä funktioissa, joiksi voidaan tunnistaa mm. kaksintaistelun motiivi ja taistelu hyvien (Kim ja hänen ystävänsä) ja pahojen (western-kylän uskovaiset) välillä. Tarkastellessa koko trilogiaa myös suhteessa Burroughsin aiempaan tuotantoon, sitä näyttäisi ylipäättänsä määräävän eräänlainen etsintä (*quest*) (Punday 1995), jossa pyritään saamaan takaisin jotain jo menetettyä. *Cities of the Red Nightin* utopistinen merirosvotarina liittyy tähän ilmiöön erityisen voimakkaasti kuten myös koko *The Western Lands*, jossa fantasioidaan paluulla muinaiseen Egyptiin ja sen uskomuksiin. Burroughsin taipumus leikitellä genreillä onkin tyypillisesti liitetty nostalgiaan (Dolan 1991, 548).

Genret siis tuntuvat laittavat teoksen tarinat ja hahmot liikkeeseen, mutta toisaalta ne rakentavat trilogiaan myös rajoitteita ja kehämäisiä tarinankulkuja. Genretutkimuksessa genrekonventiot nähdään intertekstuaalisina ilmiöinä, jotka mahdollistavat mutta myös ohjaavat sekä rajoittavat kaunokirjallisia ilmiötä (Solin 2006, 95). Uusmaterialismin kannalta oireelliseksi voidaan ehdottaa sitä että historiallisesti genret olivat erityisen suosittuja mm. klassismin ja valistuksen aikaan, jolloin niiden konventiot liitettiin ajan hengessä vakauteen, sopusointuun ja selkeyteen (Lyytikäinen 2006, 169). Genret tuovat trilogian fysiikan lakeja uhmaavaan ilotteluun loogisuutta ja tarinallistamista. Tällainen intertekstuaalisuus sointuu melko osuvasti Burroughsin käsitykseen kielestä rajoittavana ja ohjaavana, ilmiötä lineaarisuuteen pakottavana elementtinä. Tuntuu että esimerkiksi salapoliisitarina jossa Clem Snide seikkailee on osin syötetty tekstiin mukaan havainnollistamaan sitä, kuinka sen dekkarimaisuus ohjaa Sniden käyttäytymistä ja mielenkiintoa ylipäättänsä kuljettaen häntä tilanteesta ja paikasta toiseen.

Tarinallistamisen kritiikki on esillä myös *Cities of the Red Nightin* merirosvotarinan utopistisuudessa, jossa seurataan pyrkimystä luoda kirjan epilogissa hahmoteltu unelmayhteiskunta (CRN, xi–xv). Sean Grattan (2010) nimittää juonikulkua genreltään "retroaktiiviseksi utopiaksi" jossa fantasioidaan sillä, miten asiat olisivat voineet mennä toisin mikäli menneisyyden virheiltä olisi vältytty. Merkitykselliseksi Grattanilla (mt., 119) nousee utopioiden taipumus luottaa genrenä "totalisoiviin narratiiveihin", koska niiden pyrkimyksenä on ollut luoda uudenlaista todellisuuskäsitystä. Trilogiassa genren kyky totalisoida ja toisaalta pyrkimys myös rikkoa tuota totalisointia rakenteellisella oikullisuudella alleviivaa lopulta epäuskoa siitä, että utopian avulla rakennettu tekstuaalinen maailma olisi totta. Kerronnallinen epäkoherenssi tuntuu tässäkin samanaikaisesti sekä osoittavan kuuliaisuutta kielellistämisen mekanismeille että väläyttelevän niiden petollisuutta ja valheellisuutta. Utopistista moodia romaanin itsensä olemassaoloon lainaten:

trilogia tuntuu samanaikaisesti sekä osoittavan että tuomitsevan kykynsä kerronallistamiseen.

Samoin scifi-genrelle on tyypillistä pyrkiä rakentamaan kokonaisia maailmoja, kuten McHale (2010, 189) huomauttaa. Trilogian scifimäisyys tuntuu määrittelevän sen tematiikkaa ylipäättänsä esimerkiksi aikamatkustamisen kautta, joka liittyy edellä käsiteltyyn trilogian aikakäsityksen epälineaarisuuteen. Trilogiassa myös väläytellään biologisen sodankäynnin riskikuvilla (etenkin kappaleessa "Politics here is dead", *CRN* 20–26) ja viitataan mielikuvituksellisiin keksintöihin kuten aivosiirännäisiin (*WL*, 38–39). Science fiction liittäkin trilogian uusmaterialismiin myös temaattisesti tällaisten bioteknologisten aiheiden kautta. McHale (1987, 67) puhuu suoranaista postmodernille kirjallisuudelle tyypillisestä "sciencefictionalisoitumisesta", joka on näkynyt myös Burroughsin tuotannossa cut-up-metodiin siirtymisestä lähtien. Väittäisin trilogiassa rakentuvan maailman olevan kuitenkin ennen kaikkea tekstuaalinen.

McHale (1987, 56–58) jatkaa edellisessä luvussa käsiteltyä heterotopian käsitettä edelleen puhumalla intertekstuaalisesta alueesta (*intertextual zone*). Tällainen intertekstuaalinen alue muodostuu aina, kun lukija tunnistaa teoksessa viittauksia itsensä ulkopuolisiin teksteihin, joista genrejen kierrättäminen on yksi esimerkki. Genrejen kohdalla voidaankin puhua eräänlaisesta lukijan "tekstilajitietoisuuden" kehittymisestä (Solin 2006, 81). Sitä hyödyntävään genrejen kierrättämiseen on kaunokirjallisuudessa tyypillisesti liitetty myös parodian käsite. Parodian määritelmään liittyy sen pyrkimys kyseenalaistaa, kritisoida ja uudistaa konventioita (Hosiaislouma 2003, 687). Vaikka trilogiassa genrejä noudatetaan melko kuuliaisesti, juuri sen tapa adoptoida ne karikatyyrisesti sellaisenaan on parodista. Juuri tähän piirteeseen viittaa väittäessäni trilogian tavallaan esittävän kirjallisuutta niiden avulla.

Intertekstuaalisuus ei kuitenkaan pysähdy trilogiassa pelkästään kaunokirjallisiin genreihin. Trilogian sivuilta on löydettävissä runsas lajitelma viittauksia muihin kirjallisuuden lajeihin ja tekstityyppeihin. Näistä voidaan mainita esimerkiksi tietokirjallisuus (*CRN*, xi–xii), loitsu (*CRN*, xvii–xviii), loru (*WL*, 175–6), runo (*PDR*, 14–15; *WL*, 4) sähke (*CRN*, 75), laulusanoitukset (*CRN*, 119, *WL*, 175), uutinen (*PDR*, 13) ja kyltti (*PDR*, 63) sekä lukuisat päiväkirjamuotoiset merkinnät. Tämä voidaan nähdä lähinnä laajenuksena genren käsitteessä kaunokirjallisen kontekstin ulkopuolelle. Vaikka tekstityypit kantavat mukanaan eräänlaista lukuohjetta ja asennoitumissuosituksia lukijalleen (Lauerma 2012, 67–68), trilogiassa niiden viljely korostaa intertekstuaalisuuden kautta tekstuaalisuutta ikään kuin mitään tekstityyppiä suuremmin väheksymättä: ne kaikki ovat tekemisessä saman kielellistämisen ilmiön ja problematiikan kanssa.



Kaunokirjallisuus ei siis mielly trilogiassa ainoaksi tekstuaalisuuden airueeksi, vaan viittaukset muihinkin tekstuaalisiin lajeihin henkivät suoranaista kielipessimististä tasa-arvoa.

Intertekstuaalisuuden avautumista kaunokirjallisuudesta laajemmalle jatkavat edelleen trilogian intermediaaliset viittaukset. Edellä avattu science fiction -aineuksen käyttö liittyy Burroughsin fiktion intermediaaliseen suhteeseen etenkin uusien teknologioiden kanssa. Brian McHale (1992, 182) liittyy "mekaanisen reproduktion teknologioiden" (elokuva, televisio ja tietokone) kerrontatekniikoiden käytön fiktiossa ilmiöön, jossa kerrontaan rakentuu niiden avulla (jälleen) uusi ontologinen taso. Burroughsin tuotannossa McHale kiinnittää huomiota etenkin elokuvallisen kerronnan käyttöön. Trilogiassa sen konventioiden käyttö onkin selvästi esillä. Esimerkiksi enteilevästi nimetyssä "Will Hollywood Never Learn"-kappaleessa (*CRN*, 302–305) audiovisuaaliseksi parenteesiksi rinnastuva "WIND! WIND! WIND!" rikkoo tavanomaista proosanarratiivia ja sen kaupunkimiljöön kerrotaan lepattavan ja repeävän riekaleiksi kuin elokuvan valkokankaan. *The Place of Dead Roadsissa* (s. 73) parenteseja käytetään myös merkitsemään tapahtumapaikkaa. Esimerkiksi "DODGE CITY"-tekstin jälkeen luonnostellaan miljöötä vertaamalla sitä "vanhaksi elokuvakulissiksi" jonka jälkeen paikka vaihtuu. "LEE YEN CHINESE RESTAURANT"-teksti merkitsee kulissin vaihtumista, mutta tällöin narratiivi alkaa yhtäkkiä ikään kuin keinotekoisuudestaan epätietoisena kuvailemaan Kimin saapumista kyseiseen ravintolaan lounastamaan realistisen kerronnan äänenpainoin. Intermediaaliset viittaukset tuntuvat sekoavan itsekin siinä, onko kyse teatterista vai elokuvasta: yhtä kaikki ne alleviivaavat tarinamaailman keinotekoisuutta.

Samankaltainen eri medioiden sekoittuminen on selkeästi esillä myös *Place of Dead Roadsissa* olevassa kerrontajaksossa (s. 192–196), jossa yhdistellään Kim Carsonin kirjoittamaa filosofista tieteellistä tekstiä (joka erotetaan muusta kerronnasta selkeästi jo typografiallaan) ja elokuvakerronnan konventioita. Kimin tuottama teksti keskeytetään "Ohjaajan" aggressiivisilla kommentteilla kuten: "WHO THE FUCK IS THAT IN MY FILM?" (*PDR*, 195). Näin Kim on tullut tavallaan astuneeksi jakson kertojaksi rinnastuvan ohjaajan alueelle tuottamalla omaa tekstiään, jolloin sekä tekstin että elokuvan representoinnit sekoittuvat toisiinsa. Intermediaalisuudesta puhuttaessa Burroughs-tutkimuksessa otetaan toistuvasti esille "todellisuusstudion" käsite ("the Reality Studio"), jonka käsitettä Burroughs hahmotteli cut-up-trilogiassaan. Viittaus kerronnan ohjaajaan jatkaa tätä metaforaa. Todellisuusstudio lähettää seuraajilleen todellisuuden keinotekoista tuotantoa tv- tai elokuvastudiosta. *The Shoft Machinessa* ihmismielet ovat tuon lähetyksen vastaanottimia: "mind screens of the Earth" (Burroughs 1966, 151). *The Ticket That Exploded*

määrittelee studiota tarkemmin ja fataalimmin:

To conceal the bankruptcy of the reality studio it is essential that no one should be in position to set up another reality set. The reality film has now become an instrument and weapon of monopoly. The full weight of the film is directed against anyone who calls the film in question with particular attention to writers and artists. Work for the reality studio or else. Or else you will find how it feels to be outside the film. I mean literally without film left to get yourself from here to the corner. (Burroughs 1967, 155.)

Todellisuusstudion filmi on siis jotain, jona todellisuus ihmisille näyttäytyy. Ihmiset ovat tuon keinotekoisien todellisuuden vankeja. Viittaus taiteilijoiden osallisuuteen tässä filmituotannossa voidaan yhdistää taiteen representoiiviin mekanismeihin. Se, että todellisuusstudion kerrotaan olevan menossa takavarikkoon voidaan mieltää representaatioiden kriisiksi. Mitä niiden luoman fiktiivisen todellisuuden takaa paljastuu, kun filmin keinotekoisuus paljastuu sen loppuessa? Hayles (1999, 219) liittää skenaarion burroughslaiseen ja uusmaterialistiseen kielifilosofiaan sointuvasti kielentakaisen todellisuuden tavoitteluun. Punday (2007, 38) rinnastaa todellisuusstudion tuottaman keinotekoisien todellisuuden Burroughsin kerrontaan: sille on tyypillistä imitoida tällaista todellisuusstudion tuottamaa keinotekoisuutta, jolloin kerronnallistettu fiktiivinen teos rakentuu todellisuusstudion metaforaksi. Trilogian itsetarkoituksellinen tapa hyödyntää kerronnassaan erilaisten tekstien ja medioiden representoimisen tapoja säestää tätä havaintoa luontevasti.

Elise Takehana (2012, 274) luokittelee Burroughsin suoranaiseksi intermediaaliseksi kirjailijaksi, jonka historiallinen konteksti on cut-upin linkittymisessä kuvallisuuteen ja kuvataiteeseen. McHalen ajatusta ontologisesta tasosta tai halkeamasta seuraten Takehana liittää intermediaalisuuden ja uusien mediamuotojen soveltamisen kirjallisuuden kerrontaan korostuneeseen tietoisuuteen todellisuudesta konstruktiona (mt., 276). Burroughsilla tämä keinotekoisuus ei kuitenkaan välity pelkästään uusien medioiden kautta, vaan trilogiassa merkittävässä osassa on myös teatterin esitysmuotoon nojaaminen kuten edellä on elokuvan yhteydessä jo viitattu. Trilogian ensimmäinen osa huipentuu koulun teatteriesitykseen jonka nimi on enteilevästi "Cities of the Red Night" (CRN, 319–330). Siinä romaanin erillisten juonien kietoutuminen toisiinsa tiivistyy sen marssittaessa lavalle vapautuneesti kavalkadin kaikkien juonien henkilöahmoja tarjoten eräänlaisen retrospektion kirjassa jo tapahtuneeseen palaten myös takaumina joihinkin sen kohtauksiin. Tässä uudessa teatraalisessa kerrontaympäristössä juonet asettuvat toistensa lomaan kyseenalaistamattomasti, ja esitys päättyy siihen että koko näyttelijäkaarti seisoo katselemassa maisemaa jonka kerrotaan olevan kuin valtava maalaus, jossa siintävät Punaisen yön kaupunkien miljööt. Kohtauksien kerrotaan vaihtuvan ja muuttuvan, kunnes

lopulta näkymä katoaa maagisesti iltahämärään. Näin kirjan hahmot siis lopulta pääsevät itse katsomaan näyttelemäänsä esitystä, jonka mitä ilmeisemmin viitataan olevan se kirja jonka fiktiivisen maailman hahmoja he ovat. Teatterimaisuus tuntuukin trilogiassa korostavan tekstuaalisuutta siksi, että sen kerrontamekanismeja käytettäessä hahmot tuntuvat ikään kuin "esittävän" omaa tekstuaalista rooliaan tietoisesti. Representaation keinotekoisuuden korostuminen on tässä ilmeistä.

Brian McHale (1987, 129) on kiinnittänyt huomiota tekstin keinotekoisuuden rinnastumiseen todellisuuden keinotekoisuuteen todellisuusstudion ajatusta mukaillen: "reality in Burroughs is a film shot and directed by others; we are actors in the movie, our lives scripted and fixed on celluloid". McHale liittyy ilmiön temaattisesti kontrollin käsitteeseen, josta vapautumiseen Burroughsin fiktio tarjoaa hahmoilleen mahdollisuuden niiden tullessa tietoiseksi tekstuaalisen maailmansa keinotekoisuudesta. Hibbard (2004, 17) ehdottaa, että intermediaalisuus Burroughsilla rikkoo kirjallisuuden ja kielen hegemoniaa. Kyse ei kuitenkaan lopulta ole pelkästään kielen vallasta vaan paremminkin sen todellisuuskäsityksen vallasta, jonka kielen mekanismit ovat perimmäiseltä ontologialtaan luoneet. Koska Burroughs näkee koko ihmistietoisuuden kieliviruksen infektoimana, sen mekanismit tapahtuvat jo perustavanlaatuisesti tavassamme olla ja hahmottaa ympäristöämme eikä sen vaikutus pysähdy pelkästään kielellisiin representaatioihin.

### 2.2.3 Metafiktiota? Kirja nimeltä *Cities of the Red Night*

Trilogiassa sen intertekstuaaliset ja -mediaaliset piirteet alkavat rakentaa etäisyyttä sen kompleksiseen tekstuaalisuuteen. Intertekstuaalisuus osoittaa kohti trilogian kielellisyyttä näin varmentaan korostunutta tekstuaalisuuden ulottuvuutta laajentaessaan kielen ongelmallisuuden koskemaan kielellistettyä esitystä ylipäättänsä. Intermediaalisuus ulottaa trilogian sisäisen itsekriittisyyden koskemaan representointia myös muissa medioissa, ja vihjaa kielestä alkavan todellisuuden rakentamisen vaikuttava käsitykseen todellisuudesta laajemmin representaationa todellisuusstudion ideaa jatkaen. Trilogia on tavallaan oma "tekstuaalinen todellisuusstudionsa", jonka kielellisyydestä johtuvaa keinotekoisuutta ja pettävyyttä sen juonen epälineaarinen eteneminen ja ajallis-paikallisuuden rikkoontuminen väläyttelevät. Näin tarkoittamani trilogian makroelementtien karnevalisoituminen alkaa käynnistyä trilogiassa määrittävän tekstuaalisen tason raottuessa. Lisää etäisyyttä omaan tekstuaalisuuteensa trilogiassa tuottavat sen metafiktiiviset elementit. Edellä analysoidut trilogian tekstuaalisuutta korostavat piirteet voidaankin halutessaan luokitella metafiktiivisiksi jos niitä tarkastellaan vaikka Patricia Waughin metafiktion määritelmän

kautta:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional field. (Waugh 1988, 2.)

Waughin mainitsemat fiktion ja todellisuuden väliset suhteet, kriittinen suhtautuminen oman rakentumisensa ehtoihin ja narratiivisiin struktuureihin sekä todellisuuden sinänsä fiktionaalisuuden pohtiminen ovat kaikki olleet jo esillä. Kuitenkin se lähtökohta josta tulen tarkastelemaan metafiktiivisyyttä uutena ilmiönä tässä luvussa liittyy Waughin määrittelemään systemaattisuuden käsitteeseen: tulkintani mukaan kerronnalliset itsereflektiivisiksi mielletävät elementit eivät ole pelkästään systemaattisia, vaan myös tutkivia (myöskin Waughin yllä käyttämä termi). Tässä yhteydessä aion kiinnittää huomiota lähinnä trilogiassa ilmenevään systemaattiseen metafiktiivisyyteen. Tässä analyysini vie ensimmäistä kertaa kohti trilogian tematiikkaa, jota olen tarkoituksenmukaisesti toistaisesti pyrkinyt välttämään keskittymällä vain sen tekstuaalisiin strategioihin ja mekanismeihin. Trilogiassa toistuvasti esillä olevat moninaiset ja monitasoiset metafiktiiviset viittaukset kirjoihin, kirjoittamiseen ja kieleen ovat varsin ilmeisiä, joten temaattinen analyysi on karnevalisoitumisen kannalta myös paikallaan.

Ennen kerronnallisten makroelementtien ja intertekstuaalisten sekä -mediaalisten rakennelmien hahmottamista *The Red Night Trilogyn* lukijaa ikään kuin herätellään fiktiomaailman keinotekoisuuteen hienovaraisilla, yllättävillä vihjeillä. Nämä metafiktioille tyypilliseksi luokiteltavat elementit estävät "lukijaa vaipumasta teoksen maailmaan" (Vartiainen 2013, 40). Trilogian ensimmäisessä osassa kertoja toteaa taivaan olevan paperinohut ("The sky is thin as paper here"; *CRN*, 217). *The Place of Dead Roadsissa* huomioon palataan, kun Kimin kerrotaan kykenevän ampumaan ensin reiän paperiseen kuuhun ja sitten taivaaseen, josta avaruuden pimeys alkaa virrata ulos. Näin Kimin kerrotaan kyenneen vahingoittamaan "alkuperäistä" filmiä, josta aiemmin mainittu ohjaajan hahmo joutuu suunnilleen: "ABANDON SHIP, GOD DAMN IT... EVERY MAN FOR HIMSELF!" (*PDR*, 17). *The Western Landsissa* taas viitataan kävelemiseen kirjoitusmerkeissä (*WL*, 114), jolloin lukija tulee tietoiseksi omasta "kävelystään" eli lukukokemuksestaan. Tällaisten huomioiden väläyttely tarinavetoisen kerronnan lomassa rikkoo tehokkaasti kerronnan illuusiota suhteessa genrevetoiseksi edellä määritellyyn suoraviivaisempaan kertovaan narratiiviin.

Metafiktiivisyys ilmenee trilogiassa myös huomattavasti suurempina temaattisina elementteinä. Trilogian kohdalla Burroughs-tutkimus on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka sen henkilöahmojen ammatti tai harrastukset tuntuvat liittyvän korostuneesti kirjoittamiseen (ks. esim. Rose 1999, 101–102; Grattan 2010, 127–29). *Cities of the Red Night*issa Clem Sniden kadonneen henkilön etsinnät vaihtuvat lopulta Punaisen yön kaupungeista kertovan muinaisen tekstin väärentämisprojektiin mystisten Iguana-kaksosten toimeksiannosta (*CRN*, 166). Myös merirosvoiseikkailun Noah Blake on kirjoittaja, sillä pestauduttuaan töihin Great White -laivalle hän pitää jatkuvasti päiväkirjaa. Laivan kapteeni Strobe vihjaa tuon kirjoittamisen olevan Noahin todellinen tehtävä hänen sitä tietämättään: "Noah writes that I am interested in printing his diaries "for some reason". [--] He must be kept very busy as a gunsmith lest he realize his primary role." (*CRN*, 91.) *The Place of Dead Roads*in sivuille ilmestyy heti alkukohtauksesta (s. 13–17) lähtien hahmo nimeltä William Seward Hall, joka on Burroughsin tuotannossa yksi hänen vakiintuneista alter egoistaan (Hibbard 2004, 17). Ampumavälikohtauksesta kertovan sanomalehti uutisen kerronnassa Hallin tilalle vaihtuu teoksen protagonistiksi Kim Carsons, jonka mukana syntyy viittaus Burroughsiin itseensä läpi koko teoksen.

*The Western Lands*issa Burroughsin omaan kirjailijuuteen viittaaminen on vielä korostuneemmassa roolissa, sillä teoksen aloittaa (*WL*, 1–4) ja lopettaa (*WL*, 258) tarina "vanhasta kirjailijasta", jonka nimi on myös William Seward Hall. Kirjassa yksi keskeisimmistä protagonisteista on myös kirjoittaja: egyptiläinen kirjuri Neferti. Monimutkaisen Burroughsin oman kirjailijahahmon esiintymisessä teoksessa tekee se, että Kim Carsons kuolee sekä *The Place of Dead Roads*in alussa kuvaillussa välikohtauksessa että uudestaan *The Western Lands*issa (*WL*, 26). *The Place of Dead Roads* tarjoaa ongelmaan melko käytännöllisen ratkaisun: Kim Carsonin kerrotaan olevan yksi kymmenestä kloonista. Klooneja voidaan periaatteessa tuottaa loputtomasti ja näin myös Burroughsin itsensä hahmo monistuu: kirjailija voi olla saman aikaan kuollut ja elävä, ja vielä edellä tarkastellun henkilöahmojen epästabiliteetin ansiosta kirjailija voi yhtäkkiä olla periaatteessa kuka tahansa.

Tämä voimakas ja monimutkainen metafiktiivinen kirjailijahahmojen kuvio kommentoi toisaalta trilogiaa kirjoitettuna esityksenä, mutta se antaa teoksen hahmoille myös hämmentäviä voimia: fiktiivinen hahmo kykenee kirjoittamaan fiktiota jossa hän itse esiintyy, johon myös reaali maailman kirjailija (Burroughs itse) liittyy. Asetelma voidaan luokitella tyypilliseksi mise en abyme -rakennelmaksi (McHale 1987, 124–125), joka Burroughsin oman kirjailijahahmon osallisuuden vuoksi ei limitä ja rakenna syvyysvaikutelmaansa vain tarinamaailman sisällä, vaan siinä

sekoitetaan fiktion rakenteisiin myös sen ulkopuolista todellisuutta. Burroughsin todellisuusstudiota vasten toki tuo ulkopuolinen todellisuus ei ole välttämättä sen todellisempi kuin trilogiankaan fiktiomaailma, jota tämän rakennelman nimenomaan voikin ajatella vihjaavan.

Kirjailijuuden korostumisen ansiosta myös trilogian itsensä olemus kirjallisena artefaktina tulee keskeiseksi. Se, että Clem Snidea trilogian ensimmäisessä osassa väärentämään pyydetty teos on nimeltään "Cities of the Red Night" (*CRN*, 150) on hyvin ilmeinen metaviittaus kirjaan itseensä. Paperiseen taivaaseen reiän ampuva Kim Carsons/William Seward Hall/William S. Burroughs vaikuttaa tietoiselta sen western-genren sisustamasta tekstuaalisesta maailmasta, jossa hän seikkailujaan toteuttaa. Heti *The Western Landsin* alussa vanha kirjailija kertoo ottaneensa tavoitteekseen kirjoittaa tiensä ulos kuolemasta (*WL*, 3), jonka jälkeen koko romaanin mittainen seikkailu egyptiläisten Kuolleiden maahan käynnistyy. Trilogian temaatiikan tasolla ilmenevän metafiktiivisyyden kautta voidaan nähdäkseni perustellummin tulkita, että kerronnan tekstuaalisuuteen huomion kiinnittävät elementit eivät olekaan autonomisia tai satunnaisia, vaan Burroughs on tietoisesti syöttänyt niitä tekstiin. Tämän vuoksi metafiktiivisen tematiikan huomioiminen trilogiassa on oleellista siksi, että näin sen tekstuaalisuuden korostuminen voidaan paremmin liittää osaksi Burroughsin kielifilosofiaa. Tällöin trilogian tekstuaalisen keinotekoisuuden voidaan olettaa olevan nimenomaan jalostuma ja jatke cut-upista alkaneeseen kielen mekanismeja haastavaan ja kaunokirjallisesta kielestä käsin aktivoituvaan pyrkimykseen ratkaista kielen ontologisia ristiriitaisuuksia. Näin trilogia voidaan nähdä linjassa myös uusmaterialistisen maailmankuvan kanssa.

Koko trilogia loppuu siihen, kun kirjailijan kerrotaan kirjoittaneen sanat loppuun: "The old writer couldn't write anymore because he had reached the end of words, the end of what can be done with words. And then?" (*WL*, 258.) Kirjailija esittää tässä varsin relevantin kysymyksen. Se, että *The Red Night Trilogyn* tekstuaalinen leikki osoittautuu entistä monimutkaisemmaksi, harkitummaksi ja hienojakoisemmaksi, ei kykene tuhoamaan sen kielellisyyttä lopullisesti. Entä sitten? *The Western Lands* tarjoaa kysymykseen vastaukseksi trilogian päättävät sanat sen viimeisellä sivulla: "THE END" (mt.). Burroughsin omaan kielifilosofiaan viitaten voitaisiin väittää, että tällainen tekstuaalinen umpikuja perustuu itse asiassa kielen tapaan pakottaa esityksensä lineaariseksi, jolloin se tuomitsee itsensä myös lopulta loppumaan. Uusmaterialistisesta näkökulmasta mielekäästä on kuitenkin tarkastella pikemminkin sitä moneen suuntaan vellovaa prosessia, jonka teksti on saattanut liikkeelle sitä ennen. Tuossa prosessissa tekstuaalinen putkinäkö on kenties nimittäin pystytty rikkomaan.

## 2.3 Materian tuleminen

Itse asiassa monet edellä erittelemäni trilogian tekstuaalisuutta korostavat kerronnalliset piirteet on karnevalismi-tutkimuksessa mielletty karnevalistisiksi ilmiöiksi. Etenkin intertekstuaalisuus on suosittu karnevalistiseksi katsottu kerronnan piirre (Käkelä-Puumala 2007, 174; Riikonen 1991, 63). Brian McHale (1987, 172) puhuu "populaarista karnevaalista", jota määrittelee polyfonisuus. Se on kokoelma kierrätettyjä kaikuja kirjallisuuden historiasta sekoittaen erilaisia tyylejä ja rekisterejä. Samoin trilogian ajallis-paikallisuuden epästabilitteetti voidaan laskea osaksi karnevalistista anarkiaa, sillä McHale (mt.) tulkitsee myös paikkojen ja ajan heterogeenisen valikoiman osaksi karnevalistista ilmiötä. Karnevalismia on ehdotettu eräänlaiseksi postmodernin kirjallisuuden yleistermiksi (Käkelä- Puumala 2007, 174). McHale omistaa karnevalismille oman alaluvun teoksessaan *Postmodernist Fiction* (1987, 171–175). Siinä hän mainitsee Burroughsin tuotannon esimerkkinä postmodernista karnevaalista aihetasolla postmodernin pikareskiromaantiikan (*Nova*-trilogia), seksuaalisen ylenpalttisuuden ja huumeiden väärinkäytön sekä groteskiuden (*The Naked Lunch*) ansiosta (mt., 173). McHale tulkitsee myös etenkin *The Naked Lunch*issa tapahtuvan karnevalistisen vallankumouksen, jonka merkkejä ovat sen "dionysialaiset energianpurkaukset, anarkia ja ikonoklastisuus" (mt., 175). McHalen tulkinnassa Burroughsin tuotannosta keskiaikaisilta karnevaalitoreilta on tehty melko pitkä matka postmoderniin kirjallisuuteen, mutta tulkinta osoittaa kuinka karnevalismi käsitteenä on siirtynyt ilmeisen vaivatta nykypäivään ja on myös uudella tavalla ajankohtainen.

Tässä tutkielmassa trilogian rakenteissa muodostuvan tekstuaalisen tason karnevalisoitumisen näkökulmasta ei kuitenkaan olla kiinnostuneita kerronnan epäkoherenssin kuvailemisesta yleisesti karnevalistiseksi tai trilogian aihetason eittämättä karnevalistisen värikkäästä kuvastosta. Pikemminkin ne tukevat tarkoittamaani karnevalisoitumisen prosessia, sillä tekstin stabiliteettia ja lineaarisuutta pilkkaavan karnevalistisuuden läsnäolo tekstissä ikään kuin puhkoo edellä hahmoteltuun trilogian tekstuaaliseen tasoon reikiä, jolloin se lainaa karnevalismin rekisteristä elementtejä kehystäen tekstuaalista anarkiaansa. Kuten luvun alussa viittasin, karnevalistinen vire kirjallisuudessa voi Brian McHalen mukaan kyseenalaistaa diskursiivisia järjestyksiä. Olen edellä pyrkinyt osoittamaan kuinka trilogiaan muodostuu erityisen korostunut tekstuaalinen taso sen rakenteellisen kompleksisuuden, intertekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden sekä metafiktiivisten elementtien kautta, joista etenkin viimeksi mainitut pyrkivät itsereflektiivisesti ottamaan myös eroa tuohon tasoon jolloin se alkaa raottua. Mitä tuon pinnan takaa sitten paljastuu?

Määritellessäni trilogiassa tapahtuvaa karnevalisoitumista nurin kääntämisen metodiksi ehdotin nurin käännettävän virallisen kulttuurin paikalle kieltä ja sen alapuolelle materiaalista. Bahtin (1991, 179) kontekstoi Rabelais'n karnevalistista maailmaa tarkastellessaan karnevaalin renessanssia vanhemmaksi ilmiöksi ehdottaen jopa, että sen "juuret ovat ihmisen muinaisessa rakenteessa". Bahtin tuntuu mieltävän karnevalistisen kansankulttuurin inhimillisessä kulttuurissa aina mukana olleeksi vivahteeksi, joka on kuitenkin eri aikoina saanut erilaisia ilmenemistapoja. Bahtin nimittää tuota karnevalismin alkuperäistä, rituaaliseen torikulttuuriin sidoksissa ollutta ilmenemismuotoa toistuvasti "materiaalis-ruumiilliseksi". Käsiteparia hän avaa seuraavasti:

Materiaalis-ruumiillinen ulottuvuus tajutaan siinä universaaliksi ja yleiskansalliseksi, ja sellaisena se on nimenomaan vastakohta kaikelle maailman materiaalis-ruumiillisista juurista irtautumiselle, kaikelle eristämislle ja sulkeutumiselle, kaikelle abstraktin ideaaliselle, kaikille vaatimuksille irtautua maan ja ruumiin merkityksistä. Siinä ruumis ja ruumiillinen elämä ovat kosmisia ja samalla yleiskansallisia; se ei ole mitään ruumiillista tai fysiologista nykyajan ahtaassa merkityksessä; ruumiit eivät ole täysin yksilöllistyneitä eivätkä irtautuneet muusta maailmasta." (mt., 20.)

Bahtinilla "abstraktin ideaalinen" asettuu materiaalis-ruumiillisuutta vastustavaan, estävään ja rajaavaan rooliin. Samoin trilogiassa tunnutaan pyristelevään kielen rajoittavaa ja järjestävää pyrkimystä vastaan, joka pyrkii luomaan lineaarisia identiteettejä ja jatkumojä. Bahtin tulkitsee virallisen kulttuurin takana vellovan materiaalis-ruumiillisen massan, joka pyrkii jatkamaan tulemistään ja rönsyilemistään.

Jos kirjallisuudessa alkuperäisen karnevaalin materiaalis-ruumiillisen ajatellaan integroituneen tekstuaaliseen maailmaan, ongelmaksi muodostuu se kuinka sen voisi houkutella tekstistä jälleen esille ikään kuin representaatioiden ohi. Lienee kestämatöntä väittää, että tuo ulottuvuus voisi todella, konkreettisesti, tunkeutua esille kerronnallisten rakenteiden, sanojen tai kirjaimien välistä. Mitä mahdollisuuksia tämä siis jättää jäljelle *The Red Night Trilogyn* kohdalla? Oleellista on huomioida trilogiaan muodostuvan tekstuaalisen tason itseään vastaan käynnissä oleva hyökkäys. Trilogiassa kielellistämisen hegemoniaa vastaan käydään kahtaalta: toisaalta korostamalla kielellisyyttä ja toisaalta pyrkimällä rikkomaan sen rakenteita. Kun lineaarisuuteen, stabiiliuteen ja loogisiin syy-seuraussuhteisiin pyrkivän kielen valta trilogian sisällä näin hellittää, se tekee tilaa jollekin arvaamattomalle. Vaikka trilogiassa tekstuaalisuuden rajat ja säännöt suorastaan työnnetään etualle, samalla niiden painoarvo mitätöidään. Vaikka karnevaalin konkreettinen ja kouriintuntuva materiaalis-ruumiillisen läsnäolo on lakannut sen mennessä tekstiin, trilogiassa myös tekstin valtaa kyseenalaistuu. Siitä rakennetaan hengetöntä ja keinotekoista kuorta, joka viittaa lakkaamatta



omaan tekstuaalisuuteensa ja itse asiassa yrittää kertoa pikemminkin itsensä vähäisestä kytköksestä reaaliseseen maailmaan.

Saussurelaisittain voitaisiin puntaroida sitä, millaisen tyhjiön keinotekoiseksi osoittautuva tekstipinta tarinamaailmaan jättää. Tällöin tekstin, tekstuaalisuuden ja kielen auktoriteettina sekä merkityksien kantajana osoittautuessa pettäväksi ja ohueksi eli merkitsijän etualaistuessa, merkitty ei enää kiinnity siihen yhtä vakaasti vaan alkaa paikantua toisaalle. Merkin kahden ulottuvuuden välille syntyy katkos, jolloin merkitty jää ikään kuin merkitsemään irrallaan. Kyse on eräänlaisesta korostuneesta poissaolosta, joka jää jäljelle keinotekoiseksi osoittautuneen ja merkityksensä kyseenalaistaneen tekstin tilaan. Tuo poissaolo alkaa painaa niin raskaana, että se alkaa luoda korostunutta vaikutelmaa viittauskohteestaan imien itseensä ei-kielellistä ulottuvuutta. Tilannetta voitaisiin verrata Brian McHalen *zone*-käsitteeseen: trilogian tekstuaalisuus ikään kuin tyhjenee tällöin merkityksistä ja kevenee omaksi "alueekseen". Tällöin trilogian makrorakenteiden karnevalisoitumisessa ei ole niinkään kyse siitä, kuinka materiaallinen on läsnä tekstissä. Se pikemminkin luo sille väylän tekstiin, tarjoaa sille tilan tyhjentyneen tilan johon tulla.

Tekstuaalisuuden korostumisessa ei myöskään ole kyse kielelliseen pessimismiin vaipumisesta, sillä trilogia ei ole mikään kielen hautausmaa tai monumentti, vaan pikemminkin tekstuaalinen peli ja taipuisa leikkikenttä. Tätä korostaa trilogiassa voimakkaasti läsnä oleva huumori, joka pistää sen omaa tekstuaalisuuttaan pohdiskelemaan tendenssiin vauhtia. Myös karnevaalissa huumorilla oli merkittävä rooli. Keskiaikaisilla karnevaalitoreilla naurulla otettiin karnevalistisissa teatraalisissa esityksissä etäisyyttä valtakulttuuriin. Sen kautta hierarkioihin ja jähmettyneisiin stabiliteetteihin saatiin liikettä, ristivalotusta ja niiden olemusta saatettiin performatiivisesti prosessoida. Karnevaalinauru oli myös luonteeltaan yleiskansallista ja ambivalenttia, ei siis pilkkaavaa vaan uudistavaa. Nauru ei olemuksellisesti pyrkinyt niinkään hauskuuttamiseen, vaan se oli suorastaan rituaalista. Siinä nauraja nauroi samalla myös itselleen. (Bahtin 2002, 13–14.) Karnevaalinauru näyttäytyi olennaisena osana karnevaalin prosesseja, joissa nauru osallistui ylentämisen ja alentamisen akteihin.

Trilogian tekstuaalinen hupailu näkyy toisaalta pisteliäinä huomautuksina kielen luonteesta, kuten *The Western Landsissa* kerrottavassa lakonisessa vitsissä: "And what makes an old joke old and dead? Verbal repetition." (*WL*, 111.) Paremminkin se kuitenkin ilmenee tekstuaalisuutensa laajamittaisena tiedostamisena. Älyttömimmillään tuo ilottelu on kenties *Cities of the Red Nightin* "We Are Here Because of You"-luvussa (s. 318–330). Jo metafiktiivisyyden yhteydessä

tarkastellussa *Cities of the Red Night* -teatteriesityksessä koko trilogian hahmokaarti astuu lavalle ja luvussa groteskit, absurdit ja liioitellut kohtaukset seuraavat toisiaan epäloogisessa järjestyksessä jossa kierrätetään tapahtumia koko kirjan repertuaarista. Luvun ryöpytys alkaa luhistua kohti loppuaan, kun Nimun-niminen hahmo paljastaa takapuolensa ja esille työntyy hänen sysimusta peräaukkonsa alkaen imeä esityksen lavasteita itseensä:

The hole begins to spin with a smell of ozone and hot iron. And his body spinning like a top, faster and faster, floating into the air above the cushion, transparent and fading, as the red sky flares behind him.

A courtier feels the perfume draining of him...

"Itza..."

A Board member opens his mouth... "Itza..." His false teeth fly out.

Wigs clothes, chairs, props, are all draining into the spinning black disk.

"ITZA BLACK HOLE!! (CRN, 328–9.)

Koko kirjan allegoriaksi rakennettu näytelmä luhistuu tuohon mustaan aukkoon kunnes valot syttyvät, tunnelma rauhoittuu ja jäljellä on enää seesteisiä raunioita. Vertauskuvallisesti tässä kohtauksessa koko kirjan esittämä tarina siis loppuu menemällä päin takapuolta, missä näyttäisi riittävän tekstuaalista hupia kerrakseen. Kohtaus edustaa hyvin sitä, kuinka tällaisissa humoristisissa tilanteissa ruumiillisuus voidaan tuoda tehokkaasti osaksi tekstuaalisuutta vaikkakin vain representoiden. Periaatteessa liian vakava suhtautuminen kieleen vain vahvistaisikin sen jähmettävää valta-asemaa ja leikkimisen avulla jämähtäneet kategoriat saadaan näin liikkeeseen, jossa lainataan sekä karnevaalimaailman ylä- että alarekistereistä.

Tässä vaiheessa on tärkeää palata kysymykseen siitä, mitä uusmaterialistinen materia itse asiassa on. Bahtinin määrittelemän virallisen kategorian alle, taakse tai sivuun jäävä materiaallinen uusmaterialismissa ei ole nimittäin enää pelkästään "materiaalis-ruumiillista". Uusmaterialistinen monistinen ontologia väistää dualistista ajattelua liittäen materiaaliseen muitakin, vähemmän konkreettisia elementtejä. Uusmaterialistinen materia on prosessuaalinen moneen suuntaan virtaava kokonaisuus, joka rikkoo diskursseja, merkityksiä ja lineaarisia rakenteita. Se on pikemminkin virtaava, arvaamaton ja niin biologisia kuin symbolisia kategorioita sekoittava voima kuin eloton materiaallinen massa. (Coole & Frost 2010, 9.) Kuten edellä on esitelty, kieltä ei kuitenkaan ole uusmaterialistien keskuudessa hyväksytty osaksi sen monistisuutta. Olen kuitenkin pyrkinyt tässä osoittamaan, että trilogiassa tuntuu tapahtuvan uusmaterialistista prosessointia sen kielellisestä ilmiöstä huolimatta. Itse asiassa juuri sen mahdollisuus tarttua kyseenalaistaen kielen stabiileja rakenteita toistamaan pyrkiviin tapoihin mahdollistuu juuri siitä syystä, että sen foorumi on

tekstuaalinen. Myös burroughslaista kielifilosofiaa vasten tilanne näyttäytyy samansuuntaisena, sillä sen mukaan kieli aiheuttaa kontrolloivaa ja haitallista ajattelun ohjaamista. Vaikka trilogia suorastaan pursuaa viraalisen kielen metkuja, niiden tekeminen näkyväksi katkomalla, venyttämällä ja nauramalla päin sen keinovalikoimaa tuntuu varsin tehokkaalta tavalta saada viraalinen kieli kiinni itse teossa.

Ehdotin trilogian makrorakenteiden stabiliteetin kyseenalaistumisen liikkeelle saattajaksi *Cities of the Red Nightin* alusta löytyvää julistusta "NOTHING IS TRUE. EVERYTHING IS PERMITTED", jonka jälkeen kirjassa esitellään kuusi Punaisen yön kaupunkia, joiden kaikkien todellisuus osoittautuu eri tavalla pettäväksi. Näiden kuuden kaupungin kerrotaan muodostavan syklisen pyhiinvaelluksen, jossa matkustajan on vaellettava kaupungista toiseen annetussa järjestyksessä, ja tämä vaellus voi kestää useita elinikiä. Todellisuus ei ole stabiili, vaan vaihtelee kaupungista toiseen. Välillä totuus on matkajan itsensä määriteltävissä (Tamaghis), riippuvainen ulkopuolisista tahoista (Yass-Waddah) tai radikaalista todellisuuden ontologisesta pettävydestä (Naufana ja Gadhis). Kaupunkien läpi tehtävä pyhiinvaellus rinnastuu trilogiaa lukiessa tehtävään prosessiin. Kaupungit kutsuvat lukijaa jatkuvaan muutokseen, jossa ei ikinä astu samaan kaupunkiin kahdesti: niiden todellisuus muuntuu, vääntyilee ja limittyy suhteessa toisiinsa. Waghdasia esimerkiksi verrataan seuraavasti tavallisiin kaupunkeihin:

London, Paris, New York...you know where the streets and squares and bridges are. To reach a certain quarter, you have only to consult a map and lo, a string of light will show you how to reach your objective on the subway.

In Waghdas, however, quarters and streets, squares, markets and bridges change form, shift location from day to day like traveling carnivals. [--] Oh, there are maps enough. But they are outmoded as soon as they get out of print. (*WL*, 151–152.)

Waghdasin todellisuus ei säily päiväkkään samana, vaan sen kaupunkitilan osaset vaihtavat paikkaa kuin matkaava tivoli. Reaalimaailmasta tutuissa kaupungeissa kulkija voi luottaa muistiinsa ja karttojen paikkansa pitävyyteen, mutta Waghdasissa niistä ei ole apua. Lukijan täytyy vain astua osaksi vääntyilevää maisemaa ja antautua sen vietäväksi, sillä muuta vaihtoehtoa ei yksikertaisesti ole. Waghdasin miljöö vaatii lukijaa osallistumaan ja vaikuttaa hetkittäin jopa elävältä.

Waghdasin kuvailtu maailma on oivallinen allegoria koko trilogiasta. Se edellyttää osallistumista, eksymistä ja samoilemista. Lukijalla entuudestaan olevat lukemisen tavat, "kartat" ja oletukset osoittautuvat vanhanaikaisiksi ja epäluotettaviksi. Trilogian kanssa on antauduttava dialogiin, jossa lukija tarjoaa sille lakkaamatta omia ennakko-oletuksiaan ja ajattelumallejaan stabiliteeteista ja

lineaarisuudesta. Trilogia vuoroin käyttää noita oletuksia hyväkseen, vuoroin pyrkii osoittamaan lukijalle niiden pettävyiden ja toisaalta myös soveltamisen mahdollisuuden. Näin teksti palauttaa lukijalle takaisin tämän tarjoamat selitysmallit pureskeltuina, prosessoituina ja merkityksensä menettäneinä. Trilogia ei siis ojenna keinotekoisuutensa korvaukseksi varsinaisesti takaisin kourallista materiaa. Se kuitenkin pyrkii osoittamaan kielellisten mekanismien arvottomuuden. Mitätöidessään omaa tekstuaalisuuttaan se antaa muodostamassaan tarinamaailmassa tilaa arvaamattomalle ja selittämättömälle, joka tuntuu olevan jatkuvassa prosessuaalisessa tulemisen tilassa. Tulkiten tämän tekevän trilogiasta makrorakenteiltaan uusmaterialistisen.

Quentin Meillassoux aloittaa Lontoon Middlesex Universityssa vuonna 2008 pitämänsä luennon, jossa hän selvitti *Après la Finitude* -teoksen keskeisiä teemoja, tunnistamalla vahingollista korrelationistista ajattelua kantaviksi nykyajattelun tendensseiksi etenkin transendentiaalifilosofian, fenomenologian ja postmodernismin (Meillassoux 2012, 10). Postmodernismia on myös myöhemmin uusmaterialistien keskuudessa moitittu, esimerkiksi luonnehtimalla nimenomaan postmodernin taiteen olevan todellisuudesta kaikkein pahiten vieraantunutta (Martin 2013, 200). Edellä esiteltyjen havaintojen perusteella *The Red Night Trilogyn* luokittelu tyypilliseksi postmoderniksi kirjallisuudeksi on melko helppoa sen ajallis-paikallisuuden ja juonellisen epälineaarisuuden, intertekstuaalisuuden ja metafiktiivisyyden ansiosta (postmodernin kirjallisuuden tyypillisistä piirteistä ks. esim. Vartiainen 2013, 39; Saariluoma 1992, 19–23). Pekka Vartiainen (2013, 164) mainitsee Burroughsin kirjailijaksi, "jota on useissa yhteyksissä kuvattu amerikkalaisen postmodernismin edelläkävijäksi". Myös Allen Hibbard (2004, 13) kiinnittää Burroughsin postmodernin eturintamaan.

Uusmaterialismin kannalta mielenkiintoista tässä on se, että sen parhaaman postmodernin tyypilliset piirteet näyttäisivätkin tarkasteluni mukaan olevan juuri niitä elementtejä, joita ehdotan tarpeelliseksi trilogian makrotasolla tapahtuvan karnevalisoitumisen toteutumisen kannalta. Ne mahdollistavat myös prosessuaalisuuden efektin trilogiassa antaen sille tilaa ja välineitä toteutua. Luvun lopputulema näyttää siis uusmaterialismin kannalta erikoiselta: tekstuaalisuuttaan korostava postmoderni esitys joka on vieläpä uusmaterialistien kammoamaa kirjallisuutta kykenee tähän. Postmoderni tekstuaalinen oikullisuus osoittautuu tässä pikemminkin uusmaterialistisen kielipessimistisen asenteen liittolaiseksi. Tästä taustasta käsin ehdottaisin, että uusmaterialismin pidättäytyväisyys kirjallisuuden tutkimisesta on ollut turhan ennakoasenteellista. Kaunokirjallisessa ympäristössä jossa kieli saa operoida ja toteutua niin vapaasti kun sen trilogian oikukkaassa tekstuaalisuudessa tekee, voidaan ehdottaa syntyvän uusmaterialistista kirjallisuutta

niillä rajoituksilla mitä kieli foorumina sille asettaa. Periaatteessa tarkastellessa trilogiaa burroughslaisen kielen viraaliuden kautta äkkiseltään trilogia ei ole mitään muuta kuin areena, joka antaa viraalisuudelle tilan toteutua, kopioitua ja vallata koko trilogian kolmen osan massiivinen pituus. Trilogia kuitenkin osoittaa sen, että kielen prosesseja voidaan tietoisesti häiritä yllättävän monin keinoin.

*The Western Landsissa* kuvataan kielessä kulkemista näin:

All human thought flattened to a dry husk behind a divided pen. He walks in the glyphs and flattens man and nature onto stone and papyrus, eliminating, except in stone and bronze, the dimension of depth. We were not ignorant of perspective. We deliberately ignored it. A flat world was ours and everything in it had a name once and all the names were ours once. With perspective, names escape from the paper and scatter into the minds of men so they can never be held down again. (*WL*, 114.)

Lainauksessa kirjuri Nefertin kerrotaan ammattinsa puolesta latistavan ihmiskunnan ja luonnon kaksiulotteiseksi pinnaksi. Näin ajattelusta jää jäljelle enää kuivia akanoita, jotka viittaavat hedelmättömään sadonkorjuuseen, eli kenties sellaiseen palkintoon, joka tällaisen työn parissa uurastavaa odottaa. Näin latistettu maailma on helposti hallittavissa, sillä asioiden dimensiot oli saatu haltuun nimeämällä ne. Katkelma tuntuu vihjaavan, että syvyysvaikutelman hylkääminen kuitenkin vie niiltä pois jotain olennaista, elävää ja merkityksellistä. Perspektiivin syöttäminen takaisin nimiin tekee niistä arvaamattomia ja villedä, ja ne pakenevat paperilta tajuntaan eräänlaisessa kielen anarkiassa. Kieli ja sitä kautta kirjailija menettävät otteensa nimistä, mutta nimetyt kohteet saavat takaisin vapautensa. Trilogian taustalle levittäytyy pidempi aika kirjallista kulttuuria kuin *The Western Landsin* kuvaamassa muinaisessa Egyptissä, jossa Neferti tekstissä vaeltaa. Kuitenkin viesti tuntuu ajankohtaiselta: kieli näyttäisi olevan jälleen karkaamassa kaksiulotteisuudestaan. Se kuitenkin tarvitsee siihen hieman apua, jota trilogia tuntuu runsaasti tarjoavan.

### 3 HYBRIDISMI

Tutkielman toisessa analyysiluvussa käännetään katse kerronnan tekstuaalisista makrorakenteista kielessä muodostuviin konsepteihin. Tarkastelun lähtökohtana on edelleen uusmaterialistisen tutkimuksen kieltä kohtaan osoittama epäluuloisuus. Kielen kyky luoda kielellistetyistä kohteistaan käsitteitä nähdään rajoittavana ja määräävänä sen rakentaessa käsitteellisyydellään välimatkaa niiden todelliseen kielentakaiseen ontologiseen olemukseen. Tässä luvussa pyrin hahmottelemaan uusmaterialismin näkökulmasta sellaista mahdollisuutta, että itse asiassa tämä kielen kyky rakentaa konsepteja voidaan kaunokirjallisuudessa valjastaa myös rikkomaan ja kyseenalaistamaan niitä, haastamaan niitä sisältäpäin. Tällöin kieli näyttäytyykin rajoittajan sijaan työkaluna, jolla voi olla luomiinsa konsepteihin nähden kaunokirjallisessa ympäristössä riittävästi valtaa että sekä vapautta.

Hybridismin käsite lainautuu tarkasteluuni posthumanistisesta tutkimuksesta. Uusmaterialistiseen kontekstiin se siirtyy erityisen hyvin siitä syystä, että posthumanistisen hybridisyyden taustalla on pyrkimys purkaa dualistisia rakenteita. Kuten jo karnevalismin yhteydessä kävi ilmi, polariteettien kyseenalaistaminen näyttäisi olevan uusmaterialistisissa ilmiöissä merkittävässä osassa. Hybridismi siis jatkaa karnevalismissa rakenteiden tasolta alkavaa purkutyötä syvemmillä tekstissä. Palaan tässä luvussa karnevalismiin myös lähtökohtaisemmin viittaamalla lyhyesti karnevaalin groteski-käsitteeseen myös hybridiseksi tunnistettavana ilmiönä. Luku etenee niin, että ensin taustoitan ja hahmottelen hybridismin käsitettä luvussa 3.1 posthumanistisen tutkimuksen pohjalta. Sen jälkeen sovellan sitä *The Red Night Trilogyyn* tarkastelemalla siinä hybridismin avulla murtuvia konsepteja kolmesta aspektista: ihmissubjektin (3.2.1), ihmisruumiin (3.2.2) ja ihmiskulttuurin (3.2.3) kannalta. Luvun lopuksi (3.3) pohdin sitä, kuinka trilogiassa hybridismin kautta murtuneet konseptit voisivat avautua lopulta moneuden maisemaksi. Tällöin asetan hybridit ilmiöt eräänlaisiksi esiasteiksi uusmaterialistiselle monistiselle ontologialle, joka on uusmaterialismissa nähdäkseni dualistisen maailmankuvan kritiikin huipentuma.

Hybridismiä määritteleväksi ilmiöksi nousee ihmisen ja inhimillisen hierarkkinen suhde ei-inhimillisiin toimijoihin, materiaan ja ihmiskulttuurin ulkopuolisiin ilmiöihin. Tarkoitukseni on kysyä, kuinka materiaalinen ja ei-inhimillinen voisivat päästä osaksi tuota kielen hierarkisoimaa todellisuutta liudentumien, lomittuminen ja metamorfoosien avulla. Ihmislähtöisen eli antroposentrisen lähtökohdan murtuminen osoittautuu *The Red Night Trilogyn* kohdalla välttämättömäksi alkutoimenpiteeksi ennen hybridismin käynnistymistä, jossa materiaaliset

merkitykset pääsevät osaksi sellaisia konsepteja joihin pääsyä kieli on kenties aiemmin vaikeuttanut tai estänyt kokonaan. Tällöin nämä uudenlaiset hybridismissä muodostuneet kokonaisuudet alkavat muodostaa uudenlaisia merkityksiä ja niiden kautta myös uutta arvomaailmaa. Hybridismissä mahdollistuva konseptien reaktiivisuus toisiinsa nähden jatkaa siis uusmaterialistisen prosessuaalisuuden teemaa. Siinä konseptit eivät ilmene itseensä lukittuina määreinä, vaan vaikuttavat dialogisesti toisiinsa. Lopuksi tulen monismin kautta pohtimaan, missä määrin trilogiaa voitaisiin ehdottaa maailmankuvaltaan uusmaterialistiseksi, vai onko se vasta matkalla sitä kohti.

### 3.1 Hybridismi dualismien murtajana

Tarkoittamani hybridismin käsite perustuu uusmaterialismin dualistista maailmankuvaa kohtaan esittämään kritiikkiin. Diana Coolen ja Samantha Frostin (2010, 7–8) mukaan uusmaterialistinen ajattelu kritisoi cartesiolais-newtonialista maailmankuvaa, jossa materia näyttäytyy aktiiviseen ihmissubjektiin verrattuna passiivisena resurssina. Uusmaterialismi pyrkii välttämään tällaisen asetelman virittämiä hierarkkisia oletuksia korostaen materiaan emergenttiä ja luovaa olemusta, joka sisällyttää itseensä ei-inhimillisen toimijuuden. Myös Estelle Barrett ja Barbara Bolt (2013, 3) puhuvat "vitaalista materiasta", joka ohittaa inhimilliseen toimijaan ja ei-inhimilliseen passiiviseen materiaan perustuvan jaottelun. Materiaan passiivisuus on väärinkäsitys, joka on muodostunut subjekti- ja objektipositoiden dualistisen luonteen pohjalta. Tällaisen uudenlaiseen ontologiaan pyrkivän ajattelun voidaan tulkita vaikuttavan monenlaisiin kahtiajakoihin. Jussi Parikka (2010) tunnistaa uusmaterialistisen ajattelun kritisoimiksi dikotomioiksi luonnon ja kulttuurin, kehon ja mielen sekä konkreettisen ja abstraktin väliset kahtiajaot. Dualistisen ajattelumallin heijastukset vaikuttavat siis todellisuudessamme laajalti.

Posthumanistisen tutkimuksen taustalta voidaan tunnistaa samansuuntainen maailmankuvallinen murros. Posthumanismissa kuitenkin korostuu antroposentrismien kritiikki materiaan toimijuuden painottamisen sijaan, sillä yhdeksi sen keskeisistä lähtökohdista mainitaan toistuvasti ihmisen aseman horjuttaminen ja palauttaminen tasa-arvoiseksi osaksi ympäristöään. Teoksessaan *Posthumanismi* Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2015, 8) hahmottelevat posthumanismin "kriittisten ja eettisten uudelleenjärjestelyjen projektiksi", jossa hylätään "inhimilliseen kehykseen sitoutunut maailmankuva". N. Katherine Haylesille (1999, 1–2) posthumanistisen tutkimuksen lähtökohtana on ihmisen roolin kyseenalaistuminen tiedollisena auktoriteettina. Cary Wolfe (2009, xi) sitouttaa posthumanismin sen taustalla häilyvään ihmisjärkeä korostavaan humanistiseen

traditioon, jota kohti posthumanismi pyrkii kääntymään kriittisesti arvioiden.

Posthumanismille hybridit hahmot ovat tuttuja tutkimuskohteita etenkin teknologiapainotteisessa transhumanistisessa suuntauksessa, jossa inhimillisen ja ei-inhimillisen rajat hämärtyvät "ruumiillisen olemassaolon ja tietokonesimulaatioiden, kyberneettisten mekanismien ja biologisten organismien sekä robottiteknologian ja inhimillisten määränpäiden" sulautumien ansiosta (Lummaa ja Rojola 2015, 16–17). Tällaiset hybridit hahmot ovat verrattain reaalisia, ja ne ovat olleet osaltaan keskeisiä posthumanistisen ajattelun herättäjiä ei-inhimillisen tunkeutuessa niissä konkreettisesti ihmistoimijan reviirille. Transhumanismissa vallalla on eräänlainen tieteellinen edistysusko, jossa ihmiskehoa parannellaan erilaisin keksinnöin. Äärimmillään tämä johtaa kehon käsittämiseen mielen tekojäsenenä tai proteesina, kuten N. Katherine Haylesin teoksessa *How We Became Posthuman* (1999, 2–3). Tällaisen ajattelun on kuitenkin kritisoitu olevan pelkkä humanistisen ajattelun huipentuma sen sijaan, että se pyrkisi ottamaan siihen etäisyyttä. Esimerkiksi Wolfe (2009, xv) kritisoi Haylesin ajattelua varsin suoraan tulkiten sen korostavan ihmisen erityisasemaa entisestään kutsuen sitä pelkäksi "humanismin intensifikaatioksi".

Wolfen mukaan pahimmillaan transhumanismi johtaa kehollisuuden ja mielen entistä voimakkaampaan kahtiajakoon, kun keho ymmärretään mielelle alistaiseena. Wolfe liittää tulkintansa posthumanismista tiukemmin ruumiillisuuden ja materian rooliin kritisoiden transhumanistisia painotuksia:

[--] 'the human' is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether. (Wolfe 2009, xv.)

Uusmaterialistinen tulkintani hybridismistä pyrkiiin tulkitsemaan transhumanismin mahdollisuuksia pikemminkin Wolfen hahmottelemien painotusten läpi. Tällöin hybridismi toimii ihmisen kykyjen ja taitojen jalostamisen sijaan inhimillisen ja ei-inhimillisen maailman tasa-arvoistajana. Uusmaterialistisessa hybridismissä tarkastellaan ihmisolennon sekoittumista niin fyysisenä kuin henkisenäkin kokonaisuutena ruumiillisuuteen ja materiaalisuuteen. Tällöin posthumanismin hybrideissä inhimilliseen tunkeutuva ei-inhimillinen saa pikemminkin materiaalisena hahmon, mikä säästää uusmaterialistista käsitystä osallistuvasta ja uudella tavalla merkitsemään alkavasta materian roolista.

Lisää ulottuvuuksia hybridismin käsitteeseen uusmaterialismissa tuo kielen rooli. Barrett ja Bolt



(2013, 4) kritisoivat kielen korostunutta asemaa ja sen kykyä nielaista materiaalista ulottuvuutta: "the very materiality has disappeared into the textual, linguistic and the discursive". Rick Dolphijn ja Iris van der Tuin (2012, 128) mieltävät dualismit kieleen nivoutuneiksi representaatioiden haamuiksi ja määrittelevät dualististen erontekojen perustuvan negaatioihin. Kielen muodostamat dualismit luovat keinotekoisia priorisointeja ja hierarkioita, jotka estävät käsitteiden sisältöjen reaktiivisuuden ja orgaanisuuden. Julia Kristevan ajattelua mukaillen kieli toimii representaatioissa tukahduttajana (Barrett & Bolt 2013, 7). Tällöin kielellisyyteen ja diskursiivisuuteen pohjautuvat keinot eivät kelpaa heijastelemaan sitä uusmaterialistista ontologiaa, jossa dualismien selvärajaisuus on kyseenalaistuneena (Coole & Frost 2010, 6). Miten uusmaterialistinen prosessuaalinen, ei-hierarkkinen ja dualistisuuden kieltävä näkemys sitten voisi toteutua kirjallisessa esityksessä, ja miten materia voisi työntyä takaisin konsepteihin merkitsemään myös kielen kautta?

Hybridismin käsite pyrkii ottamaan tässä kielen ongelmallisuuden nimenomaan lähtökohdakseen. Jos kieli mielletään uusmaterialistisesti elementiksi joka on osallistunut dualismien luomiseen, esitän sen kykenevän kaunokirjallisessa ympäristössä hybridismin kautta myös rikkomaan noita rajoja. Hybridismi määrittyy ilmiöksi, jossa dualistista maailmankuvaa edustavat tahot ovat samanaikaisesti sekä näkyvillä, että osallistumassa toisiinsa liudentumisen prosessiin. Itse asiassa juuri tässä yhteentörmäyttämisessä ne vasta tulevatkin näkyville, kun niiden kahtaalta hybridismin saapuvat konseptit näyttävät aluksi toisiinsa sopimattomilta. Hybridismi siis samanaikaisesti auttaa tunnistamaan polariteetteja ja ehdottaa niiden purkamista. Kielellisyyden kannalta vertailukohdaksi voidaan ottaa maalaustaide, joka on kiinnostanut uusmaterialisteja enemmän ei-kielellisyytensä ja välittömämmän materiaalisuutensa ansiosta (ks. esim. Kontturi 2013). Maalauksen maalin konkreettista materiaalisuutta ja itse maalausprosessia tarkastellessa päästään kenties aidommin käsiksi uusmaterialistiseen kokemusmaailmaan. Samalla voidaan kuitenkin ajatella, että uusmaterialismin moittimien dualististen konseptien murtaminen jää tekemättä, sillä ne ikään kuin vain ohitetaan syöksymällä syleilemään materiaa. Kielessä itsessään tapahtuva sen omia konsepteja kyseenalaistava hybridismi kykenisi siis itse asiassa puuttumaan uusmaterialismin kritisoimaan dualistiseen ajatteluun paremmin.

Uusmaterialistien kesken dualismista on esitetty myös maltillisempia näkemyksiä. Manuel DeLanda (Dolphijn & Tuin 2012, 43–45) mukaan dualismit operoivat lähinnä abstrakteina pohjaoletuksina, joilla ei välttämättä ole konkretian kanssa paljonkaan tekemistä. DeLanda mukaan ilmiöt vain näyttävät dualistisilta, kun risteymät ja limittymät jätetään huomiotta. Tällöin liian kiihkeä dualismien korostaminen vain vahvistaa niitä entisestään. Myös Jussi Parikka ja Minna

Tiainen (2013, 323) puhuvat Gilles Deleuzea ja Félix Guattaria mukaillen käsitteiden "ruumiittomuudesta" ja kieltävät niiden heijastavan maailmaa sinänsä todenmukaisesti. Tällöin onkin tärkeää tunnistaa se, milloin kielellinen esitys jää abstraktioidensa ja yleistyksiensä vangiksi ja milloin on pikemminkin havaittavissa niiden dynaamista kyseenalaistamista. Tällaisia dynaamisia ilmiöitä pyrin seuraavassa kartoittamaan *The Red Night Trilogyn* tekstuaalisessa maailmassa.

Parikka ja Tiainen hahmottelevat representaatioiden ja materian suhdetta lopulta seuraavasti:

[--] ruumiillisuutta ja materiaalisuutta ei ymmärrettäisi pelkkänä merkkien, representaatioiden ja tiedon operaatioiden kohteena. Niille suotaisiin status omanlaisinaan tapahtumina tai tapahtumien osina; olemassaolon prosesseina, jotka kuitenkin limittyvät koko ajan esimerkiksi käsitteisiin. Tällainen näkökulma merkitsisi yksisuuntaisten ja yhtä ainoaa (kausaali)logiikkaa noudattavien suhteiden kyseenalaistamista muun muassa ruumiiden ja niistä tuotettujen määritelmien välillä. (Parikka & Tiainen 2014, 324–325.)

Hybridismissä tarkoitukseni onkin tarkastella materian merkitsevyyttä, sen saapumista ja työntymistä osaksi sellaisia konsepteja, joihin antroposentrisillä, kielellisillä abstraktioilla tai ei-orgaanisilla merkityksillä on tyypillisesti ollut etuoikeus. Näin materian rooli voisi liikkua kielessäkin passiivisesta tarkastelun kohteena olevasta substanssista kohti aktiivista toimijaa. Tämä mahdollistuu nähdäkseni erityisesti kaunokirjallisessa ympäristössä, joka sallii käsitteiden rajojen ja hierarkioiden avautumisen vapaammin ja luovemmin.

### 3.2 Murtuvat konseptit *The Red Night Trilogyssa*

Tässä alaluvussa pyrin etsimään ja jäljittämään hybridejä ilmiöitä *The Red Night Trilogyn* tarinamaailmassa. Nähdäkseni trilogiassa ilmenevät hybridit pyrkivät purkamaan etenkin ihmistoimijan korostunutta roolia, mihin edellä esitelty posthumanistinen näkökulma hybrideistä sopiikin. Tästä syystä lähdän jäljittämään niitä kolmesta ihmislähtöisestä näkökulmasta: ihmissubjektin, ihmisruumiin ja ihmiskulttuurin kautta. Burroughslaista kielifilosofiaa heijastellen näistä jälkimmäinen osoittautuu kuitenkin hybridismin toteutumisen kannalta ongelmalliseksi, sillä se nimittäin pikemminkin vastustaa hybriditeetin toteutumista. Juuri tämän vuoksi se on trilogian kannalta oleellista liittää käsittelyyn. Sen yhteydessä kielen rajoitteita luova rooli nousee jälleen esille niin uusmaterialistisesta kuin burroughslaisestakin näkökulmasta. Tämä poleemisuus kuitenkin kenties auttaa ymmärtämään paremmin dualistisuuden purkamiseen liittyviä ongelmia kielessä, kun se ei näyttäydykään pelkästään voitokkaana luomiensa konseptien ympärille

muodostuneiden rajojen ratkojana.

### 3.2.1 Ihmissubjektin epärajaisuus

*The Western Landsissa* julistetaan:

This is a biologic revolution, fought with new species and new ways of thinking and feeling, a war [--] (*WL*, 34.)

Biologisen vallankumouksen ja sodan profeetta on tiedemies Joe the Dead, jonka kerrotaan erikoistuneen evoluutiobiologiaan pyrkiessään rikkomaan biologisia lakeja tuottamalla hybridejä. Kahden lajin risteytymä voidaan ajatella yhdeksi perusesimerkiksi rajoja rikkovasta hybridismistä, mutta huomionarvoista julistuksessa on se kuinka hybridismi mieltyy samalla ilmiöksi, joka voi muuttaa ajattelua ja kokemusmaailmaa. Kaunokirjallisuuden tutkimuksessa hybridit hahmot onkin nähty nimenomaan tietynlaisen maailmankuvan airueina. Ne purkavat mm. ihmisen ja eläimen sekä luonnon ja kulttuurin välillä vallitsevia dikotomioita ja myös kritisoivat ihmisen autonomisuutta ja itsetietoisuutta. (Raipola 2015, 44–45.) Identiteettien rajattomuus voi Parikan ja Tiaisen (2014, 338) mukaan haastaa "länsimaisen ajattelun ehkä sitkeimmän prinssiipin, oletuksen olemuksista". Sen sijaan että toimijat nähtäisiin selvärajaisina olentoina jotka läpikäyvät vaiheita ja muutoksia, jo ollennoissa itsessään tapahtuva liike, prosessit ja metamorfoosit asettuvat keskeisiksi.

Tällaisen muuttuneen identiteettikäsitteilyksen airuita lukija kohtaa *The Red Night Trilogyn* sivuilla toistuvasti. *The Place of Dead Roadsissa* Kimille pitää Aman-kaupungissa seuraa olento, joka on puoliksi matelija ja puoliksi poika "skin a smooth bright green, eyes jet-black, the pubic and rectal hairs a shiny green-black" (*PDR*, 244). Kim vieraillee myös erikoisessa puutarhassa, jossa kasvatetaan ihmisen ja kasvin välimuotoja (*PDR*, 235–237). Ihmisen, eläimen ja kasvin lajillisten sekoittumien lisäksi ei-inhimillinen tunkeutuu trilogian ihmishahmoihin myös moniselitteisemmin. *Cities of the Red Nightissa* Perussa salapoliisitutkimuksiaan suorittava Clem Snide tapaa seurueineen torilla viisitoistavuotiaan pojan joka etäältä vaikuttaa ihmiseltä, mutta lähemmäs tultaessa hänen silmänsä näyttävätkin tyhjiltä ja rinnastuvat torin ylle levittäytyvän taivaan sineen: "blank and empty as the blue sky over the market, devoid of any human expression" (*CRN*, 171). Ihmisen hahmoon on tunkeutunut jokin määritelmiä pakeneva toiseus, joka virittää sen olemukseen ei-inhimillisiä piirteitä ihmisen (poika) ja materiaalisen (taivas) muodostamassa hybridissä. Tällaisissa hybrideissä rajat inhimillisen, eläimellisen, muun orgaanisen sekä epäorgaanisen

luonnon välillä hämärtyvät. Verrattaessa niitä transhumanistisiin hybrideihin niiden uusmaterialistinen eetos saadaan esille. Transhumanismissa tyypillisesti on tavoitteena "pyrkii lisäämään ihmisen älyllisiä, fyysisiä ja emotionaalisia kykyjä" (Lummaa & Rojola 2015, 18). Taustalla häily idea ihmisen täydellisyyden ideaalista, joten tällöin antroposentrinen painotus ei hybrideissä periaatteessa suinkaan väisty. Vaikka burroughslaiseen kuvastoon voisi periaatteessa loistavasti sopia sellaiset hybridit, joissa ihmistoimijoiden ominaisuuksia parannellaan esimerkiksi eläimiltä tai teknologisilta saavutuksilta lainatuilla ominaisuuksilla, trilogian hybridit tuntuvat viittaavan toisaalle. Ihmisolennon parantelun sijaan ne luovat hybridejä sekoituksia: *The Place of Dead Roads*in matelijapoika käyttäytyy sekä matelija- että ihmismäisesti ja ihmiskasvit ovat omaksuneet kasveilta olemisen tavan kasvamalla aloillaan hiekkakouruissa. Poika jonka silmistä pilkistää sininen taivas ei tunnu saavan tästä ominaisuudestaan juuri hyötyä inhimillisestä näkökulmasta arvioituna. Trilogian hybridit hahmot eivät siis niinkään täydellistä rajankäynnillä ihmisyyttään vaan työntyvät sen avulla lähemmäs luontoa ja loitontavat itseään autonomisesta inhimillisestä toimijasta.

Trilogian ei-hybridiset hahmot osaavat myös nauttia ihmisen ja eläimen roolien venymisestä lainaamalla eläinkunnalta identiteettejä pukuleikeissä. Trilogian ensimmäisessä osassa kuvatuissa karnevalistisissa juhlissa (*CRN*, 106–110) kaninaamareihin pukeutuneet miehet liittyvät eläimelliseen rooliinsa eläytyen orgioihin. Hahmot leikittelevät eläimellisyydellä myöhemminkin verhoutuessaan vuohennahkasäärystimiin- ja päähineisiin (*CRN*, 108), käärmeennahkasiini alasuojuksiin (*CRN*, 179) sekä raatosappaisiin (*CRN*, 238). Vaikka pukeutumisleikeissä ei ole kyse varsinaisista hybrideistä, hahmojen käytös voidaan ajatella hybridiseksi niiden leikitellessä ihmisten ja eläinten hybridien idealla. Uusmaterialistisesta näkökulmasta muotia analysoivassa artikkelissaan Llwelyn Negrin (2013, 142) huomauttaa länsimaisen pukeutumisen historian heijastelevan pyrkimystä peittää kehon eläimellisyys ja kristinuskon arvopohjaa kaiuttaen syntisyyden merkit. Tämä on Negrinin mukaan myös merkki mielen arvottamisesta kehon yli. Eläimiksi pukeutuminen ja niiden olemukseen eläytyminen rikkoo tällaista ihmisyyden korostamista pukeutumisen kautta. Tähän viittaa myös trilogian hahmoille tyypillinen yleinen alastomuudella ja siveettömyydellä ilakointi.

Hybridien rajankäynnin eläimellisen ja muun ei-inhimillisen kanssa voidaan ajatella kyseenalaistavan ihmissubjektin selvärajaisuutta. Subjektikäsitteiden positioimisella ihmiseen on pitkät perinteet, vaikka sen yhtenäisyyttä ja suvereniteettia on etenkin 1960-luvulla julistetun subjektin kuoleman myötä kyseenalaistettu monilla tavoin (Lyytikäinen 1995, 7–10). Mikko

Lehtonen (1994, 18) jäljittää humanistiseksi, kartesiolaiseksi tai porvarilliseksi subjektiksi nimittämänsä subjektikäsitteen synnyn 1500- ja 1600-luvun vaihteeseen. Lehtosen mukaan se "rakentuu ajatukselle itsenäisestä ja omalakisesta subjektista, jolle niin luonto, toiset ihmiset kuin – oma aistimellisuus ovat objekteja". Hybridien hahmojen kautta ei-inhimillinen kutsutaan kuitenkin osalliseksi ihmiselle kuuluvaksi miellettyyn olemuksellisuuteen ja se saa tällöin uudenlaista toimijuutta. Tällöin hybrideissä murtuvat paitsi ihmisen ja ei-inhimillisen rajat, myös subjekti-objekti-dualiteetti. Tällöin uusmaterialismin kritisoima passiivinen luonto- ja materiakäsitys kyseenalaistuu.

Ilmiö kietoutuu myös lajismiin, jota posthumanistinen tutkimus on kritisoinut. Lajismista luovuttaessa yksilön arvoa ei enää sidota sen edustamaan lajiin (ihminen, eläinlajit) jolloin ihmisen ja luonnon välistä epätasa-arvoa voidaan ryhtyä purkamaan. (Lummaa & Rojola 2015, 20.) Tällöin eliöiden kirjo hahmottuu dynaamisena prosessina, eikä eroja oleteta organismien välille etukäteen (Halberstam & Livingston 1995, 10–11). Itse asiassa tällainen näkökulma jatkaa kielellisen ja kulttuurisen käänteeseen aiheuttamaa näkökulmaa identiteettien diskursiivisesta muodostumisesta (Barrett & Bolt 2013, 4). Uusmaterialistinen diskurssi tai konstruktio ei kuitenkaan lähtökohtaisesti pohjautu kieleen tai abstraktioihin, vaan konkreettisesti materiaan ja kouriintuntuvasti lihaan. Uusmaterialismi myös laajentaa lajismien ideaa kutsumalla sitä haastaviin hybrideihin myös muita ei-inhimillisiä ulottuvuuksia ja haastaen näin lopulta ajattelua erillisinä hahmoina piirtyvistä organismeista materiaalisen rikkoessa niiden selvärajaisuutta.

Kaunokirjallisessa ympäristössä hybridien olentojen ohella subjektikeskeinen antroposentrisyys kyseenalaistuu trilogiassa henkilöahmoja tarkasteltaessa myös toista kautta. Liisa Saariluoma (1992, 27) tunnistaa postmodernille kirjallisuudelle ominaiseksi subjektiivisen todellisuuden kokemistavan heikkenemisen. Postmodernille romaanille tyypillistä on kuvata litteitä henkilöahmoja, eikä subjekti näyttäydy enää kerrontaa koossa pitävä voimana. Uusmaterialistisesta näkökulmasta tällaisen subjektiviteetin heikkenemisen voidaan ajatella heikentävän teoksen antroposentrisyyttä. Ihmishahmo ei tällöin enää dominoi kertomusta. Subjektin yhtenäistämisen kertomuksen tilalle on tullut erilaisista osasista koottu mosaiikki, mikä kuvaa hyvin myös *The Red Night Trilogy*n juonellista epälinearisuutta. Tämä epäjatkuvuus rakentuu osittain juuri henkilöahmojen kautta, joiden moninaisuutta ja epävakautta käsittelee karnevalismin yhteydessä.

Epäjatkuvuuden ansiosta hahmojen taustalle ei myöskään piirry juurikaan henkilöhistoriaa, jolloin

niiden identiteetti jää irralliseksi. Hieman paradoksaalisesti trilogiassa esiintyvien hahmojen henkilöhistoria muodostuu trilogian aikana lähinnä identiteettien leikistä, kun lukija joutuu summaamaan mitkä identiteetit ovat keskenään vaihdettavissa ja muodostavat näin omia epävakaita kokonaisuuksiaan. Trilogian hahmot eivät ole myöskään psykologisesti erityisen syviä, eivätkä ne tunnu juurikaan puntaroivan toimiaan eettisesti tai moraalisesti, toisin sanoen inhimillisesti. Tämä tekee trilogian kerronnan sävystä determinististä ja toisinaan jopa julmaa. Esimerkiksi *The Place of Dead Roadsissa* Kimin käsiaseilla ampumisen ihannoiti on Kimin itsensä kannalta täysin käytännöllistä. Motivaatio taidon hiomiseen on melko tunteeton: "Kim decides to go west and become a shootist. If anyone doesn't like the way Kim looks and acts and smells, he can fill his grubby peasant paw." (*PDR*, 48.) Myös *Cities of the Red Nightin* Clem Snidestä huokuu sama tunnekylmyys. Esitellessään itsensä ensimmäistä kertaa hän suorastaan flirttailee kovaksikeitetyllä persoonallaan: "The name is Clem Williamson Snide. I am a private asshole." ja jatkaa esittelemällä työssään kohtaamiaan tapauksia, kuten: "Factory burns down killing twenty-three people. These things happen. I am a man of the world. Going to and fro and walking up and down it. Death smells." (*CRN*, 35.) Näin Clem luo tarkoituksellisesti kuvaa itsestään eräänlaisena onnettomuuksien ja rikoksien maailman keikarina, jota näkemänsä kauheudet eivät juuri liikuta.

Toisaalta tämän pohjalta Clem Snide voidaan ajatella melko laskelmoivana ja tiedostavana ammattinsa harjoittajana, jolloin järjen korostuminen viittaisi pikemminkin ihmisyyteen. Sniden ammattimetodiston paljastuessa kuitenkin selviää, että niihin kuuluu kavalkadi rationaalisuutta pakenevia keinoja. Hän käyttää esimerkiksi intuition perustuvaa menetelmää päästäkseen lähemmäs kadonneen henkilön mysteeriä kuunnellen äänitettä, jolle hän on nauhoittanut sattumanvaraisesti henkilöön liittyvää materiaalia (*CRN*, 43–44) ja suorittaa assistenttinsa kanssa seksuaalimagiaan perustuvan riitin tutkimuksiensa tueksi (*CRN*, 76–78). Snide väittää esitellessään itsensä teoksessa ensimmäistä kertaa voivansa "haistaa kuoleman" (*CRN*, 35), joka lopulta paljastuu salapoliisin intuition vertauskuvan sijaan todelliseksi kyvyksi. Myös *The Place of Dead Roadsissa* Kimin kerrotaan olevan samanaikaisesti pohjattoman älykäs mutta luottavan magiikkaan ja okkultismiin (*PDR*, 23–26). Näin trilogia tavallaan hybridisoi loogista järkeen perustuvaa rationaalisuutta intuition, aistinvaraisuuden ja sattumaan luottamisen kanssa.

Vaikka trilogiassa esiintyvät rationaalisen maailmankuvan korvanneet yliluonnolliset keinot ovat mielikuvituksellisia eikä niitä ole tarkoitettu ymmärrettäviksi realistisina totuuksina tarinamaailman ulkopuolella, tematisoivat ne rationaalisuutta pakenevia tietämisen tapoja. Uusmaterialismin yksi ongelma tuntuu toisinaan olevan sen tasapainoilu vakavasti otettavan tutkimussuuntauksen ja

jonkunlaista huuhaata lähestyvän todellisuustulkinnan välillä. Tämän suhteen uusmaterialistit ovatkin monesti hyvinkin varuillaan. Uusmaterialismin tarkoituksena ei ole tukeutua mystiikkaan, animismiin tai uskontoon (Coole 2010, 92). Kuitenkin Quentin Meillassoux'kin (2014, 82) on asettanut "intellektuellin intuition" yhdeksi keinoksi päästä käsiksi olevaiseen korrelationismin verhon ohi. Rationaalisen päättelyn haastamisen voisi arvioida heijastelevan samalla antroposentrisen maailmankuvan kritiikkiä ylipäättänsä.

### 3.2.2 Ihmisruumis, aistillisuus ja ekstaattisuus

Antroposentrismin ohuus ja subjektiviteetin häilyvyys antavat trilogiassa tilaa muille aineksille. Syvän psykologisen kuvauksen, eettisten ja moraalisten pohdintojen tai identiteetin jatkumon sijaan hahmojen kokemusmaailmassa korostuvat aistillisuus, kehollisuus, vaistonvaraisuus ja intuitio. Tällöin trilogian tuottama ihmiskuva siirtyy inhimillisestä kohti ei-inhimillistä, eläimellistä ja materialähtöistä toimijaa. Toimintapainotteisen kerronnallisen otteen lomassa kuvaillaan toistuvasti yksityiskohtaisesti kulinaristisia nautintoja, joiden osalta kerrontaa voi luonnehtia suorastaan hedonistiseksi. Esimerkiksi *Cities of the Red Night*issa merimies Noahin löytäessä itsensä yltäkyläisen pöydän ääreltä hän listaa tarkasti häntä odottavat herkut:

My appetite was sharpened by hashish and I was the better able to savor the excellent repast: clams and oysters baked on hot coals with a dry white wine, wild turkey, pigeons, venison with vintage Bordeaux, yams, corn, squash, and beans, avocados, mangoes, oranges and coconuts. (CRN, 105.)

Clem Snide kohtaa Mexico Cityn kaduilla kulinarististen nautintojen lisäksi myös hajuaistiin perustuvan elämysmaailman:

[--] the same narrow unpaved streets and squares with booths selling tacos, fried grasshoppers, and peppermint candy covered with flies; the smell of pulque, urine, benzoin, chili, cooking oil, and sewage; and the faces – bestial, evil, beautiful. (CRN, 141.)

Aistinautintojen korostaminen tuntuu tuovan esille ruumiillisuutta ja kykyä nauttia omasta kehollisuudestaan spontaanisti. Syöminen voidaan ajatella myös eräänlaiseksi konkreettiseksi tavaksi sisäistää ympärillä olevaa materiaalista todellisuutta. Kuten jälkimmäisessä lainauksessa, trilogiassa tarkoin kuvatuksi tulevan aistimaailman ei tarvitse olla pelkästään miellyttävä, vaan virtsan ja viemärin hajut ansaitsevat myös tulla huomioiduksi osana aistien huumaavaa maisemaa. Ihmistoimijan suoranainen juhliminen näin sivistymättömillä hajunautinnoilla rikkoo mielikuvaa

rationaalisesta subjektista. Aistimuspaletin taustalla häilyvät petomaisen kauniit kasvot korostavat niiden synnyttämää ei-rationaalista kokemusmaailmaa.

Trilogiassa hedonismi sekoittuu myös julmuuteen. *Cities of the Red Nightissa* herkutellaan esimerkiksi kidutetuista vangeista valmistetuilla makupaloilla. Listalta löytyy suklaassa keitetyjä peräaukkoja, karamellisoituja kiveksiä ja peniksiä hapanimeläkastikkeessa (*CRN*, 299–300). *The Place of Dead Roadsissa* Kim taas unelmoi venuslaisen kokkikirjan esittelemistä antimista, jotka perustuvat erilaisiin tauteihin. Tiettyyn tautiin kuoleminen tuo kirjan mukaan lihaan omaleimaisen makunsa, ja kirjassa kehoitetaan mässäilemään märkivillä omassa syljessään keitetyillä imusolmukkeilla ja omassa spitaalissaan keitetyillä sokerikuorrutteisilla vyötiäisillä, joiden lihan kerrotaan olevan pehmeää kuin voi. Lukuhetken päätteeksi Kim käyttäytyy varsin eläimellisesti: "Kim bears his teeth, lays back his ears and purrs like a hungry cat." (*PDR*, 231.) Kuolema yhdistyy kulinarismiin myös trilogian viimeisessä osassa, kun kuolemattomuuden takeeksi balsamoitavia muumioita säilötään appelsiini-, mansikka-, ruusu- ja lootussiirappeihin (*WL*, 159). Arvatenkin muumioiden haudoissakin saatetaan päätyä viettämään kulinaristisia pitoja, kun muumiot ovat balsamointimehuissaan "unbelievably toothsome" (*WL*, 162).

Tällainen elostelu vie hahmoja osaltaan kauemmaksi inhimilliseksi mielletystä rationaalisesta toimijasta. Kuvastoa voidaan tarkastella myös edellisessä analyysiluvussa käytettyyn karnevalistiseen tutkimukseen palataksemme groteskina, joka sijoittuu "klassisen subjekti- ja rationaliteettikäsitteiden ulkopuolelle" (Matilainen 1996, 53). Hybridismi voidaan itse asiassa tulkita eräänlaiseksi groteskin renessanssiksi, sillä aikanaan groteski estetiikka loi myös eräänlaisia hybridejä ja purki vastakkainasetteluja. Matilaisen (mt., 54) mukaan "[g]roteski ruumis on avoin ja itseensä sulkeutumaton, säännöttömästi versoileva, aukkojen ja eritteiden kyllästämä jatkuvien muodonmuutosten syntysija" ja "groteski ruumiillisuus ei tunne muusta maailmasta erilleen panssaroitunutta yksilöruumista". Bahtinkin (2002, 19–20) korostaa groteskin materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden spontaaniutta, epäegoistisuutta ja yleiskansallisuutta. Karnevaalin limittyminen hybridi-näkökulmaan ei sinänsä ole yllättävää, sillä groteski näyttäytyy eräänlaisena dualismeja jo sinälläänkin purkamaan pyrkivän karnevalistisen tendenssin tarkentumana ja yksityiskohtana, joka on paikantunut alun perin etenkin ihmisruumiiseen. Esimerkiksi Matilainen (54–55) tunnistaa groteskin ruumiin toistuvaksi karnevaalin käsitteellistä ylä- ja alapuolta sekoittamaan pyrkiväksi ilmiöksi.

Samoin uusmaterialismissa puhutaan ihmiskehosta eräänlaisena "avoimena systeeminä" (Coole &



Frost 2010, 18) ja korostetaan sen metamorfoosista reaktiivisuutta (Dolphijn & Tuin 2012, 91). Tällainen avoin systeemi löytyy *The Western Landsista*, jossa ryhmä "tuhatjalkaishulluja" muodostaa kehoillaan ikään kuin yhden ruumiin:

A clutch of centipede freaks, naked, on top of each other's faces, sit with idiot grims, covered with erogenous perforations to the bone, slowly scratching iridescent sores that burst under caressing fingers, yielding gushes of foul-smelling yellow ichor streaked with blood as the addicts twist in galvanic spasms. (*WL*, 134–135.)

Toistensa päälle pinoutuneet alastomat hahmot yhdistyvät toisiinsa ruumiiden aukkojen (suu, sukupuolielimet) ja määrittelemättömän taudin aiheuttamien luihin asti ulottuvien reikien kautta vaihtaen kehon nesteitä kuten verta ja visvaa. Asetelma on pohjattoman groteski mutta ei synkkä, sillä nämä hahmot vaikuttavat virneineen varsin tyytyväiseltä tilanteeseensa ja nauttivat siitä erogeenisten aukkojensa avulla. Nautinto on niin intensiivistä, että se puhkoo kehoihin ylimääräisiä reikiä. Asetelmaan osallistuvat kuvataan paitsi persoonattomina, he ovat lisäksi menettäneet myös fyysisen kehonsa rajat. Jo Bahtinillakin (2002, 20) groteski näyttäytyi ilon ja nautinnon lähteenä. Matilainen (1996, 58) katsoo postmodernille groteskille tyypilliseksi sisäiseksi ja selvärajaisiksi miellettyjen ruumiiden avautumisen ulkoiseksi verkostoiksi. Ruumiin avautumisen kautta myös selvärajainen subjekti liudentuu ja hajoaa. Tällainen kehon avoimuus on tuttua myös posthumanistiselle käsitteistölle. Judith Halberstam ja Ira Livingston kuvailevat esseekokoelman *Posthuman Bodies* (1995, 2–4) johdannossa posthumanistista kehoa paitsi avoimeksi ja autonomiansa kadottaneeksi, myös saastuneeksi ja tautiseksi, ja sijoittavat sen ihmislajin sukupuun sijaan "posthumanismin eläintarhaan". Bahtinin tematiikan uusi ajankohtaistuminen posthumanismissa voidaan selittää sillä, kuinka hyvin se sopii teoretisoimaan toiseuksia (Matilainen 1996, 53). Hybrideissä on kyse juuri toiseuksista ja siitä, kuinka erilaiset toiseudet kykenisivät limittymään toisiinsa rajojensa yli.

Trilogian kehojen rajattomuus ei kuitenkaan ole vain horisontaalista. Yksi keskeinen trilogiassa kehollisuuden kautta purkautuva vastinpari on tämän- ja tuonpuoleinen, jossa ruumis toimii eräänlaisena porttina transsendenssiin. Tällainen ruumis on ennen kaikkea seksuaalinen. Tärkeä elementti on etenkin orgasmi, joka tuntuu tarjoavan trilogiassa avaimen tuonpuoleiseen. Esimerkiksi Punaisten yön kaupunkien asukkaiden erityisessä jälleensyntymisjärjestelmässä (*CRN*, 154–155) orgasmi laukaisee uudelleensyntymisen. Järjestelmä jakautuu säilyttäjiin ("Receptacles") ja sielunvaeltajiin ("Transmigrants"). Edellisistä muodostetun pariskunnan tulee saada orgasmi jälkimmäisen kuoleman hetkellä, jolloin tämän sielu siirtyy säilyttäjänaisen kohtuun syntyäkseen

uudelleen. Vanhuuteen kuoleminen sijaan suositaan hirttämistä, kuristamista, elävältä polttamista, sisuskalujen ulos repimistä tai muita varsin brutaaleilta kuulostavia menettelyitä. Näin eroottisten kohtausten ja fyysisen julmuuden yhdistäminen tuottaa trilogian myyttisessä maailmassa tavan kuoleman voittamiseen. Tuonpuoleinen ei trilogian maailmassa ylipäättänsä tunnu olen kaukana reaalisesta todellisuudesta. Koko *The Western Landsin* juonikulku perustuu egyptiläisessä kuolleiden maassa matkustamiseen, johon vaivattomasti pääsevät myös edellisten osien tämänpuoleisessa tavatut henkilöahmot. *The Place of Dead Roads*in aloittavassa ja päättävässä kaksintaistelukohtauksessa flirttaillaan myös kuoleman kanssa, kun välienselvittelyssä kuolevat hahmot kohdataan varsin elävinä kertomuksessa myöhemmin. Kuolema ei merkitse elämän loppua eikä viittaa mihinkään vieraaseen tai ulottumattomissa olevaan todellisuuteen, vaan tuon- ja tämänpuoleisen väliset rajat näyttävät murtuneen.

Trilogialle on myös tunnusomaista kuvata maagisia seremonioita, joissa yhteys tuonpuoleiseen maailmaan saadaan ruumiillisuutta ja magiikkaa yhteen kietovan seksuaalisuuden kautta. *Cities of the Red Night*issa kadonneen pojan Jerry'n hengen kerrotaan menneen yksityisetsivä Clemin assistenttiin, ja sen ulos saamiseksi suoritetaan rituaali jossa keskeisessä osassa on assistentin ja Jerry'n entisen rakastajan Kikin seksuaalinen akti (*CRN*, 121–123). Trilogian ensimmäisessä osassa seksuaalisuus valjastetaan taas sotataitojen opetteluun. Kim kohtaa partisaanivallankumouksellisiin liittyttyään Dink Riversin, joka on virtuoosi taistelulajeissa. Hän kertoo lahjansa johtuvan kehonkontrollin saavuttamisesta, jossa tärkeänä osana on orgasmien hallitseminen tahdon voimalla. Näin hän saavutti kehonkontrollin maagiset avaimet: "Having brought sexual energy under control I now have the key to body control. Errors, fumbles, and ineptitudes are caused by uncontrolled sexual energy which then lays one open to any sort of psychic or physical attack." (*CRN*, 128.)

Myös kielellä tai pikemminkin siitä irtautumisella on rooli kehonkontrollin saavuttamisessa. Saadessaan kehonkontrollin ensimmäistä kertaa haltuunsa Dink kertoo olleensa melontaretkellä ja meditoineensa itsensä tilaan jossa sanoja ei ole: "projecting myself into a time when my mind seemed empty of words". Tässä tilassa Dink imeytyy ruumiillisuuteensa, saa spontaanin orgasmin ja siirtyy sanattomaan tilaan: "a vertiginous sensation of being sucked into a vast empty space where words do not exist". Kim alkaa soveltamaan Dinkin oppeja asepan työssään, ja keksii mm. uusia tehokkaita aseita seksuaalienergian kanavoimisen avulla. Seksuaalinen teko saa papereihin luonnostellut suunnitelmat ja piirrookset heräämään eloon ja Kim saa näyssä ratkaisun rakentamansa aseiden loppusilaukseen. (*CRN*, 128–129.) Kimin näin suunnitellut aseet ovat lopulta tärkeässä roolissa myöhemmin kuvattavissa partisaanijoukkojen taisteluissa.

Asetematiikka jatkuu *The Place of Dead Roadsissa*, jossa Kimin tavoitteena on oppia täydelliseksi ampujaksi. Aseen hallinta perustuu kehon ja aseiden täydelliseen yhteistyöhön, jolloin ase tulee sulautuu lopulta osaksi kehoa ja ampuminen tapahtuu refleksinomaisesti, kehollisena reaktiona tietoisesta harkitsemisesta sijaan. Seksuaaliset eleet kuten lantion rytmistä saatava voima liittyvät osaksi tätä vaistonvaraista toimintaa. (PDR, 66–69.) Seksuaalisuus tuntuu toimivan trilogiassa eräänlaisena avaimena tiedostamattomaan toimintaan perustuvaan ihanteelliseen kehollisuuteen, jonka avulla voidaan saavuttaa täydellisyyttä. Kimin keskittyessä ampumaan maitotölkkejä pistoolillaan hän kuvittelee ruuansulatuselimistönsä vertautuvan Amazoniin:

[--] feeling the slow movements of his intestines, rather like a great brown river he thinks, like I had the Amazon inside me – liquid qurlings and seeps and slops. (PDR, 64.)

Kehon "ruskean joen" kurlutuksien assosioituminen sademetsän keskellä kulkevaan virtaan on jo sinänsä kehoa ja luontoa hybridisesti lähentävä vertaus, mutta asetelma saa yhä groteskimpia piirteitä. Kim on nimittäin asetellut maalitaulunsa ulkokäymälän läheisyyteen ja hänen kerrotaan riisuutuvan, hivelevän hellästi vessanpöntön tunnollisesti hiomansa ja lakkaamansa istuimen kantta, istuvan pöntölle ja alkavan ulostaa samanaikaisesti kun hän tähtää aseellaan tölkkeihin eikä ammu ohi kertaakaan. Kimin kerrotaan tietävän kuinka ihmiset usein menettävät suolensa kontrollin kuoleman hetkellä, joten "to shoot right from his opening asshole is powerful magic" (mt.). Hän haistelee tyytyväisenä session jälkeen huussiin sytyttämänsä rikkikynttilää ja pohtii muita tunteita miellyttäviä tuoksuja kuten haisunäätien, syanidin ja raatojen hajua. Vaikka voimakkaasti kehollisuutta, aistillisuutta ja maagisia ulottuvuuksia sekoittava kohtaaminen yltyy suoranaiseksi oman tyyliinsä parodiaksi, sen absurdiuden takana on myös vakavampi, rationaalisuutta kritisoiva sävy.

### 3.2.3 Viraalinen ihmiskulttuuri

Hybridismin kautta sulavien dikotomioiden lisäksi trilogiassa tuntuu olevan jotain, joka vastustaa hybridisiä prosesseja. Kyse on ihmiskulttuurin käsitteestä laajemmin. Viittaus siihen kohdataan ensimmäistä kertaa *Cities of the Red Nightin* alkupuolella tohtori Piersonin raportoidessa jonkunlaiselle johtokunnalle tutkimustuloksiaan Virus B-23:sta:

I will make myself clearer. We know that a consuming passion can produce physical symptoms... fever... loss of appetite... even allergic reactions ... and few conditions are more obsessional and potentially self-destructive than love. Are not the symptoms of Virus

B-23 simply the symptoms of what we are pleased to call 'love'? Eve, we are told, was made from Adam's rib ... so a hepatitis virus was once a healthy liver cell. If you will excuse me, ladies, nothing personal ... we are all tainted with viral origins. The whole quality of human consciousness, as expressed in male and female, is basically a virus mechanism. I suggest that this virus, known as "the other half", turned malignant as a result of the radiation to which the Cities of the Red Night were exposed. (*CRN*, 25.)

Tohtori Pierson tunnistaa virustartunnan hyvin inhimillisen tunteen, rakkauden kautta. Rakkauden tuomitseminen taudin oireeksi kertoo melko jyrkästä ihmisyyteen kohdistuvasta pessimismistä, suorastaan vihamielisyydestä. Pierson ja tarkentaa edelleen:

[--] I would suggest further that any attempts to contain Virus B-23 will turn out to be ineffectual because we carry this virus with us. [--] it is the *human virus*." (mt., kursiivi Burroughsin)

Vaikka virus elääkin eräänlaisessa symbioosissa ihmisen kanssa, se on jotain ulkopuolista, vierasta ja ylimääräistä. Burroughslaisessa kielifilosofiassa aiemmin kieleen viitanneen virusvertauksen laajentuminen trilogiassa koskemaan ihmisyyttä ylipäättänsä ei itse asiassa kovin suuri variaatio. Symbioottisen suhteen kehon kanssa muodostanut kielivirus nimittäin muokkaa Burroughsilla ihmisajattelua. Christopher Land (2005, 451; 453–455) on tunnistanut kieliviruksen "oireiksi" ajattelussa kielen kautta narratiiviseksi asettuvan subjektin ja lineaarisen aikakäsityksen muodostumisen joiden kyseenalaistumista tarkastelin jo karnevalismin yhteydessä. Kieli siis paitsi rakentaa inhimillistä tietoisuutta, myös se luo kategorisia käsitteitä ja kontrolloii.

*The Western Landsissa* kielen valtaa kritisoidaan tarkastelemalla Einsteinin saavutuksia:

[--] Einstein – wrote matter into energy and some of us think he should have been murdered in the bulrushes. He also wrote the speed of light as 186,000 miles per second. The earth is losing light at that speed. Any factor that can be measured is quantitative, and any quantitative factor runs out in a time universe. (*WL*, 234.)

Einsteinin kerrotaan "kirjoittaneen materian energiaksi" ja kirjanneen samoin myös valolle nopeuden. Tämä on saanut aikaan sen, että niistä on tullut kvantitatiivisia eli laskettavia yksiköitä, jolloin kertoja päättelee tämän määrittelyn, näiden ilmiöiden käsitteellistämisen kielellä, saaneen aikaan niiden potentiaalisen loppumisen. Ihmiskunta on näin verbalisoinut itsensä laskennalliseen loukkoon, ja Einstein ansaitsi lainauksen perusteella arvostuksen sijaan pikemminkin tylyn ja alhaisen kuolemantuomion. Kielikriittisyys on tässä korostuneen voimakasta jopa uusmaterialistiseen kielipessimismiin verrattuna. Esimerkiksi Parikka ja Tiainen (2013, 334)

muotoilevat representaatioiden olevan kehikkoja "jotka sitten kaappaavat, järjestävät, pelkistävät ja pysäyttävät" ja Meillassoux (2014, 6) puhuu "kielen häkistä". Katkelma havainnollistaa sen kuinka ilmiön kontrolloiminen kielellä siirtää inhimilliseen todellisuuteen sellaisia rajoitteita, jotka eivät alun perin tuohon ilmiöön kuuluisi.

Eräänlaiseksi ihmiskunnan allegoriaksi kääntyy myös *The Western Landsin* loppupuolella kerrottava tarina laaksosta (*WL*, 228–233), jonka vankina on pieni ihmispopulaatio. Laakso kuvailaan lohduttomana paikkana, joka on asukeilleen ansa josta ei ole poispääsyä: "There is no way in or out of the Valley, which is ringed with sheer cliffs with an overhanging ledge." Laakson asukeiden elämää hallitsee ravinnon niukkuudesta johtuva tarkka saatavilla olevan ruuan säännöstely ja jakaminen. Tarkkojen ja aikaa vievien laskelmien päätteeksi lopputulos on usein lohduton: "Often comes the news: 'No food today'." Laaksossa syödään lähinnä sen asukkaiden kasvattamaa maissia, ja vaikka ruokavaliota toisinaan täydennetään laaksosta löytyneillä eläimillä laakson asukkaat kärsivät kroonisesta ravinnonpuutteesta, ja lopulta maissiruokavalio mädättää ikenet ja saa hampaat putoamaan. Pikkuhiljaa mätäneminen etenee koko pään alueelle ja tekee laakson asukkaista irvokkaita: "finally the tongue and gums and lips are eaten away to the bone so the Corn-Eaters resemble grinning skulls, their contaminated flesh glowing in the dark." Laaksossa asuvat riutuvat siis pikkuhiljaa sen rajaamassa todellisuudessa, joka on kaikki mitä he ovat elämässään nähneet.

Ravinnonhankinnan lisäksi laakson asukkaiden päivät täyttyvät piinallisista haaveista paeta kotipaikastaan. Asukkaat toivovat että heidät havaitaan ja pelastetaan. Laaksosta pakenemiseen suunnitellaan myös tapoja, ja siellä kerrotaan legendana tarinaa miehestä joka rakensi lennokin liskon-, käärmeen- ja kalannahoista. Rakentamiseen meni koko miehen elinikä, ja lopulta tarkasti suunniteltu lentoyritys päättyi lohduttomaan alassyöksyyn. Legendalla on synkkä kaiku ja se pisti lopun vastaaville yrityksille: "No one has tried to build such a craft since." Laaksosta ulos on yritetty myös kaivaa tunneli, mutta tunnelinkaivajien työskennelyä viisi vuotta he tukehtuivat syvän tunnelin ilmanvaihdon mahdottomuuden vuoksi. Laakson asukkaat eivät tunnu saavan mitään yhteyttä ulkomaailmaan: "There is no possibility of sending messages out of the Valley." Telepaattinen yhteys ulkomaailmaan on saavutettu kerran, ja tällöin laakson asukit saivat selville laakson ulkopuolisten olentojen olemassaolon. Lähetys toteutui kuitenkin vain yksisuuntaisena, ja ulkomaailma pysyi tietämättöminä sen asukeiden hädästä.

Laakso-allegoriassa korostuu ihmiskunnan ulkopuolisuus, erillisyys ja avuttomuus. Pohdittaessa

tilannetta hybridismin näkökulmasta, on lähes liikuttavaa kuinka tilanteesta pakenemiseksi turvaututaan eläinmahkoihin rakentamalla niistä liidokki. Koko Laakson tarina saa humoristisen lopun kun laakson asukkaat lopulta löydetään ja evakuoidaan. Laakson asukkaat integroituvat muuhun ihmiskuntaan ja ne, joiden maissinsyönnistä rujouttava ulkomuoto estää sen perustavat rock-bändin nimeltä "Glowing Corn". (*WL*, 232–234). Vuosikautia kiihkeästi odotettu pelastuminen realisoituu siis lähinnä latteana vitsinä, eikä lopulta ratkaise mitään. Laakson asukkien erillisyydet ja yksipuolinen kommunikaatio ulkomaailman kanssa ei avaudu loputtuaan suureksi helpotukseksi, vaan asukkaat katoavat ihmisinä muiden ihmisten sekaan. Trilogia ei siis tunnu allegoriassa ehdottavan mitään ratkaisua ihmiskunnan eristyneisyydelle.

Burroughsilaisella maailmankuvassa pettymys ihmiskulttuuria kohtaan voidaan jäljittää osittain kieleen. Sen tapa käsitteellistää, järjestää ja luokitella asioita erottaa ihmisen maailmasta ja asettaa ihmisen ulkopuolella, toiseuteen. Meillassoux'n termin kieli luo ympärillemme korrelationismiin perustuvan todellisuuden, josta meidän tulee ravistella itsemme irti: "to get out of ourselves" (Meillassoux 2014, 27). Trilogiassa ihminen voi kehollisesti, aistillisesti ja seksuaalisesti rikkoa kielen rakentamia rajoja, mutta täydellinen sulautuminen ei-inhimilliseen ei onnistu. Samoin posthumanistisessa tutkimuksessa on toistuvasti epäilty sitä laajuutta, jossa ihminen voisi luopua omasta antroposentrisyydestään. Vaikka ihmisen asemaa ympäristöönsä nähden voidaan kyseenalaistaa ja pyrkiä demokratisoimaan se ei-inhimilliseen verrattuna, kokijana on kuitenkin aina ihminen, eikä ihmistä toimijana voida pyyhkiä tai poistaa kokonaan. Esimerkiksi kehollisuuden korostaminen mielen sijaan on asetettu kyseenalaiseksi siksi, että keho on kuitenkin ihmisen (Lummaa & Rojola 2015, 28). Burroughslaisessa mytologiassa juuri kieli on erottanut ihmisen muista elävistä olennoista, nimenomaan negatiivisessa mielessä. *The Place of Dead Roads* julistaa pessimistisesti: "Life is an entanglement of lies to hide its basic mechanisms." (*PDR*, 23.) Ihminen mieltyy omaan kulttuuriinsa sotkeutuneeksi todellisen yhteyden kadottaneeksi orvoksi. Trilogiassa osittaisen yhteyden ei-inhimilliseen tarjoaa ruumiillisuuden ja aistimaailman johdattelemaksi antautuminen, kuten edellä kävi ilmi. Trilogian tarinamaailman hahmot eivät kuitenkaan voi saavuttaa lopullista sulautumista ja ihmisidentiteettinsä kadottamista materiaaliseen.

### 3.3 Hybrideistä monismiin

Erilaisissa hybrideissä kontakteissa toistensa kanssa keskustelevat, sekoittuvat ja toisiinsa vaikuttavat dualismit eivät pysähdy uusmaterialistisista näkökulmasta vain tähän ensimmäiseen

polaarisia hierarkioita tasa-arvoistamaan pyrkivään vaiheeseen. Uusmaterialismissa todellisuus ymmärretään moniulotteisena moneuden kenttänä, jossa reaktiivisuutta, prosessuaalisuutta ja orgaanista rajattomuutta tapahtuu monipaikkaisesti ja samanaikaisesti. Diana Coole ja Samantha Frost (2010, 7) kuvaavat uusmaterialistisen käsityksen todellisuuden materiaalisesta perustasta olevan "complex, pluralistic, relatively open process". Fysikaalinen todellisuus näyttäytyy vitaalisena, prosessuaalisena ja monitahoisena (mt. 9–10). Jussi Parikka ja Milla Tiainen määrittelevät moneutta näin:

Moneus viittaa maailman heterogeenisyyteen, jossa suhteet erilaisten komponenttien, kuten materiaalistien tekijöiden ja käsitteiden, välillä allinomaan lisääntyvät, eivät vain määrällisesti vaan myös laadullisesti. Eri muuttujista muodostuvia moneuksia leimaa edelleen se, ettei niillä ole yhtä yläperiaatetta tai dimensiota, joka perimmältään määrittäisi niiden luonteen. (Parikka & Tiainen 2013, 330.)

Dolphijn ja Tuin (2012, 125) puhuvat "tulemisen maailmasta" jossa konsepteja luodaan jatkuvasti prosessuaalisesti ihmiskehon toimiessa tässä yhtenä työkaluna muiden joukossa. Näin konseptien rajattomuus saa niissä aikaan jatkuvaa liikettä ja vaikuttumista, joka on hybrideissä murtuvien polariteettien sijaan monitahoisempaa. Edellä hybridien yhteydessä keskitin tarkastelun dualististen näkökulmien liudentumiseen, mutta moneuden prosesseissa samanaikaisten liudentujien määrä on periaatteessa lukematon.

Trilogiassa sanallistetut konseptit eivät olekaan aivan näin tasa-arvoitetussa asemassa moneuksina. Oleellista on kuitenkin se prosessi, jonka hybriditeeteissä toisensa kohtaavat konseptit aloittavat. Riisuttaessa esimerkiksi ihmis- ja eläinkäsitteiltä olemukselliset rajat ja yhdistettäessä ne hybridisiksi kokonaisuuksiksi polaarisen maailmankuvan kyseenalaistaminen saatetaan alkuun. Moneuden näkökulmasta maailmaa ei kuitenkaan ole tarkoitus päämäärällisesti tasapäistää, vaan kyse on siitä miten asioiden annetaan merkitä. Erottelutapa johon uusmaterialismi haluaa ottaa etäisyyttä perustuu negaatioihin ja ennaltakategorisointiin. Tulemisen maailmassa asioiden suhteet perustuvat jatkuvasti muotoutuviin kokonaisuuksiin joita ei määrittele se mitä ne eivät ole, vaan se mitä ne potentiaalisesti orgaanisessa vapaassa liikkeessään voisivat sisältää. (Dolphijn & Tuin 2012, 127.) Dualististen rajojen romahduttaminen on ensimmäinen askel kohti tämän kaltaista moneutta, ja trilogian hybrideissä ilmiöissä rajojen ylittäminen tuntuu melko vaivattomalta.

Moneus on siis eräänlainen vellova merkitysten meri, joka uusmaterialisteilla palautuu materiaan. Materia ei kuitenkaan ole tässä yksiselitteinen substanssi, sillä siihen sisältyvät myös ei-

materiaaliseksi mielletyt ulottuvuudet. Coole ja Frost (2010, 10) määrittelevät materiaalisen ja henkisen todellisuuden yhdeksi: "[there is] no break between the material and spiritual phenomena". Tällainen pyrkimys tuntuu löytyvän myös *The Red Night Trilogyn* temaattisesta kokonaiskuvasta, jossa kehon ja mielen sekä tämän- ja tuonpuoleisen rajat murtuvat välillä hyvinkin helposti. Niiden välinen dualismi hämärtyy entisestään sen ansiosta, että ruumiillinen kokemus on monesti keskeinen avain kohti transsendenssia. Dualismeihin perustuvan todellisuuskäsityksen tilalle työntyy dikotomioita prosessuaalisesti fuusioiva substanssi, jossa eroja ei ole annettu ennalta. Voitaisiinkin ehdottaa, että hybridismi on itse asiassa käsitteellistetty versio ilmiöstä, joka todellisuudessa trilogiassakin tapahtuu monitahoisempana. Tällöin Manuel DeLandan luvun alussa viitattu näkemys dualismeista pelkkinä teoreettisena abstraktioina joilla ei olisi todellisuuden ilmiöiden kanssa juuri tekemistä näyttää osuvalta. Kuitenkin juuri tällaisen abstraktioihin perustuvan teoretisoinnin avulla trilogian konseptien liudentumisista saadaan kiinni ja niitä voidaan analysoida.

Tulkintani mukaan trilogiassa tapahtuva konseptien välinen hybridi kommunikaatio voidaan tulkita viittaukseksi kohti tällaista moneuksien monitahoista ja reaktiivista todellisuutta. Tuo rajattomuus alkaa jo rakennetasolta, kuten karnevalismin yhteydessä tarkastellussa ajallis-paikallisuuden lineaarisuuden kyseenalaistumisessa. Hybrideissä rajattomuus siirtyy tarinamaailman toimijoihin niiden identiteettien ja ihmisruumiiden muuttuessa liukuviksi. Selvärajanen, luokiteltu ja ennustettavissa oleva todellisuus muuttuu arvaamattomaksi ja äkkiseltään hämmentäväksi. Tarkasteltaessa sitä vasten uusmaterialistista ontologiaa se kuitenkin muuttuu ymmärrettäväksi, sillä sen ei tarvitse johtaa merkityksettömään satunnaisuuteen tai perusteettomaan epäloogisuuteen. Prosessuaalisena moneutena sen runsaus ja rajattomuus saa oikeutuksen, koska velvoitetta palauttaa kokonaisuus takaisin loogiseen ja hierarkkiseen järjestykseensä ei enää ole. Se miten hybrideissä käynnistyvä suunta kohti monistista ontologiaa näyttäisi trilogiassa heijastelevan posthumanistista pyrkimystä tasa-arvoistaa antroposentristä ajattelua. Kyseenalaistamalla nimenomaan ihmiskeskeisiä oletuksia, kategorioita ja hierarkioita moneuden maisema saadaan kaivettua näkyviin. Kielen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että juuri sen esiin vetämien konseptien sekoittamisen kautta sisältöjä voidaan kyseenalaistaa. Konseptien väliset liudentumat ja niiden välille muodostuvat verkostot saavat myös kielellistettyjen kokonaisuuksien sisällöt liikkeelle. Vaikka materiaan perustuva moneuden prosessuaalisuus on etäännytetty kielen avulla, sen rakentamat konseptit voivat venyä kielessä itsessään.

Uusmaterialistinen pluralistinen maailmankuva ei kuitenkaan pysähdy moneuksiin. Se kääntyy



nimittäin lopulta moneuksista koostuvaksi monismiksi. Esimerkiksi Rosi Braidotti asettaa monismin sen "fundamentaaliaksi ontologiaksi" (Dolphijn & Tuin 2012, 28). Monismi viittaa uusmaterialistiseen käsitykseen siitä, että ontologiaan todellisuus olisi yhtä substanssia (materiaalista). Coole ja Frost (2010, 10–11) kuvaavat tällaista ontologiaa totalisoimattomaksi monoliitiksi, joka kuitenkin koostuu jatkuvasti monistuvista kerroksista, jossa objektit muodostuvat ja ovat jatkuvassa tulemisen tilassa. Havaittavat entiteetit ovat avoimia ja reagoivat ympäristöönsä ennustamattomasti monien samanaikaisten prosessien summana. Tällainen ajattelu on jäljitettävissä mm. Deleuzen ja Guattarin vaikutukseen. He eivät lähtökohtaisesti suhtaudu dualismeihin vihamielisesti, vaan kuvaavat niitä "huonekaluiksi, joita järjestelemme uudelleen ikuisesti". (Dolphijn & Tuin 2012, 127.) Eroavaisuuksien lukittuminen muuttumattomiksi merkityksiksi on ajattelutapa, josta tulisi päästä eroon. Koska monismin valtavassa moninaisuudessa asioiden suhteet ovat jatkuvissa toisiinsa reagoivissa prosesseissa, ne tavallaan sisältävät kaikki toisensa.

Substanssikaan ei kuitenkaan lopulta kelpaa uusmaterialisteille käsitteeksi, jolla määritellä monistista ontologista pohjaansa. Sen sijaan korostuvat intensiteetit ("forces, energies, intensities rather than substances" (Coole & Forst 2010, 13) havaittavien ja fysikaalisten ilmiöiden sijaan. Intensiteettien kautta ilmiöt myös saavat muotonsa ja alkavat merkitä. Tässä välittyy edelleen uusmaterialistinen näkökulma materiaan: se ei ole *pelkkää* materiaa, elotonta substanssia. Trilogiassa intensiteettinen materian latautuneisuus toteutuu lähinnä ruumiillisuudessa aistillisuuden ja seksuaalisuuden kautta. Materiaan ja kehollisuuteen sisältyy patoutunutta energiaa, jonka vapautuminen johtaa trilogian tarinamaailmassa maagisiin lopputuloksiin. Kehojen ja hahmojen virittyminen sysää niitä liikkeelle reagoimaan toistensa kanssa. Myös trilogian rakenteiden epälineaarisuuden seuraaminen edellyttää rationaalisuuden sijaan eräänlaista herkkyyttä esteettisille virittyneisyyksille kerronnan työntäessä metafiktiiviselle näyttämölleen uutta tavaraa loogista tarinankuljetusta vältellen.

Monistisessa maailmankuvassa moneuksien verkostot saavat hetkellisiä hahmoja ja tunnistettavia olemuksia, missä on nähtävillä jälleen prosessuaalisuuden, tapahtumisen ja tulemisen korostuminen. Hybridismissä dualiteetteja rikkoessaan olemukset saavat tällaisia prosessuaalisesti vaihtuvia ominaisuuksia ja olemuksia, joita ei voi jaotella tai punnita rationaalisesti. Hybrideissä olemukset lainaavat toisiltaan ja vaihtavat ominaisuuksia orgaanisessa prosessissa. Näin hybrideistä muodostuu perspektiiviä loitontamalla moneuksien kenttä, jonka luoma maisema ei näytä enää heterogeeniselta ja yksilöitävältä. Tällainen maailmankuva hahmottuu myös *The Red Night Trilogyn* taakse. Sen sivuille ryöpytetty arvaamaton ja avoin paljous osoittaa kohti pluraliteettia,

jonka uusmaterialistiselle taajuudelle virittää etenkin transsendenssin sekä henkisten ja maagisten ilmiöiden limittäminen osaksi materiaa ja kehollisuutta. Trilogian tematiikassa suoranaista erottelua sellaisten dualismiparien kuten elämän ja kuoleman sekä mielen ja kehon välillä ei voi yksiselitteisesti tehdä, vaan ne ovat olemassa ja pääsevät vaikuttamaan yhteen kietoutuneina.

Ehdotan siis, että trilogian tarjoama suunta uusmaterialistiselle monismille ei suinkaan ole filosofisen seesteinen ja selkeä, vaan suvaitsevainen ja kokeilunhaluinen lähinnä kaikkea kesytöntä, räähvitöntä ja absurdia rajattomuutta kohtaan. Juuri sen rosoisuus ja avoimuus myös rationaalisen ja sivistyneen ihmiskulttuurin ulkopuolisille ilmiöille tekee sen heijastelemasta monistisuudesta omaleimaista. Trilogian ehdottama maailmankuva on oikukas, anarkistinen ja rajoja rikkova, jonka monistinen yhtenäisyys perustuu itse asiassa juuri yhtenäisyyden vastustamiseen. Trilogia ei kuitenkaan ole täydellinen monistisen tulemisen näyttämö. Sen sisään kirjoitetussa ihmisyyttä kritisoivassa temaattisessa juonteessa inhimillinen toimija törmää ihmisajattelun rajoitteisiin ilman, että niistä on mahdollista pyristellä irti. Ihminen on ihmisyyden vanki, vaikkakin hän kykenee esimerkiksi kehollisuutensa avulla osittain vapautumaan inhimillisyydestään. Burroughsilla tämän vankeuden perimmäinen syy on kieli. Tällainen kielen ulkopuolelle jättäminen ei istu uusmaterialistiseen monismiin, jonka tulisi päinvastoin sisältää kaikki ilmiöt, substanssit ja intensiteetit – myös kielen. Seuraavaksi tavoitteenani onkin tarkastella sitä, miten kieli voisi ylittää ja kumota oma rajoittava luonteensa ominaisuuksiensa ansiosta, ei niistä huolimatta.

## 4 KATAFAATTISUUS

Tässä luvussa hahmottelen viimeisen uusmaterialistiseksi kielistrategiaksi *The Red Night Trilogyssa* ehdottamani ilmiön, materiaaliseen kurottavan katafaattisuuden. Tutkielmassa on matkattu kerronnallisia rakenteita tarkastelleen karnevalismin ja kielen muodostamia konsepteja arvioineen hybridismin kautta yhä lähemmäs kieltä, ja tässä luvussa pysähdytään sanojen äärelle. Tarkoituksena on painautua mahdollisimman lähelle kieltä ja pohtia sitä, kuinka materian olisi mahdollista tunkeutua kielen ja sanojen diskursiivisen kalvon takaa vastaan kohti lukijaansa. Katafaattisuus edustaa näin makrotasolta alkaneen matkan päätepistettä ja samalla lopullista arviointia siitä, kuinka ja millä ehdoin uusmaterialistinen efekti voisi toteutua tekstuaalisessa ympäristössä. Luvun lähtökohta on haastava, sillä materiaalisen houkuttelemisen esille tekstuaalisesta pinnasta lienee kuitenkin lopulta mahdotonta. Väitän kuitenkin, että lähelle sitä voidaan päästä.

Kuten myös edellisissä luvuissa, tulen muodostamaan myös katafaattisuuden käsitteen yhdistelemällä. Katafaattisuus on saanut alkunsa keskiaikaisten mystikkojen perinteessä. Se on kuljetettavissa nykyaikaan lähinnä sen sisarkäsitteen apofaattisuuden avulla, jota viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on sovellettu huomattavasti ahkerammin kuin katafaattisuutta. Apofaattisuus tulee kulkemaan myös muista syistä tarkastelussani katafaattisuuden rinnalla syistä, joita selvennän luvun edetessä. Esittelen katafaattisuuden käsitteenä ensimmäisessä alaluvussa 4.1. ja hahmottelen samalla alustavasti miten se ilmenee trilogiassa. Luvussa 4.2 tuon trilogian katafaattiseen tapaan käyttää kieltä uusmaterialistisia merkityksiä affektiivisuuden käsitteen kautta, joka on osa uusmaterialistista termistöä. Luvun lopuksi kohdassa 4.3. tarkastelen katafaattisuuden ja apofaattisuuden liittymistä toisiinsa ja pohdin, mihin katafaattisuus uusmaterialistisen ontologian kannalta itse asiassa viittaa. Sen pohjalta ehdotan lopulta trilogian katafaattisuutta immanentin katafasikseksi.

Viimeisessä analyysiluvussani tutkielmani aiemmat havainnot tekstuaalisuuden korostumisesta *The Red Night Trilogyssa* (luvussa 2) ja pyrkimys dualistisen maailmankuvan sulattamiseksi moneuden monistiseksi ontologiaksi (luvussa 3) ovat läsnä ja olennaisia taustatekijöitä lähestyttäessä katafaattista materiaalisen efektin valtaan joutunutta sanaa. Pyrkimyksenä on osoittaa, että huolimatta karnevalismin yhteydessä ilmenneestä suoranaisestä oman tekstuaalisuutensa halventamisesta ja hybridismissä esille tulleen kielellisyyteensä sotkeutuneen ihmiskulttuurin

mahdottomuudesta limittyä täydellisesti osaksi uusmaterialismin monistista ydintä, kielellä on trilogiassa myös erityistä materiaalista voimaa. Näin luku tulee kokoavasti päättämään ja vetämään yhteen kolmen tutkielmassani uusmaterialistisen kielellisyyksiksi ehdottamani sarjan varovaiseen toiveikkuuteen kääntyen. Vaikka toivon luvun toisaalta legimitoivan ja perustelevan kahta edellä tarkasteltua teoriaa trilogian kielen mekanismeista, sen tavoite on myös esittää aiempaa suurempaa kritiikkiä tutkielmassa alusta asti mukana kulkenutta burroughslaista ja uusmaterialistista kielipessimismiä kohtaan.

#### 4.1 Katafaattinen kieli ja *The Red Night Trilogy*

Katafaattisuuden käsite jäljitetään tyypillisesti 400- ja 500-lukujen vaihteessa eläneen syyrialaisen munkin Pseudo-Dionysios Areopagitan kirjoituksiin (Lehmijoki-Gardner 2007, 133; Karimies 2009, 69). Pseudo-Dionysios erittelee tekstissään "Mystisestä teologiasta"<sup>4</sup> kontemplatiivisen rukouksen kaksi puhetapaa: apofaattisen ja katafaattisen. Niiden avulla voidaan lähestyä Jumalaa kielen keinoin. Apofaattinen kielenkäyttö edustaa negatiivista teologiaa, ja sen retoriikkaan kuuluvat vähäsanaisuus, kielestä kieltäytyminen, negatiot ja paradoksit. Ajatuksena on se, että sanat ovat riittämättömiä ja kyvyttömiä kuvailemaan Jumalaa tavoittamatta häntä koskaan lopullisesti. Pseudo-Dionysoksen (2009, 73) mukaan "ei ole sanaa, eikä nimeä, joka ilmaisisi hänet". Apofaattisuus suhtautuu kieleen kyseenalaistavasti ja ottaa tavoitteekseen sanojen taukoamisen hiljaisuuteen. Tästä syystä sen keinovalikoimaan kuuluvatkin kielen kyseenalaistamiseen ja mahdollisimman niukkaan sekä vähäsanaiseen kielenkäyttöön perustuvien tapojen hyödyntäminen.

Katafaattinen eli affirmatiivinen ja myöntävä kielenkäyttö on mielletävissä periaatteessa vastakkaiseksi. Se lähtee siitä oletuksesta, että Jumalasta voidaan sanoa jotain. Katafaattisessakin puheessa on kuitenkin myös läsnä epäluottamus kielen kykyihin tavoittaa kohteensa kokonaan, mikä yllyttää siinä esille sille tunnusomaisen katafaattisen sanaryöpyn. Denys Turner kuvaa katafaattista tyyliä teologisessa yhteydessä näin:

What, then, of the 'cataphatic'? The cataphatic is, we might say, the verbose element in theology, it is the Christian mind deploying all the resources of language in the effort to express something about God, and in that straining to speak, theology uses as many voices

4 Teksti ilmestyi alun perin kreikaksi nimellä "Περὶ μυστικῆς θεολογίας", alkuperäinen julkaisuvuosi ei ole tiedossa. Tässä käytetään Ilmari Karimiehen Niin&Näin-lehden numerossa 3/2009 julkaistua suomennosta.

as it can. [--] It is its cataphatic tendencies which account for the sheer heaviness of theological language, its character of being linguistically overburdened; it is the cataphatic which accounts for that fine *nimietas* of image which we may observe in the best theologies, for example in Julian of Norwich or Bernard of Clairvaux. For in its cataphatic mode, theology is, we might say, a kind of verbal riot, an anarchy of discourse in which anything goes. (Turner 1995, 20.)

Kun apofaattisella kielenkäytöllä jumaluutta lähestyvän puhujan taktiikkana on vetäytyä vähäsanaisuuteen ja hiljaisuuteen, katafaattisessa kielenkäytössä kieli siis ryöppyää ja vuotaa yli. Koska sanojen ajatellaan voivan sanoa edes jotain jumaluudesta, puhuja yrittää saada kiinni sen olemuksesta käyttämällä kaikkia mahdollisia sanoja. Katafaattinen puhe ei välttämättä ole tarkka oikeakielisyydestä tai eksaktiudesta, koska sillä on kiire sanoa mahdollisimman paljon mahdollisimman pian. Koska jumaluuden kuvaileminen kielellä on kuitenkin lopulta mahdotonta, yritys on tuomittu jo alusta alkaen epäonnistumaan. Tietoisuus tästä mahdottomuudesta tuntuu saavan puhujan eräänlaisen paniikin valtaan, jota sanojen tuhlailevuus tuntuu heijastelevan.

Trilogian katafaattisuus liittyy eräänlaiseen runsauteen joka sen kielessä pääsee toistuvasti valloilleen. Tuo runsaus ilmenee parhaiten surrealistisissa katkelmissa, jotka työntävät lukijan eteen moneen suuntaan harottavia maisemia, joissa loogisuus ja lineaarisuus väistyvät katafaattisen vireen edeltä. Näille katkelmille on tunnusomaista keskittyminen nimenomaan materiaalisen maailman objekteihin. Trilogian viimeisessä osassa luisutaan loogisesta raportoinnista katafaattiseen tilaan esimerkiksi näin:

With Allerton in a moving house. Clutter the Glind. We are moving south. There is a back hall and a small back room that can serve as bedrooms. I say that the speed has to be reduced or the motors will burn out surer'n Sunday petting a phantom phallus wrapping the target in pulsing fur... Despite his basic coldness. Society note of a black reliable backup Margaras tar weapons the crest of a country auto hairdo coming to a policy delineated by what Burn's hole won't take in a fighting suit of Glind screams the captain of what one can pull on south [--]. (*WL*, 24.)

"Liikkuvan talon" vauhti alkaa kertautua sanoissa, jotka latoutuvat toistensa perään logiikkaansa menettäen. Jäljelle jää luettelo johon päätyvät terva, aseet, vuorenharja, auto, kampa ja niin edelleen. Katafaattinen hetki päättyy talon vauhdin hiljentyessä ja kerronnan palatessa takaisin normaaliksi. Kielen avulla lukijan eteen on työntynyt kaikuja materiaalisesta maailmasta, joiden merkitys ei selity muun kuin pelkän olemassaolon kautta. Ne ovat, joten niillä on merkitystä. Enempää ymmärrystä tai selitystä ne eivät tarjoa, mutta eivät myöskään vaadi. Näin ehdotan alustavasti trilogian kielen olevan paikoin materiaalisesti erityisesti virittyntä.

Edellä lainatun Denys Turnerin määritelmän mukaan kielen katafaattisuus tuottaa verbaalisen mellakan ja johtaa diskurssien anarkiaan. Tämä rinnastuisi äkkiseltään pikemminkin tutkielmani avanneeseen karnevalismin yhteydessä tarkasteltuihin trilogian makrorakenteiden epälinearisuuksiin ja –loogisuuksiin. Tästä näkökulmasta käsin trilogian kielellinen makrotason konteksti onkin varsin katafaattinen. Kokonaisuutena trilogia myös pursuaa koko kolmen osansa laajuudella verbaalista massaa. Periaatteessa uusmaterialismin lähemmäksi liittolaiseksi katafaattisuuden sijaan voitaisiin paremminkin mieltää kielestä kieltäytyvä apofaattisuus, trilogia ei suinkaan apofaattisesti vaikene vaan sanoo, ryöpyttää, polemisoi ja leikkii kielellä. Laveasti tulkittuna apofaattisuus on itse asiassa ollut uusmaterialistien kielellinen strategia tähänastisessa taiteentutkimuksessa: kielestä ja kielellisistä esityksistä on perin askeettisesti kieltäydytty ja materiaaliseen on pyritty pääsemään käsiksi aivan muita foorumeja käyttäen. *The Red Night Trilogyn* koko sen trilogian mitassa toteutuvan verbaalisen yltäkylläisyyden tarkasteluun sellainen lähtökohta ei kuitenkaan sovellu.

Katafaattisuus mieltyy apofaattisuutta paremmin uusmaterialistisen lähtökohdan käyttöön myös siitä syystä, että se kiinnittyy pikemminkin reaaliin maailmaan sen sijaan että se kurottaisi apofasiksen tavoin transsendenssiin, joka paikantuu tuon maailman ulkopuolelle. Tämä eroavaisuus apofasiksen ja katafasiksen välillä ilmenee selvästi jo Pseudo-Dionysoksella. Maiju Lehmijoki-Gardnerin (2007, 133–134) mukaan Pseudo-Dionysoksen kiinnostus jumaluutta kohtaan oli kaksinaista: toisaalta häntä kiehtoi sen näkyvät ilmenemismuodot maailmassa ja toisaalta niiden takainen määrittelemätön todellisuus. Pseudo-Dionysos (2009, 72–73) puhuu katafasiksen kohdalla siitä kuinka Jumalasta puhutaan "analogisesti aistittavien asioiden avulla" joihin hän liittää mm. "kuvat ja aineelliset muodot" ja apofaattisuus taas ottaa kohteekseen Jumalan olemuksen sellaisena, johon ei sisälly "mikään aistittava tai aisteille kuuluva". Tämä liittyy varhaiskristillisen ajatusmallin tapaan mieltää jumaluus kahdella eri tavalla. Toisaalta Jumala on läsnä kaikkialla luomakunnassaan. Toisaalta hän kuitenkin on samanaikaisesti sen yläpuolella kaiken järjen ja kokemisen tavoittamattomissa. (Lehmijoki-Gardner 2007, 135.)

Pseudo-Dionysoksen aloittamassa mystisen teologian kielellisten keinojen kuvauksen perinteessä katafaattisuus on kuitenkin ollut huomattavasti epäsuosituampi sisarkäsitteeseensä apofaattisuuteen verrattuna. Selityksenä tälle lienee se, että katafaattisuus rinnastuu jo Pseudo-Dionysoksella periaatteessa tavanomaiseen puheeseen. Kielellä voidaan tavoittaa ja sanoa jotain, eikä siitä ei tarvitse kieltäytyä. Joissain yhteyksissä katafaattisuudessa ei mielletä ollenkaan osaksi mystistä kielenkäyttöä (Karimies 2009, 74) ja apofaattiselle lähestymistavalle annetaan olennainen ja

välttämätön ylilyöntiasema katafaattiseen nähden (Prokhorov 2014, 73–74). Tämä on myös näkynyt kirjallisuudentutkimuksessa joka on soveltanut kieliperinnettä. Apofaattisuus on ollut siinä huomattavasti suositumpi tutkimuksellinen lähtökohta (ks. esim. Franke 2009, Wolosky 1995, Salminen & Mehtonen 2009). Katafaattisuuden lähtökohdakseen ottamia julkaisuja ei tiedossani ole ainuttakaan.<sup>5</sup>

Katafaattisen kirjallisuudentutkimuksen mahdollisuutta sivuttiin Antti Salmisen ja Päivi Mehtosen kurssilla "Kieli, kirjallisuus ja mystiikka", joka pidettiin Tampereen yliopistossa vuonna 2009. Edellä olevaan Turnerin määritelmään katafaattisuudesta sointuen kurssilla hahmoteltiin katafaattisuuden tarkoittavan ilmaisutapojen vuolautta, monisanaisuutta ja tyylin rönsyilevyyttä. Taktiikkana olisi se, että mitä enemmän kieltä tuotetaan sanallistamista pakenevasta asiasta, sitä lähemmäs sitä päästäisiin tavallaan pyrkimällä sanomaan kaikki sen ympäriltä. Katafaattisuus tarkoittaisi eräänlaista "alas sanomista" verrattuna apofaattiseen "pois sanomiseen": näin transsendenssi kenties saataisiin ikään kuin vedettyä ulottumattomista lähemmäs puhujaa. Myös Mikko Mankinen tarkastelee apofaattisuuteen keskittyvän pro gradu -tutkielmansa lomassa lyhyesti katafaattisuutta. Mankisella (2012, 95–95, 99) se rinnastuu tekstissä esiintyvän kuvallisuuden moneuteen ja paljouteen, joka muodostaa tekstiin katafaattisen kuvien pyörteen.

Darren J. N. Middelton (1998, 463–464) jäljittää teologian kontekstissa uuden kiinnostuksen pseudo-dionysionaalista mystiikan traditiota kohtaan nykypäivänä johtuvan postmodernin virittämästä epäluottamuksesta kieltä ja mitä tahansa diskurssia kohtaan. William Franke (2009, 9–10) sitouttaa sen uuden ajankohtaisuuden laajempaan arvojen, järjen ja määräävien diskurssien kyseenalaistumiseen. Antti Salmisen ja Päivi Mehtosen (2009) mukaan 1900-luvulla ilmaantunut kielikritiikki pyrkii kyseenalaistamaan apofaattisuuden kautta realismin ja naturalismin perintöä ja tutkimaan kielen mahdollisuuksia. Tämä kielellisyyden korostuminen tekeekin alun perin mystiseen kielitraditioon kuuluneesta kielellisestä strategiasta tutkielmani lähtökohtien kannalta relevantin. Apofaattinen näkökulma teki aikoinaan mystikoista äärimmäisen itsetietoisia kielenkäyttäjiä, joille kieli näyttäytyi jopa vihollisena. Kuitenkaan ei voinut vaieta, oli tarve kommunikaatioon (Salminen & Mehtonen 2009). Myös William Franke (2007, 3) korostaa apofaattisuuden olevan nimenomaan kielellinen ilmiö, sillä se perustuu kokemukseen kielen rajoista ja epäonnistumisesta. Samat lähtökohdat löytyvät siis myös katafaattisuuden taustalta.

---

5 Ainoa mainittavissa oleva julkaisu vaikuttaisi olevan Donna J. Lazenbyn teos *Transcendence and Immanence in the Works of Virginia Woolf and Iris Murdoch* (2014), jota en ole onnistunut saamaan käsiini. Siinä Lazenby näyttäisi soveltavan katafaattista lähestymistapaa apofaattisuuden rinnalla.

Kielellisyyden korostumisen ja sen rajojen tutkimisen lisäksi mystinen kieliperinne on tutkielmani kannalta erityisen otollinen myös toisesta syystä. Tämä johtuu kielellisen esityksen kohteesta. Tultaessa kohti nykypäivää apofaattisen ja katafaattisen puheen tavoitteleman Jumalan tilalle ovat päivittyneet transsendenssin ja toiseuden käsitteet, ja ylipäätänsä kaikki vaikeasti sanallistettava (Salminen & Mehtonen 2009). Vaikka maallistunut kieli ei tavoittelekaan enää jumaluutta, se yrittää edelleen mahdotonta. Näin ollaan siis tekemisissä hyvin itsetietoisien ja -kriittisten puhumisen tavan kanssa, joka tavoittelee kielellisen esityksen ulkopuolelle välttämättä aina jäävää. Omassa käsittelyssäni tuon toiseuden tilalle siirtyy materiaallinen. Materiaan kurkottava katafaattisuus yrittää samalla tavalla ylittää tietynlaisen kielellisen representaation rajan kuin transsendenssiinkin pyrkivä kielellinen esitys. Tämä katafaattisuudessa läsnä oleva jännitteisyys kielellisenä strategiana joka lähtöoletuksellisesti sellaisena myös epäonnistuu tekee siitä uusmaterialistisesta näkökulmasta varteenotettavan. Tarkoitukseni on osoittaa, että juuri katafaattisuus tarjoaa syvempiä työkaluja materiaallisen lähestymiseen kielessä.

Apofaattista teoriaa on sovellettu viimeaikaisessa kirjallisuuden tutkimuksessa rohkeasti. Tampereen yliopistossa on tehty verrattain ahkerasti sitä hyödyntäviä pro gradu -tutkielmia (ks. Salminen 2006, Lanki 2010 ja Mankinen 2012). En näe syytä miksei katafaattistakin kielenkäyttöä voitaisi yrittää adoptoida kirjallisuusanalyysin palvelukseen laajemmin. Mielestäni on itse asiassa melko erikoista, että se on ollut nykytutkimuksessa niin laiminlyöty verrattuna sisarkäsitteeseensä. Oletukseni mukaan uusmaterialismi toimii tälle sovellutukselle oivallisena velvoittajana. Katafaattisuus rinnastuu myös mielenkiintoisilla tavoilla käsitykseen kielen viraliudesta, sillä Burroughsilla virukseen rinnastuva sana monistaa ja levittää itseään pakonomaisesti. Ihmisen kolonisoinut kielivirus ajaa näin sanallistamaan ja levittämään itseään edelleen (Land 2005, 455) aivan kuten katafaattinen sanomisen osittain pakonomaiseltakin tuntuva runsaus ja paljous.

Trilogia tuntuu kommentoivan tällaista ilmiötä myös temaattisesti. Burroughslaiselle kielifilosofialle tyypillisesti trilogiassakin kieli rinnastuu perimmäiseen lankeamiseen ja johonkin alkuperäiseen pahuuteen. *The Place of Dead Roadsissa* (s. 227–228) siirrytään mystisistä viittauksista tuohon lankeamukseen ("In the beginning of the time was a deed so foul that we have been fleeing it ever since ... We saw the origins of human speech – the start of a plague that will rage through the world [--]") kuvailemaan eräänlaista puheutautia, "the dreaded Talk Sickness". Tuon sairauden selkein oire on lakkaamattomalta tuntuva tarve puhua vatsastapuhujan nukelta kuulostaen. Tällainen puhetaudin sairastuttama ihminen voidaan mieltää katafaattisen puheryöpyn valtaan joutuneeksi. Mukana on tietynlainen avuttomuus tautiin sairastuneen rinnastuessa nukkeen



jonka kautta jokin muu kuin puhuja itse puhuu. Myös trilogian viimeisessä osassa viitataan kielen valtaan joutumiseen. Sen aloittavassa kuvauksessa vanhasta kirjailijasta kirjailijan kerrotaan kirjoittavan epätoivoisesti: "[--] he writes desperately for an escape route" (*WL*, 13). Epätoivon virittää hengenvaara, jonka aiheuttajaa ei määritellä tarkasti. Tulkinallisesti se voidaan sijoittaa trilogian tekstuaalisen universumin keinotekoisuuteen, jonka armoilla kirjailijalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin jatkaa kirjoittamista. Kirjoittamisen lopettaminen tarkoittaisi myös kielellä rakennetun maailman loppumista.

Katafaattisuuden soveltaminen tässä ei saa alkuaan uusmaterialismista tai burroughslaisesta kielen viraaliudesta, vaan *The Red Night Trilogysta* itsestään. Ehdotan trilogian olevan lähtökohtaisesti katafaattinen esitys. Siinä katafaattisuuden kautta tapahtuva materiaallinen efekti on kuvattu *Cities Of the Red Nightissa* yllättävän osuvasti. Etsivä Snide tarkastelee pergamentilta erikoisia kohtauksia, jotka tuntuvat paperilla eläviltä: "[they] come alive as I turn the pages" (*CRN*, 251). Lukiessaan kirjaa Snide näkee yhtäkkiä edessään härkiä joen rannalla ja neljä hahmoa, jotka alkavat tanssia soittorasian tahtiin. Tarkoitukseni on osoittaa, että trilogian lukeminen voi herättää samankaltaisia efektejä. Se vaipuu rikkonaisuutensa keskellä toistuvasti eräänlaiseen verbaalisuuden aiheuttamaan hurmukseen, joka on maallistunut mystikoiden käytöstä radikaalisti materiaaliseksi. Tämän efektin huolellisempi jäljittäminen onnistuu seuraavassa affektiivisuuden avulla.

## 4.2 Affektista materiaaliseen

Alussa lainattu katkelma *The Western Landsin* liikkuvasta talosta esimerkkinä trilogian katafaattisesta kielestä keskittyy lähinnä visuaalisiin materiaalisen maailman objekteihin kuten autoihin ja vuorenhuippuihin. Huomattavasti tyypillisempää trilogian katafaattisille tilanteille on kuitenkin vetoaminen aisteihin monipuolisemmin. *The Place of Dead Roads*in sivuilla 33–34 kuvaillaan mitä Kim näkee katsellessaan pilviä kannabistinktuurin vaikutuksen alaisena ja muistellessaan tiibetiläistä myyttiä kaupunkeja pilviin rakentavasta kansasta. Sitten hän rakentaa oman "pilviasemansa":

This is an area of big trees and vacant lots. Some of the houses are boarded up, others have an air of being semi occupied. On a porch a rusting bicycle is overgrown with morning-glory vines and weeds grow up between cracked blackened boards. Silence takes on the quality of a dimension here, fragile words break on the dead leaves that rustle across the worn

cobblestones [--] (*PDR*, 33.)

Ulottuvuuden kaupungissa saava hiljaisuus ottaa hylätyn raitiovaunun, ruosteisen radan ja keskeneräisen monikerroksisen talon hahmon. Varsinaisen katafaattisen käänteen kerronta alkaa saada kuvattuaan jatkuvasti identiteettiään vaihtavia Halfs-olentoja ja Kimin alkaessa kyseenalaistaa omaa identiteettiään:

Who was I in the last century? Steep slope down to the tracks. Here and there are stone steps overgrown with weeds and vines. A cable threaded through iron loops serves as a handrail down to a cold black pond where, toward perfumed evening, a sad child releases a boat frail as a May butterfly. The morning glory had made another loop around the rusting bicycle. Another green shoot has sprung up through black rotting boards on the porch. A vague area/terrain vague of vacant lots and rusty machinery, quarries and ponds. (mt.)

Visuaaliseen maisemaan alkaa sekoittua tuoksuja ja ääniä. Assosioivaksi muuttunut luettelointi rikkoutuu entisestään:

[--] launching clouds...precarious cities. A call. Three dead on porch...the cold evening...a sad child...boards on the porch...rusty machinery the other side of the tracks their steps half visible looking upriver...new flesh. No dogs will enter this area but there are cats and raccoons and skunks and squirrels. From one house drifts a heavy odor of flowers and unknown excrement and the musky smell of impossible animals, long sinuous ferretlike creatures that peer out through bushes and vines with enormous eyes. This is a gathering place for the Odor Eaters who build the cloud cities. Now, sated with odors, some are visible, silent and immobile in a clearing of rusted garden furniture [--] (*PDR*, 33–34.)

Koko katkelma on typografisesti ladottu sivulle katkeamattomana ketjuna ilman kappalejakoa. Sitä taustoittavat otollisesti viittaukset hiljaisuuteen (mahdollisuus kielen katoamisesta) ja identiteetin häilyvyyteen (ihmiskokijan katoaminen). Kuvaus pilvikaupungista rakentuu epäjohdonmukaiseksi muuttuvalle kuvailulle ja rakentaa maisemaa lukijan eteen lähinnä näkö- ja hajuaistin avulla. Se, mikä tekstissä tulee kohti on nimenomaan konkreettinen aistittava maailma kasveineen, eläimineen, hajuineen ja väreineen. Tekstissä luonnosteltu maisema ei suoranaisesti symboloi mitään, vaan se saattaa lukijan eräänlaiselle materiaaliselle, aistittavalle retkelle, jonka tarkoitusta ei jälleen perustella. Vaikka pilvikaupunkia varmaankin voitaisiin yrittää tarkastella myös johonkin viittaavana allegorisena kokonaisuutena, tulkintani mukaan siitä ei ole siihen. Sen taustalle ei virity kuvailemaansa maailmaa laajempaa merkityskokonaisuutta tai abstraktia syvämerkitystä, se vain on.

Tarkoittamaani trilogian katafaattisen kielen tässä aikaan saamaa efektiä voidaan verrata

affektiivisuuteen, jota uusmaterialismissa on sovellettu taiteen tekemisen konkreettisen prosessin tarkastelussa (Barrett 2010 ja Keane 2010). Uusmaterialismin ulkopuolella affektiivisuutta on hyödynnetty myös kirjallisuudentutkimuksessa. Anna Helle antaa kompaktin johdatuksen aiheeseen artikkelissaan "Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa" (2012). Affekti kuuluu samaan ilmiöperheeseen tunteiden ja emootioiden kanssa, mutta on niistä johdettu uudempi filosofiaan ja estetiikkaan kuuluva eräänlainen vaikuttumisen ilmiö. Hellen mukaan tunteet ja emootiot paikantuvat subjektiivisiin tunteisiin, ja pohjaavat näin psykologiseen lähestymistapaan. Ne ovat lisäksi yleisesti tunnistettuja ja helposti määriteltyjä tunteita, kun taas affektit toteutuvat vaikeammin selitettävällä tasolla. Myös Brian Massumi (2002, 25–30) korostaa tunteiden ja emootioiden erottamista affekteista. Massumi rinnastaa affektiivisuuden kokemuksen uusmaterialistisesti tutun kuuloisesti intensiteetteihin, jotka ovat epälineaarisia ja monitahoisia prosesseja. Affektien selittämättömyys tekee niistä kuitenkin nykytutkimukselle haasteita ja niiden osoittaminen tekstistä suoraan on hankalaa. Ne nousevat esille pikemminkin tekstin kokonaisvaikutuksesta.

Affektiivisen kokonaisvaikutelman muodostumisessa Massumi (2002, 35) korostaa synestesiaa. Tällä hän tarkoittaa sitä, että affektin muodostuminen edellyttää kokonaisvaltaista kokemusta ihmisen koko aistipaletin osallistuessa siihen. Affektia ei voida eritellä paitsi järjestelmällisesti, ei myöskään lajitella tietyiksi erillisiksi aistimuksiksi. Tämä piirre toistuu myös trilogiassa, ja sen katafaattisiksi tarkoittamiini surrealistisiin kuviin syötetään tyypillisesti laajan aistirepertuaarin tunteita, joiden yhteispeleistä tuntuu kohoavan kehollisesta kokemuksesta alkunsa saava kokonaisuus, affekti, joka toteutuu useamman aistikokemuksen kuvauksen ristivalotuksesta. Esimerkiksi tässä visuaaliseen kokonaisuuteen sekoittuvat tuoksut ja äänet:

Spelling years whisper the lake heavy red sweater, trash cans in yellow light. The sigh of harmonica flags in the sad golden wash of the sunset singing fish luminous sky fresh smell of damp violets. Man smell of dirty clothes red faces breath thick tarnished mirrors. Sunset, train whistles. I am on the train with Waring. Red clay roads and flint chips glitter in the setting sun. Pilots the place across time into a waiting taxi, steep stone street, boy with erection yellow pimples turn-of-the-century lips parted...red hair freckles a ladder. (CRN, 206.)

Aistihavainnot kietoutuvat toisiinsa ja synnyttävät vaikutelman surrealistisesta maailmasta, johon sanallisesti ei voida täsmällisesti tarttua. Tunteeseen puettuna painavasta neuleesta sekoittuu keltaisessa valossa välähtävät roska-astiat, huuliharpun huokaus ja kosteiden orvokkien tuoksu. Auringonnousut värit sekoittuvat junan pillin vihellykseen ja kosteuttaan heijasteleviin katuihin ja

vaikutelma päättyy nuoren punatukkaisen ja pisamaisen pojan kasvoihin. Näkymässä ei ole logiikkaa mutta se tähtääkin kokonaisvaikutelmaan, joka synnyttää vaikeasti selitettävän ja eriteltävän monitahoisen tuntemuksen.

Verratessa trilogian katafaattisuuden affektiivisuutta aiempaan affektitutkimukseen sen eroavaisuudet alkavat hahmottua. Anna Hellen (2013) analyysi on esimerkiksi päätynt affektiivisuuden tarkoittavan "kuolema-affekteja", jotka virittyvät tekstiin siinä toistuvasta kuoleman ideasta. Hellen mukaan niiden affektiivisuus johtuu kuoleman käsittämättömyydestä ja vaikeudesta sen loogiseen hahmottamiseen. Tällainen affektiivisuus on melko etäällä *The Red Night Trilogyn* affektiivisuudesta, sillä tällöin affektiivisuuden kohde paikantuu ruumiin tai materiaalisen sijaan paremminkin abstraktiin kuoleman ideaan. Sen sijaan Siru Kainulaisen (2013) nykyrunoudesta esiin analysoima rytmiin perustuva affektiivisuus on omaa tulkintaani lähempänä. Kainulaisen (2013, 61) mukaan "affektiivisuuden voi ajatella voimistuvan rytmiä aistittaessa", koska kokemusta ei voi määritellä kielellisesti yksiselitteisesti. Rytmillisestä nouseva affektiivisuus tuo Kainulaisen mukanaan fyysisen ulottuvuuden, sillä rytmi paikantuu myös kehoon. Runossa sanallistettu tunne on "affektiivista tietoa yhteen keräävä tunne", joka rytmillisyyden tukemana sijoittaa affektiivisuuden sanallistamisen taakse. (mt., 66–67.)

Vaikka trilogian proosan tempoa ei voida verrata nykyrunon rytmiikkaan, myös katafaattisessa puheessa sen poljennolla ja etenemisellä on merkittävä rooli. Affektiivisuudesta trilogian katafaattisuuden kannalta otollisen tekee myös sen kiinnittyminen ruumiilliseen ja materiaaliseen johon Kainulainenkin viittaa. Myös Massumin (2002, 31) mukaan affektit ankkuroituvat kehoon, mikä tekee niistä radikaalisti konkreettisia. Hanna Meretojan ja Aino Mäkikallin (2013, 4) mukaan niiden kautta korostuu kirjallisuuden kohtaaminen ”kokevina, tuntevina ja ruumiillisina subjekteina”. Tämä affektiivisuuden piirre on myös korostunut sitä soveltaneessa uusmaterialistisessa tutkimuksessa. Joni Keanen (2010, 41 ja 50) mukaan taiteen tekemisen prosessi aktivoi konteksteja, joissa tiedostamisen prosessit siirtyvät keholliseen ulottuvuuteen. Estelle Barrett (2010, 63) kiinnittää samoin huomiota taiteen tekemisen tapaan tuottaa tietoa, joka linkittyy materiaaliseen "[is] is rooted in material and subjective processes". Sekä Keanen että Barrettin tulkinnoissa tämä uudenlaisen, uusmaterialistisen tiedon tuottaminen edellyttää konkreettista kehollista osallistumista. Molemmat nostavat kehollisesti tuotetun tiedon kielellisen ja kognitiivisen ymmärryksen ulkopuolelle. Barrettilla affekti näyttäytyy kielen laajenuksena ("extension of language") ja Keanella se on tietoisuuden yleensä laajentumista ("extension of cognition"). Myös *Cities of the Red Nightissa* vihjataan kielellisyyksien ulkopuolella hankittuun tietoon. Keholla

"lukeminen" näyttäisi olevan mahdollista Jerry'n kertoessa hänen ystävineen kykenevän "näkemään" karttoja vartaloidensa kautta (CRN, 194).

Ruumiillisuuden, ei-tiedollisen ja materiaalisen korostuessa affektiivisuus onkin joutunut ottamaan kantaa kielen rooliin. Katve-Kaisa Kontturin ja Teemu Tairan (2007, 43–44) mukaan käsitteen ilmaantuminen tieteellisen tutkimukseen merkitsee ”ideologioiden, merkitysten ja representaatioiden ylivallan kyseenalaistamista”. He näkevät sen ruumiillisuutta ja materiaalisuutta korostavat teoriat haasteena ”erityisesti niin sanotulle lingvistiselle käänteelle”. Sen sijaan että tekstin ulkopuolella ei olisi mitään sinne paikantuukin affektin kautta jotain tutkimisen arvoista. Myös Massumi (2002, 27–28) tarkastelee kielen roolia erotellessaan affekteja tunteista ja emootioista. Tunteet ovat kerronnallistettavia, ja niiden taakse voidaan hahmotella looginen syy-seuraus-ketju. Affekti taas on määrittelemätön, eikä sille löydy olemassa olevaa sanastoa. Kieli, kielellistäminen ja kerronnallistaminen tukahduttavat affektiiviset intensiteetit ja vievät niiltä mahdollisuuden toteutua vapaasti. Näin affektit pakenevatkin kielellisiä määrittelyjä.

Affektiivisuuteen näyttäisi virittyvän osin paradoksaaliselta vaikuttava piirre: ne ovat samanaikaisesti kehollisesti erittäin konkreettisia, toisaalta ne ovat myös äärimmäisen abstrakteja ei-sanallistettavan luonteensa vuoksi. Keskeinen ongelma *The Red Night Trilogyn* kannalta affektiivisuudessa on sen subjektiivisuus, joka toteutuu siinä myös kirjallisen foorumin ulkopuolella. Vaikka affektitutkimuksessa tätä pyritäänkin kiertämään puhumalla sen toteutumisesta tiedostamattomalla tasolla ja tuomalla esiin ajatus ”keskuksettomasta subjektista” (Helle 2012, 58) myös affekti vaatii kuitenkin lopulta aina kokijan. Itse asiassa Meillassoux tuomitsee Gilles Deleuzen, jonka filosofiaan affektiivisuus monesti jäljitetään (Helle 2012, 61–62; Massumi 2002, 16–17) subjektiivisen metafysiikan edustajaksi, joka Meillassoux'n mukaan on vain yksi korrelationismin alalaji. Meillassoux'ille Deleuze on "a metaphysical subjectivist who has absolutized a set of features of subjectivity – and has posed them as radically independent of our human and individual relationship to the world" (Dolhijn & Tuin 2013, 73; ks. Myös Meillassoux 2014, 37–38). Meillassoux syyttää Deleuzea liiallisesta subjektivismiin korostamisesta josta on seurannut se, että subjekti on jälleen siirtynyt maailman keskukseen vaikka tavoitteena on ollut nimenomaan horjuttaa sen asemaa.

Mikäli Burroughsia itseään on uskomisen, subjektin muodostuminen ylipäättänsä johtuu viraalisen kielen ohjaavista ja kontrolloivista prosesseista (ks. esim. Land 2005, 459). Ehdotan kuin varkain affektiivisuuteen muodostuvan uuden subjektiivisuuden purkamisen mahdollistuvan trilogian

kannalta katafaattisuuden avulla. Kuten edellä viittasin, katafaattinen diskurssien kyseenalaistaminen alkaa trilogiassa jo sen makrorakenteista. Jos subjektiviteetin hämärtymistä lähdetään tarkastelemaan affektiivisuuskeskustelun subjektiivisuutta korostavimmasta osasta eli tunteista ja emootioista, voidaan todeta niiden analysoimisen trilogian kohdalla olevan melko tuloksetonta. Trilogian hahmoista on melko hankalaa kaivaa esiin psykologista syvyyttä, ja esimerkiksi rakkaus kääntyy siinä pikemminkin himoksi, ilo yltyy ekstaasiksi ja hedelmällisen introspektion korvaa mutkaton toimintaan tarttuminen. Surua, kipua tai ahdistusta trilogiassa ei juuri koeta, monesti esimerkiksi väkivaltakin kääntyy nautinnon aiheuttajaksi.

Tällaista ekstaattisuus johdattelee kohti katafaattisuutta. Pseudo-dionysolaisessa mystisessä kielenkäytössä korostuu Päivi Mehtonen (Salminen & Mehtonen 2009) mukaan pyrkimys subjektiviteetin häivyttämiseen. Perinteessä oleellista on ollut subjektin ja objektin yhteensulauttaminen ei-järjellisen hurmoksen, ekstaattisuuden ja visioon nojaamisen kautta. Tämä liittyy Mehtosen ja Antti Salmisen (2009) mukaan mystisen kielenkäytön pyrkimykseen kieltää sekä inhimillinen järki että kieli itsessään. Katafaattisuuden osalta sen keskeisinä keinoina tähän pyrittäessä ovat rytmi, loitsumaisuus ja rituaalisuus. Salmisen ja Mehtosen tulkinnan mukaan sisäisen hurmoksen kautta ekstaattiseen yhteisöllisyyteen päätyminen korostuukin henkilökohtaista askeettista kontemplaatiota ihannoivan apofaattisuuden sijaan juuri katafasiksessa. Vaikka katafaattisuuden tyylillisiin periaatteisiin kuuluu loputon kielen tuottaminen, se ei tästä jatkuvasta uusmaterialistisittain prosessuaaliseksi tulkittavasta tavastaan johtuen jää kielen vangiksi vaan pyrkii pikemminkin pakenemaan sitä hetki hetkeltä.

Katafaattisuus haastaakin kielen rajoja. Se ei ole lineaarista, eksaktia tai edes järjellistä. Turner (1995, 26) sijoittaa mystisen kieliperinteen toteutumisen totunnaisen kielenkäytön romahtamiseen: "it is in the collapse of ordinary language – that the transcendence – above all language is best approached". Myös Helle (2012, 66–67) ehdottaa affektisen kirjallisuudentutkimuksen sopivan erityisen hyvin kokeellisen (proosa)kirjallisuuden tutkimiseen. Hellen mukaan emootioiden näkökulma sopii perinteisemmän kirjallisuuden tutkimukseen, kun taas affektiivisuus linkittyisi lineaariseen sisällön esittämisen sijaan muodon tutkimukseen. Helle muotoilee, että "olennaista tässä yhteydessä on siis se, että kirjallisuuden ei tarvitse vain kuvata affekteja. Kaunokirjallinen kieli voi myös synnyttää niitä" (mt., 64). Katafaattisesti virittynyt kieli toistaa tätä ideaa. Sen vaikuttavuus ei perustu pelkästään sisältöön, vaan sen tavallisesta kerronnasta poikkeava tyyli manifestoi affektiivista tilaansa lineaarisuutta ja loogisuutta paeten. Hurmoksellisuudessa affekteja herättävässä kielen ryöpyttämisessä ei kuitenkaan ole katafaattisuuden koko totuus – ainakaan *The*

*Red Night Trilogyn* katafaattiseksi tarkoittamani ilmiön kohdalla. Toteutuakseen se tarvitsee vielä hieman lisää apua, jotta se saadaan lopullisesti säädettyä hienovaraiselle materiaalisen meditaation taajuudelle.

### 4.3 Kielen kieltö

Tässä vaiheessa *The Red Night Trilogyn* katafaattisen puheen toteutumisen tarkastelua on syytä palata jälleen takaisin Pseudo-Dionysokseen. Katafaattisuutta ja apofaattisuutta määrittelevässä tekstissään hän nimittäin sitoo nämä kaksi tyylillisesti varsin eri tavoin toiseutta lähestyvää kielellistä strategiaa toisiinsa. Ensinnäkin apofaattisuus periaatteessa edellyttää toteutuakseen ensin katafasista sillä on ensiksi sanottava jotain, jotta se voitaisiin apofaattisesti kieltää (Turner 1995, 25; Karimies 2009, 73–74). Tämän lisäksi Pseudo-Dionysos rakentaa apofaattisuuden ja katafaattisuuden välille vertikaalisen rakennelman, jossa puhuja ikään kuin liikkuu puheensa avulla. Jumaluus määrittyy tämän systeemin yläpuolelle, ja lähelle sitä systeemin yläosaan kuuluvat vähälukuiset "ensimmäiset asiat". Systeemin alapuolella taas ovat runsaan nimeämisen ja sanomisen aikaan saamat "viimeiset asiat". Katafaattinen runsas puhe kuljettaa rakennelmassa ylhäältä alaspäin, kun taas apofaattisella asteittaisella vaikenemisella avulla voidaan kohota ylöspäin kohti Jumalaa. (Pseudo-Dionysos 2013, 71–72.) Ilmari Karimies (2013, 72) selittää tätä niin, että "koska Jumala itsessään on kaiken aistittavan ja kaikkien käsitteiden yläpuolella ja toisaalta niiden kätkemä, on hänen katselemisensa mahdollista vain jättämällä kaikki aisteihin perustuvat mielikuvat ja käsitteet". Turner (1995, 44) puhuu nousemisesta kuvien moninaisuudesta kohti yksinkertaisuutta, jonka tavoitteena on lopulta hiljaisuus.

Pseudo-Dionysoksen hahmotelmasta käsin näyttäisi siltä, että apofaattisuus ikään kuin ylikirjoittaa katafaattisuutta, ollen näin sitä arvokkaampi mystisen puheen muoto. Jotta Jumalan luo hiljaisuuteen voitaisiin kohota, on jumalalle ensin annettava "kaikki olevaa koskevat määreet", jotka sitten tulee kieltää (Pseudo-Dionysos 2013, 71). Vaikka *The Red Night Trilogyn* runsas verbaalinen massa ei viittaa vaikenemiseen, apofaattinen tendenssi toteutuu trilogiassa hienovaraisemmin katafaattisten kuvausten lomassa. *Cities of the Red Nightissa* kapteeni Strobe ajelehtii unen ja valveen rajamaille, jolloin hänen kokemustaan kuvataan näin:

A vast ruined stone building with the square marble columns in a green underwater light... a luminous green haze, thicker and darker at ground level, shading up to light greens and

yellows... deep blue canals and red brick buildings... sunlight on water... a boy standing on a beach naked with dusky rose genitals... red night sky over a desert city... clusters of violet light raining down on sandstone steps and bursting with a musky smell of ozone... strange words in his throat, a taste of blood and metal... a white ship sailing across a gleaming empty sky dusted with stars.. singing fish in a ruined garden... a strange pistol in his hand that shoots blue sparks... beautiful diseased faces in red light, all looking at something he cannot see... (CRN, 28–29.)

Katafaattis-affektiivisesti aistihavaintojen varaan rakentuvan maiseman kuvaus tuntuu takeltelevan. Se katkeilee, ja siirtyy vaikutelmasta ja aistimuksesta toiseen. Kuvauksessa ei jälleen muodostu selkeää narratiivia vaan pikemmin siinä hahmottuu jonkinlainen surrealistinen kuva. Kokonaisuus on ennen kaikkea visuaalinen, mutta siihen sekoittuu myös veren ja metallin makua sekä otsonin tuoksua. Maiseman keskellä Stroben kurkkuun on tarttunut "omituisia sanoja" ja hänen eteensä kohoo tautisten kasvojen joukko, joka katsoo jonnekin minne hän ei pysty näkemään. Tällainen surrealistinen epälineaarisuus ja katkeilevuus on ollut osittain esillä jo aiemmin trilogian katafaattisuudesta esimerkkeinä nostamissani otteissa trilogiasta, ja näin tyylillinen fokus siirtyy katafaattisuudesta myös apofaattisuuteen. Kielen katkeileminen, aukkoisuus ja elliptisyys nimittäin ovat apofaattisen kielen keskeisiä keinoja. Niiden avulla huomio kiinnittyy kieleen itseensä, sen epäonnistumisen mahdollisuuteen ja riittämättömyyteen. (Salminen & Mehtonen 2009; Franke 2007, 2–3.)

Stroben näkemä kuva tuntuu osoittavan ei-kielelliseen ja tuntemattomaan. Sen apofaattisuus tekee katkelmasta tietoisien kielellisyydestään. Tällainen kielellisyyden korostuminen on Turnerin (1995, 30) mukaan esillä myös katafasiksessa siinä jatkuvasti läsnä olevasta paradoksaalisuudesta johtuen. Huolimatta innokkuudesta lausua ja sanoa se ei koskaan lopullisesti tavoita kohdettaan, jolloin sanojen paljous ja lakkaamattomuus kiinnittää lopulta huomion niihin itseensä. Näin kieli paljastaa lopulta oman riittämättömyytensä: "[--] the paradox which will lead, ultimately, to the recognition of their [words'] collective deficiency" (mt.). Tällainen metatekstuaalinen tendenssi on ollut esillä tutkielmassa laajalti jo aiemmin, sillä kielen ja myös kerronnan kykyjen kyseenalaistaminen on trilogiassa läsnä jo sen makrorakenteissa. Metafiktiivisyydellä leikkivä ja pilaileva trilogia tuntuukin olevan hyvin tietoinen omasta kielellisyydestään, mutta ei vaikene vaan lataa lisää sanoja edellisten eteen.

Jos katkelmaa tarkastellaan sekä katafaattisuuden että apofaattisuuden kannalta, sen pyrkimys kurottaa materiaaliseen toiseuteen muuttuu selkeämmäksi. Aluksi se luonnostelee katafaattista ja affektiivista aistimaailman runsautta hyödyntävän maiseman, jolloin kuvaamisen kohde eli



materiaalinen ja ruumiillinen ulottuvuus tehdään kielessä läsnä olevaksi. Katafaattisuuden rinnalle tuotu apofaattinen kielen kompastelevuus kuitenkin häiritsee kerronnan suoraviivaisuutta ja kielen johdonmukaisuus alkaa murentua. Tämä saa aikaan yhdistelmän, jossa kielessä affektiivisesti lähelle työnnetty materiaalinen kieltää samanaikaisesti omaa kielellisyyttään aisteihin ankkuroituneen kehollisen kokemuksen työntyessä etualalle kielen manifestoidessa omaa kielellisyyttään. Näin nähdäkseni syntyy vaikutelma siitä, että tekstin takainen (materiaalinen) todellisuus ja toiseus työntyy kirjan sivulla tavallaan sanojen läpi. Vaikutelma perustuu illuusioon, mutta toisaalta se on sellainen illuusio johon nimenomaan kieli kykenee.

Apofaattisuuden ja katafaattisuuden kietoutumisessa toisiinsa on uusmaterialistisesta näkökulmasta toinenkin mielenkiintoinen ulottuvuus. Pseudo-Dionysoksen puhetapojen hierarkkinen systeemi perustuu kaksinapaisuuteen apofaattisen lähestyessä todellisuuden ulkopuolella (eli Pseudo-Dionysoksella sen yläpuolella) olevaa transsendenssia vaikenemalla, ja katafaattisen kielenkäytön yrittäessä lähestyä sitä nimeämällä aistittavan maailman kohteita. Uusmaterialismissa tällainen kaksinapaisuus ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä sen ontologisessa monismissa transsendenssi on asettunut materiaalisen sisälle. Trilogiassa toistuvaa temaattista kuviota tavoitella transsendenssia ruumiillisuuden ja kehon kautta käsiteltiin aiemmin hybridismin yhteydessä. Uusmaterialistisessa maailmankuvassa ei ole mitään sanomatonta toiseutta johon materiaalisesta voitaisiin irtautua. Näin sen piirissä apofaattisen ja katafaattisen puheen välillä tapahtuva (maalliseen) laskeutuminen ja (transsendenssiin) kohoaminen yhdistyy pikemminkin ouroboroslaiseksi kehäksi, jossa tavoitellaan sanoilla samaa uusmaterialistista substanssia. Vihje tällaiseen ilmiöön on nähtävillä jo Pseudo-Dionysoksella, jonka teoria heijastelee kristillistä käsitystä sekä transsendenssiin ulkopuoleen että reaalin maailman immanenssiin paikantuvasta jumaluudesta. Uusmaterialistinen monistinen ontologia kuitenkin sulauttaa tämän transsendenssin ja immanenssin välisen dualismin totaalidemmin.

Yhtenä radikaaleimpana apofaattisen puheen sovellutuksena Antti Salminen (Salminen & Mehtonen 2009) ehdottaa immanentin transsendenssin ilmestymisen tekstiin. Tämä tarkoittaa sitä, että apofaattisen puheen esiin kutsuma toiseus, tyhjiys ja poissaolo (jotka löytyvät maallistuneessa maailmassa transsendenssin paikalta) alkavat muuttua dynaamiseksi, jopa tavoitettavaksi. Immanenttia transsendenssia voidaan lähestyä tekstin pintaa pitkin ja se ilmenee tekstin lomaan punoutuneena. Kun teksti apofaattisesti aukkoistuu, vähenee ja liki lakkaa olemasta, transsendenssikin alkaa kadota näkyvistä. Se on kuitenkin saatu läsnäolevaksi lukutapahtumassa, jolloin se jää paikalleen tekstin rapautuessa pois näkyvistä. Salminen (2010) on soveltanut ajatusta

myöhemmin Paul Celanin runoutta käsittelevässä väitöskirjassaan. Siinä runojen tekstiin aukeaa kolmas tila (*thirdness*) olemisen ja ei-olemisen välille, jolloin kieli ei asetu enää transsendenssin viholliseksi vaan pikemminkin määrittelee sille paikan. Outi Alanko (2002) on tarkastellut samankaltaista voimakasta tekstissä konkreettisesti mahdollistuvaa sanomattoman kohtaamista Maurice Blanchot'n tuotannossa. Teksti rakentaa lukijan ja itsensä välille tilan, jossa lukija tulee dialogissa tekstin kanssa tietoiseksi olemassaolostaan huolimatta tekstin ja lukijan lähtökohtaisesta erillisyydestä.

Näin teksti voi rakentaa paikan sanomattoman kohtaamiselle. Tarkasteltaessa Salmisen määrittelemää tekstuaalisessa ympäristössä läsnäolevaksi tulevaa ja sen ansiosta tunnistettavaa tyhjyyttä trilogian materiaaliseen osoittavan katafaattisuuden kannalta voidaan ehdottaa materiaalisen mahdollisuuksia radikalisoitua läsnäolevaksi tekstissä. Turner (1995, 30) liittää katafaattisuuden osaksi luomisen dynamiikkaa, jossa sanallistaminen ja nimeäminen tuovat mukanaan runsautta ”increasing multiplicity, vartietty and differentialism”. Vaikka kieli ei kykenekään punomaan lomaansa materiaa konkreettisesti, se pystyy kenties radikalisoimaan sitä läsnäolevaksi affektiivisen ruumiillisuuden limittyessä kielen rajottuneisuuden manifestoitumiseen katafaattisuuden ja apofaattisuuden yhdistelmässä. Uusmaterialismissa ilmiö voisi olla mahdollinen siitä syystä, että siinä materia ei ole passiivista tai ”kuollutta” vaan se on virittynyttä ja elinvoimaista. Materia ei ole pelkkä passiivinen objekti vaan se osallistuu monitahoisesti ja osin selittämättömästi merkityksien luomiseen. Näin virittynyt materia voi kohota tekstuaalisessa ympäristössä esille aivan eri tavalla kuin passiiviset objektit. Tällaista materiakäsitystä kohti myös *The Red Night Trilogy* nähdäkseni viittaa.

*The Western Landsin* loppupuolella kertoja löytää erikoisen kirjan:

A book with roses twined around the words and growing through the words. He can see the roses growing through his body, the aching red translucent thorns growing from his fingers and toes [--] (*WL*, 224.)

Kirjan sanojen ympärille kietoutuneet ruusut eivät tyydy vain kehystämään niitä, vaan käyvät käsiksi kirjaan myös sisältäpäin kasvaen sanojen lävitse. Ruusut eivät jätä kirjan lukijaakaan ulkopuolelle, vaan ne alkavat kasvaa ja tunkeutua myös hänen kehonsa läpi syrjäyttäen lopulta sormet ja varpaat sekä sukupuolielimet: “[--] his penis a single glowing rose” (mt.). Ruusuja kasvavan kirjan lukija on *The Western Landsin* kertoja, joka on tullut maailman äärelle matkattuaan kohti Kuolleiden maata. Sanojen ja kehon läpi pyrkivät ruusut eivät tunnu väkivaltaisilta tai

satuttavilta, vaan kertoja seuraa mutaatiota tyynenä. Vaikka *The Red Night Trilogyn* lukija voi kokea korkeintaan vertauskuvallisesti saman minkä trilogian kertoja kokee tässä varsin konkreettisesti, yhteneväisyyksiä lukukokemusten välille saattaa silti löytyä.

## 5 LOPUKSI

Tämän tutkielman tavoitteena oli uusmaterialistisen kirjallisuudentutkimuksen mahdollisuuksien arvioiminen. Uusmaterialistisiksi kielellisyyksiksi *The Red Night Trilogyssa* ehdottamani karnevalismi, hybridismi ja katafaattisuus onnistuivat nähdäkseni ainakin avaamaan keskustelua aiheesta. Tavoitteena oli uusmaterialistisittain adoptoida tutkielmaani prosessuaalisuuden ihanne, joka nähdäkseni toteutui kahdella tavalla. Se on tutkielmani perusteella löydettävissä ensinnäkin trilogiasta itsestään, jota olenkin ehdottanut eräänlaiseksi tekstuaaliseksi koneeksi joka tietoisena omasta kielellisyydestään pyrkii toisaalta käyttämään kielen ja kerronnallistamisen keinoja oman toimintansa lähtökohtina, ja toisaalta samanaikaisesti kyseenalaistaa omaa tekstuaalisuuttaan. Näin *The Red Night Trilogy* on mielestäni ehdotettavissa itsessään uusmaterialistiseksi. Toisaalta arvioitaessa tutkielmassani hahmottelemiani kolmea kielistrategiaa näyttäisi siltä että ne saavat tukea toisistaan ja perustelevat toisiaan ristiin, vaikka ne ovatkin periaatteessa erillisiä ja itsenäisiä ilmiöitä. Tähän viittaa myös niiden ilmeneminen teoksen eri tasoilla kerronnan rakenteista kielen itsensä sensitiivisyyteen. Vaikka tutkielmani ei ole onnistunut mättämään trilogian sivuille lopulta materiaa, pyrin kuitenkin käymään hedelmällistä ja kriittistä keskustelua uusmaterialismin kanssa kaunokirjallisuuden mahdollisuuksista. Tästä syystä ehdotan, että myös tutkielmani on ainakin osittain onnistunut omassa prosessuaalisuudessaan.

Tarkasteluni on periaatteessa jatkuvasti yrittänyt mahdotonta. Se otti kohteekseen materiaalisen, jonka kielellisesti tavoittelemisen haastavuus on saanut uusmaterialistiset tutkijat pidättäytymään kirjallisuudentutkimuksesta liki ohjelmallisesti. Kenties juuri tämä vaati tutkielmaltani melko radikaaleja otteita, jotka ilmenivät tarpeessa kehitellä uusmaterialismiin soveltuvia kielistrategioita kokonaan itse. *The Red Night Trilogya* tai sen kautta kirjallisuutta ylipäätänsä ei kuitenkaan edelleenkään voida tarkasteluni perusteella mieltää uusmaterialistisesta näkökulmasta ongelmattomaksi tutkimuskohteeksi. Tutkielmani aluksi linjasin uusmaterialistista kielipessimismiä seuraten, että kieli ei elementtinä ole tervetullut sen monistiseen ontologiseen kokonaisuuteen. Tähän ohjasi myös William S. Burroughsin oma kielifilosofinen teoria kielestä kontrolloivana viruksena. Olisin voinut ottaa alusta lähtien suvaitsevamman asenteen kieltä kohtaan mieltämällä sen ongelmattomaksi osaksi uusmaterialistisia prosesseja, mutta en nähnyt tätä tarkoituksenmukaisena trilogian tutkimisen kannalta. Tarkoituksenani oli kuitenkin tutkielman edetessä pysyä avoimena tämän rajoittavan kielipessimistisen asenteen purkautumiselle, mikäli trilogia siihen antaisi syytä. Tarkasteluni perusteella voidaan todeta, että *The Red Night Trilogyn*

tekstuaalisessa maailmassa tapahtuu paljon sellaista, joka uusmaterialistisesta tiukan kielipessimistisestä näkökulmasta on kenties yllättävää. Karnevalisoitumisessa trilogian tietoisuus omasta tekstuaalisuudestaan aloittaa siinä prosessin, jossa materiaaliselle varataan paikka. Hybridismi taas kykenee sotkemaan kielen muodostamia konsepteja ja katafaattisuudessa materian läsnäolo kielessä tapahtuu hienovaraisimmin sen kyetessä tuottamaan ehdotukseni mukaan kielestä eräänlaista materiaalista meditaatiota.

Kaikkea kolme kielistrategiaa kokonaisuutena arvioitaessa yhteistä niille näyttäisi olevan kielen virittämä lähtökohtainen dualistisuus. Tuo dualistisuus piiryy kielen ja materiaalisen välille, ja siis vastustaa uusmaterialistisen monistista moneuden leikkiä. Tarkasteluni onkin pyrkinyt lähestymään kieltä eräänlaisena erityistapauksena. Tämä tarkoitti tulkinnassani myös sitä, että kielen mekanismeista etenkin kaunokirjallisessa ympäristössä voi olla suoranaista hyötyä pyrkiessä ratkomaan sekä uusmaterialismin että burroughslaisen kielipessimismin poleemisia lähtökohtia. Tämä kielipessimististen lähtökohtien taustalle salaa virittämäni optimismi ei tutkielmani perusteella nähdäkseni olekaan täysin turhaa. Valitun kolmen kielistrategian avulla tehty analyysi *The Red Night Trilogysta* on tuonut optimistisia sävyjä myös Burroughsin omaan kielipessimismiin, joka on tuntunut suorastaan piinanneen häntä läpi uransa. Edesmenneeltä kirjailijalta ei päästä tiedustelemaan kuinka tarkoituksellisia ja tietoisesti rakennettuja kuvaamani kielelliset ilmiöt trilogiassa ovat, mutta tämän tutkimuksen kannalta sillä ei olekaan merkitystä. Trilogia tuntuu joka tapauksessa olevan kielellisyydestään erittäin tietoinen ja tulkinnallisesti näyttäisi siltä, että vaikka kielivirusta vastaan aloitettu taistelu ei kenties tule Burroughsin viimeisessä trilogiassa kokonaan voitetuksi, kieltä on kyetty sen koko laajuudella hännäämään, kiusoittelemaan ja kyseenalaistamaan monella tapaa. Etenkin katafaattisuuden perusteella tuntuu siltä, että kielen viraaleista kahleista pyristellään irti suoranaisella lempeydellä sen lyyrisyydestä ja maagisuudesta johtuen.

Yhdeksi keskeiseksi elementiksi tutkielmani aikana nousi hieman yllättäen lukijan rooli. Lukutapahtuma sysää liikkeelle trilogian prosessuaalisuuden, jolloin sen erityiset tekstuaaliset ainekset pääsevät keskustelemaan lukijan kanssa. Vaikka trilogian värikäs, haastava ja monitahoinen maailma säilyy sen kansien välissä niitä avaamattakin, lukijan mieli on avain joka käynnistää nuo kielelliset mekanismit. Kieli ei siis tämän perusteella voi olla osa uusmaterialismin monismia, sillä se ei kykene merkitsemään ja reagoimaan itsenäisesti. Tämä on uusmaterialismin kannalta ongelmallista myös siitä syystä, että lukija on kieltä erittelemään ja tulkitsemaan ryhtyvä subjekti. Vaikka kieli toimiikin periaatteessa monistisesti viitatessaan moneen suuntaan mielikuvia herättämällä, tämä on juuri sitä diskursiivisuutta jota uusmaterialismi moittii. Tällöin lukija on

"vankina lingvistikissa kielipelissä" niin kuin Autionemi (2010, 3) Meillassoux'ta tulkiten asian ilmaisi. Uusmaterialistinen kirjallisuus vaatisi siis ehkä jotain kollektiivista, kielen yksityisyyttä rikkovaa elementtiä jota katafaattisuus sille ehkä varovaisesti tarjoaakin. Kuitenkin olennaista trilogiassa mielestäni on se, kuinka se on tietoinen kielellisyytensä rajoitteista ja käyttää niitä hyödykseen osin jopa sumeilematta ja ilakoiden, kuin niille karnevalistisesti nauraen. Ehdottaisin siis tutkielmani perusteella uusmaterialistisen poetiikan mahdollistuvan kielellisyydestään korostuneen tietoisessa tekstissä. Sellainen poetiikka muodostaisi mielestäni osaltaan loogisen jatkumon postmodernille kirjallisuudelle, jota uusmaterialismi on tähän asti lähinnä näyttänyt kritisoivan.

Lopuksi en malta olla viittaamatta Christopher Landin William S. Burroughsin kielifilosofiasta kirjoittamaan artikkeliin, jota hyödynsin tutkielmassani laajalti. Artikkelinsa lopuksi Land (2005, 464–468) kokeilee sen viimeisen alaluvun verran tuottaa tutkimusta Burroughsin cut-up-tekniikasta käyttämällä itse cut-up-metodia leikkaamalla ja liimaamalla tutkimuslähteidensä sivuja. Lopputulos on, kuten hän itse asian ilmaisee "quite tedious and utterly senseless", mutta kuitenkin yrityksen arvoinen. Tämä tutkielma on seuraillut kuuliaisesti (tai ainakin pyrkinyt siihen hyvää akateemista tapaa tavoitellen) burroughslaisittain viraalin kielen lineaarista ja loogista etenemistä. On kuitenkin helpottavaa, että on paikka jossa kielellä voidaan tehdä toisin. Vaikka kenties tulevaisuudessa tieteellistäkin tutkimusta tehdään yhä enemmän tekstien sulkeutunutta lineaarista koherenssia virtuaalisesti rikkoen, toistaiseksi tuo paikka on varattu yksinomaan ja itseoikeutetusti kaunokirjallisuudelle.

## Lähteet

### Kohdeteosten käytetyt painokset ja lyhenteet:

CRN = *Cities of the Red Night*. 1981. New York: Picador.

PDR = *The Place of Dead Roads*. 1994. London: Flamingo.

WL = *The Western Lands*. 2010. London: Penguin Classics.

### Tutkimuskirjallisuus:

ALANKO, OUTI 2002: Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? *Thomas l'Obscur*, neljäs luku. Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press, 160–189.

AUTIONIEMI, JARI 2010: Quentin Meillassoux'n spekulatiivinen realismi. *Paatos*. Vol. 3 (3), ks. <http://jarjestot.uta.fi/aatos/paatos/arkisto/2010-3/paatos31011.html> Tarkistettu 17.11.2016.

BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin politiikan ongelmia*. (*Problemy poetiki Dostojevskogo*, 1963, suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine.) Helsinki: Orient Express.

----- 2002: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. (*Tvorsestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965, suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine.) Helsinki: Like.

BARRETT, ESTELLE 2013: Materiality, Affect, and the Aesthetic Image. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 63–72.

BARRETT, ESTELLE & BOLT, BARBARA (toim.) 2013: *Carnal Knowledge – Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

BARTLETT, LEE (toim.) 1981: *The Beats: Essays in Criticism*. London: McFarland.

BOCKRIS, VICTOR 1997: *With William Burroughs. Private Conversations With a Modern Genius*.

London: Fourth Estate.

BURROUGHS, WILLIAM S. 1953: *Junkie*. New York: Ace Books.

----- 1985: *Queer*. New York: Viking Press.

----- 1986: *The Adding Machine. Selected Essays*. New York: Seaver Books.

----- 1989: *Interzone*. New York: Viking Press.

----- 1994: *Letters of William S. Burroughs*. New York: Penguin.

----- 2004: *The Naked Lunch*. New York: Grove Press.

BURROUGHS, WILLIAM S. & GINSBERG, ALLEN 1963: *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books.

BURROUGHS, WILLIAM S. & ODIER, DANIEL 1970: *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Grove Press.

CHARE, NICHOLAS & WATKINS, LIZ 2013: The Matter of Film: *Decasia and Lyrical Nitrate*. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 75–88.

COOLE, DIANA 2012: The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh. Teoksessa Coole & Frost (toim.), 92–115.

COOLE, DIANA & FROST, SAMANTHA (toim.) 2010: *New Materialisms – Ontology Agency and Politics*. London: Duke University Press.

DOLAN, FREDERICK M. 1991: The Poetics of Postmodern Subversion: The Politics of Writing in William S. Burroughs' *The Western Lands*. *Contemporary Literature*. Vol 32:4, 534–551.

DOLPHIJN, RICK & VAN DER TUIN, IRIS 2012: *New Materialism: Interviews & Cartographies*.



Ann Arbor: Open Humanities Press.

FLUDERNIK, MONIKA 2006: *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.

FRANKE, WILLIAM 2007: *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Volume 2. Modern and Contemporary Transformations*. Indiana: University of Notre Dame Press.

GARBER, MEGAN 2010: The Gutenberg Parenthesis: Thomas Pettitt on Parallels Between the Pre-Print Era and Our Own Internet Age. *NiemanLab*. <http://www.niemanlab.org/2010/04/the-gutenberg-parenthesis-thomas-pettitt-on-parallels-between-the-pre-print-era-and-our-own-internet-age/> Tarkistettu 17.11.2016.

GRATTAN, SEAN 2010: A Grenade With the Fuse Lit: William S. Burroughs and Retroactive Utopias in *Cities of the Red Night*. *Utopian Studies*. Vol. 21:1, 118–138.

HALBERSTAM, JUDITH & LIVINGSTON, IRA (toim.) 1995: *Posthuman Bodies*. Indianapolis: Indiana University Press.

HAYLES, N. KATHERINE 1999: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

HEIKKILÄ, MARTTA 2013: Vanha ja uusi materialismi ja kriitikon paikka. *Mustekala kulttuurilehti*. <http://www.mustekala.info/node/36014> Tarkistettu 17.11.2016.

HELLE, ANNA 2012: Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Eskelinen, Markku & Lindstedt, Laura (toim.): *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran Vuosikirja 2012*. Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura, 55–67.

----- 2013: Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit. Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa työssä ja Sähkenäyttämössä*. *Avain* 1/2013, 5–22.

HIBBARD, ALLEN 2004: Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory. Teoksessa Schneiderman, Davis & Walsh, Philip (toim.): *Retaking the Universe. William S.*

*Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 13–28.

HONGISTO, ILONA & KURIKKA, KAISA (toim.) 2013: *Toisin sanoin – Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Eetos.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HUTCHEON, LINDA 1999: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

JENKS, CHRIS 2003: *Transgression*. London: Routledge.

KAINULAINEN, SIRU 2013: Liikettä tahdissa. Nykyrunon vaikuttava rytmitoiminta. *Avain* 1/2013, 55–70.

KARIMIES, ILMARI 2009: Reunamerkinät. *Niin & Näin* 3/2009, 69; 72–75.

KEANE, JONDI 2013: Æffect: Initiating Heuristic life. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 41–61.

KLAPURI, TINTTI 2008: Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan. *Avain*. 3/2008, 38–48.

KONTTURI, KATVE-KAISA 2005: Prosessi, materia ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä. Teoksessa Suominen-Kokkonen, Renja (toim.): *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Helsinki: Taidehistorian seura, 153–170.

----- 2013: From Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 17–28.

KONTTURI, KATVE-KAISA & TAIRA, TEEMU 2007: Affekti. Käsitteet säikeet, keskustelun lonkerot. *Niin & Näin* 2/2007, 43–45.

KURIKKA, KAISA 2013: In the Name of the Author: Toward a Materialist Understanding of Literary Authorship. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 115–126.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2007: Autolla manalaan. Menippolainen kuolema ja postmoderni alamaailma Thomas Pynchonin *Vinelandissa*. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.): *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Helsinki University Press, 172–191.

LAND, CHRISTOPHER 2005: Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs' Theory of Language and Control. *Ephemera*. Vol 5 (3), 450-471.

LANKI, JONI 2010: *"Oh I Did Not Say It In Such Limpid Language"*. Ironian epävakaus ja apofaattisuus Samuel Beckettin teoksissa *Molloy*, *Malone Dies*, ja *The Unnamable*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampere: Tampereen yliopisto.

LAUERMA, PETRI 2012: Tekstityyppi. Teoksessa Heikkinen, Vesa; Voutilainen, Eero; Lauerma, Petri; Tiililä, Ulla & Lounela, Mikko (toim.): *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus, 67–69.

LEHMIJOKI-GARDNER, MAIJU 2007: *Kristillinen mystiikka. Läntinen perinne antiikista uudelle ajalle*. Helsinki: Kirjapaja.

LEHTIMÄKI, MARKKU & LAHTINEN, TONI 2008: *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: SKS.

LEHTONEN, MIKKO 1994: *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600- ja 1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

----- 2014: *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

LUMMAA, KAROLIINA & ROJOLA, LEA (toim.) 2014: *Posthumanismi*. Turku: Eetos.

LYYTIKÄINEN, PIRJO (toim.) 1995: *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2006: Rajat ja rajojen ylitykset: laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Mäntynen, Anne & Shore, Susanna: *Genre – tekstilaji*.

Helsinki: SKS, 165–183.

MANKINEN, MIKKO 2012: *Italo Calvinon valkeat sivut. Ellipsin materiaalisuus, minän häivyttäminen ja kuvallisuus apofaattisen poetiikan keinoina Italo Calvinon tuotannossa*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampere: Tampereen yliopisto.

MARTIN, BRIAN 2013: *Immaterial Land*. Teoksessa Barrett & Bolt 2013, 185–204.

MARTINEZ, MANUEL LUIS 2003: *Countering the Counterculture – Reading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomás Rivera*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

MASSUMI, BRIAN 2002: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.

MATILAINEN, KARI 1996: Bahtinin karnevalistinen groteski modernin kriisidiskursseissa. *Niin & Näin*. 3/1996, 53–61.

MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.

----- 1992: *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.

MEHTONEN, PÄIVI 2002: Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön. Teoksessa Päivi, Mehtonen (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press, 9–36.

MERETOJA, HANNA & MÄKIKALLI, AINO 2013: Affektit, ilmaisumuodot ja kirjallisuuden suuret kysymykset: *Avaimen* vuoden alku. *Avain* 1/2013, s. 2–4.

MEILLASSOUX, QUENTIN 2014: *After Finitude – An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Bloomsbury Academic. (*Après la finitude – Essai sur la nécessité de la contingence*, 2006: eng. Ray Brassier.)

----- 2012: *Aika ilman muutosta*. (Time Without Becoming, 2006: suom.)

Anna Tuomikoski.) *Nuori Voima* 5/2012, 10–21.

MORGAN, BILL 2012: *William S. Burroughs. Rub Out the Words. Letters 1959-1974*. London: Penguin Books.

NEGRIN, LLEWELLYN 2013: Fashion as Embodied Art Form. Teoksessa Barrett & Bolt (toim.), 141–154.

NIEMOCZYNSKI, LEON 2012: Mitä spekulatiivinen filosofia tänä päivänä tarkoittaa. (21st Century Speculative Philosophy: Reflections on the "New Metaphysics" and Its Realism and Materialism, 2012: suom. Aki Salmela, Kasper Salonen ja Martti-Tapio Kuuskoski.) *Nuori Voima* 5/2012, 4–9.

NIVALA, ASKO 2014: Spekulatiivisen realismin ja posthumanismin yhtymäkohtia. Quentin Meillassoux'n korrelationismin kritiikistä Iain Hamilton Grantin luontofilosofiaan. Teoksessa Lummaa & Rojola (toim.), 239–263.

PARIKKA, JUSSI 2010: What is New Materialism – Opening Words From the Event. <http://jussiparikka.net/2010/06/23/what-is-new-materialism-opening-words-from-the-event/> Tarkistettu 17.11.2016.

PARIKKA, JUSSI & TIAINEN, MILLA 2013: Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia – tai representaation hyödystä ja haitasta elämälle. Teoksessa Nivala, Asko & Mähkä, Rami (toim.): *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Turun yliopisto, 322–348.

PETÄJÄ, JUKKA 2008: Pakopiste, josta totuus löytyy. *Helsingin Sanomat* 30.1.2008.

PEVERILL-CONTI, GREG & SEAWELL, BRAD 2010: The Gutenberg Parenthesis: Oral Tradition and Digital Technologies. *Mit Communications Forum*. [http://web.mit.edu/comm-forum/forums/gutenberg\\_parenthesis.html](http://web.mit.edu/comm-forum/forums/gutenberg_parenthesis.html) Tarkistettu 17.11.2016.

PROKHOROV, CONSTANTINE 2014: Apophaticism and Cataphaticism in Protestantism. *European Journal of Theology* 1/2014, 73–81.

PSEUDO-DIONYSIOS (AREOPAGITA) 2009: Mystisestä teologiasta. (Suom. Ilmari Karimies.)

*Niin & Näin* 3/2009, 71–73.

PUNDAY, DANIEL 1995: Narrative After Deconstruction: Structure and the Negative Poetics of William Burroughs's *Cities of the Red Night*. *Style*. Vol. 29:1, 36–58.

----- 2007: Word Dust: William Burroughs' Multimedia Aesthetic. *Mosaic*. Vol. 40:3, 33–49.

RAIPOLA, JUHA 2015: Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa Lummaa & Rojola (toim.), 35–56.

RIIKONEN, HANNU 1991: Esipuhe. Teoksessa Koivunen, Anu; Riikonen Hannu & Selenius Jari (toim.): *Bahtin-boomi!*. Turku: Turun yliopisto, 2–3.

ROSE, BARBARA 1999: Cultural Paranoia, Conspiracy Plots and the American Ideology: William Burroughs's *Cities of the Red Night*. *Canadian Review of American Studies*. Vol 29:2, 89–111.

RUSSELL, JAMIE 2002: *The Beat Generation*. Harpenden: Pocket Essentials.

SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Hämeenlinna: Karisto.

SALMINEN, ANTTI 2006: *Mahdottoman rajoilla. Hermeneuttis-dekonstrukttiivinen tarkastelu paradoksista runoudessa ja sen paikasta Paul Celanin tuotannossa*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampere: Tampereen yliopisto.

----- 2010: *From Abyss into Nothingness. Five Essays on Paul Celan's Poetics*. Väitöskirja. Yleinen kirjallisuustiede. Tampere: Tampereen yliopisto.

SALMINEN, ANTTI & MEHTONEN PÄIVI 2009: *Kieli, kirjallisuus ja mystiikka*. Luentosarja. Humanistinen tiedekunta, Tampereen yliopisto. Kevätlukukausi 2009.

SAUSSURE, FERDINAND DE 1983: *Course in General Linguistics*. (*Course de linguistique générale*, 1972: eng. Roy Harris.) London: Grald Duckworth & Co Ltd.

- SKERL, JENNIE 1985: *William S. Burroughs*. Woodbridge: Twayne Publishers.
- SKERL, JENNIE (toim.) 2004: *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan.
- SOLIN, ANNA 2006: Genre ja intertekstuaalisuus. Teoksessa Mäntynen, Anne & Shore, Susanna (toim.) *Genre – tekstilaji*. Helsinki: SKS, 72–95.
- STALLYBRASS, PETER & WHITE, ALLON 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- TAGNANI, DAVID 2016: New Materialism, Ecomysticism and the Resolution of Paradox in Edward Abbey. *Western American Literature*. Vol 50:4, 317–346.
- TAKEHANA, ELISE 2012: Burroughs / Rauschenberg: Text-Image / Image-Text. Teoksessa Amilha, Otrá & Walsh, Lauren (toim.) *Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 273–307.
- TRUMPETER, KEVIN 2015: The Language of the Stones: The Agency of the Inanimate in Literary Naturalism and the New Materialism. *American Literature*. Vol 87:2, 225–252.
- TURNER, DENYS 1995: *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURUN YLIOPISTO 5.5.2014. Turun yliopisto johtavassa asemassa EU-rahoitteisessa uusmaterialismi-verkostossa. Tiedote. <http://www.utu.fi/fi/Ajankohtaista/Uutiset/Sivut/turun-yliopisto-johtavassa-aseassa-eu-rahoitteisessa-uusmaterialismi-verkostossa.aspx>  
Tarkistettu 17.11.2016.
- VARTIAINEN, PEKKA 2013: *Postmoderni kirjallisuus*. Helsinki: Avain.
- WAARALA, HANNU 2007: "Burroughsin apokalyptiset näyt". *Uutispäivä Demari* 15.8.2007.
- WATKIN, CHRISTOPHER 2014: A Table Showing Who Is Part of the New Materialism, And a Argument as to Why It Is Not a "Turn". <http://christopherwatkin.com/2014/11/07/a-table-showing->

[who-is-part-of-the-new-materialism-and-an-argument-as-to-why-it-is-not-a-turn/](#)

Tarkistettu 17.11.2016.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

WOLFE, CARY 2009: *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University Minneapolis Press.

WOLOSKY, SHIRA 1995: *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford: Stanford University Press.