

TAMPEREEN YLIOPISTO

Lauri Myllymäki

”WHAT'S HE A JUDGE OF?”

Cormac McCarthy'n *Blood Meridian* ja kertomuksen etiikka.

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2013

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
MYLLYMÄKI, LAURI: ”What's he a judge of?” Cormac McCarthyn *Blood Meridian* ja
kertomuksen etiikka.
Pro gradu -tutkielma, 102 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Maaliskuu 2013

Tutkielma käsittelee kertomuksen etiikkaa amerikkalaisen Cormac McCarthyn romaanissa *Blood Meridian* (1985). Lähestyn kohdetekstiä sekä retoris-eettisen kertomusteorian että dekonstruktiivisen toiseuden etiikan näkökulmasta. Miten nämä kaksi erilaista tapaa tarkastella kertomuksen etiikkaa paikantavat kirjallisuuden eettisen voiman? Millaisia hankauspisteitä teoriakehysten ja kohdetekstin välillä ilmenee?

Blood Meridian -romaanin nihilistinen tarinamaailma ja ekosentrinen kerronta kyseenalaistavat tiettyjä retoris-eettisen kertomusteorian taustalla piileviä antroposentrisiä, hyve-eettisiä lähtökohtia. Osoitan, että Wayne C. Boothin ja James Phelanin retoris-eettinen kertomusteoria ei ole kyennyt riittävästi tarkastelemaan sellaisia kertomuksia, joissa ihminen psykologisena ja moraalisen havainnoijana väistyy tapahtumisen ja maailman tieltä. Silti tällä väistymisellä on tärkeä eettinen merkitys etenkin Cormac McCarthyn tuotannossa. Pyrin hahmottelemaan sellaista kertomuksen etiikkaa, joka ottaa huomioon myös kertomuksen tavan representoida ei-inhimillistä luontoa ja sen toiseutta. Siten työssä kulkee myös ekokriittinen lanka.

Esittelen aluksi luvussa 2 retorista kertomusteoriaa soveltaen sitä kohdetekstin tulkintaan. Analysoin romaanin kertojaa, fokalisaatiota ja implisiittistä tekijää – toisin sanoen kerronnan diskurssia – ja tuon esille, kuinka kertomus hämärtää selviä erotteluja kerronnallisten tasojen välillä. Kysyn, voimmeko löytää romaanista sellaista ääntä, joka tuomitsisi romaanin keskushahmon Judge Holdenin julistaman kylmän luonnonlain. Kertojan ja implisiittisen tekijän vetäytyminen tuomioista saa nihilistisen romaanin vaikuttamaan retorisen kertomusteorian näkökulmasta eettisesti epäilyttävänä.

Luvussa 3 rakennan ekosentrisen kehyksen, jossa kohdetekstin poetiikan ja etiikan yhteenkietoutuneisuus – ja sen esittämä haaste ihmiskeskeiselle etiikalle – tulee paremmin ymmärretyksi. Tarkastelen niitä kerronnallisia keinoja, joilla kertomuksen implisiittinen tekijä häivyttää antroposentristä näkökulmaa ja asettaa ihmisen samanarvoiseksi ympäristön kanssa. Pohdin myös kertomuksen runsaan väkivallan estetiikkaa ja etiikkaa ekosentrismin viitekehyksessä.

Lopulta luvussa 4 tarkastelen kohdetekstiäni dekonstruktiivisen etiikan näkökulmasta, jolloin korostuvat kertomuksen vieraannuttavat ja itserefleksiiviset puolet. Osoitan, että *Blood Meridian* on nihilistisesta maailmastaan huolimatta eettisesti voimakas romaani, joka ei tarjoa yksiselitteistä moraalista johdatusta, vaan pikemminkin kietoo lukijan eettiseen tapahtumaan. Luvussa 5 tarkastelen vielä kootusti työn tuloksia ja hyödyntämiäni teorioiden ansioita sekä luon katsauksen mahdollisiin jatkotutkimuksen aiheisiin.

Asiasanat: Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, kertomuksen etiikka, retorinen kertomusteoria, dekonstruktiivinen etiikka, Levinas, väkivalta, ekokritiikki, ekosentrismi

Sisällys

1 Johdanto.....	1
1.1 Johdatus	1
1.2 Kertomuksen etiikka.....	2
1.3 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys	5
2 Nihilistinen romaani.....	8
2.1 Katso ihmistä.....	8
2.2 Kertomus retorisena tekona	13
2.3 Judge Holden ja implisiittinen tekijä.....	16
2.4 Kertoja ja näkökulma.....	22
2.5 Jääräpäinen teksti.....	27
3 Kerronnan ekosentrismi.....	32
3.1 ”Optical democracy” – ekosentrisen kerronnan keinot.....	33
3.2 Väkivalta osana luontoa.....	39
3.3 Kerronta ja mieli	44
3.4 Hirviömäinen kertomus ja antroposentrismin kritiikki.....	47
4 Kertomus eettisenä tapahtumana.....	55
4.1 Toisen kasvot.....	56
4.2 Mimeettisestä etiikasta diskursiiviseen.....	60
4.3 ”A Heraldic Tree” – todellisuus kielen ulkopuolella	62
4.4 Judgen totalitaristinen diskurssi.....	66
4.5 The kidin ja Judgen viimeinen kohtaaminen	71
4.6 ”He may rage but rage at what?” – nihilismi ja subliimi.....	76
5 Teoriat tuomiolla.....	83
5.1 Kirjallisista ystäväistä lukemisen allegoriaan.....	84
5.2 Ekokritiikki – etiikasta politiikkaan?.....	88
6 Lopuksi	91
Lähteet ja kirjallisuus.....	93

1 Johdanto

1.1 Johdatus

They stood scanning the landscape for some guidance in that emptiness. (*BM*, 67.)

Asetelma on tuttu Cormac McCarthyn tuotannosta ja erityisesti *Blood Meridian* -romaanista (1985), 1850-luvun Meksikon ja Yhdysvaltojen rajamaille sijoittuvasta westernistä. Henkilöhahmot etsivät tietään valtavassa autiomaassa, jossa maiseman piirteettömyys uhkaa haltuunottoa ja navigointia. Lukijakaan ei saa tietää matkan koordinaatteja, vaan on hahmojen lailla välinpitämättömän erämaan armoilla. Toisaalta ”guidance”-sanalla on myös hengellisiä ja moraalisia konnotaatioita, ja se voi merkitä ”johdatusta”. Lause kuvastaa hyvin myös lukijan asemaa McCarthyn kertomuksissa, joissa lukijalle ei tarjota yksiselitteistä eettistä johdatusta, ääntä, jota hänen tulisi seurata. Vaikka McCarthyn romaanit ovat täynnä ”pyhiinvaeltajia” (”pilgrims”), heidät löydetään usein erämaasta mädäntyneinä tai muumioituneina tyhjät silmäkuopat taivasta tuijottaen. Poissaolon ja kuoleman määreillä kuvailtu autioma humisee taustalla kuin itse olemassaolon kammottava ja kaunis mysteeri.

Voidaan ajatella, että amerikkalaisten Wayne C. Boothin ja James Phelanin kehittelemässä retorisessa kertomusteoriassa analysoidaan juuri kertomuksessa tapahtuvaa johdatusta. Siinä hahmotetaan niitä keinoja, näkökulmia, ääniä ja kerronnan tasoja, joilla teoksen (implisiittinen) tekijä ohjastaa lukijaansa fiktiivisen maailman myrskyissä. Tässä näkemyksessä ”sofistikoitunut kertomus” on eräänlainen nautinnollisten koettelemusten autioma, jonka implisiittinen tekijä täyttää merkityksellisillä yksityiskohdilla johtaen implisiittisen lukijan matkaa kohti onnellista yhteisymmärrystä, tulkintaa. (Ks. Booth 1988, 3–20; Phelan 2007a, 2–15.)

Mutta entä jos implisiittisen tekijän isällistä ääntä ei kuulu ja asiat ja ilmiöt ilmenevät pikemminkin itsenäään, oudon kirkkaan materiaalisuutensa ilmauksina, juonesta irrallisina olemisen tosiasioina? Entä jos kertomus koettelee moraalisien hienostuneisuuden rajoja ja sysää vastuun mahdollisista eettisistä tuomioista lukijalle? Onko silloin kyseessä moraaliton teos?

Friedrich Nietzsche totesi aikoinaan kirjoittavansa kahden seuraavan vuosisadan historiaa, kuvaavansa ”sen, mikä ei voi tulla toisin: *nihilismin esiin tulemisen*” (Nietzsche 1992, 13). Jotta voimme todella ymmärtää vanhojen merkitysten ehtymisen Jumalan kuoleman jälkeisessä maailmassa, meidän on Nietzschen mukaan kohdattava kaiken perimmäinen olemus, *nihil*, ei-

mikään. Nietzsche ennusti nihilismin voittamista *nihilin* avulla, uutta aikaa, jolloin uusi ihminen astuu historiaan ja luo itse oman moraalinsa. Merkityksen ehtyminen oli hänelle vain ohimenevä vaihe historiassa, kristillisen orjamoraalin napanuorasta irrotetun ihmiskunnan alkuavuttomuutta. *Nihil* ei siten merkitse Nietzschellekään etiikan loppua, vaan positiivisesti tulkittuna jopa eettisen subjektin syntyä. (Vrt. Luoto 2004, 181–193.)

Voisiko siten päällisin puolin sangen nihilistinen teos, kuten *Blood Meridian*, olla itse asiassa syvästi eettinen pakottaessaan meidät pohtimaan etiikan luonnetta ja ehtoja ylipäänsä, kietoessaan meidät tapahtumaan, jossa eettinen kysyminen alkaa? Tällainen näkemys kirjallisuuden etiikasta saa vastakaikua dekonstruktionististen tutkijoiden kirjoituksista. Heidän mukaansa kirjallisuuden etiikka ei piile ystävällismielisessä dialogissa tekijän ja lukijan välillä, vaan kielen kokemuksessa ja tapahtumassa, jossa maailma ja oleminen aukeavat vieraaksi toiseuden alueeksi. Dekonstruktionistien mukaan kirjoituksesta on virheellistä etsiä yksiselitteistä johdatusta, sillä johdatukseen sisältyy oletus teleologisesta pääte pisteestä ja sulkeumasta. Kirjallisuuden kokeminen on päinvastoin loputonta energian virtausta, lukijan oman subjektiviteetin hälvenemistä ja Toisen kohtaamista. Teksti konstruoi ja dekonstruoi merkityksiä loputtomassa merkityksen tulemisen tapahtumassa. Kirjallisuus onkin itse asiassa eksymistä.

1.2 Kertomuksen etiikka

Vaikka viime vuosina on tavattu puhua kirjallisuudentutkimuksen ”eettisestä käänneestä” (Parker 1998, 3–17; Eskin 2004, 558–562; Korthals Altes 2005), kyse ei ole välttämättä niin rajusta paradigmaattisesta muutoksesta, kuin ilmaus antaa ymmärtää. On helppo yhtyä Robert Eaglestonen (2004, 600) toteamukseen siitä, että eettiset kysymykset ja eettiset valinnat ovat aina kuuluneet kirjallisuudentutkimukseen – niitä ei vain aina ole tunnustettu sellaisiksi. Esimerkiksi yleismaailmallisia syvärakenteita ja kertomuksen kielioppia luodannut strukturalismi kätki pitkään ideologisuutensa, kunnes jälkistrukturalistinen kritiikki toi esiin sen oman historiallisuuden. Eettinen käänne ei siis merkitse niinkään etiikan paluuta tutkimukseen pitkän ja kuivan formalistisen kauden jälkeen, vaan entistä syvempää ymmärrystä etiikan ja estetiikan yhteenkietoutumisesta. Osasyynä tähän monisyiseen keskusteluun on ilman muuta nähtävä kontekstuaaliset, esimerkiksi länsimaisen estetiikan rasismia, fallosentrismiä tai tuhoisaa luontosuhdetta purkavat suuntaukset. Ne ovat aiheuttaneet muutospainetta myös muoto-orientoituneemmille koulukunnille, kuten strukturalisesta projektista versoneelle narratologialle. Eräs narratologian eettistä käännettä kuvastava tapahtuma onkin Wayne C. Boothin siirtyminen

fiktio retoriikasta (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) fiktion etiikkaan (*The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, 1988).

Kirjallisuuden etiikan tutkimuksen kentällä voidaan karkeasti ottaen erottaa kaksi siipeä, jotka ovat kuin yö ja päivä, mitä tulee käsitykseen kielen luonteesta¹. On kuitenkin korostettava, että nämä siivet eivät ole yhtenäisiä koulukuntia, vaan enemmän kaksi heuristista ääripäätä, joiden välillä yksittäiset tutkijat liikkuvat varsin monimutkaisilla ja kiinnostavilla tavoilla. Ensimmäistä siipeä kutsutaan usein uusaristoteeliseksi, sillä se korostaa kielen kykyä kantaa suhteellisen vakaita merkityksiä ja juontaa juurensa Aristoteleen *Runousopissa* esittämiin näkemyksiin taiteen katarttisesta, hyvää tekevästä voimasta (Phelan 2007b, 207; Aristoteles 1967). Koska tässä pragmaattisessa näkemyksessä kieli itsessään on ennen muuta väline, varsinaiseen valokeilaan nousevat tuon välineen avulla viestityt ajatukset ja tunteet ja näiden eettinen sisältö, oikea ja väärä.

Filosofi Martha Nussbaumille kirjallisuus täydentää moraalifilosofiaa siinä, että se tarjoaa ikään kuin laboratorio-olosuhteet käsitellä tosimaailmassa kohtaamiemme eettisiä ongelmia. Kaunokirjallisuudella on filosofiaan nähden se etu, että toisin kuin metodiensa kahlitsema filosofia, se taipuu ilmaisemaan kaikenlaisten totaliteettien suhteellisuutta ja kykenee rakentamaan ikkunan ”konkreettisiin partikulaareihin”. Saman ajatuksen jakavat enemmän tai vähemmän myös niin sanotun Chicagon koulukunnan kuuluisimmat teoretikot Wayne C. Booth ja James Phelan. (Nussbaum 1990; Booth 2001; Schwartz 2001, 5.)

Kyseinen antiteoreettinen lähestymistapa on hyödyllinen siinä, että se pitää näköpiirissä itse käytännön lukukokemuksen, sen kuinka ihminen peilaa fiktion kautta omaa elämäänsä ja maailmankuvaansa. Etenkin James Phelanin tekstianalyysit ovat paitsi hyvin oppineita ja tarkkoja, myös vankasti sidoksissa käytännön ajatteluumme lukemisesta. Hänen retoriseettinen työkalupakkinsa tarjoaa käyttökelpoisen synteetin narratologian tärkeimmistä formalistisista oivalluksista. Toisaalta se on myös terveellinen esimerkki suhteellisen avoimesta asenteesta kirjallisuuden kontekstisidonnaisuutta ja historiallisuutta kohtaan.

Uusaristoteelisella siivellä, jota tässä työssä edustaa ennen kaikkea Boothin ja Phelanin retorinen kertomusteoria, on kuitenkin omat rajoitteensa, kuten huomaamme myöhemmin kohdetekstini käsittelyssä. Pragmatistinen kielikäsitys yhdistettynä humanististen hyveiden nostalgiaan johtaa väistämättä suppeaan tutkimuskohderajaukseen, realististen ja juonivetoisten kertomusten, kanonisoitujen klassikkoromaanien suosimiseen. Rajaus on myös ilmeisen moralistinen. Toiset tekstit ovat eettisesti onnistuneempia tai arvokkaampia kuin toiset, ja eettinen epäonnistuminen nähdään myös esteettisenä epäonnistumisena tai päinvastoin. Kirjallisuus

¹ Tavallisesti uusaristoteelikoiden ja toiseuden etiikan lisäksi erotellaan vielä kolmas kirjallisuuden etiikan tutkimuksen linja: ideologisesti tai poliittisesti painottuneet suuntaukset, kuten jälkikolonialismi tai feminismi (esim. Korthals Altes 2005; Oksanen 2011).

valjastetaan helposti palvelemaan tiettyä humanistista agendaa. Uusaristoteelikon irvikuva on kaunopuheinen tuomari, joka käsi Henry Jamesin tuotannolla jakaa tuomioitaan epäsofistikoituneista ja eettisesti epäonnistuneista kertomuksista².

Toinen kirjallisuuden etiikan siipi ammentaa aineksensa postmodernista filosofiasta, ennen kaikkea Emmanuel Levinasilta ja Jacques Derridalta, ja pyrkii soveltamaan näiden käsityksiä etiikasta kirjallisuudentutkimukseen sekä hahmottamaan kirjallisuuden dekonstruktiivista etiikkaa (Critchley 1992, Eaglestone 1997, Gibson 1999). Dekonstruktioistit problematisoivat kielen kyvyn kantaa vakaita ja objektiivisia merkityksiä ja kiistävät siten mahdollisuuden myös sellaisiin moraalifilosofisiin sulkeumiin, joihin uusaristoteelikot jossain määrin uskovat. Levinasille etiikka onkin jo määritelmällisesti aivan erilainen tiedon kohde kuin uusaristoteelikoille. Se on hänelle länsimaisesta traditiosta poiketen ”ensimmäinen filosofia” tai ensimmäinen metafysiikka, kielellistä muotoa edeltävä tapahtuma, jossa Toisen ”kasvot” paljastuvat siten, että ne uhmaavat meidän määrittelyämme.

Jos Levinasin radikaalia etiikkaa ylipäänsä voidaan soveltaa kirjallisuudentutkimukseen, niin eettisesti vastuullisessa lukemisessa tulisi korostua yhtä aikaa mahdollinen ja mahdoton kunnioitus tätä vierasta halua kohtaan. Pyrkimys tekstin vedenpitävään tulkintaan ja haltuunottoon on väkivaltaa sen toiseutta kohtaan. (Vrt. Eaglestone 1997.) Kuten Charles Altieri toteaa, dekonstruktiivisesta näkökulmasta kirjallisuuden eettinen voima piilee siinä, että tunnistamme sekä oman väkivaltamme tekstiä kohtaan että tekstuaalisen voiman, joka vastustaa tulkintapyrkimyksiämme. Etiikka on siten vahvasti moraalisen periaatteen ja lain vastakohta. (Altieri 2001, 35.)

Dekonstruktioisteja on syytä kuunnella. Hyveissään lilluvan moralismin keskellä he ovat se pirallinen ääni, joka muistuttaa meitä ruumiillisuudesta sekä sanojen kyvyttömyydestä tavoittaa todellisuus. Erityisesti näen dekonstruktiossa potentiaalia kyseenalaistaa uusaristoteelikoita riivaava yleismaailmalliseksi tarjottu länsimainen humanistinen etiikka, joka on ajautunut viime vuosisadalla voimakkaaseen kriisiin. Kuten tulemme *Blood Meridian* -romaanin suhteen huomaamaan, humanistinen lähestymistapa ei kykene käsittelemään tietynlaisia tekstejä, joissa ihminen tuntevana ja kokevana subjektina väistyy tapahtumisen ja maailman tieltä. McCarthy'n kerronta tuottaa ekosentrisen eetoksen, jossa ei-inhimillisen luonnon oma todellisuus vastustaa pyrkimyksiä määritellä sitä.

Toisaalta voidaan huomauttaa, että dekonstruktioistit menevät toisinaan vielä vastapelfareitaankin kauemmas metsään ja saattavat hukata loputtomassa kunnioituksen puuskassaan

2 Eräässä lehtihaastattelussa McCarthy toteaa, että hänelle ”Henry James ja Proust eivät ole kirjallisuutta, sillä heidän teoksensa eivät käsittele elämän ja kuoleman kysymyksiä” (Woodward 1992, 28).

ja sisäänpäin käpertyvässä sanamagiassa itse kertovan tekstin. Levinasiin ja dekonstruktiviseen etiikkaan viittaava Markku Lehtimäki toteaaakin ironisesti, että kirjallisuuden filosofeilla on ”taipumus – näennäisen vierauden ja toiseuden kunnioituksen alla – etsiä teksteistä samuutta, jotakin hyvin abstraktia ja yleistä (”kasvot”)", mikä taas käytännön tekstianalyyseissa ”johtaa helposti yleisten filosofisten lausekkeiden toisteluun” (Lehtimäki 2009, 23). Dekonstruktivistien kirjallisuuskäsitys lähestyy toisinaan mystiikkaa, jossa kirjallista kokemusta varotaan jopa huvittavuuteen asti kääntämässä yleistajuiselle kielelle.

Robert Eaglestone on oikeilla jäljillä sanoessaan, että uusaristoteelinen ja dekonstruktivinen siipi eivät lopulta ole toisiaan poissulkevia vastakohtia, vaan ennemmin luovat omat tutkimuskohteensa. Uusaristoteelikkojen suosimat tekstit ankkuroituvat enemmän tai vähemmän realistiseen romaaniperinteeseen ja johtavat selkeän eetoksen konstruointumiseen, kun taas dekonstruktivistit tapaavat valita tekstejä, jotka alleviivatusti kyseenalaistavat eettisen synteetin. (Eaglestone 2004, 605–606.) Kuten Liesbeth Korthals Altes (2005, 145) toteaa, molemmissa ääripäissä vaanii omanlaisensa reduktionismin peikko, sillä toinen pelkistää tekstin hyvän elämän aksioomiksi toisen korostaessa tympääntymiseen asti kommunikaation vaikeutta. Hedelmällisintä lieneekin pyrkiä kulkemaan näiden kahden välistä, ottamaan oppia molemmista. Kirjallisuuden etiikan tutkimus olisi silloin Korthals Altesia lainatakseni analyysia siitä, ”miten – millaisin keinoin – tietyissä konteksteissa kirjoitetut ja luetut kertovat tekstit tematisoivat, problematisoivat tai kannattavat tiettyjä moraalisia arvoja ja normeja” (mt.). Tällaista laajaa käsitystä kertomuksen etiikasta pyrin tässä työssä perustelemaan.

1.3 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys

Vuonna 1985 ilmestynyt *Blood Meridian* tunnustetaan usein Cormac McCarthyn tuotannon kulmakiveksi, hänen synkän mythoksensa vihaisimmaksi ilmaisuksi. Se onkin monessa mielessä kirjailijaa äärimmäisimmillään ja voimakkaimmillaan, yhtä väkivaltainen kuin stilisoitukin kertomus, joka on hiljalleen saavuttanut aseman yhtenä 1900-luvun merkittävimmistä amerikkalaisista romaaneista. Romaania on tulkittu iskuna valitun kansan pimeään sydämeen, villin lännen mytologian ja siihen liittyvän Manifest Destiny -ajattelun satiirina.³ Kertomuksessa

3 Romaanin tapahtumilla ja henkilöahmoilla on vankat vastineensa historiassa, 1850-luvun Yhdysvaltain verisestä ekspansiosta kertovissa dokumenteissa. John Sepichin mukaan McCarthy teki romaaniaan varten valtavasti taustatyötä ja opiskeli jopa espanjan kielen. Historiallisilta faktoiltaan romaania on pidetty varsin tarkkana, ja uskomatonta kyllä, Sepich osoittaa kirjailijan hieman jopa siistineen kuvaamaansa ajanjakson verisyyttä. Tässä työssä ei ole kuitenkaan tarkoitus käsitellä tarkemmin romaanin suhdetta todellisiin tapahtumiin, kertomuksen eittämättä kiintoisaa ja myös eettiseen näkökulmaan limittyvää metahistoriankirjoituksellista puolta. Muut ovat joka tapauksessa kartoittaneet sitä varsin perusteellisesti. (Sepich 1992; Sepich 1993.)

murenevat sekä amerikkalaiseen uudisraivaajaromantiikkaan ja cowboyn myyttiseen hahmoon liittynyt miehinen kunniakoodi että myöhemmän historiankirjoituksen kuva jalosta ja rauhanomaisesta intiaanista uhrina. Ihmiskunta on onnellisesti yhtä siinä mielessä, että yhtäläillä lehmipojat, apassit kuin meksikolaisetkin janoavat mieletöntä verenvuodatusta. *Blood Meridian* on apokalyptinen tarina ilman toivoa pelastuksesta, kärsimysnäytelmä ilman lunastusta ja syytä.

Kenties ainoa lukijan kannalta ”pelastava” seikka romaanissa on sen erikoisen kaunis, arkaainen ja intertekstuaalisia viittauksia vilisevä kerronta. Kerronta hengittää samassa rytmissä erämaan kanssa, rönsyilee ja katkeilee, hämärtyy ja valkenee kuvaamansa luonnon mukana. Se on vailla selvää keskipistettä ja jopa syvyysvaikutelmaa. Toisinaan lauseet matelevat materiaalisen todellisuuden yksityiskohtia luetteloiden ja luovat siten voimakkaan kokemuksen ympäristöstä, kun taas toisaalla ne virtaavat lyyrisinä kuin virkistävä erämaapuro, siirtyen polttavan autiomaan todellisuudesta kontemplaatioon olevaisesta. Vaikka maailma vaikuttaa hyvin lohduttomalta ja pahalta paikalta, on siinä myös katkeransuloista kauneutta, jota edustaa etenkin runollisesti elävöitetty luonto. Sen lisäksi, että kerronta pyrkii luomaan tietyn ikkunan maailmaan, se myös kiinnittää huomion omaan keinotekoisuuteensa, kerronnan tapahtumaan itseensä. Tällä itserefleksiivisyydellä on oma eettinen merkityksensä.

Tutkin *Blood Meridian* -romaanin kerrontaa ja siinä ilmenevää nihilismiä retoriseen kertomusteoriaan ja toisaalta dekonstruktiiiviseen etiikkaan suhteuttaen. Pyrin retorisen kertomusteorian periaatteiden mukaisesti kompositiota ja kerronnallisia strategioita tarkastelemalla luomaan kuvaa kerronnassa vaikuttavasta eetoksesta (Phelan 2007a, 36; myös Lehtimäki 2008, 23). Miten kertomuksen eettinen tila rakentuu ja millaisin keinoin teksti avautuu eettiselle pohdiskelulle? Miten kertomus ohjaa johdatusta etsivää implisiittistä lukijaa?

Etiikka-sanalla viitataan työssäni ennen kaikkea sulkeutumattomaan hermeneuttiseen prosessiin, pohdintaan arvojen luonteesta ja merkityksestä. Kuten Kuisma Korhonen toteaa, kirjallisuuden eettisyyden voi nähdä yleisesti piilevän sen kyvyssä muotoilla ”myyttejä, tarinoita ja tajunnantiloja, jotka saavat meidät hetkeksi luopumaan ahtaan yksilökeskeisestä ajattelustamme ja lähentämään omaa ymmärryksen horisonttiamme jonkun meille vieraan horisontin kanssa” (Korhonen 2000, 281). Tämän näkemyksen jakavat tiettyyn pisteeseen asti sekä retoris-eettiset kertomusteoreetikot että dekonstruktionistit. Etiikka on tavallaan moraalin metataso, moraalialta edeltävä aukinaisuuden tila. Tutkiakseen kertomuksen tapaa nostaa esiin eettisiä kysymyksiä siitä ei tarvitse kristallisoida moraalisia periaatteita tai lakeja. Toisin sanoen siinä missä etiikalla tarkoitan laajassa mielessä sulkeutumattomaa eettistä pohdiskelua, moraalilla viitataan eettiseen sulkeumaan tai lakiin.

Kerronnan lisäksi pureudun myös lukijan vastaanottoon, joka on retorisen kertomusteorian

mukaan ennakoitu itse tekstin tasolla, rakentuneena implisiittisen lukijan asemaan. Teemme lukijoina kertomuksen edetessä erilaisia eettisiä valintoja, arvioimme ja tuomitsemme henkilöhahmoja ja heidän valintojaan. Sekä Phelan että Booth viittaavat tähän eettisen lukemisen arvottavaan luonteeseen sanalla ”judge” (Booth 1988; Phelan 2007a, 2). Millaisia tuomareita me lukijat olemme? Annetaanko implisiittiselle lukijalle aseita vastustaa sitä romaanin päällekkäyvää nihilististä eetosta, jonka charmanttina maskottina ja puhemiehenä häärii kylmän luonnonlain mukaan tuomitseva Judge Holden? Voimmeko konstruoida kertomuksesta toista tuomaria, joka nousisi kanssamme tätä pahaa lainpitäjää vastaan?

Uskoakseni työni on sekä hedelmällinen vuoropuhelu että väistämätön umpikuja. *Blood Meridian* -romaanin viehättävä antihumanismi on monella tapaa retorisen kertomusteorian läpäisemättömissä. Toisaalta dekonstruktiiivisesta näkökulmasta juuri aporioissa piilee suuri eettinen voima. Kuten tulen osoittamaan, eräs retoris-eettisen luennan suurimmista ongelmista *Blood Meridian* -romaanissa on erilaisten kerronnan tasojen romahtaminen ja eri äänien tai diskurssien vuotaminen erottamattomaksi. Emme voi lopulta erottaa implisiittisen tekijän tai jopa lihaa ja luuta olevan tekijän ääntä henkilöhahmojen äänestä. Romaanin kammottavimman hahmon Judge Holdenin hirviömyisyys ei lopulta piile ainoastaan hänen karmivissa teoissaan, vaan hänen romaanin mittaan voimistuvassa läsnäolossaan kerronnan diskurssissa. Tämä tekee olon epämukavaksi niin lukijalle kuin myös kerronnan ja etiikan suhdetta pohtivalle tutkijalle.

Esitän, että retoris-eettisestä vinkkelistä nähtynä suorastaan moraaliton teos on itse asiassa eettisesti hyvin voimakas kokemus, joka vaatii erilaista, vähemmän antroposentristä ymmärrystä etiikasta ja estetiikasta. Syvällisenä eettisenä kokemuksena *Blood Meridian* nostaa esiin monia kiinnostavia kysymyksiä retorisesta kertomusteoriasta, todellisuuden ja kielen välisestä ongelmallisesta suhteesta sekä tavoistamme ajatella ja kuvata luontoa. Yhtä varmaa on kuitenkin, että romaani myös eksyttää ja häiritsee meitä vielä kirjan kannet suljettuummekin.

2 Nihilistinen romaani

2.1 Katso ihmistä

Wayne C. Boothin mukaan kaikki kertomukset tekevät nimessään tai ensimmäisissä lauseissaan tarjouksen lukijalle. Ne tarjoavat ystävyyttä, jonka laadussa eroja. Toiset tarjoavat ikuista sielunveljeyttä, toiset halpoja ja yksipuolisia sensaatioita, kun taas jotkut toivovat lukijalleen jopa pahaa... (Booth 1988, 174). Kuten muutkin varsinaista kertomusta edeltävät paratekstit, myös epigrafin voi nähdä osana ystävyyden tarjousta sekä eräänlaisena lukuohjeena, avaimena romaanin keskeisiin eettisiin kysymyksiin tai jopa eetokseen (Keskinen 1993, 146–156; Genette 1997, 8–10; Phelan 2007a, 55). *Blood Meridian* -romaanin alussa on kolme merkittävää tienviittoa, joista ensimmäinen on lainaus Paul Valéryltä:

Your ideas are terrifying and your hearts are faint. Your acts of pity and cruelty are absurd, committed with no calm, as if they were irresistible. Finally, you fear blood more and more. Blood and time. (*BM*, xxi.)

Lainaus on peräisin esseistisestä novellista ”The Yalu” (”Le Yalu”), jossa Valéry esittää filosofisen dialogin kahden erilaisen maailmankuvan ja psyyken välillä. Novellissa Valéryn eurooppalainen alter ego ja kiinalainen oppinut keskustelevat uhkaavasta ensimmäisestä Kiinan-Japanin sodasta (1894–1895) ja pohtivat omien kulttuuriensa suhtautumista sotaan ja verenvuodatukseen. Kiinalainen toteaa, että länsimainen mieli palvoo järkeä ja älyä peittääkseen kuolevaisuutensa: ”You are in love with intelligence, until it frightens you. Your ideas are terrifying and your hearts are faint”. (Valéry 1962, 373.) Rationaalinen ajattelu on kiinalaisen mukaan länsimaiselle mielelle keino hallita kuoleman pelkoa, peittää olemassaolon verinen kaaos ja ”sydänten heikkous”.

Kiinalainen oppinut jatkaa, että ei ole välttämättä hyvä tietää liikaa ja että hän tietää jotain älyä voimakkaampaa. Kiinalaiset voivat nimittäin olla hyvin julmia ja barbaarisia, mutta mikä tekee heidän säälin ja julmuuden teoistaan (”acts of pity and cruelty”) ymmärrettäviä on se, että ne itse ”perustuvat vereen”. Siinä missä eurooppalainen mieli on rationaalisuuden palvontansa takia revitty juuriltaan ja aina matkalla kohti jotakin, kiinalainen kulttuuri muodostaa ikuisen verilinjan, joka on kudottu elävistä, kuolleista ja luonnosta. Jokainen yksilö tuntee olevansa sekä poika että isä, yksi lukemattomista muista, kuin tiiliskivi seinässä. Tämä rakenne määrittää ihmistä, sen ulkopuolella hän ei ole mitään. (Valéry 1962, 374; vrt. Cronan 2011.)

Kiinalaisen oppineen synkässä luonnehdinnassa eurooppalainen mieli pelkää kestävyttä ja

muuttumattomuutta, toisin sanoen aikaa ja verenvuodatusta. Eurooppalainen ei syleile kuolevaisuutta vaan tarrautuu ideoiden kuolemattomaan maailmaan verhoten siten oman ruumiillisuutensa ja kuolemanpelkonsa. Valéryn mukaan tässä perimmäisessä vieraantumisessa omasta eläimellisyydestämme piilee länsimaisen absurdin kokemuksen alku. Olemme etsineet omaa kuvaamme ideoista, jotka ovat lopulta paljastuneet vain ideoiksi. *Blood Meridian* -romaanin epigrafiksi irrotettuina Valéryn sanat puhuttelevat tietysti kiinnostavalla tavalla myös kertomuksen implisiittistä lukijaa, jonka kertomuksen taustalla oleva implisiittinen tekijä olettaa runoilijan alter egon kaltaiseksi länsimaiseksi mieleksi. Näin *Blood Meridian* paikantuu heti parateksteistään lähtien hyökkäykseksi länsimaisen psyyken ytimeen.

On kiinnostavaa, että kiinalaisen sanat ”acts of pity and cruelty” voivat merkitä toisaalta säälin ja julmuuden *näytöksiä*, toisaalta sitä, kuinka *reagoimme* noihin näytöksiin katsojina. Sanat tuovat mieleen yhden länsimaisen taiteentutkimuksen keskeisimmän tekstin, Aristoteleen *Runousopin*. Filosofin mukaan tragedia jäljittelee toimintaa, joka herättää katsojissa toisaalta pelkoa toisaalta sääliä ja puhdistaa nuo samaiset tunteet *katharsiksessa* (Aristoteles 1967, 13–30). Mutta kuten Valéryn kiinalainen henkilöahmo toteaa, olemassaolon todellisen luonteen – olemisen merkityksettömyyden ja oman kuolevaisuuden – ymmärtäminen johtaa länsimaisen traagisen mielen lopulta kauhuun ja paniikkiin: ”Finally you fear blood more and more. Blood and time.” (Valéry 1962, 373.) Elämän verinen näytelmä ei olekaan tragedia, vaan absurdi kohtaus tyrannimaisen ikuisuuden mittakaavassa, oli siinä itse mukana tai tarkkaili sitä etäämmältä oikukkaiden tunteidensa orjana. Niinpä kiinalainen oppinut kyseenalaistaa myös länsimaisen traagisen elämäntunteen ja maailmankuvan, jossa yksittäisen ihmisen kuolema merkitsee transsendentaalista kriisiä.

Siinä missä Valéry puhuttelee kuolemaa pelkäävää ja surevaa implisiittistä lukijaa, seuraavassa epigrafissa 1700-luvulla elänyt kristillinen mystikko Jakob Böhme kirjoittaa kuin vastauksena:

It's not to be thought that the life of darkness is sunk in misery and lost as if in sorrowing. There is no sorrowing. For sorrow is a thing that is swallowed up in death, and death and dying are the very life of darkness. (*BM*, xxi.)

Myös Böhmeä lainaava tienviitta palaa mieleen myöhemmin romaanin kuolemantanssia seuratessa. Arvoituksellisissa sanoissa piilee näkemys tuhon ja pimeyden tehtävästä maailmassa, ”pimeyden elämästä” (”very life of darkness”). Pimeys ei ole vain valon – Jumalan, hyvyyden tai Järjen – poissaoloa, vaan aktiivinen voima, toimija. Böhmen kirjoituksista välittyvä näkemys aineellisesta maailmasta on hyvin ankara. Maailmankaikkeus on suuren kärsimyksen paikka, joka jakautuu

gnostilaisuudelle tyypillisesti hyvän ja pahan, valon ja pimeyden ankaraan taisteluun. Kuten N. A. Berdjajev tulkitsee, Böhme näkee luomakunnassa Jumalan hyvyyden lisäksi myös hyvin voimakkaan pimeän ja järjettömän puolen. Böhmen mukaan kaikki maailmassa voidaan ymmärtää vain vastakohtansa kautta, ja niinpä valoa ei voi olla ilman pimeyttä, eikä hyvää ilman paha. (Berdjajev 1930, 55–64.) Böhme muistuttaa Valéryn kiinalaista oppinutta siinä, että hän antaa pimeydelle ja verenvuodatukselle tärkeän merkityksen osana elämää. Pimeys on elämää siinä missä valokin, kuolema ja verenvuodatus erottamaton osa olemistamme.

Kolmantena epigrafina on pahaenteinen lainaus 1980-luvun lehtileikkeestä, joka kertoo arkeologien löytäneen kolme tuhatta vuotta vanhoja jälkiä skalpeeraamisesta. Kahden muun lainauksen yhteyteen asetettuna sen merkitys on ilmeinen. Skalpeeraaminen, jonka liitämme arkiajattelussamme tiettyyn historialliseen ja toisaalta voimakkaasti mytologisoituun ajanjaksoon tietyllä alueella, näyttäytyy menetelmänä, jolla on pitkä ja harras perinne. Sitaatista tulee romaanin synkän moraliteetin ilmaus: näin on ollut ja tulee aina olemaan. Ihminen ei opi historiasta muuta kuin kenties sen, että hän ei opi siitä mitään.

Nostan nämä kolme epigrafia esiin, koska niillä on tärkeä merkitys kutsuina lukijalle. Ne ovat eväitä nihilistiseen maailmaan ja tarjoavat implisiittiselle lukijalle tietyn aseman, josta tarkastella tulevia tapahtumia. Kuten sitaateista voi päätellä, tuo positio ei voi olla idealistinen, ihmisen perimmäiseen hyvyyteen ja historialliseen edistykseen uskova. Lainatakseni Ted Gioian (2010) osuvaa luonnehdintaa, McCarthy poistaa tragedioistaan tragedian.

Itse kertomus alkaa McCarthyn kerronnalle tyypillisellä embleemillä, kuvallisella esityksellä, jolla on symbolinen sisältö. Kuvassa tapaamme ensimmäistä kertaa nimeämättömän päähenkilön ”the kidin”. Huomio kiinnittyy välittömästi raamatulliseen kieleen ja kerrontaan, joka on ladattu täyteen merkityksiä:

See the child. He is pale and thin, he wears a thin and ragged linen shirt. He stokes the scullery fire. Outside lie dark turned fields with rags of snow and darker woods beyond that harbor yet a few last wolves. His folk are known for hewers of wood and drawers of water but in truth his father has been a schoolmaster. He lies in drink, he quotes from poets whose names are now lost. The boy crouches by the fire and watches him.

Night of your birth. Thirty-three. The Leonids they were called. God how the stars did fall. I looked for blackness, holes in the heavens. The Dipper stove.

The mother dead these fourteen years did incubate in her own bosom the creature who would carry her off. The father never speaks her name, the child does not know it. He has a sister in this world that he will not see again. He watches, pale and unwashed. He can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence. All history present in that visage, the child the father of the man. (*BM*, 1.)

Erikoisella tavalla toisessa persoonassa lausuttu ”See the child” on toisaalta kuvaus, toisaalta *käskey*

katsoa. Toisaalta se tarkoittaa ”näe lapsi”, toisaalta ”katso lasta”. Ei riitä, että vain kuvittelemme lapsen ja näemme hänet sielumme silmin, vaan että todella katsomme. *Ecce homo* -motiivi ei kutsukaan lukijaa seuraamaan välttämättä vain tiettyä lasta, tässä tapauksessa 14-vuotiasta päähenkilöä the kidiä, vaan myös lapsen kuvaa yleensä, Ihmisen Poikaa. Kertoja näkee nimeämättömässä pojassa ihmisyyden yleensä: ”All history present in that visage, the child the father of the man.” (*BM*, 1.) Jälkimmäinen lause on suora viittaus William Wordsworthin runoon *Rainbow*⁴, jossa lapsi edustaa romantiikan ajalle tyypillisesti ihmisyyttä parhaimmillaan. Luontorunoilijan säikeissä kertoja ilmaisee toivonsa, että hän voisi säilyttää vanhetessaan lapsenomaisen hurmioitumisen kyvyn ja ”luonnollisen hurskauden” (”natural piety”), kyvyn katsoa luontoa ihmetellen. Jos tämä lapsenomaisuus häviää, ihminen ei ole muuta kuin tyhjä kuori ja hänen sietää kuolla. (Wordsworth 1852, 73.)

Wordsworthin runon implikaatio on, että lapsessa on jo nähtävissä kaikki ihmisyyden ominaispiirteet. Lapsi ei ole täyttämätön astia, vaan päinvastoin sisältää tulevan. Sen sijaan aikuistuessaan ihminen usein menettää jotain mutkattomasta suhteestaan luontoon ja maailmaan. Toinen idealistinen implikaatio Wordsworthin runossa on se, että luonto on hyvä ja että hyveellinen ihmiselämä syntyy rauhanomaisessa suhteessa luontoon.

Siinä missä *Rainbow* edustaa romantista, myönteistä näkemystä ihmisyydestä ja ihannoii viatonta lapsuutta, *Blood Meridian* kääntää lauseen merkityksen päinvastaiseksi. Jos kerran Wordsworthin runon mukaan lapsessa näkyvät jo kaikki tulevat inhimilliset piirteet, *Blood Meridian* -romaanissa lause ”the child the father of the man” ilmentää ihmisluonnon synnynnäistä viheliäisyyttä, jo pienessä ihmistaimessa kytevää taipumusta mielettömään väkivaltaan. Miten selittää tuon lauseen loistava röhkeys, ja vielä enemmän: miten selittää sen vaikutus eettistä johdatusta etsivään lukijaan? Retorisesta näkökulmasta avauskappale näyttäytyy haasteena lukijalle: tule kanssani, niin näytän sinulle ihmisyyden pahimmat puolet, ihmisen todellisen luonteen! Se ei ole boothilainen ystävyys tarjous vaan suggestiivinen käsky katsoa ihmisen viheliäisyyttä.

Virke ”mother dead these fourteen years did incubate in her own bosom a creature that would carry her off” (*BM*, 1) vahvistaa mielikuvaa kirotusta olennoista ja voimistaa kertomuksen alun goottilaista tunnelmaa. Lapsivuoteelle kuollut äitivainaa ”hautoi” rinnallaan ”olentoa”, joka veisi hänet hautaan. Näin syntymä ja kuolema kietoutuvat heti alusta saakka yhteen groteskilla tavalla. Äiti (luonto) kantaa oman tuhonsa siementä. Kuva ilmentää romaanin kerronnassa piirtyvää ajatusta luonnon sydämessä olevasta destruktiivisuudesta. Virke on esimerkki myös kerronnan outoudesta. Se rikkoo tavanomaisen temporaalisen rakenteen ja luo melankolisen pysähtyneisyyden

4 My heart leaps up when I behold/A Rainbow in the sky:/So was it when my life began/So is it now I am a man;/So be it when I shall grow old,/Or let me die!/The Child is Father of the Man;/I could wish my days to be/Bound each to each by natural piety. (Wordsworth 1852, 73.)

tilan, jossa mennyt, nykyinen ja tuleva sekoittuvat. Näin kertoja luo vaikutelman äidin läsnäolosta kuoleman jälkeen. Äiti (ja naissukupuoli muutenkin) on läsnä menetyksenä, poissaolona, joka jää kummittelemaan kertomuksen edetessä.

Jo romaanin alkukappale on kuin antiteesi retoris-eettisten kertomusteoreetikoiden perusolettamuksille. Siinä esitellään picaro-hahmo, the kid, johon meidän geneerisessä asetelmassa tulisi samaistua. Mutta miten voisimme samaistua, kun jo ensimmäisellä sivulla kerrotaan tämän 14-vuotiaan lapsen sisällä kihisevästä mielettömästä väkivallan janosta? Huolimatta lapsen viheliäisyydestä kertoja ja implisiittinen tekijä pyytävät meitä katsomaan ja seuraamaan lapsen kuvaa, kieltävät lukijaa sulkemasta silmiään. Douglas J. Canfield luonnehtii McCarthyn romaania ”groteskiksi bildungsromaniksi”. Toisin kuin porvarillisessa kasvukertomuksessa, jossa kuvataan nuoren psykologista kasvua yhteisön vastuulliseksi jäseneksi, *Blood Meridian* -romaanissa lukijalta evätään pääsy päähenkilön tietoisuuteen, eikä mitään selvää psykologista tai eettistä kehitystä tapahdu. (Canfield 2001, 159.)

Kerronnassa on etenkin alkupuolella historiallisen seikkailuromanssin ja poikakirjojen nopeasti etenevä rytmi, vaikka seassa on myös lyyrisiä pastoraalimaiseman kuvauksia. The kid pakenee kotoaan Tennesseeestä kohti Meksikoa ja ajautuu erilaisiin väkivaltaisiin seikkailuihin. Osoittauduttuaan päteväksi rettelöijäksi hänet värvätään ensin kapteeni Whiten ja lopulta John Glantonin palkkasoturijoukkoon. Päinvastoin kuin konventionaalisessa bildungsromanissa, the kidin kohtaamat seikkailut eivät saa didaktista arvoa. Ne eivät ole opetuksia, vaan verisiä eriä elämän toivottomassa vapaapainiottelussa. Tarinan edetessä kertoja kuvailee raakaa maailmaa lakoniseen sävyyn:

They fight with fists, with feet, with bottles or knives. All races, all breeds. Men whose speech sounds like the grunting of apes. Men from lands so far and queer that standing over them where they lie bleeding in the mud he feels mankind itself vindicated. (*BM*, 4.)

Nihilistinen visio on silmiinpistävä: kohtaaminen Toisen kanssa johtaa yleensä väkivaltaan. Erilaisia puherekistereitä on monia, nyrkit, jalat, pullot, veitset – kertomuksen edetessä vielä useampia. Kertoja samaistaa tappelevat miehet apinoihin ja eläimiin, joita on eri rotuja ja lajeja. Kuten eläimet yleensä länsimaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa, ihmisetkin nähdään kerronnassa ainoastaan toimintansa, ei sisäisen maailmansa kautta.

Kertoja maalaa maallisen helvetin Hieronymus Boschille tyypillisellä groteskilla detaljismilla, mutta teillä ja toreilla lojuvista ruumiskasoista kerrotaan oudon arkiseen sävyyn ja vailla kauhistunutta paatosta. Etäännytetty kerronta korostaa tarinamaailman kaoottisuutta ja arvaamattomuutta, sillä se raportoi kaikkea samalla jylhällä välinpitämättömyydellä. Siirtyminen

pastoraalisesta maisemakuvauksesta raa'an väkivallan kuvaukseen tuntuu hämmentävällä tavalla luonnolliselta:

He moves north through small settlements and farms, working for day wages and found. He sees a parricide hanged in a crossroads hamlet and the man's friends run forward and pull his legs and he hangs dead from his rope while urine darkens his trousers. (*BM*, 5.)

Kertoja siirtyy idyllisestä maisemakuvauksesta satunnaiseen kuvaan, ”isänmurhaajaan”, ja tarkentaa vielä lisäksi inhottavaan yksityiskohtaan miehen teloituksessa. Kuvaa ei motivoida mitenkään juonen tasolla, eikä sen enempää the kid, kertoja kuin implisiittinen tekijäkään langeta siihen moraalisia arvostelmia. Jälleen kuva nähdään päähenkilön fokalisoimana, mutta ei hänen sisäisen maailmansa kautta, joten emme saa tietää kohtauksen psykologisesta tai eettisestä vaikutuksesta the kidiin.

Booth (1988, 39) esittää, että lukiessamme kysymme itseltämme seuraavanlaisia kysymyksiä: Uskoako kertojaa? Olenko valmis olemaan sellainen ihminen kuin kertoja pyytää? Hyväksynkö kertomuksen implikoiman tekijän pienen ystäväpiirini jäseneksi? Nämä kysymykset tuntuvat epämukavilta *Blood Meridian* -romaanin yhteydessä.

2.2 Kertomus retorisena tekona

Retorisen kertomusteorian ytimessä on ymmärrys kertomuksesta retorisena tekona, jolla on tietty tarkoitus, päämäärä ja keinot. Phelan määrittelee kertomuksen siten, että siinä ”joku kertoo jollekin tietyissä tilanteessa ja tietystä syystä, että jotakin tapahtui”. Fiktiossa retorinen tilanne kahdentuu. Kertoja kertoo tarinan yleisölleen, kun taas kertomuksen taustalla oleva tekijä kommunikoi ”auktoriaaliselle yleisölleen” sekä tarinan että sen, kuinka kertoja kertoo. (Phelan 2007a, 3–6.) Phelan siis nojaa narratologiassa melko yleisesti jaettuun, vaikkakin nykyisessä jälkiklassisessa narratologiassa problematisoituun käsitykseen kerronnasta kommunikaatioprosessina, jossa kertomus välitetään viestinä lähettäjältä vastaanottajalle.

Siinä missä tiukan strukturalistinen narratologia rajoittaa tarkastelun ainoastaan kertovan tekstin ”sisäisiin” rakenteisiin ja pyrkii luomaan yleisen kertomuksen kieliopin, Phelan korostaa kertomuksen agenttien retorista luonnetta ja avaa sitä kautta mahdollisuuden tarkastella sekä tekijän intentiota että lukijan vastaanottoa. Kommunikaatiomallin osatekijät eivät ole tekstin sisäisiä olioita vaan kirjoittamisen ja tulkinnan välineitä. Phelan pyrkii tavallaan kartoittamaan narratologisen apparaatin ja kontekstualististen suuntausten välistä aluetta sekä liikkumaan kohti myös todellista

tekijää ja lukijaa, kommunikaatiota, joka on klassisessa kertomusteoriassa suljettu tarkastelun ulkopuolelle. Kertomukset on retorisen kertomusteorian mukaan suunniteltu vaikuttamaan lukijaan tietyllä tavalla, minkä vuoksi niissä on hyödynnetty juuri tietynlaisia tekstuaalisia keinoja. Tarkastelussa pyritäänkin ottamaan huomioon koko pyhä kolminaisuus – teksti, lukija ja tekijä – sekä ennen kaikkea näiden kolmen välinen dynamiikka. (Phelan 2007a, 3–6.)

Kertomisen ja lukemisen dynamiikalla on Phelanille tärkeä merkitys. On olennaista, miten teos lykkää informaation esilletuloa, miten se ohjaa lukijan tulkintaprosessia ja miten se jättää aukkoja kerronnassa. Oletuksena on, että kertomuksen edetessä teemme lukijoina erilaisia eettisiä arviointeja toisaalta henkilöhahmoista, toisaalta myös tekijästä sekä hänen kerrontansa etiikasta ja estetiikasta. Saatamme esimerkiksi kertomuksen alussa suhtautua hyvin kielteisesti tiettyyn henkilöhahmoon, mutta myöhemmin muuttaa käsitystämme täysin päinvastaiseen suuntaan kerronnallisen johdatuksen seurauksena. Niin sanotuissa sofistikoituneissa kertomuksissa kertomuksellinen kompleksisuus vastaa moraalista monimutkaisuutta, johon selvärajaiset hyvyden ja pahuuden leimat eivät enää päde. (Phelan 2007a, 3–6; Dannenberg 2008, 27; Lehtimäki 2010, 40–41.)

Koska Phelanin lähestymistapa sisällyttää myös lukijan vastaanoton, on tärkeää ymmärtää hänen näkemyksensä fiktion yleisöstä. Phelanin reseptiomalli pohjautuu Peter J. Rabinowitzin vuonna 1977 esittelemään malliin, joka jäsentää lukemista hypoteettisen lukijaroolin avulla (Rabinowitz 1987). Phelanin hieman muunnellussa mallissa erotellaan neljä pääasiallista yleisöä: todellinen lukija (”flesh-and-blood-reader”), auktoriaalinen yleisö (”authorial audience”), kerronnallinen yleisö (”narrative audience”) ja kertomuksen sisäinen yleisöagentti (”narratee”) (Phelan 1996, 135–153). Auktoriaalinen yleisö tarkoittaa lukijaa tai lukijakuntaa, jolle kirjailija ikään kuin kirjoitti teoksensa. Ymmärtääkseen teoksen lukijan täytyy jakaa tämän oletetun auktoriaalisen yleisön tiedolliset ominaisuudet. (Mikkonen 2011, 39.) Auktoriaalinen yleisö on kuitenkin hyvin lähellä Wolfgang Iserin lanseeraamaa implisiittisen lukijan tai ihannelukijan käsitettä, jota itse käytän tässä työssä. Narratologiassa implisiittistä lukijaa on yleensä pidetty implisiittisen tekijän ”peilikuvana”. (Iser 1972; Chatman 1990, 75.)

Kerronnallinen yleisö on sen sijaan itse kerronnallisen maailman sisällä oleva havainnoinnin asema, jonka todellinen lukija olettaa. Tekijä toivoo meidän muuttuvan tällaiseksi kerronnalliseksi yleisöksi lukemisen ajaksi, kysyvän ”minkälainen lukija minun pitäisi teeskennellä olevani – mitä minun pitäisi tietää ja uskoa – jotta voisin pitää lukemaani fiktiivistä teosta totena?”. (Rabinowitz 1987, 96; Mikkonen 2011, 42.) Kerronnallinen yleisö toisin sanoen uskoo tapahtumien olevan totta ja jakaa saman todellisuuden kertomuksen hahmojen kanssa, vaikka ei osallistukaan itse kertomukseen. Sen sijaan kertomuksen sisäinen yleisöagentti on kertomuksessa esiintyvä

henkilöhahmo, jolle kertomuksen sisällä kerrotaan (Phelan 2007a, 4–5).

Koska kyse on retorisesta kommunikaatiosta, Phelanin mallissa näitä neljää eri yleisöä vastaa neljä erilaista kertovaa agenttia: todellinen tekijä, implisiittinen tekijä, kertoja ja kertomuksen sisäinen kertoja-agentti. Niinpä todellinen tekijä kommunikoi todelliselle lukijalle, implisiittinen tekijä auktoriaaliselle yleisölle (vrt. implisiittiselle lukijalle), kertoja kerronnalliselle yleisölle ja kertomuksen sisäinen kertojahahmo toiselle hahmolle. Näiden eri kerronnallisten tasojen välinen peli mahdollistaa tekijälle monimutkaisten eettisten ongelmien ja näkökulmien rakentamisen, eetoksen tai eettisen *designin*.

On tärkeää huomata, että Phelan kutsuu työtään lähestymistavaksi (”approach”) eikä metodiksi. Tarkoitus on lähestyä tekstiä sen omista lähtökohdista käsin ja tarkastella sitä, kuinka teksti itse tuottaa tietynlaisen eetoksen, ei soveltaa siihen jonkinlaista ennaltamäärättyä tulkintakehystä. Jos metodi on, se rakennetaan *a posteriori* tekstin itsensä tarjoamien ainesten pohjalta ja dialogisessa suhteessa kertomuksen ulkoisen maailman kanssa. (Phelan 2007a, 10, 85–86; Lehtimäki 2010, 43.) Näin Phelan vastaa keskeiseen tulkinnan ongelmaan: miten pysyä uskollisena kertomukselle itselleen, mutta toisaalta väistää ajatus fiktiosta maailmasta erillisenä saarekkeena. Vaikka Phelan (1996, 20; 2007a, 88–89) varoittaa usein tekstin pelkistämistä tietyn kulttuuritemaattisen tulkinnan, esimerkiksi marxilaisen, feministisen tai vaikkapa psykoanalyttisen luennan, keppihevoseksi, hän osoittaa olevansa sangen avoin nykyisille kirjallisuustieteen pluralistisille tuulille.

Phelan määrittelee työtään myös suhteessa dekonstruktiiviseen teoriaan, joka ei enää ole vuosikymmeniin ollut akatemian kuumiin trendi, mutta jonka vaikutukset näkyvät kaikkialla humanistisessa tutkimuksessa. Hän antaa arvoa dekonstruktiolle siinä, kuinka se on problematisoinut ymmärrystämme kielestä, tekstuaalisuudesta ja tulkinnasta, mutta korostaa oman teoriansa eroa sekä dekonstruktiiviseen (Paul de Man, J. Hillis Miller) että pragmatistiseen lähestymistapaan (Stanley Fish, Richard Rorty). Hän toteaa jälkistrukturalistiseen kielikäsitteeseen viitaten, että vaikka faktoja ei olisikaan olemassa tietyn diskursiivisen viitekehysten ulkopuolella, meidän ei tule ajatella että diskursiivinen viitekehys tuottaa faktat, vaan että on sen sijaan olemassa monenlaisia faktoja ja useita tapoja suhtautua niihin. Phelan ei siis väitä teoriansa olevan perusta, jolle kaikki ymmärrys kirjallisuudesta voitaisiin rakentaa, vaan haluaa ennemmin tuoda esiin yhtä tärkeäksi näkemäänsä näkökulmaa, jossa kertomukset ymmärretään monimutkaisena retorisena kommunikaationa tekijältä lukijalle. (Phelan 1996, 8–17.)

Kertomusteorian pahimpia universalistisia harhoja – esimerkiksi pyrkimystä puhtaan deskriptiivisen poetiikan ja yksittäisten kertomusten tulkinnan täydelliseen erottamiseen toisistaan – on ruodittu viime vuosikymmeninä riittämiin (esim. Gibson 1996; Darby 2001). Mutta vaikka

kerronnalliset tasot eivät ole olemisen järkähtämättömiä tosiasioita, tiettyyn pisteeseen asti ne selkeyttävät puhettamme fiktiosta. Niin kuin Dorrit Cohn osoittaa teoksessaan *Fiktio mieli* (2007), narratologiaa tai sen käsitteitä tarvitaan silloin, kun halutaan puhua fiktion erikoislaatuista piirteistä, siitä fiktion ja ei-fiktion rajasta, joka on häilyvä, mutta tuskin koskaan täysin hävitettävissä. Se, että ollaan käsitteellisen selkeyden ja tiettyjen tulkinnallisten pelisääntöjen asiassa, ei myöskään automaattisesti tarkoita sellaista kontrolloivaa ja autoritaarista asennetta, jollaisesta jälkistrukturalistisesti väritetty tutkimus on usein narratologiaa moittinut.

Kuten Maria Mäkelä toteaa Kindtiin ja Mülleriin viitaten, meidän tulisi mieluummin arvostaa narratologisten mallien heuristista välinearvoa yksittäisten teosten tulkinnassa, sen sijaan että narratologiasta laajennettaisiin jälleen yksi tulkinnan teoria muiden joukkoon (Mäkelä 2011, 24; Kindt & Müller 2003). Vaikka työni ja tutkimuskohteeni kyseenalaistaa voimakkaastikin tiettyjä retorisis-eettisen kertomusteorian oletuksia, pidän järkevänä lähtökohtana narratologista kertomusmallia, jossa erilaiset kertovan tekstin tasot ja toimijat on pyritty erottelemaan toisistaan. Niiden avulla emme pelkästään sullo kertomuksia ennalta määrättyihin muotteihin ja tulkintoihin, vaan tuomme esille kertomusten kyvyn haastaa omat konseptimme. Narratologisten käsitteiden voima piilee myös siinä, että ne voidaan kyseenalaistaa mielenkiintoisilla ja kertomuksista riippuen erilaisilla tavoilla.

2.3 Judge Holden ja implisiittinen tekijä

Jos jo *Blood Meridian* -romaanin alku vaikuttaa ihmisvihamieliseltä provokaatiolta, kertomuksen edetessä paatuneimmatkin esteetikot alkavat hikoilla. Ajuduttuaan Meksikoon the kid liittyy pahamaineiseen Glantonin palkkiometsästäjäjoukkioon, joka solmii sopimuksia paikallisten johtajien kanssa apassien hävittämisestä heidän alueeltaan. Kansanmurhan tulokset mitataan päänahoissa, joita joukkio alkaakin saalistaa armotta. Ensimmäinen merkki tehtävän luonteesta on kohta, jossa Glanton silmää räpäyttämättä ampuu vanhan avuttoman naisen ja käskee alaistaan repimään mukaan 100 dollarin kuitin: ”Get that receipt for us.” (*BM*, 102.) Matkan edetessä tuottoisa kansanmurha muuttuu yleiseksi veriorgiaksi, ja pian tositteeksi käy päänahka rotuun katsomatta. Glantonin jengi murhaa sattumanvaraisesti rauhanomaisia intiaaneja, meksikolaisia kyläläisiä ja lopulta jopa samaisia meksikolaisia, jotka ovat alunperin palkanneet heidät tuomaan järjestystä apasseja vastaan.

Kohdatessamme kertomuksessa tällaisen hyökkäyksen omia tai yhteisöissämme vakiintuneita moraalikäsitteitä vastaan, alamme kuin luonnostaan etsiä kertomuksen hierarkiasta

tasoa, joka tuomitsisi vääryyden ja laukaisisi moraalisen monimielisyyden, päästäisi meidät pahasta. Kun tapaamme moraalisesti arveluttavan tai moraalisisista arvotuksista pidättäytyvän kertojan, pyrimme löytämään viitteitä implisiittisestä tekijästä, joka tuomitsisi kertojaa ja kerrontaa hänen selkensä takana. Koska retorinen kertomusteoria ymmärtää kertovan tekstin viestintänä tekijältä lukijalle, sen täytyy myös sijoittaa kertomuksen eettinen ja poliittinen *logos* tuon viestiketjun toiseen päähän. Boothille ja Phelanille tämä *logos* on implisiittinen tekijä. Niinpä painopisteen siirtyminen kertomuksen retoriikasta kertomuksen etiikkaan on Boothin ajattelussa johdonmukainen askel, sillä jo implisiittistä tekijää hahmotellessaan Booth viittaa terminsä eettiseen tai ideologiseen ulottuvuuteen: ”How do you tell the good guys from the bad guys?” (Booth 1961, 457.)

Seymour Chatmanin (1990, 90) luonnehdinnan mukaan implisiittisen tekijän käsite nimeää konvention, jossa luonnollistamme lukuprosessimme henkilökohtaiseksi kohtaamiseksi jonkin yksittäisen, historiallisesti tunnistettavan tekijän kanssa, vaikka emme tietäisi tuosta henkilöstä todellisuudessa yhtään mitään. Lanseeratessaan termin vuonna 1961 Booth viittasi niihin ideologisiin ja esteettisiin arvotuksiin, joista kertova teksti epäsuorasti sommittelunsa ja kerrontansa ambiguiteetin takaa vihjaa. Se on teoskokonaisuutta hallitseva tietoisuus, joka opastaa meitä äänettömästi kokonaisrakenteen sekä yhden tai useamman kertojan kautta. Implisiittinen tekijä on osaksi tekijän luoma toinen minä, osaksi tekstin itsensä ja osaksi lukemisen funktio. (Booth 1961, 70–71; Chatman 1978, 148; Chatman 1990, 76; Rimmon-Kenan 1991, 110.)⁵

Phelan käsittää implisiittisen tekijän hieman eri tavalla kuin oppi-isänsä. Hän kyllä toteaa yhtenä lukemista ohjaavana perusoletuksena olevan, että kertomuksen implikoima tekijä ottaa eettisesti kantaa, tuomitsee ja arvottaa kertojan kertomista ja hänen kertomiaan hahmoja ja tapahtumia. Siten implisiittinen tekijä myös johdattaa lukijoitaan tietynlaisiin eettisiin ongelmanasetteluihin ja jopa vastauksiin. (Phelan 2007a, 53.) Phelan ei silti samassa määrin niele boothilaiseen malliin sisältyvää ajatusta tekijän paluusta, vaikka toteaa, että lukiessamme retorisesti tapaamme aina jotain muutakin kuin itsemme. ”Author”-sanan sijaan Phelan käyttääkin usein termiä ”authorial agency”, joka painottaa pikemminkin tekijä-konstruktion erilaisia tehtäviä kertomuksessa ja sen tulkinnassa, ei niinkään Tekijää goethelais-romanttisessa mielessä. (Phelan 1996, 38–49; Phelan 2005, 47.) Näin hän siirtää painoarvoa kertomuksen taustalla olevasta yhtenäisestä antropomorfisesta hahmosta itse monimutkaisiin tekstuaalisiin ilmiöihin, joissa tekijyys monesti hajoaa useiksi funktioiksi. Tällainen tekijäkäsitys on mielestäni hyvin käytännönläheinen ja järkevä. Se välttää jossain määrin sekä tekstistä konstruoidun tekijän

5 Sekä implisiittinen tekijä että Boothin suurpiirteinen ja ristiriitainen tapa puhua käsitteestään on sittemmin synnyttänyt runsaasti keskustelua ja kokonaisen kirjastollisen tutkimusta (Nünning 2005, 239–240). Termistä on kehitelty erilaisia tulkintoja ja versioita (esim. Iser 1972; Chatman 1978, 147–149; Rimmon-Kenan 1991, 87–88). Keskityn tuossa loputtomassa suossa räppimisen sijaan termin ”johdatukselliseen” merkitykseen retorisen eettisessä kertomusteoriassa.

samaistamisen lihaa ja verta olevaan todelliseen tekijään että omalla tavallaan yhtä naiivin näkemyksen tekijättömästä tekstistä.

Koska *Blood Meridian* -romaanin maailmassa vallitsee moraaliton kaaos, on sitäkin häiritsevämpää, että tuon maailman moraaliset periaatteet muotoilee arvoituksellinen Judge Holden. Siinä missä the kidin luku- ja kirjoitustaidottomuus tulee romaanin mittaan merkitsemään myös hänen moraalista vaikenemistaan – kyvyttömyyttä reflektoida tekemisiään kerronnan diskurssissa – kylmän luonnonlain nimeen tuomitseva Judge puhuu hänenkin puolestaan. Eettistä johdatusta etsivälle lukijalle on ongelmallista, että *Blood Meridian* -romaanin kerronnasta on vaikea erottaa ääntä, joka kyseenalaistaisi Judgen teot ja sanat. Implisiittisen tekijän ääntä ei voi selkeästi erottaa kertojan äänestä, eikä kertoja selvästi tuomitse Judgea. Päähenkilö the kid epäonnistuu westernin uljaana sankarina, sillä lopussa hän kuolee kammottavan kuoleman Judgen käsissä.

Mutta kuka tai mikä on tämä ”nokisieluinen veijari” (”sootysouled rascal”, *BM*, 130), tämä faustisen oppinut hahmo, ilmiömäinen tanssija ja virtuoosimainen viulisti? Hän tuntee lainkirjaimet, osaa kymmeniä kieliä, hallitsee arkeologian ja historian salat. On vaikea sanoa tarkasti, mitä Judge edustaa, sillä hän ei ole dostojevskilainen, selkeästi argumentoiva nihilisti, vaan monen idean ristiriitainen irvikuva. Eräässä kohtauksessa hän vertautuu ruutia valmistavaan Miltonin Saatanaan, toisaalla kapteeni Ahabiin tai jopa itse valkoiseen valaaseen. Onko hän demoni, ghouli tai pahantahtoinen gnostilainen arkon? Vai personifioitu kuolema, lukeehan hänen kiväärissään ”Et In Arcadia Ego” (*BM*, 131)?⁶

Ensimmäistä kertaa Judge ilmestyy kertomukseen herätyskokouksessa, jossa pastori-Green on kääntymässä rajaseudun lainsuojattomia asukkeja. Kertoja kuvaa telttaan astuvaa miestä kaljuksi, suureksi albinoksi, jolla ei ole partaa eikä kulmakarvoja tai silmäripsiä. Judgen kasvot ovat myös erikoisen tyynet ja ”lapsenkaltaiset” (”his face was serene and strangely childlike”) ja hänen kätensä ovat pienet (*BM*, 6–7). Siinä missä the kidiä on juuri paria sivua aikaisemmin kuvailtu lyhyeksi, mutta suurikätiseksi, Judgea kuvaillaan suureksi mutta käsiltään siroksi. The kidin ja Judgen välille muodostuu näin häiritsevä yhteys: jollakin salaperäisellä tavalla he täydentävät toisiaan. Lisäksi viittaus lapsenkaltaisuuteen tuo lukijalle mieleen romaanin aloituslauseen ”see the child”. Kun ensin näemme lapsen kuvan the kidissä, nyt tapaamme sen Judgessa, joka näyttäytyy suurena karvattomana vauvana.

Heti ensitapaamisesta lähtien huomaamme Judgen olevan erinomainen retorikko. Ilmestyttyään keskelle herätyskokousta Judge alkaa syyttää pastoria huijariksi ja luetella erilaisia rikoksia, joihin tämä on muka eri osavaltioissa syyllistynyt:

6 Suom. ”Minä (Kuolema) olen Arkadiassakin.”

In truth, the gentleman standing here before you posing as a minister of the Lord is not only totally illiterate but is also wanted by the law in the states of Tennessee, Kentucky, Mississippi and Arkansas. (BM, 7.)

Judge ei ehdi edes puheensa loppuun, kun yleisö jo riehaantuu, lynkkaa pastorin ja aloittaa mellakan. Jumalan miehen moraalinen ääni hukkuu kakofoniaan, itkuun ja hammastenkiristykseen. Kun kahakasta selvinneet miehet selkkauksen jälkeen kysyvät baaritiskillä Judgelta, mistä hän tiesi kaikki kertomansa asiat, tämä vastaa: ”I never laid eyes on the man before today. Never even heard of him.” (BM, 8.) Kuten opimme myöhemmin ymmärtämään Judgen suhteen, tämä vastaus voi olla totta tai valhetta. Sillä ei ole juurikaan väliä, koska olennaista on se fyysinen ja verbaalinen valta, jota Judge käyttää ympärillä oleviin ihmisiin. Totta on se, minkä hän tekee todeksi. Kuten Judge myöhempänä toteaa: ”Words are things.” (BM, 85.) Koska sanat ovat asioita, Judge pystyy taitavan kielenkäyttönsä avulla murskaamaan sen moraalisen äänen, jota pastori Green edustaa. On huomionarvoista, että Judgen tärkeimpiin syytöksiin pastoria Greeniä kohtaan lukeutuu juuri lukutaidottomuus, kyvyttömyys verbaalisen ilmaisun saralla: ”[T]he gentleman [...] is [...] totally illiterate [...]” (BM, 7.)

Romaanin muiden henkilöahmojen karkea kielenkäyttö sekä retorinen ja kirjallinen kyvyttömyys – kyvyttömyys järjestää ympäröivää todellisuutta oman mielensä mukaiseksi – asettuu voimakkaaseen ristiriitaan Judgen hienostuneen puheenparren kanssa. Kieli on *Blood Meridian*-romaanissa väkivallan väline siinä missä nyrkit ja aseet, koska sillä on kyky luoda todellisuus ja samalla sulkea toisia todellisuuksia ulkopuolelle. Nietzschen mukaan ”kaikki tapahtuminen elimellisessä maailmassa on *valtaamista, valtaanpääsyä*”, mikä taas on jatkuvaa ”uudesti-tulkintaa, järjestelyä jossa aikaisemman 'merkityksen' ja 'tarkoituksen' täytyy välttämättä himmentyä tai kerrassaan sammua” (Nietzsche 2007, 69). Hän kirjoittaa yli-ihmisestä, ylivermaisesta taiteilijasta, joka ilmestyy näyttämölle ”kuin kohtalo ilman perustetta” ja jonka työ on ”vaistomaista muodon luomista, muotoon pakottamista” (mt., 80). Judge on nietzscheläinen yli-ihminen siinä mielessä, että hänellä on kyky luoda uusia todellisuuden tasoja ja murtaa sovinnaisia rajoja nimenomaan kielellisen kykynsä avulla.

Judgen diskurssissa on usein parodisia kaikuja Nietzschen kaltaisista länsimaisista ajatteliijoista, mutta hän tuntuu tulkitsevan tai väärinlukevan kaikkea filosofiaa vain oman barbarisminsa oikeuttamiseksi:

It makes no difference what men think of war, said the judge. War endures. As well ask men what they think of stone. War was always here. Before man was, war waited for him. The ultimate trade awaiting its ultimate practitioner. That is the way it was and will be [...]. War is the ultimate game because war is at last a forcing of the unity of existence. War is god. (BM, 248.)

Moral law is invention of mankind for the disenfranchisement of the powerful in favor of the weak. Historical law subverts it at every turn. A moral view can never be proven right or wrong by any ultimate test. (*BM*, 250.)

Moraali on Judgelle kuten Nietzschekin jotain, jonka suuret henget luovat, ei jotain kiveen hakattua ja yleismaailmallista. Voittajat kirjoittavat historian – ”historiallinen laki” on lopulta voittajan laki – eikä silloin kysellä valitusten perään. Näkemys johtaa Holdenin eräänlaiseen soturimystiikkaan. Sota tai ”tanssi”, kuten Judge sitä nimittää, on luonnon itsensä sydämessä. Kaikki maailmassa sotii, ja ihmisen luontainen velvollisuus on täyttää roolinsa tässä leikissä. Sota on Holdenille pyhä periaate, sillä se pakottaa kaiken toiseuden samaan: ”War is at last a forcing of the unity of existence.” (*BM*, 248.)

Emmanuel Levinasin mukaan juuri retorisessa kielessä paljastuu ontologian mädännäisyys. Retoriikka on älyllistä laskelmointia, pyrkimystä valloittaa toinen, saada toinen taipumaan omaan tahtoon. Retorinen kielenkäyttö ei tunnusta Toisen singulaarista olemassaoloa. Judge Holdenin puhe on juuri sellaista retoriikkaa, joka pyrkii valtaamaan ja tuhoamaan Toiseuden. Se on ensikuulemalta miellyttävän oppinutta, mutta ilmaisee barbaristisia ajatuksia. Kun the kid kysyy Tobin-nimiseltä hahmolta: ”What's he a judge of?”, Tobin ei kykene vastaamaan (*BM*, 135). Vastaamatta jäävään kysymykseen tiivistyykin romaanin kammottava eetos: Holden ei ole lainpalvelija, vaan oman lakinsa luoja, kammottava kuva luonnon amoraalisuudesta. Judge tuomitsee koko maailman valtaansa.

Judgen deterministisessä historiakäsityksessä (”historical law”) historian suuri lahtipenkki ei ole matkalla parempaan huomiseen tai uudistuneeseen ihmiskuntaan. Sota ja väkivalta on ollut täällä aina ja niin tulee aina olemaankin: ”This you see here, these ruins wondered at by tribes of savages, do you not think that this will be again? Aye. And again. With other people, with other sons.” (*BM*, 146.) Mieleen palaa alun epigrafi, joka käsittelee skalpeeraamisen tuhatvuotista perinnettä. Olemassaolo on Judgelle tanssia, leikkiä ja peliä, sillä mitään tuomiota ei lopulta tule. Elämän luonne on absurdi, ja olemassaolon liikkeellepaneva voima on sota. Kysymys, jonka Judge romaanin lopussa esittää the kidille, ”what man would not be a dancer if he could?” (*BM*, 344), on suunnattu suoraan lukijalle. Se antaa häiritsevästi ymmärtää, että kaikissa meissä vaikuttaa halu päästä hyvän ja pahan tuolle puolen, jonkinlaiseen moraalittomaan luonnontilaan, eroon eettisen pohdiskelun taakasta. Kaikki meistä haluaisivat olla sinut maailmankaikkeuden moraalittoman ja välinpitämättömän luonteen kanssa. Kaikki eivät vain ole tarpeeksi kyvykkäitä tanssijoiksi.

Judgea ei lopulta ole syytä nähdä niinkään arkkityyppien ja ideoiden kautta: hän on ennen kaikkea voima, joka saa nuo ideat ja arkkityypit liikkeelle, tulkinnallisen halumme kohde,

eräänlainen saatanallinen *dandy*. Hän on romaanin keskellä tanssiva olemassaolon mysteeri ja kaikessa elävässä vaikuttavan vallantahdon kuva. Samalla tavalla kuin haluamme paikantaa romaaniin implisiittisen tekijän, joka tuomitsisi kerronnassa kuvatun moraalittomuuden, haluamme paikantaa Judgen johonkin tiettyyn ideaan, josta käsin hänet voisi ymmärtää. Judge ei ole länsimaisen materialismin ja kolonialismin yöpuoli tai Saatana. Hän on kaikkia niitä ja enemmän: Auschwitzin natsitohtori, television sarjamurhaaja ja väkijoukkoja villitsevä poliittinen agitaattori. Hän on pahuuden ikuinen, nauraen tanssiva mysteeri. Judge jää lopulta mysteeriksi niin kertojalle, lukijalle kuin the kidillekin, joka näkee hänestä merkillisen unen kertomuksen loppupuolella:

In that sleep and in sleep to follow the judge did visit. Who would come other? A great shambling mutant, silent and serene. Whatever his antecedents, he was something wholly other than their sum, nor was there system by which to divide him back into his origins for he would not go. Whoever would seek out his history through what unraveling of loins and ledgerbooks must stand at last darkened and dumb at the shore of a void without terminus or origin and whatever science he might bring to bear upon the dusty primal matter blowing down out of the millennia will discover no trace of ultimate atavistic egg by which to reckon his commencing. (*BM*, 322.)

Kenties unikohtausta voi ajatella myös eräänlaisena eettisen luentamme peilitekstinä. Kuten kertoja toteaa, Judgea ei voi jakaa osiin tai palauttaa juurilleen. Ei ole systeemiä, jolla häntä voisi selittää. Hänen alkuperäänsä, ”atavistista munaa” ei löydy. Salaperäisen tuomarin merkitys onkin ennen kaikkea siinä tulkinnan halussa, jonka hän meissä herättää.

Tapuamme samanlaisen pahuuden mysteeriä ruumiillistavan hahmon myös muualta McCarthy tuotannosta. Esimerkiksi *No Country for Old Men* -romaanissa (2005) luonnonvoiman tavoin mellastava sarjamurhaaja Anton Chigurh antaa kolikon päättää, jättääkö hän uhrinsa eloon vai ei. *Outer Dark* -romaanissa (1968) sen sijaan esiintyy kolme salaperäistä varjoissa kulkevaa hahmoa, jotka murhaavat ohikulkijoita ja ryöstävät hautoja. Haluamme selittää näiden hahmojen pahuuden, antaa pahoille teoille ymmärrettävän syyn. Mutta tekijä ei päästä lukijaa helpolla. Kuten epigrafin Valéry-lainaus vihjaa, pahuutta ei voi tällä tavalla paikantaa pelkkiin ideoihin, vaan se asuu meidän kaikkien, myös lukijoiden, heikoissa sydämissä. Ideat ovat kammottavia, mutta vielä kammottavampia ne ovat yhdistettynä heikkoon, korruptoituneeseen ihmissydämeen: ”Your ideas are terrible and your hearts are faint.” (*BM*, xxi.)

Lukija jää Judgen kiehtovan ja verbaalisesti säteilevän paholaishahmon pauloihin. *Blood Meridian* tuokin mieleen Vladimir Nabokovin *Lolitan* (1955), jossa eräänä keskeisenä teemana on kielen ja tarinankerronnan kyky peittää puhujan mitä kieroutuneimmat vaikuttimet⁷. Mutta McCarthy menee vielä Nabokovia syvemmälle pimeyden sydämeen hävittäessään tekstistään

7 ”You can always count on a murderer for a fancy prose style” (Nabokov 1991, 9).

selkeät jäljet tuomitsevasta implisiittisestä tekijästä. Kerronta itse myötäilee etenkin loppua kohti yhä enemmän Judgen mahtipontista puheenpartta, mikä luo häiritsevän vaikutelman siitä, kuin koko kertomus voisi yhtä hyvin olla Judgen diskurssia:

When the company set forth in the evening they continued south as before. The tracks of the murderers bore on to the west but they were white men who preyed on travelers in that wilderness and disguised their work to be that of the savages. *Notions of chance and fate are the preoccupation of men engaged in rash undertakings.* (BM, 159, kursivoinnit omiani.)

Vaikka lause on mitä ilmeisimmin kertojan, Judgen ääni kaikuu ennen kaikkea asioiden luonnetta julistavassa mahtipontisessa kielessä, kolkossa ontologisessa diskurssissa. Näin McCarthyn romaani hämärtää rajoja toisaalta kertojan ja hahmojen, toisaalta kertojan ja implisiittisen tekijähahmon välillä.

2.4 Kertoja ja näkökulma

Kenen tai keiden näkökulmasta tarina kerrotaan? Kuka saa tilaa kerronnassa, ja miten fokalisaatio vaikuttaa tuomioihimme henkilöahmoista ja heidän tekojensa moraalisesta luonteesta? Gérard Genette esitteli vuonna 1972 fokalisaation käsitteen selventääkseen kertomusteoreettisia kysymyksiä näkökulmasta. Peruslähtökohtana fokalisaation teoriassa on erottelu siihen, kuka näkee (tai kokee) ja kuka puhuu, toisin sanoen erottelu kertojan ja fokalisoijan välillä. (Genette 1980, 185–189.) Erottelu on kaukana selvästä ja ongelmattomasta, ja sitä on sekä kritisoitu että muokattu uuteen uskoon (Bal 1977; Bal 1981; Chatman 1986; Rimmon-Kenan 1991). Genetten termi on kuitenkin tarjonnut erään hyödyllisen välineen kerronnallisen näkökulman problematiikan tarkasteluun. Kuten Jahn (2005, 173) toteaa, fokalisaation käsitteeseen sisältyvän erottelun avulla kykenemme analysoimaan sitä, kuinka kertomuksissa säädellään, valitaan ja kanavoidaan kerronnallista informaatiota. Kyseisellä säätelyllä on myös tärkeä merkitys retorisen kertomusteorian kannalta, sillä fokalisaatio voidaan käsittää implisiittisen tekijän keinovalikoimaksi, jolla pyritään korostamaan tiettyjä tarinan puolia ja pitämään toisia hämärässä.

Perustuen jakoon kuka näkee/kuka puhuu Genette rakentaa typologian, jossa hän erottelee kolme yleisintä fokalisaation tyyppiä: nollatason fokalisaation, sisäisen fokalisaation ja ulkoisen fokalisaation. Ensimmäinen tyyppi on kertoja, jolla on täydelliset tiedot ja periaatteessa rajoittamaton pääsy kaikkien tarinamaailman hahmojen näkökulmaan. Toisessa tyyppissä kerronnallinen informaatio rajautuu yhden tai useamman hahmon näkökulmaan. Kolmannessa tyyppissä, ulkoisessa fokalisaatiossa, kertoja raportoi kameransilmän tavoin sitä, minkä voi havaita

hahmojen ulkopuolelta, ilman pääsyä hahmojen näkökulmaan. (Genette 1980, 189–190; Jahn 2007, 98–100.)

Blood Meridian -romaanin kertoja edustaa McCarthyn tuotannolle tyypillistä nollafokalisaatiota, jota voidaan lisäksi luonnehtia Genetten typologian mukaisesti kolmannen persoonan ekstra- ja heterodiegeettiseksi eli tarinamaailman ulkopuoliseksi ja tapahtumiin osallistumattomaksi kertojaksi. Kertoja ei ole rajoittunut minkään tietyn fokalisoijan näkökulmaan, vaan kykenee siirtymään fokalisoijasta toiseen. Romaanin alkupuolella kerronnan fokalisoijana on yleensä the kid:

Inside darkness and a smell of earth. A small fire burned on the dirt floor and the only furnishings were a pile of hides in one corner. [...] The kid bent and took up the gourd floating there and dipped and drank. The water was salty, sulphurous. He drank on. (*BM*, 17.)

Kertomuksen edetessä fokalisaatio vaihtelee myös muihin hahmoihin. Mutta mikä merkittävä, ”kaikkitietävyydestään” huolimatta kertoja ei yhtä poikkeusta⁸ lukuunottamatta poraudu kuvaamiensa henkilöahmojen sisäiseen maailmaan. Kuvaus rajoittuu hahmojen ulkoisen todellisuuden ja enintään näiden kokeman aistimaailman – tuoksujen ja tunteiden – kuvailuun (”water was salty, sulphurous”, *BM*, 17). On huomattava, että Genette viittaa fokalisaatiolla muuhunkin mentaaliseen toimintaan kuin pelkkään näkemiseen; se on myös muunlaista kognitiota, kuten kuulemista, maistamista, haistamista ja niin edelleen (Chatman 1986, 192; Nelles 1997). Kuten Genette myöntää, erottelua nollafokalisaation ja vaihtelevan sisäisen fokalisaation (”variable focalization”) välillä on lopulta vaikea tehdä, sillä nollatason fokalisaatio voidaan hyvin usein tulkita kerronnaksi, jossa fokalisoijat vaihtelevat *ad libitum*, sen mukaan, miten kertojaa tai implisiittistä tekijää huvittaa. Toisin sanoen nollafokalisaatio on oikeastaan vain eri henkilöahmojen fokalisoimien kerronnan jaksojen väliin sijoittuva liikkuva käsite, ja kuten Cohn toteaa, osuvampi termi olisi ”vapaa fokalisaatio”. (Genette 1980, 189–190; Cohn 1996, 142.)

Kaiken kaikkiaan retorisen kertomusteorian ja sen tekijälähtöisen kertomuskäsityksen kannalta fokalisaatiossa kyse on ennen kaikkea *rajoittamisesta*, joka on tietty kerronnallinen valinta. Esimerkiksi antiikkista ”kaikkitietävää kertojaa” ei tule ajatella niinkään yli-inhimillisenä, jumalankaltaisena oliona, vaan monina erilaisina kaunokirjallisina funktioina, tietynlaisina kerronnallisina vaikutuksina (Culler 2007, 193). Toisin kuin tyypillisessä realistisessa romaanissa, *Blood Meridian* -romaanin kerronnassa tapahtuva vaihtelu nollatason fokalisaation ja sisäisen fokalisaation välillä ei palvele ensisijaisesti henkilöahmojen sisäisyyden rakentumista. Sen sijaan

⁸ Poikkeus, joka vahvistaa säännön, on edellisessä kappaleessa mainittu kohta, jossa the kid näkee unen Judgesta (*BM*, 322).

se ankkuroi sekä kertojan että lukijan tapahtumamaailmaan. Fokalisaatio toimii eräänlaisena kokemuksellisenä ikkunana kuvattuun todellisuuteen. Se, mitä hahmot näkevät tai kokevat, on kärjistetyksi ilmaistuna kertojan näkökulman ulottamista hahmojen näkökulmaan. Georg Guillemin kuvaa tätä piirrettä seuraavasti:

Although character and narrator are distinct entities, they virtually share a point of view. Since he channels the narrative perspective, character's focus on death creates the cognitive condition for subjecting all that is seen and all that is told to the death-centered vision of the melancholy narrator. Analogously, the protagonists of all the other novels function as vessels for the narrative gaze even as the narrators remain amorphous [...] (Guillemin 2004, 9, kursivoinnit omiani.)

Vaikka kertoja ja hahmot ovat toki eroteltavissa olevia olioitaan – toinen näkee ja toinen kertoo – niiden välillä ei ole välimatkaa dialogisessa mielessä. Kertoja ja hahmo jakavat saman näkökulman, jota Guilleminin mukaan hallitsee samanlainen kognitiivinen tila tai melankolinen affekti. Hahmot toimivat kerronnallisen katseen ”tukiasemina”, joista käsin kertoja kuvailee ympäristöä ja tapahtumia, mutta joiden sisäistä maailmaa kertoja ei kuitenkaan valaise.

Guilleminin näkemys McCarthyn kerronnan näkökulmatekniikasta sopii jossain määrin yksiin Manfred Jahnin esittämän kognitiivisen fokalisaatiokäsityksen kanssa. Jahnin mukaan fokalisaatio on perustava elementti niin tarinankerronnassa kuin kertomuksen lukemisessakin, sillä se toimii kognitiivisena ikkunana tarinamaailmaan. Fokalisaatio mahdollistaa tapahtumien ja olioiden näkemisen tai kokemisen joko intradiegeettisten tai ektradiegeettisten hahmojen aistillisen monitorin – näön, kuulon, makuaistin ja niin edelleen – kautta. Jahn kyseenalaistaa genetteläisen jaon kuka näkee/kuka puhuu ja tarjoaa tilalle fokalisoivaa kertojaa, joka ikään kuin kokee asiat näyttämöllä, jamesilaisessa ”fiktio talossa”. (Jahn 1996, 241–267.) Jahnin kognitiivisen fokalisaatiokäsityksen kanssa resonoi myös Vereen M. Bellin (1983, 33) toteamus, että henkilöhahmojen sijaan McCarthyn romaaneissa kohtaamamme tietoisuus on ennen kaikkea tekijän tai ”romaanin itsensä” – ja myöhemmin meidän omamme, kun siirrymme kertojan kuvaamaan todellisuuteen. Kohtaamme romaanissa kertojan ja implisiittisen tekijän tietoisuuden, joka tarjoaa voimakkaan kokemuksellisen ikkunan maailmaan.

Bellin näkemystä tukee se seikka, että McCarthyn kertomuksissa henkilöhahmot eivät ole yleensä dostojevskilaisia, itsenäisiä ja psykologisesti uskottavia subjekteja, vaan hyvin alisteisia suggestiiviselle kertovalle äänelle. He ovat monesti tietyn ajatuksen tai idean ilmaisijoita. Tätä kuvastaa katkelma, jossa baarissa istuva juopunut mennoniitta varoittaa miehiä lähtemästä sotaretkelleen rajan toiselle puolelle:

There is an old disordered Mennonite in this place and he turns to study them. [...] The Mennonite

watches the enshadowed dark before them as it is reflected to him in the mirror over the bar. He turns to them. His eyes are wet, he speaks slowly. The wrath of God lies sleeping. It was hid a million years before men were and only men have power to wake it. Hell ain't half full. Hear me. Ye carry war of a madman's making onto a foreign land. Ye'll wake more than the dogs.

But they berated the old man and swore at him until he moved off down the bar muttering, and how else could it be?

How these things end. In confusion and curses and blood. (*BM*, 43.)

Sanavalinta ”an old *disordered* Mennonite” ei ole ainoastaan kertojan objektiivinen näkökulma hahmoon, vaan kuvastaa lisäksi sitä, miten baariin astuvat miehet, the kid mukaan lukien, näkevät tämän. Sanavalinta kertoo miesten asenteesta, siitä kuinka he jo etukäteen viittaavat kintaalla vanhuksen pölinöille. Sen sijaan toinen virke on mennoniitan fokalisoima ja kuvaa sitä, mitä mennoniitta näkee (”as it is reflected to him in the mirror”). Mennoniitta katsoo pimeää, joka heijastuu ikkunasta. Seuraavassa virkkeessä kertoja kuvailee mennoniittaa ulkoapäin (”His eyes are wet, he speaks slowly”) eli palaa jälleen mennoniitan ulkopuoliseen näkökulmaan, miesten näkökulmaan. Kappaleen näkökulmatekniikka muistuttaa elokuvallista leikkausta; voimme hyvin kuvitella virkkeet kuvakäsikirjoituksena lännenelokuvan kapakkaanastumiskohtaukselle.

Seuraavassa lauseessa kertoja kertoo suorana esityksenä mennoniitan sanat: ”The wrath of God lies sleeping [...]” Näin hän esiintyy kertomuksessa varoittavana eettisenä äänenä, joka kyseenalaistaa miesten sokean veren- ja rahanhimon. Miehet eivät kuitenkaan ota näitä viisaita neuvoja kuuleviin korviinsa, vaan tyrmäävät ukon puheet hullun horinoina: ”But they berated the old man and swore at him [...]”⁹ Vaikka kertoja on yleisesti ottaen persoonaton ja ikään kuin objektiivinen havainnoitsija, hänen läsnäolonsa paljastuu tämän kaltaisissa retorisisissa kysymyksissä ja toisaalla lyyrisissä kontemplaatioissa.

Kysymys ”And how else could it be?” on sitäkin voimakkaampi kertojan esilletulo, kun se tapahtuu äkillisesti keskellä virkettä. Seuraavat lauseet (”How these things end [...] In confusion and curses and blood.”) ovat sen sijaan kertojan vastaus omaan retoriseen kysymykseensä. Ne osoittavat, että kertomuksen taustalla on hahmo, joka pohtii samoja kysymyksiä kuin lukijakin, kysymyksiä moraalista ja niistä kauheista tapahtumista, joita tarinassa kerrotaan. Mutta vaikka etenkin tällaisissa retorisisissa kysymyksissä kertoja esiintyy antropomorfinen hahmona, hän ei tuomitse tapahtumia tai henkilöitä, mikä tekee hänestä samaan aikaan erikoisella tavalla kylmän epäinhimillisen.

McCarthyille ominainen repliikkimerkkien puuttuminen korostaa vaikutelmaa hahmojen

9 Kyseessä on keskeinen käänne, eräänlainen *hamartia*, josta romaanin painajaismaiset tapahtumat lähtevät kiihtymään. Mennoniitan intertekstiksi voidaan konstruoida Herman Melvillen *Moby Dick* -romaanin (1851) kohtaus, jossa Pequod-laiva on lähdössä demoniseen valaanpyyntiinsä. ”Hullu” Elijah varoittaa sielun olevan vain este matkanteolle: ”Soul's a sort of a fifth wheel to a wagon.” (Melville 2000, 79.) Samalla tavalla kuin the kid ja miehet baarissa, myös Ishmael ja Quuqueg ohittavat tämän varoituksen mielipuolen puheena.

äänien yhtymisestä (ei kuitenkaan varsinaisesta sulautumisesta) yhden kertovan tai pohdiskelevan instanssin eli kertojan suggestiiviseen ääneen. Vaikka mennoniitta-kohtauksessa henkilöihahmon ääni on selvästi erotettavissa kerronnan diskurssista, hahmo jakaa kertojan näkökulman asioihin ja päinvastoin. Saavutettu vaikutelma on hieman samanlainen kuin suullisessa tarinankerronnassa, jossa yhden kertojan äänen kautta kanavoituvat muiden hahmojen äänet. Vähämielinen puliukko 1800-luvun puolenvälin Teksasissa ei todennäköisesti lausuisi baaritiskillä lauseita kuten ”The wrath of God lies sleeping” ja ”It was hid a million years before men were and only men have power to wake it” (*BM*, 43). Virkkeet ovat sen sijaan romaanin kertojan ylevää ja raamatullista diskurssia, osa kertojan filosofista näkemystä, joka tuodaan esiin tämän viisaan miehen arkkityyppiä parodioivan juopon kautta.

Lainatussa kohtauksessa mennoniitta toimii siis ennen kaikkea kertojan retorisenä pelinappulana, tietyn ajatuksen ilmaisijana, ei niinkään psykologisesti uskottavana henkilöihahmona. Samoin on laita kohtauksessa, jossa the kid tapaa aavikolla asuvan erakon. Vanhuksen merkitys kertomuksessa ja kerronnassa on ennen kaikkea retorinen: ”A man's at odds to know his mind cause his mind is aught he has to know it with. He can know his heart, but he don't want to. Rightly so. Best not to look in there. It ain't the heart of a creature that is bound in the way that God has set for it.” (*BM*, 20.) On melko luonnotonta, että ”laiskiaisen lailla turpeeseen pesiytynyt” (”an old anchorite nested away in the sod like a groundcloth”, *BM*, 19), lakia pakoileva entinen orjanomistaja artikuloi tällä tavoin kantilaisia epistemologisia ongelmia: miten ymmärtää omaa mieltä, kun mieli on ainoa väline, jolla sitä voi ymmärtää? Hahmo on tässäkin lähinnä implisiittisen tekijän diskursiivinen väline, tietyn ajatuksen ilmaisija kerronnassa.

Edellä analysoitu kerronnan piirre aiheuttaa ongelmia retoris-eettiselle luennalle. *Blood Meridian* on retoriselle kertomusteorialle vaikea pala, koska emme voi paikantaa teoksen antihumanistista eetosta ainoastaan yhteen henkilöihahmoon, Judgeen. Emme löydä helposti toista ääntä, joka kyseenalaistaisi Judgeen etiikan. Kertoja vetäytyy tuomioista, ja tapahtumia fokalisoivat henkilöihahmot toimivat usein lähinnä ankaran biologis-deterministisen kerronnallisen katseen tukiasemina. Emme saa tietää hahmojen sisäisestä maailmasta ja sitä kautta eettisestä ja moraalisesta näkökulmasta. Jotta voisimme tulkita kertomuksen edes ihmiskunnan julmien taipumusten suoraviivaisena kritiikkinä, romuluisena moraliteettina, meidän täytyisi olettaa tekstiin jonkinlainen tuomitseva agentti, joka auttaisi meitä tähän suuntaan. Sellaista kerronnallista tai temaattista pelastajaa tekijä ei meille ainakaan yksiselitteisesti anna. Samalla kun Holden rikkoo rajoja romaanin diegeettisen maailman sisällä pakottaen oman todellisuutensa vallitsevaksi, vaikuttaa hänen diskurssinsa ampuvan seuliaksi myös sellaiset apuun tulevat käsitteet kuin implisiittisen tekijän tai tekijän. Näin Judgeen sanat hyökkäävät kertomuksen ekstradiegeettisen

tason yli suoraan lukijalle. Eettinen kamppailu on lukijan ja Judgen välinen.

2.5 Jääräpäinen teksti

Jos kertomuksen etiikassa on ensiarvoisen merkittävää auktoriaalinen johdatus ja implisiittisen tekijän esiintuomat arvot, voi hyvin kysyä, millaista etiikkaa ja millaista tapaa nähdä maailma *Blood Meridian* esittää. Jos kertomuksen etiikkaa ajatellaan retorisen kertomusteorian tarkoittamassa mielessä tiettyjen arvojen kommunikaationa tekijältä lukijalle, ainoa johdonmukainen päätelmä on, että *Blood Meridian* on tyylipuhdas moraalisen nihilismin harjoitelma. Emme voi hyvällä tahdollakaan sanoa kertomuksen välittävän uskoa yleisinhimilliseen hyvään. Mutta voisiko toisaalta etiikan poissaoloa ajatella eettisenä tekona?

Phelan ei kiellä, etteikö kertomuksessa voisi tulla myös sellaiseen metaeettiseen johtopäätökseen, että mitkään pysyvät ja selkeät eettiset positiot eivät ole mahdollisia. Hän myöntää, että on olemassa kirjallisuutta, joka ei tarjoa johdatusta tai ilmaise tarjoavansa sitä. Retorisesta näkökulmasta tällaiset jääräpäiset (”stubborn”) tekstit asettavat Phelanin mukaan lukijansa hyvin vaativaan asemaan ja vaarantavat lisäksi tekijän uskottavuuden. Riittämätön johdatus voi jättää aukon kertomukseen, jolloin lukijat saattavat tulkita sen sekä eettisesti että esteettisesti epäonnistuneeksi. Kun implisiittinen tekijä alkaa lähestyä hyvin paljon kertojaa tai sulautua kokonaan yhdeksi sen kanssa, tekijä siirtää vastuun eettisestä arvioinnista lukijalle. Silloin itse tarinankertomisen etiikasta tulee tarkastelun kohde. (Phelan 1996, 177–183; Phelan 2007a, 54; Phelan 2008, 42–43.) Näin on asian laita useissa Cormac McCarthyn romaaneissa, sillä niissä tekijä käsittelee usein moraalista rappiota vetäytyen taustalle aivan kuin vailla velvollisuudentuntoa lukijaa kohtaan. Retoris-eettisen kertomusteorian näkökulmasta McCarthy pelaa kirjallista uhkapeliä. Mistä tiedämme, ettei romaanin kirjoittaja ole itse Judge Holdenin kaltainen murhaaja ja sadisti, vain hyvin kaunopuheinen sellainen? Voimmeko olla varmoja, ettei implisiittinen tekijä halua meille pahaa? Tai realistisemmin ajateltuna, onko *Blood Meridian* veristä kirjallista eksploitaatiota?

Phelan lisää, että johdatuksen ”rajoittaminen” voi myös johtaa voimakkaaseen eettiseen lukukokemukseen. Esimerkkinä kertomuksen jääräpäisyydestä Phelan analysoi Toni Morrisonin *Minun kansani, minun rakkaani* -romaanin, jossa kerrotaan mustan orjanaisen Sethen raskaasta päätöksestä surmata oma lapsensa. Phelanin mukaan kertomuksen ytimessä oleva Rakkaimman hahmo edustaa kirjallista jääräpäisyyttä, moniselitteisyyttä, jota ei voi taivuttaa yhteen tulkintaan. Rakkain saa niin monta erilaista ja ristiriitaista merkitystä kertomuksen edetessä, että lukijan on

mahdotonta yhdistää niitä kaikkia koherentiksi tulkinnaksi. Samalla kertomuksen eettinen voima piilee juuri tuossa monitulkintaisuudessa. Rakkaimman hahmo herättää inhimillisen halumme ymmärtää ja halumme tulkita, mutta osoittaa lopulta jääräpäisyydessään, että yksi tulkinta ei lopulta ole mahdollinen. Rakkain ei ole ainoastaan Sethen murhaaman tytön haamu, vaan orjuuden kollektiivinen kummitus, elävä trauma. Luomalla Rakkaimmasta lopulta jääräpäisen, symbolisesti ylimääräytyneen hahmon, tekijä tuo esiin kerronnallisuuden ja ymmärtämistemme rajat: miten traumaattista tapahtumaa voi ymmärtää ja miten siitä voi puhua, jos ei itse ole ollut siellä – ja vaikka olisi ollutkin? (Vrt. Phelan 1996, 173–189.)

Toisin sanoen Rakkain on tekijän jättämä aukko keskellä kertomusta, keskellä kertomisen projektia. Mutta koska tekijä pelaa pelin oikein ja tarkasti, hän kykenee oikeuttamaan tuon kerronnallisen ambiguiteetin ja valjastamaan sen osaksi teoksen voimakasta eettistä antia. Phelanin mukaan se, miten tekijä pelaa kertomuksen edessä vaihtuvilla lukijan eettisillä arvioinneilla ja toisaalta kertomuksen vähittäisellä aukenemisella – toisin sanoen kertomisen ja lukemisen dynamiikalla – on nerokas osoitus mahdollisimman pienestä implisiittisen tekijän johduksesta, joka johtaa voimakkaaseen eettiseen kokemukseen. Jääräpäinen teksti laittaa lukijan kovaan kokeeseen, mutta voi tarjota myös lopulta suuremman kirjallisen nautinnon kuin kädestä pitäen lukijaa opastava kertomus. (Phelan 1996, 173–189; Phelan 2008, 57–58.)

Mutta myös *Minun kansani, minun rakkaani* -romaanin tapauksessa Phelan olettaa taustalle äidillisen agentin, joka etäisyydestään huolimatta ohjaa lukijaa kohti tietynlaista eettistä arviointia. Jääräpäinen kertomus muuttuu vähemmän jääräpäiseksi, kun sen jääräpäisyys tematisoidaan. Phelan tematisoi kertomuksen jääräpäiset piirteet yhdistämällä Rakkaimman hahmon siihen historialliseen traumaan, jota kertomus kuvaa. Kertomuksen loputon monitulkintaisuus on siten osoitus todellisen maailman ja todellisen historian monitulkintaisuudesta. Luenta on sinänsä erittäin oivallinen, mutta se myös osoittaa, kuinka tekstuaalinen jääräpäisyys pyritään Phelanin lähestymistavassa muokkaamaan sittenkin ymmärrettäväksi osaksi temaattista ja kompositionaalista kokonaisuutta. Työn alkuun palatakseni, retorisen kertomusteorian perustava lähtöajatus on retorinen johdatus, eikä sen selitysvaikutus toimi ilman johdatuksen ideaa. Samalla lukijaa ja kertovaa tekstiä toisistaan vieraannuttava jääräpäisyys otetaan haltuun, tehdään ymmärrettäväksi ja käännetään positiiviseksi. Kuten Markku Lehtimäki (2010, 45) toteaa, Phelan ja Booth uskovat, että haluamme kaikista kamalimmaltakin tarinalta kuitenkin jonkin pelastavan toivonpilkahduksen, sillä se tuo jotakin lisää lukukokemukseemme.

Ja kuitenkin juuri se sama eettinen jääräpäisyys – ristiriitaisuus, moniselitteisyys ja Toiseus – jonka Phelan eristää Morrisonin romaanista jonkinlaiseksi kertovan rakenteen funktioksi, on dekonstruktiivisen etiikan näkökulmasta itse fiktion olemus. ”Tekstuaalisen jääräpäisyyden” idea on

osuva esimerkki sekä Phelanin lähestymistavan vahvuudesta että heikkoudesta. Yhtäältä se osoittaa, että Phelan ei ole naiivi suhteessa kieleen ja kertomusten loputtomaan monitulkintaisuuteen. Toisaalta tämä hyvin ylimalkainen termi voi olla juuri se piste, josta Phelanin retorinen, tekijän intentionaalisuutta korostava malli murenee ja uhkaa romahtaa dekonstruktionistien syliin. Termi on vain puolitiehen jäävä vastaus dekonstruktiiviseen kritiikkiin, sillä se yrittää joka tapauksessa ankkuroida tulkinnan tiettyyn ennaltamäärättyyn kategoriaan, jääräpäisyyteen.¹⁰

Blood Meridian on monessa mielessä Morrisonin kertomusta jääräpäisempi, joten olisi hauska nähdä, millaisen luennan Phelan saisi siitä aikaiseksi. Samoin kuin Rakkaimman hahmo Morrisonin romaanissa, tarinan ytimessä tansahteleva Judge Holden on selvästi kuva koko ympäröivän kertomuksen jääräpäisyydestä. Hahmo herättää niin monia erilaisia tulkintoja, että ainoa koherentti tulkinta on, että tulkintaa ei ole; Judge on vain loputtomien tulkintojemme kiehtova mutta häilyväinen peili. Jos Rakkain edustaa jääräpäisyydessään traumaa – kaikkien orjaplantaaseilla kärsineiden nimettömien mustien ”kasvoja” – niin mitä Judge edustaa? Voisiko hänetkin nähdä traumana, historian kummituksena, joka uhkaa kerrottavuutta?

Judgen voisi tulkita jonkinlaiseksi ihmiskunnan kollektiiviseksi traumaksi siinä mielessä, että hän on samalla sekä kohtaamamme pahuuden että oman pahuutemme kuva. Hän on eksistentiaalisen kauhumme personifikaatio ja olemisen sydämässä sykkivä vitaalinen pahuus, jota emme voi kääntää ymmärrettäväksi. Mutta toisin kuin Rakkain, Judgen hahmo tuntuu vastustavan lopulta myös tämän tyyppistä tematisointia. Tai pikemminkin Judgen ”jääräpäisyydellä” ei vaikuta olevan phelanilaista temaattista funktiota, toisin kuin Morrisonin Rakkaimmalla. Kun Rakkain herättää meissä humanin halun sovitukseseen, halun hyvittää isiemme rikokset, niin Judge herättää paniikin. Kenties ero Morrisonin romaanin ja McCarthyn romaanin välillä on siinä, että kun Rakkain voidaan Phelanin mukaan tulkita implisiittisen tekijän suunnittelema kerronnallisesti merkitykselliseksi jääräpäisyydeksi, niin Judge Holdenin jääräpäisyys on terrorismia, joka hyökkää suoraan kohti lukijaa.

Eräs tekstuaalisen kotouttamisen strategia retorisessa kertomusteoriassa on ollut Boothin *The Company We Keep* -tutkimuksesta lähtien puhe kirjallisesta kommunikaatiosta ystävyutenä. Booth (1988, 173) haluaa esseistisessä teoksessaan elvyttää pitkään uinuneen akateemisen puheen ystävydestä ja toteaa Aristoteleeseen viitaten, että ihmiset ovat olennaisesti sosiaalisia eläimiä ja juuri suhteet ja kiintymys toisiin ihmisiin tekevät ihmisen elämästä elämisen arvoista. Booth esittelee ystävävertauksensa ulottuvuuksia varsin laajalti ja opastaa lukijaa erottelemaan erilaisia ystävyuden tai sosiaalisen kanssakäymisen lajeja; on erilaisia ystäviä aina puolitutuista kieroihin

¹⁰ Muita Phelanin tarkastelemia jääräpäisiä tekstejä ovat esimerkiksi Robert Frostin draamallinen runo ”Home Burial” (Phelan 2007a, 212–213), Joseph Conradin *Lord Jim* (Phelan 2008, 41–58) ja Franz Kafkan ”Tuomio”-novelli (Phelan 2011, 20–36).

valehtelijoihin ja tosiystäviin. Todellinen ystävä, kuten eettisesti ravisteleva taideteoskin, kulkee mukana koko elämän. Oikea ystävä ei tarjoa vain halpoja sensaatioita ja yksipuolista ystävyyttä, vaan avaa itsensä pyyteettömästi lukijalle¹¹. (Booth 1988, 169–196.)

Boothin näkemyksessä kertomukset eivät vain kerro tarinaa, vaan propagoivat tiettyä tapaa elää ja nähdä maailma. Lukijan tehtävä on päättää, hyväksyykö hän kertojan tavan nähdä maailma vai ei. Booth korostaa, että on tärkeää olla avoin kertomuksen maailmalle ja sen edustamalle toiseudelle. On pahempaa sulkeutua suojakuoreen kuin avata rohkeasti ovensa mahdollisesti haitalliselle ystäväkokelaalle.¹² (Booth 1988, 195.) Mutta kuten huomaamme, Booth näkee kertomuksen eettisen arvon siinä, kuinka se tarjoaa *opetusta* (”education”) eli opastaa meitä toimimaan suhteessa tuohon toiseuteen. Tekstin edustama toiseus on hänelle jotain lopulta ymmärrettävää ja positiiviseksi käännettävää ja lukeminen etappi kohti yhteisymmärrystä. Eettisesti onnistuneen kertomuksen tapa representoida tosimaailmassa kohtaamaamme toiseutta kasvattaa jonkinlaista eettistä pääomaamme ja tekee meistä lopulta parempia ihmisiä. Samanlaista näkemystä tekijästä ystäväenä ja oppaana tarjoaa Martha Nussbaum (1990, 164), joka kirjoittaa taiteilijan olevan taistelutoverimme ja oppaamme kamppaillessamme moraalista tylsämielisyyttä vastaan¹³.

Usko oikeanlaisen taiteen moraalisesti kehittävään voimaan istuu tiukasti Boothin ja Nussbaumin ajattelussa. Länsimaisen etiikan lähtölaukauksena pidettävässä *Nikomakhoksen etiikassa* Aristoteles määrittelee etiikan nimenomaan hyvän moraalisen luonteen kehittämiseksi ja vaalimiseksi. Filosofin mukaan hyveellisyttä tulee kultivoida, ja siihen opitaan toiston ja harjoituksen kautta. Lopulta hyveen harjoittamisesta tulee toinen luontomme tai tapa. (Aristoteles 2005; Smith 2009, 1–2.) Kuten huomaamme myöhemmin tässä tutkimuksessa, Emmanuel Levinas ja hänen jalanjäljissään kulkevat kertomuksentutkijat käsittävät etiikan tai eettisyyden huomattavasti erilaisella tavalla.

Kirjallisen ystävyuden figuuri on miellyttävä ja omalla tavallaan osuva, mutta siihen sisältyy Boothin retoriikassa käsitys ystäväistä jossain määrin samankaltaisina, samat humanit arvot jakavana yhteisönä. Kuten Charles Altieri (2004, 38) toteaa, jotkut kiinnostavimmista lukukokemuksistamme ovat peräisin täysin eri mielipiteitä edustavilta tekijöiltä, joiden kanssa emme mitenkään voisi olla ystäviä. Haluamme tulla haastetuksi ja innostumme usein myös sellaisesta kirjallisuudesta, joka ei istu hyveellisen ystävyuden malliin. Tarkoittaako se sitä, että

11 On huomattava kuitenkin, että Booth ei naiivisti samaista kirjoja ystäviin, vaan näkee ne ystävyuden ”tarjouksina” (”friendship offering”) (Booth 1988, 174). Suomessa kirjallisen ystävyuden ajatusta on tutkinut Kuisma Korhonen, joka ammentaa *tekstuaalisen ystävyuden* käsitteeseensä puolestaan dekonstruktivisesta etiikasta, Derridalta ja Levinasilta (Korhonen 2006).

12 ”It is not the degree of otherness that distinguishes fiction of the highest ethical kind but the depth of education it yields in dealing with the 'other'.” (Booth 1988, 195.)

13 ”In the war against moral obtuseness, the artist is our fellow fighter, frequently our guide.” (Nussbaum 1990, 164.)

olemme lukijoina väistämättä toisen väkivallan kohteita? Huolimatta avoimesta asenteestaan Booth tulee kannattaneeksi moralistista kirjallisuuskäsitystä, joka ensinnäkin erottelee ja nostaa kertomusten moraalisen ”sisällön” niiden muodon yläpuolelle ja toisaalta hylkii suotta sellaisia kertomuksia, jotka esittävät vääriä näkökulmia ja mielipiteitä maailmasta¹⁴. Ja eikö toisaalta tällainen käsitys ystävydestä samanmielisten liittona ole jo itsessään kapeakatseinen? William Blake (1972, 157) kirjoitti aikanaan, että todellista ystävyyttä on oppositio.

Vaikka Booth kysyy hyvin tärkeän ja liian vähän kirjallisuudentutkimuksessa pohditun kysymyksen, kuinka erottaa hyvät tyypit pahoista, hänen vastaustaan on vaikea allekirjoittaa. Eettisestä näkökulmasta arvokkaina ja merkillepantavina nähdään ne kirjallisuuden piirteet, jotka pönkittävät juuri ystävyttä implisiittisen lukijan ja implisiittisen tekijän välillä, kun taas piirteet, jotka etäännyttävät lukijaa ja tekijää toisistaan joko sivuutetaan tai tuomitaan eettisesti epäilyttävinä. Markku Lehtimäki (2010, 45) toteaa, että retorisi-eettisessä kertomusteoriassa pahuutta ja epäinhimillisyyttä käsittelevät vaikeat asiat ja häiritsevät kertomukset yritetään turhan usein palauttaa johonkin pisteeseen, joka tekisi niistä helpommin sulatettavia. Yksi tällaisista pisteistä on juuri implisiittinen tekijä. Nimenomaan implisiittisen tekijän johdatuksen puuttuminen tai sen vetäytyminen tuomioista saa *Blood Meridian* -romaanin näyttämään retorisi-eettisestä näkökulmasta vähintään jäärapäiseltä, ellei jopa eettisesti epäonnistuneelta ja moraalittomalta. Kuten kertoja ilmaisee, kaikki päättyy sekasortoon, kirouksiin ja vereen: ”How these things end. In confusion and curses and blood.” (BM, 43.)

14 Booth ei kykene välttämään moralismia kritisoidessaan esimerkiksi Norman Mailerin teosta *Executioner's Song* (1979). Booth pelkää, että sen ”karikatyyrit antavat mahdollisesti väärän kuvan Utahin osavaltion asukkaista” (1988, 210). Kyseessä on henkilökohtainen kysymys, sillä teos kuvaa Boothin omaa kotiseutua ja sen ihmisiä (vrt. Lehtimäki 2000, 61). Mielestäni eettisessä kritiikissä ei kuitenkaan ole aina toivottavaakaan pyrkiä ”objektiivisuuteen”. Henkilökohtaisen mielipahan esille tuominen voi olla jopa kannatettavaa, kunhan se vain ”kirjoitetaan auki” eikä sitä naamioida muuksi – esimerkiksi hyökkäykseksi kertomuksen esteettisiä saavutuksia kohtaan.

3 Kerronnan ekosentrismi

I suggest that in general and for the most part, and only where novels are concerned, we find aesthetically pleasing only those works that treat human beings as humans and not just animals or objects, that contain what I have called respect before the soul. But this quality is also moral, so we might say that in the novel aesthetic interest and moral interest are not altogether unrelated. (Nussbaum 2001, 72.)

When the lambs is lost in the mountain, he said. They is cry. Sometime come the mother. Sometime the wolf. (*BM*, 65.)

Onko *Blood Meridian* moraaliton tai jopa paha romaani? Meillä on täysi syy uskoa, että ainakin uusaristoteelisen moraalifilosofian keskeisen hahmon Martha Nussbaumin näkökulmasta McCarthyn romaani on eettisesti ja siten myös esteettisesti epäonnistunut. Henkilöhahmot ovat kuin valtavalta hiekkalaatikolle viskottuja erivärisiä tulitikkuja, ajan oikullisen lapsenhöikäyksen armoille aseteltuja verisiä marionetteja, joiden vaikuttamista ja mielenliikkeistä kertoja ei voisi kaikesta päätellen olla vähempää kiinnostunut. Kaukana on Nussbaumin peräänkuuluttama kunnioitus kartesiolaista sieluriehua kohtaan, kun lavalla tanssii sadistinen ihmispeto kekseliäine viheliäisyyksineen. Kuten olemme huomanneet, myös retoris-eettinen kertomusteoria kohtaa *Blood Meridian* -romaanissa ”jääräpäisen” kertomuksen ja epäilyttävän eettisen systeemin.

Ongelma ei ole niinkään nihilistisessä kertomuksessa, vaan edellä mainittujen tutkijoiden humanistisissa premisseissä ja ihmiskeskeisessä kertomuskäsityksessä. Sekä Nussbaum että retorinen kertomusteoria korostavat eettisen kirjallisuuden kykyä käsitellä inhimillisiä hyveitä ja paheita ja vieroksuvat häiritseviä piirteitä, jotka eivät lujita kirjallista ystävyyttä lukijan ja tekstin taustalla kummittelevan tekijähahmon välillä. Booth ja erityisesti Phelan ovat varovaisia ryhtymään normatiivisiksi, erottelemaan hyvää ja huonoa kirjallisuutta, mutta he tekevät salakavalasti juuri siten valitessaan tietyn tyyppisiä tekstejä tarkastelunsa kohteiksi ja vaikenemalla muista.

Vaikka retoris-eettinen kertomusteoria on erittäin hienostunut lähestymistapa tietyyppisten tekstien analyysiin ja tulkintaan, se ei kykene pureutumaan sellaiseen eettiseen kokemukseen, joka on sen pragmaattis-moraalisten kysymyksenasettelujen ulkopuolella. Kuten jo johdannossa totesin, se ei kykene tarttumaan kertomuksiin, joissa inhimillinen tajunnankuvaus väistyy tapahtumisen ja ei-inhimillisen luonnon tieltä. Aikamme filosofiassa ja kirjallisuudessa on haastettu voimakkaasti perinteiseen länsimaiseen humanismiin kuuluva transsendentaalinen narsismi, ja niinpä myös ihmisen käsite on otettu tarkasteluun yhtenä institutionaalisenä teknologiana, jonka avulla luonnon

hirviömyisyys pyritään rajaamaan oman lajimme ulkopuolelle (Manes 1996, 22). Toisaalta dekonstruktivistista kirjallisuuden etiikkaa hahmotteleva Robert Eaglestone (2004, 17–21) toteaa, että länsimaiseen ihmissubjektiin keskittyvä humanistinen etiikka, jonka mukaan kirjallisuus itse on ikään kuin luonnolliselta olemukseltaan humanistista ja jonka mukaan kirjallisuuden tulee kertoa meille, kuinka elää ja valita yhteisön jäsenenä, on auttamattomasti vanhentunutta. Kertomusten eettisen merkityksen täytyy piillä jossain muualla(kin) kuin siinä, kuinka ne opastavat lukijoitaan kehittymään moraalisisina toimijoina.

Valtavirtaromaanin psykologiseen realismiin¹⁵ tottuneet lukijat saattavat hämmentyä Cormac McCarthyn proosasta, jossa kerronta keskittyy erikoisella tavalla pintaan ja asioiden silkkaan tapahtumiseen. Moraalinen rappio ja brutaali väkivalta koettelevat hienotunteisuuden rajoja ja lukijan kestokykyä. Samaan aikaan kerronta ja runollinen kieli herättävät meissä oudon, katkeransuloisen tunteen, jota on vaikea pyydystää teoreettisilla haaveilla ja purkaa tieteelliseksi esitykseksi. Miten tähän ristiriitaan pitäisi suhtautua? Vereen M. Bell (1983, 32) kirjoittaa mielestäni kauniisti, että McCarthyn kertomuksissa on valtava merkityksen *tuntu*, mutta merkityksen kokemusta on vaikea kääntää abstraktioiksi. Bell näyttää minusta viittaavan myös kirjallisuuden etiikkaan ja siihen, kuinka kirjallisuuden eettistä kokemusta on vaikeaa siirtää yhteisesti jaetulle kielelle.

Tässä luvussa rakennan uudenlaisen ekosentrisen kehyksen, jossa *Blood Meridian* -romaanin estetiikka ja etiikka tulevat paremmin ymmärretyksi. Jatkan siitä, mihin retorinen kertomusteoria on pakotettu pysähtymään, ja pyrin lopulta luvussa 4 osoittamaan, että *Blood Meridian* on kertomus, jolla on suuri eettinen painoarvo. Meidän täytyy vain kyseenalaistaa retorisen kertomusteorian taustalla piilevät antroposentriset ja hyve-eettiset lähtökohdat.

3.1 ”Optical democracy” – ekosentrisen kerronnan keinot

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could forth claim to precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinship. (*BM*, 247.)

Yllä oleva lainaus ja siinä esiintyvä autiomaan ”optisen demokratian” ajatus kiteyttää jotakin olennaista McCarthyn kerronnallisesta estetiikasta ja sitä kautta nähdäkseni myös eetoksesta *Blood*

15 Psykologisella realismilla viitataan modernistisen kertomakirjallisuuden perinteeseen, jossa pyritään antamaan ”todenkaltainen” kuva subjektin sisäisestä kokemuksesta.

Meridian -romaanissa. Tätä eetosta voi hyvin kutsua ekosentriseksi tai maakeskeiseksi, millä tarkoitetaan ihmisen näkemistä samanarvoisena osana ympäristöään ja siten osana laajempaa eettistä järjestystä. Ekosentrisessä ajattelussa korostetaan elonkehän monimutkaisuutta ja salaperäisyyttä ja nähdään ihminen ennen kaikkea Maan energian yhtenä ilmenemismuotona. (Rowe 1994; Marshall 2001, 200.) Ekosentrismi voidaan kenties parhaiten ymmärtää suhteessa sen kritisoimaan antroposentrismiin, joka korostaa luonnon instrumentaalista arvoa ihmiselle. Ekosentrismissä ihmisen arvo syntyy siitä, että hän on osa elonkehää, ei siitä, että hän kykenee hallitsemaan ja muokkaamaan ympäröivää luontoa.

Blood Meridian -romaanissa törmäämme ekosentriseen kerrontaan, joka kyseenalaistaa ihmisen aseman luomakunnan kruununa ja kullannappuna. Kuten Steven Shaviro toteaa, ”optinen demokratia” hyökkää ihmiskeskeistä hahmottamista vastaan luoden näkökulman, jota ei hallitse havainnoiva ihmissubjekti. Kyseessä on näkökulma joko ennen ihmistä tai jälkeen ihmisen. (Shaviro 1999, 153.) Niin ikään David Holloway (2000, 192) näkee optisen demokratian sarjana kerronnallisia keinoja, jotka murentavat kielen funktiota inhimillisen kognition välineenä.

Optinen demokratia on voimakas visuaalinen metafora. Se korostaa sitä, kuinka antroposentrinen katse, joka näkee ja ymmärtää kokonaisuuden vain suhteessa yksittäiseen esineeseen tai kiinnekohtaan, ei enää kykene jäsentämään kaotista todellisuutta ympärillään. Syntyy outo syvyysvaikutelman puute ja painottomuuden vaikutelma, koska esineiden selkeys ja inhimillisistä merkityksistä riisuttu puhdas materiaalisuus muuttavat ne jälleen oudoiksi, tavallaan luonnottomiksi: ”The very clarity of these articles belied their familiarity.” (*BM*, 247.) Kaikki ilmiöt – myös ihminen muiden joukossa – näyttäytyvät ”oudon samanarvoisessa” valossa, ja ihmisen ja kiven välille paljastuu ”yllättävä sukulaisuus” (mt.). Ei ole sattumaa, että edellä lainattu jakso on herättänyt usean tutkijan mielenkiinnon. Sitä voi hyvin ajatella esteettiseksi julistukseksi tiettyä kulttuurista representaation ja tulkinnan perinnettä vastaan. Sen lisäksi että se on kertomuksen oman ekosentrismin ilmaus, se tarjoaa myös lukijalle avaimen vähemmän ihmiskeskeiseen tapaan hahmottaa kertomuksen maailmaa. Kuten Dorrit Cohn (2006, 187) toteaa, optiikkaan liittyvät kuvat, kuten ikkunat, peilit, linssit, perspektiivi tai tarkentaminen, ovat usein värittäneet myös fiktion tutkijoiden sanastoa.

Optisen demokratian ajatus ja romaanin kerronnan estetiikka yleensäkin tuo mieleen tietyt 1900-luvun taidesuuntaukset, joissa haluttiin lähestyä ulkoista maailmaa ja sen objekteja niiden silkassa materiaalisuudessa. Esimerkiksi ranskalaisen Alain Robbe-Grillet'n *nouveau roman* pyrki eroon balzacilaisen romaanikerronnan realismista ja sen ”merkitsemisen tyranniasta”. Kirjailija pyrki tyhjentämään ulkoisen maailman antropomorfisista merkityksistä. Esseekokoelmassaan *Pour un nouveau roman* (1963) hän kuvaa maailmaa, joka ei ole merkityksellinen tai absurdi, vaan vain

on; ihminen katsoo maailmaa, mutta maailma ei katso takaisin (Robbe-Grillet 1963, 19). Roland Barthesin (1974, 98 ja 204) mukaan Robbe-Grillet'n ”elokuvallisen realismin” tavoite on antaa objektille heideggerilainen *Dasein*, riisua se jonakin-olemisesta.

Toisaalta McCarthyn luonnonkuvaus on herättänyt vertailuja niin kutsutun Group f/64:n edustajiin, 1920- ja 30-lukujen amerikkalaisiin valokuvaajiin, jotka koittivat erilaisin tekniikoin häivyttää kuvistaan syvyysvaikutelmaa ja fokuksipistettä (Guillemin 2004, 76). Willard van Dyken ja Ansel Adamsin kaltaiset valokuvaajat pyrkivät töissään korostamaan esineiden paljasta esineellisyyttä, niiden täällä-olon vaikutelmaa.

Blood Meridian -romaanin kertoja on jossain määrin edellä kuvatun elokuvallisen realismin perillinen. Hän kuvaa erämaata sen ankarassa materiaalisuudessa, yhtäältä tiedemiehen taksonomisella tarkkuudella, toisaalta elävöittäen kuvauksiaan runollisella kuvittelulla:

They passed through a highland meadow carpeted with wildflowers, acres of golden groundsel and zinnia and deep purple gentian and wild vines of blue morninglory and a vast plain of varied small blooms reaching onward like a gingham print to the farthest serried rimlands blue with haze and the adamantine ranges rising out of nothing like the backs of seabeasts in a devonian dawn. (*BM*, 195.)

Romaani on täynnä ylläolevan kaltaisia virkkeitä, joissa tieteellisen tarkka erämaaluonnon kuvaus yhdistyy mielikuvituksellisiin kielikuviin. Villakon, oppineidenkukan ja katkeron kaltaisten kasvien nimien lisäksi kertoja turvautuu poeettiseen kieleen ja puhuu harjanteista ”merihirviöinä devonikauden sarastuksessa”. Tieteellinen ja poeettinen kieli eivät ole niinkään vastakohtia, vaan kurottavat molemmat omalla tavallaan ei-inhimilliseen todellisuuteen ja sen ohikiitäviin ilmiöihin.

Vaikka tällainen usein juonellisesti motivoimaton ”realistinen referenssi” tuo tietyllä tapaa ympäröivää luontoa lähemmäs, *Blood Meridian* -romaanissa se myös toisaalta erikoisella tavalla etäännyttää meitä luonnosta, tekee sen oudoksi. Inhimillisistä merkityksistä mahdollisimman paljaaksi riisuttu luonto ei enää ole vain tausta ratsastaville hahmoille. Siitä tulee valtava elävä organismi, jolla on oma ehdoton ja ihmiselle vieras todellisuutensa. Onkin kiinnostavaa, että mitä ”tarkempi” kielellinen kuvaus luonnosta esitetään, sitä voimakkaammaksi vaikutelma luonnon vieraudesta ja sen henkimästä mysteeristä muodostuu. Objektien kieli alkaa elää omaa outoa elämäänsä irtautuneena todellisuudesta, jota sen piti kuvata. Oudot sanat, kuten ”groundsel”, ”zinnia” ja ”gentian”, eivät ainoastaan tuo meitä lähemmäs luontoa, vaan samanaikaisesti paljastavat kielellemme vierauden ja referentiaaliset harhamme. Jonathan Bate (1998, 58–59) puhuukin luontorunouden melankolisesta tunteesta, joka syntyy sen tiedostamisesta, että luonnosta kirjoittaminen on samaan aikaan läsnäoloa ja poissaoloa. Tämän kaksijakoisuuden melankolia luonnehtii myös McCarthyn lyyristä kerrontaa.

Samalla kun autiomaan karu todellisuus korostuu materiaaliseen pintaan keskittyvässä kerronnassa, ihmisten edesottamukset limittyvät osaksi luonnon kulkua. McCarthyn ekosentristä kerrontaa voidaan hyvin verrata elokuvalliseen panorointiin ja elokuvalliseen leikkaukseen. Jos ajattelemme kertojan rakentamaa näkökulmaa elokuvakamerana, McCarthyn ”kamera” siirtyy usein ihmishahmoista juonen kannalta merkityksettömiin seikkoihin, kuten kiviin tai eläimiin tai vaikkapa johonkin rakennuksen yksityiskohtaan. Tällä leikkauksella on selvä eettinen implikaatio. Panorointi, joka liukuu henkilöahmosta tarinan tai juonen kannalta täysin merkityksettömään olemisen seikkaan, riistää ihmiseltä tärkeyden ympäristöön nähden.

Seuraava lyhyt sitaatti onkin upea osoitus kertojan tavasta häivyttää ihmiskeskeinen näkökulma. Kyseessä on kohtaus, jota on edeltänyt the kidin ja Toadvinen välinen turha, lähes kuolemaan johtanut tappelu:

They sat there side by side looking out across the barren lot. There was a picket fence at the edge of the lot and beyond the fence a boy was drawing water at a well and there were chickens in the yard there. (BM, 11.)

Ensin tajuihinsa tulleet tappelupukarit katsovat tyhjälle pihamaalle. Sitten näkökulma siirtyy aitaan, ja tässä kohtaa voimme puhua vielä fokalisaatiosta, siitä mitä kaverukset näkevät. Mutta jo seuraavassa lauseessa – saman virkkeen aikana – näkökulma siirtyy aidan *takana* olevaan, vettä nostavaan poikaan, jota the kid ja Toadvine mahdollisesti katsovat. Viimein kameransilmä zoomautuu tai leikkaa aidan yli kerronnallisesti täysin merkityksettömiin kanoihin, joita the kid ja Toadvine eivät kykene näkemään: ”[...] and there were chickens in the yard there.” (BM, 11.) Kerronnallisen katseen tehtävä ei ole kuljettaa juonta tai muotoilla psykologisesti uskottavia pyöreitä henkilöahmoja, vaan riistää hahmoilta niiden asema tapahtumien keskipisteenä ja saattaa ne tasa-arvoiseksi osaksi ympäristöään.

Markku Lehtimäki kirjoittaa amerikkalaisen Terrence Malickin elokuvallisesta kerronnasta, että siinä leikkaukset usein korostavat siirtymistä diegeettisestä eli tarinamaailmaan kuuluvasta kuvastosta ei-diegeettiseen eli tarinamaailman ulkopuoliseen kuvastoon. Näin ohjaaja osoittaa paitsi näiden kahden maailman yhteenkuuluvaisuuden, myös niiden olennaisen erillisyyden ja inhimillisestä merkityksenannosta riippumattoman todellisuuden olemassaolon. (Lehtimäki 2010a, 293–294; vrt. Bacon 2000, 91.) *Blood Meridian* -romaanissa elokuvallista leikkausta muistuttava kerronnallinen leikkaus ilmentää ihmisen ja muun luonnon yhtäläistä eksistentiaalista arvoa. Se asettaa ihmisen taistelun elämästä ja merkityksestä rinnakkain luonnon välinpitämättömyyden kanssa. Toisaalta se myös korostaa Malickin elokuvallisen runouden tapaan inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä kuilua, joka aukeaa pyrkimyksissämme ympäröivän todellisuuden kielelliseen ja

kuvalliseen esittämiseen (tästä lisää luvussa 4).

Kuten edellä on todettu, *Blood Meridian* -romaanin kerronta nostaa esiin myös sellaisen ihmiskeskeisen hahmottamisen ongelman, jonka retoriset humanistit sivuuttavat joko epäolennaisena tai kiusallisena. Kuitenkin juuri antroposentrinen tapa määritellä ja ottaa haltuun luonto on joutunut viime vuosikymmeninä yhä voimakkaamman kritiikin kohteeksi sekä kirjallisuudessa että kirjallisuudentutkimuksessa. Erilaiset jälkistrukturalistiset projektit jälkikolonialismista feministiseen kirjallisuudentutkimukseen ja ekokritiikkiin ovat horjuttaneet valkoisen, keskiluokkaisen heteromiehen – ja lopulta myös itsetyytyväisen antroposentrisen subjektin – valta-asemaa akatemiassa ja kirjallisuudessa. (Heise 2005, 129–130; Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 13–22.) Phelanin ja Boothin edustama kertomusteoria voidaan lähtökohtaisesti ajatella osaksi humanistista ja antroposentristä jatkumoa. Huolimatta avoimuudestaan Toiseutta ja erilaisten näkökantojen pluralismia kohtaan he korostavat tiettyjä yleismaailmallisina pidettyjä humaaneja arvoja ja ihastelevat kertomuksia, joissa näitä arvoja lujitetaan.

Toisaalta, kuten johdannossa mainitsin, myös narratologian ideologiset perustukset on useaan otteeseen kaivettu esiin ja otettu tarkasteluun osana antroposentrismin kritiikkiä. Teoksessaan *Towards A Postmodern Theory Of Narrative* (1996) Andrew Gibson kritisoi sekä klassista että jälkiklassista narratologiaa geometrisestä pakkomielteestä, tarpeesta rakentaa erilaisia laatikoita ja rautalankoja, jotka erottavat oletetusti erilaiset kertomuksen tasot toisistaan. Tämä käsittely tuottaa omanlaista tietoa, mutta siinä piilee myös halu jähmettää todellisuus tiettyyn ennalta määrättyyn malliin. Pahimmillaan narratologia luo käsityksen asioiden järjestyksestä ja olemuksesta, kertomuksen, jota ei voida enää ajatella muuten kuin vastakohtana ei-olemiselle tai epäjärjestykselle. (Gibson 1996, 212–215.) Gibsonin mukaan kerronnalliset tasot eivät kuitenkaan ole olemassa homogeenisinä blokkeina, vaan jo alusta saakka nämä kategoriat ja kertomuksen tasot ovat hybridejä muotoja, sekoituksia toisistaan. Kertomus ja kerronta vastustavat kerrostavia ja hierarkisoivia pyrkimyksiämme, kieltävät tai hämärtävät juuri niitä näkyviä erotteluja, joita ne toisinaan näyttävät tuovan esiin. Hierarkkiset rakenteet ilmestyvät vain aavemaisina muotoina ja katoavat sitten taas muodottomuuteen. Tämän takia, Gibson kirjoittaa, Alain Robbe-Grillet'n kaltaisten kirjailijoiden tekstit näyttävät joillekuille ilmentävän itse kertomuksen luonnetta. (Mt.)

Kerronnallisten tasojen ja laatikoiden logiikan avulla tiedämme, missä olemme, sillä ne auttavat meitä navigoimaan kerronnallisessa erämaassa, luovimaan kaoottisessa tekstuaalisessa virrassa. Gibsonin mukaan ei olekaan ihme, että juuri kerronnallisten tasojen ajatus voittaa alaa muilla tutkimusaloilla, samalla kun narratologiset konseptit ylipäänsä ovat joutuneet kovan kritiikin kohteeksi. (Gibson 1996, 215–216.) Jälkistrukturalistisille ajattelijoille, kuten Michel Foucaultille (2005), hierarkkinen totalitarismi on esimerkiksi seurausta henkisestä kulttuurista, joka ei voi

ajatella ilman kerroksia ja tasoja, yhteiskunnasta, joka on järjestynyt hierarkkisen tarkkailun mukaiseksi. Niin ikään Jean-Francois Lyotard on hyökännyt ”geometristä politiikkaa” vastaan. Hän kirjoittaa, että ”optinen geometria”, maalaustaiteessa vuosisatoja vallinnut valöörien ja värien järjestelmä, on vaikuttanut suurelta osin myös aikamme maailmankuvaan:

Once placed on the perspectivist stage, the various components of (political) communities – narrative, urbanistic, architectural, religious, ethical – were put in order under the eye of the painter, thanks to the *costruzione leggitima*. And in turn the eye of the monarch, positioned as indicated by the vanishing-point, receives this universe thus placed in order. (Lyotard 1991, 199–200.)

Lyotardille renessanssin maalaustaiteen perspektiivi edustaa länsimaisen ajattelun hierarkisoivaa halua voimakkaimmillaan. Perspektiivi asettaa yksityiskohdat järjestykseen yhteiskunnallisen arvonsa mukaisesti. Komposition ylimpänä auktoriteettina on hallitsijan silmä, joka osuu juuri katoamispisteeseen – siihen, josta käsin ympäröivä kokonaisuus voidaan käsittää. Lyotardille, kuten myös Andrew Gibsonille, postmodernissa taiteessa ja sen aktivoimissa lukemisen käytännöissä tämän vanhan geometrian murtaminen tai vähintäänkin kyseenalaistaminen on kuitenkin mahdollista. Voikin ajatella, että *Blood Meridian* -romaanin ekosentrinen kerronta hyökkää länsimaisen kulttuurin hierarkisoivaa perinnettä vastaan. Erotteluja hämärtävä ja tasa-arvoistava optinen demokratia haastaa ihmiskeskeisen optisen geometrian.

Voidaan väittää, että ekosentrinen kertomus on jopa paradoksaalinen käsite (Kern 2006, 427; Lehtimäki 2008, 214). Termi antaa helposti vaikutelman, että tällainen ekoteksti ikään kuin nousisi ei-inhimillisestä luonnosta ilman välittävää kieltä sekä tiettyjä kielellisiä ja kerronnallisia valintoja tekevää inhimillistä tekijää. Kuinka kirjallisuus voi olla jotain muuta kuin syvästi antroposentristä, kun se on puhtaasti inhimillisen kielen ja ajattelun tuote? Kuten ekokriitikot Kate Soper ja Dominic Head huomauttavat, inhimillinen ymmärrys on aina jokseenkin antroposentristä, ja voimme korkeintaan puhua vahvasta tai heikosta antroposentrisyydestä. (Soper 1995, 13; Head 1998, 29–30.)

Emme voi paeta antroposentrisyyttä, sillä se voidaan ajatella yhtä hyvin synonyymiksi inhimilliselle kielelle. Kuten lukija huomaa, olen myös siellä täällä viitannut tekijä-McCarthyyn, oli hän sitten kuinka implisiittinen tahansa. Lukiessa konstruoimme aina tietyn idean tekijästä tekstin tarjoamien aineiden pohjalta, ja tämä tekijä on tietysti poikkeuksetta *homo sapiens*. Mutta kuten *Blood Meridian* osoittaa, voimme fiktiivisissä kertomuksissa kyseenalaistaa kielen ihmiskeskeisyyden ja tiedollisen hybriksen kielen itsensä avulla ja kuvitella uudenlaisia eettisiä järjestyksiä (palaan tähän puhuessani Levinasista luvussa 4).

Richard Kern pyrkii väistämään referentiaalisuuden harhan puhuessaan ”ekosentrisen

diskurssin fabrikaatioista”. Termillä hän viittaa sellaisiin kerronnallisiin ja kielellisiin keinoihin, jotka lähestyvät kielen ulkopuolista luontoa ja sen hiljaisuutta, puhumattomuutta. (Kern 2006, 434–435.) Eräs tällainen ekosentrinen fabrikaatio on McCarthyn kerronnan tasa-arvoistava ja jopa sattumanvarainen näkökulmatekniikka, jossa yksittäisten esineiden tai olioiden materiaalisuus korostuu ja jossa ihmisen maailma limittyy usein erottamattomaksi osaksi luontoa. Vaikka todellista optista demokratiaa on ihmisjärjellä mahdotonta kuvitella, koska ihmissilmä käsittää kokonaisuuden vain suhteessa tiettyyn osaan, kyseessä on kuitenkin eräs kielessä mahdollinen metafora, joka nakertaa kertomuksessa ihmissubjektin valtaa ympäristöönsä. Implisiittisen tekijän provokaatio ihmiskeskeistä optista geometriaa – ja sitä kautta myös ihmiskeskeistä etiikkaa – vastaan on läpikotaisin inhimillisen mielikuvituksen tuote, mikä ei tee siitä silti vähemmän voimakasta.

3.2 Väkivalta osana luontoa

Lukijan kannalta *Blood Meridian* -romaanin vaikeimpiin piirteisiin kuuluu varmasti äärimmäinen väkivaltakuvaus, joka muuttuu sivu sivulta kuvottavammaksi Glantonin joukkion vaipuessa hurmeiseen transsiinsa. Jopa professori Bloom (2001, 287), joka kanonisoii romaanin 1900-luvun merkittävimmäksi amerikkalaiseksi teokseksi, tunnustaa teoksessaan *Lukemisen ylistys* jättäneensä romaanin aluksi monta kertaa kesken. Mutta mikä on McCarthyn kirjallisen väkivallan merkitys tai tarkoitus? Ja millainen on väkivaltaisen estetiikan ja kertomuksen etiikan suhde?

McCarthyn *Child of God* -romaanissa (1975) päähenkilö Lester Ballardista, syvän etelän metsissä ihmisiä vainoavasta vajaanmielisestä murhaajasta ja nekrofiilistä kerrotaan: ”He did not know how hawks mated but he knew that all things fought.” (*COG*, 169.) Väkiältä on kirjailijan tuotannossa yleensä atavistista, selittämätöntä ja ennen kaikkea väistämätöntä. Sitä hengittävät jokaisella solullaan kaikki eliöt ja Jumalan lapset oikeamielisistä sadistisiin murhaajiin. Juuri väkivallan luonnollisuus nostaa eettistä johdatusta etsivän lukijan karvat pystyyn. Sillä ei kertomuksissa ole useinkaan draamallista merkitystä tai moraalista sisältöä, vaan se vaikuttaa olevan kirjoitettu luonnon ja ihmisen olemukseen. Kaukana on väkivallan ylevöittävä traagisuus, jumalallinen tuomitseminen tai oikeutus, sillä kuten Judge Holden toteaa: ”The gods of vengeance and compassion alike lie sleeping in their crypt and whether our cries are for an accounting or for the destruction of the ledgers altogether they must evoke only the same silence.” (*BM*, 343.)

Jos koston ja myötätunnon jumalat uinuvatkin kryptissaan, niin luonnon sydämessä pesivä sodan jumala on *Blood Meridian* -romaanissa yhtä leppymätön kuin välinpitämätönkin. Väki­vallan kuvastoon sekoittuu romaanin kerronnassa jatkuvasti uskonnollista symboliikkaa, mikä toisaalta

korostaa groteskilla tavalla holdenilaista väkivallan ikuista tanssia, toisaalta sitä, kuinka uskonto ja väkivalta, pyhä sana ja soturin miekka, ovat kautta historian kulkeneet käsi kädessä. Tätä uskonnollisen kielen ja verisen kuvaston kammottavaa sekoitusta havainnollistaa hyvin kohtaus, jossa the kid saa eräänlaisen kasteen uuteen sodan uskontoon tapettuaan baarimikon erään selkkauksen päätteeksi. Poika herää raunioituneesta kirkosta ikään kuin uuteen järjestykseen:

He woke in the nave of a ruinous church, blinking up at the vaulted ceiling and the tall swagged walls with their faded frescoes. The floor of the church was deep in dried guano and the droppings of cattle and sheep. Pigeons flapped through the piers of dusty light and three buzzards hobbled about on the picked bone carcass of some animal dead in the chancel. [...] In the room was a wooden table with few clay pots and along the back wall lay the remains of several bodies, one a child. (*BM*, 27–28.)

Syvän etelän gotiikalle ominainen groteski ja melankolinen kuvasto yhdistää murhattujen ihmisten ruumiit kirkon raunioihin, haalistuneisiin freskoihin, lepakoiden ja lampaiden ulosteisiin sekä haaskalla oleviin haukkoihin. Tunteettomasti raportoiva kerronta tekee pyhästä profaania ja kaikesta kuvaan osuvasta samanarvoista katoavaista ainetta. On romaanin kerronnalle tyypillistä, että kertoja mainitsee samassa lauseessa – samalla äänenpainolla ja yhtä merkityksellisinä – ”muutaman saviastian” ja seinän vierustalla lojuvat useat ihmisruumiit.

Kerronnan väkivaltakuvaus on romaanissa osa ekosentristä näkemystä, jota myös romaanin geneerinen horisontti tukee. Western-genrestä erinomaisen ja kertomusteoreettisestikin pätevän tutkimuksen kirjoittanut Lee Clark Mitchell kiinnittää huomiota lajityypin ytimessä olevaan kerronnalliseen tekniikkaan, jossa kerronnallinen (”narrative”) ja kuvaileva (”descriptive”) moodi vaihtelevat. Kuvailevassa moodissa vaikutelma on sama kuin pittoreskissa maisemamaalauksessa, jossa voimakkaimpana elementtinä on maiseman laajuus, subliimi erämaa. Kuvailevan moodin rikkoo äkillinen kerronnallinen räjähdys, väkivallan eloisa kuvaus. Näiden kahden moodin vaihtelulla on väkivallan suhteen turruttava vaikutus. Mitchellin mukaan juuri se, että yllättävät ja röyhkeän väkivaltaiset kohtaukset kuvataan yhtä tarkasti ja armottomasti kuin itse maisema tai miljöö, saa lukijan hyväksymään väkivallan osana genren logiikkaa. (Mitchell 1996, 33.) Niinpä westernille ominaisen kerrontatavan implikaatio on, että väkivalta on erottamaton osa luontoa.

Tähän kerronnan tekniikkaan voi törmätä jo lännen genren pioneerien Stephen Cranen (1871–1900) ja James Fenimore Cooperin (1789–1851) romaaneissa, mutta ankarimman ilmauksensa sen biologis-deterministinen implikaatio saa Sam Peckinpahin ja Sergio Leonen kaltaisten ohjaajien revisionistisissa lännen elokuvissa. Niissä perinteisen westernin mustavalkoinen hyvän ja pahan moraali murenee nihilistisen ja pessimistisen ihmiskäsityksen tieltä. Myyttisen villin lännen hahmot aina sankaria myöten esitetään ennen kaikkea oman edun tavoittelijoina julmassa ja

sadistisessa miesten maailmassa. Kuten esimerkiksi Peckinpahin tai Sergio Leonen lännenelokuvissa, McCarthyn romaanissa ratsastavat apokalyptiset hahmot vaikuttavat karun ympäristönsä tunnottomilta tuotteilta:

Above all else they appeared wholly at venture, primal, provisional, devoid of order. Like beings provoked out of the absolute rock and set nameless and at no remove from their own loomings to wander ravenous and doomed and mute as gorgons shambling the brutal wastes of Gondwanaland in a time before nomenclature was and each was all. (*BM*, 172.)

Siinä missä John Waynen kaltaiset cowboyt ovat lopulta tietyn ajan ja tietyn ideologian edustajia, McCarthyn kuvaamat lehmipojat ja intiaanit ovat hahmoja vailla ohjaavia normeja ja sääntöjä, historiattomia ja ”nimettömiä” olentoja matkalla ei-mistään ei-mihinkään. Itse asiassa he näyttävät ratsastavan ajasta ennen kieltä ja kulttuuria, ennen nimeämistä (”nomenclature”). Toisinaan McCarthyn kuvaamassa luonnontilassa on selvä parodinen vivahde. Kertomuksen karskit henkilöahmot näyttäytyvät groteskilla tavalla Aatameina (Eevaa vain ei näy), kun kertoja viljelee viittauksia saveen, josta Jumala Raamatun mukaan loi ihmisen: ”The men looked like mud effigies” (*BM*, 8), ”He looked like a great clay voodoo doll” (mt., 8), ”The man in his suit of mud” (mt., 11).

Mitchell toteaa, että Peckinpahin ja Leonen lännenelokuvissa maisema näyttäytyy niin elottomana, että sitä ei enää voi antropomorfisoida, toisin sanoen antaa sille inhimillisiä, symbolisia merkityksiä. Maisemasta tulee hiljaisuuden ja sitä kautta myös kuoleman metafora. Tyypillinen McCarthyn maiseman kuvaus rakentuukin kuoleman ja tyhjyyden määreiden avulla. Kuten *Blood Meridian* -romaanin kertoja toteaa, kuolema on maiseman määrittävä piirre: ”[D]eath seemed the most prevalent feature of the landscape.” (*BM*, 48.) Henkilöahmoista tulee tällaisessa kerronnallisessa ympäristössä kuin luonnostaan moraalittomia, sillä maisema ei enää saarnaa, voimaannuta, tarjoa vihjeitä tai mitenkään muutenkaan resonoi moraalisten merkitysten kanssa (Mitchell 1999, 229).

Kun valtaosassa westerniä väkivallalla lopulta on eettinen sävy ja moraalisesti epäkelpo yhteisön huono osa leikataan kirurginveitsellä pois ja hävitetään siististi kuvasta, niin *Blood Meridian* -romaanissa pääosassa on itse väkivallan tapahtuma ja sen tuotteet, silvottu ihmisruumis. Paloitteleva kerronta riistää kohteeltaan yksilöllisen ainutkertaisuuden, kuten komanssien hyökkäystä kuvaavassa kohtauksessa:

[...] stripping the clothes from the dead and seizing them up by the hair and passing their blades about the skulls of the living and the dead alike and snatching aloft the bloody wigs and hacking and chopping at the naked bodies, ripping off limbs, heads, gutting the strange white torsos and holding up great handfuls of viscera, genitals [...] (*BM*, 54.)

Kuumeisesti ilman pilkutusta etenevä kuoleman karnevaali korostaa väkivallan luonnollisuutta ja vääjäämättömyyttä. Kaoottisesti toisiinsa limittyvät kuvat hämärtävät rajoja orgaanisen ja epäorgaanisen välillä sulattaen ne osaksi samaa kammottavan kaunista energiavirtausta. Etäännytettyinä kauas tuntevista ja havainnoivista yksilöistä kertojan verkkokalvoillemme manaama sisälmysmyrsky näyttäytyy tulivuorenpurkauksen kaltaisena luonnonilmiönä. Sekä kuolleet että elävät ovat samaa sinne tänne poukkoilevaa materiaa, verta, lihaa, luuta, soluja.

Ekosentrisyys merkitsee romaanissa myös historiallisen ainutkertaisuuden häivyttämistä, historiallisen kehityksen ja muutoksen kieltämistä. Kuten koko romaani, myös komanssien hyökkäyksestä kertova jakso kasvaakin merkitykseltään yksittäisestä tapahtumasta painajaismaiseksi näyksi koko ihmiskunnan tunnetusta historiasta. Hurjien soturien yllä on irvokkaita merkkejä aikaisemmista taisteluista: attikalaisia ja raamatullisia asuja, eläinten nahkoja, ihmisluusta tehtyjä huiluja, hienoa silkkiä sekä aikaisemmin tapettujen sotilaiden univormuja. Onpa joukossa jopa verentahrима häähuntu ja konkistadorin haarniska. (*BM*, 54–55.) Toisaalta amerikkalaisiin viitataan taistelun tuoksinnassa myös ”sakseina” (Saxons), muinaisena soturikansana (mt., 56). Aivan kuin kaikilla ihmisillä olisi vain oma roolinsa täytettävänä tässä ylihistoriallisessa näytelmässä, jo tuhansia vuosia näytellyssä tarinassa. Mieleen muistuu tämän tästä epigrafin Böhme-sitaatti, jossa filosofi puhuu surun nielevästä kuolemasta. Kertoja kuvaa pimeyden elämää sellaisella intensiteetillä, että tämä musta aukko nielaisee mahdollisuutemme suruun.

Äärimmilleen pingotettu naturalistinen väkivalta kiertyy surrealismiksi, omaksi veren ja suolenpätkien estetiikakseen, joka etäännyttää meitä inhimillisestä kokemuksesta ja estää meitä samaistumista kuvattuihin tapahtumiin. McCarthyn kerronta kiinnittää huomion siihen erikoiseen ilmiöön, jossa riittävän pitkälle viedyn inhorealismien nyrjäyttämä kieli alkaa elää omaa elämäänsä. Väkivalta on kielellisesti kammottavan kaunista:

The white man looked up drunkenly and the black stepped forward with a single stroke swapt of his head.

Two thick ropes of dark blood and two slender rose like snakes from the stump of his neck and arched hissing into the fire. The head rolled to the left and came to rest at the expriest’s feet where it lay with eyes aghast. Tobin jerked his foot away and rose and stepped back. The fire steamed and blackened and a gray cloud of smoke rose and the columnar arches of blood slowly subsided until just the neck bubbled gently like a stew and then that too was stilled. He was sat as before save headless, drenched in blood, the cigarillo still between his fingers, leaning towards the dark and smoking grotto in the flames where his life had gone. (*BM*, 112.)

Tapa, jolla kertoja kertoo valkoisen Jacksonin kuolemasta, on kaikessa voimakkaassa visuaalisuudessaankin ennen kaikkea poeettinen ja etäännyttävä. Kertoja yhdistelee kuvallisia

metaforia – köysimäiset tai käärmemäiset verisuihkut ja muhennosmaisen kaulantynjän – ääniin kuten sihinään ja pulppuamiseen rytmisesti ja äänteellisesti miellyttävällä tavalla. Toisaalta kuvauksessa on myös annos mustaa huumoria; mies istuu tupakka kädessä ”niin kuin ennenkin”, mutta nyt vain päättömänä. Sekä kuvallisten metaforien että mustan huumorin keinoin kertoja leikittelee väkivallan hirvittävällä kauneudella.

Kertomuksen shokeeraavin kuva on varmasti the kidin erämaassa kohtaama pensas, johon on ripustettu kahdeksan imeväisen ruumiit. Kerronnassa se ilmestyy kuin tyhjältä, ja se ohitetaan jälleen kerran vailla sen kummempaa juonellista motivaatiota:

The way narrowed through rocks and by and by they came to a bush that was hung with dead babies. They stopped side by side, reeling in the heat. These small victims, seven, eight of them, had holes punched in their underjaws and were hung so by their throats from the broken stobs of a mesquite to stare eyeless at the naked sky. Bald and pale and bloated, larval to some unreckonable being. (*BM*, 60.)

Kuvasta ei tee voimakasta pelkästään se, että näemme sielujemme silmin noiden murhattujen vauvojen ruumiit, vaan ennen kaikkea se, että niistä on tehty kuvatonlainen groteski taideteos, *symboli*. Ne ovat taiteellisen luomisen tulosta. Mutta mitä tuo pensas tarkalleen ottaen symboloi? Mitä ne ovat merkinneet tekijöilleen ja mitä toisaalta kertomuksen sommittelun taustalla olevalle implisiittiselle tekijälle, joka on valinnut juuri tämän kuvan osaksi kertomusta?

See the child. Jälleen yksi häiritsevä lapsen kuva. Pensaaseen ripustetut kuolleet vauvat symboloivat jotakin *kulttuurista*, muusta luonnosta erillistä. Keskellä erämaata vauvojen ruumiista sommiteltu teos symboloi kieltä sekä kykyä taiteelliseen ilmaisuun – se on ihmisten luoma merkki toisille ihmisille. Ihminen eroaakin McCarthyn romaanissa eläimistä lähinnä siinä, että sillä on kyky rakentaa merkki ja erottaa siten itsensä ympäröivästä maailmasta. Myös tavallisesti etäinen ja lakoninen kertoja tuntuu tämän näyn kohdalla ilmaisevan rivien välistä tiettyä kauhistuneisuutta ja viittaavan kyvyttömyyteensä kuvata olentoa, joka on jättänyt jälkeensä moisen sommitelman. Kertoja luonnehtii vauvoja ”sanoinkuvaamattoman” olennon synnyttämiksi toukiksi (”larval to some unreckonable being”, *BM*, 60). Kuvan voisikin tulkita implisiittisen tekijän vihjeeksi siitä, että ihminen on kammottavampi olento kuin mikään muu maan päällä, ja osa tuosta kammottavuudesta piilee symbolisessa ja taiteellisessa toiminnassa.

3.3 Kerronta ja mieli

Koska retoris-eettinen kertomusteoria tarkastelee kertomusten tapaa jäljitellä tosielämässä kohtaamiimme eettisiä ongelmia, se myös korostaa henkilöhahmojen tekemiä eettisiä ratkaisuja ja moraalisia valintoja, joita implisiittiset lukijat sitten ylhäältä käsin tuomitsevat. Niinpä se antaa suuren painoarvon inhimilliselle kokemukselle ja ihmiselle tietävänä ja tuntevana subjektina. Totta kai voidaan sanoa, että etiikka vaatii aina jonkinlaisen antropologisen eettisen subjektin, ja jos sellaista ei löydetä kertomuksen tasolta, se paikannetaan kertomuksen ulkopuolelle, kuten implisiittiseen tekijään tai tekijään. Mutta retoris-eettinen kertomusteoria ja uusaristoteelinen kirjallisuudenfilosofia painottavat nimenomaan tietynlaista representaatiota, jossa ihminen näyttää psykologisesti monimutkaisena mutta kuitenkin samaan aikaan varsin rationaalisena olentona. Näissä kertomuksissa esiintyvä moraalinen mieli kykenee tekemään selkeitä valintoja erilaisten eettisten järjestelmien ja vaihtoehtojen välillä tai ylipäänsä reflektoimaan tekojensa moraalista ulottuvuutta kerronnan diskurssissa.

Cormac McCarthyn romaanit eivät istu moraalista havainnoimista korostavaan malliin. Ilmeisin syy varmasti on se, että romaanin kertoja ei kerro henkilöiden mielenliikkeistä, vaan keskittyy syvimmillään aisteilla havaittavien ilmiöiden kuvaamiseen. Wayne C. Boothille McCarthyn kerronnan materialistisuus on selvä eettinen ja esteettinen ongelma. Artikkelissaan ”Why Ethical Criticism Can Never Be Simple” hän viittaa kiinnostavalla tavalla McCarthyyn – ja samassa lauseessa Jane Austeniin – kirjoittaessaan vähättelevään sävyyn ”action-kirjailijoista”, joille tärkeintä on ”kauniisti, nokkelasti tai omaperäisellä tavalla muotoiltu tapahtuma” (Booth 2001, 24). Boothin mukaan kaikki yksityiskohdat näiden kirjailijoiden teoksissa on valittu korostamaan toimintaa ja siten lukijan sitoutumista itse tarinan etenemiseen (mt.).

Kyseessä on erikoinen väite, joka paljastaa lopulta enemmän sanojansa asenteesta kuin sanomisen kohteista. McCarthyn kertomusten suhteen on ensinnäkin ongelmallista puhua lukijan sitoutumisesta ensisijaisesti tarinan etenemiseen. Romaanien juonet ovat usein erittäin yksioikoisia ja vailla alun ja lopun välille jännitettyä draamallista kaarta. Ne eivät siinä mielessä tarjoa lukijalleen sellaista barthesilaista *plaisiria*, johon useat toimintakeskeiset kertomukset, kuten vaikkapa rikosromaanit tai seikkailukertomukset, perustuvat. Leimaamalla McCarthyn ylimalkaisesti ja tarkemmin selittelemättä ”action-kirjailijaksi” Booth väistää retorisen kertomusteoriensa kohtaaman todellisen ongelman, nimittäin sen, että McCarthyn kertomukset eivät sovi hänen ideologiseen pirtaansa ja humanistisia hyveitä korostavaan malliinsa. Boothin kohtaama todellinen ongelma on, että McCarthy ei tarjoa sellaista moraalista havainnoijaa, jota hänen kertomuksen etiikkansa tietystä mielessä edellyttää. Niinpä Booth leimaa McCarthyn esteetikoksi ja sivuuttaa täysin hänen

kertomustensa merkittävän eettisen ja filosofisen painoarvon.

Blood Meridian -romaanissa henkilöihahmojen sisäisyyden häivyttäminen on ankarinta koko kirjailijan tuotannossa. Näemme vain teot ja niiden seuraukset osana kylmää materiaalista maailmaa. Mutta Booth ei kykene näkemään tätä mielen häivyttämisen ekosentristä estetiikkaa itsessään merkityksellisenä ja eettisenä valintana. Hän antaa ymmärtää, että keskittyminen silkkään asioiden tapahtumiseen ja moraalisten reflektiojien puute estävät pääsyn sellaiselle eettisen problematiikan alueelle, josta retoris-eettinen kertomusteoria on kiinnostunut.

Mutta se, miten McCarthyn kerronta sulkee pois psykologisen ulottuvuuden ja hahmojensa mielenliikkeet ylipäänsä, ei merkitse täydellisen nihilististä tulkintaa ihmisistä ja heidän vaikuttimistaan, ei väistämättä implikoi sitä, ettei hahmoilla olisi tiettyjä moraalisia periaatteita ja että he eivät jossain mielensä sopukoissa kävisi eettistä keskustelua itsensä ja Toisen kanssa. Kertojan ekosentrisessä visiossa tällä moraalisella pohdiskelulla ei vain ole sijaa, koska myöskään ihmismielellä ei ole siinä etuoikeutettua asemaa. Kyse ei ole siitä, etteikö kertojalla olisi teknisesti ottaen pääsyä henkilöiden mieleen, vaan siitä, että noilla mielenliikkeillä ei kerronnallisessa kokonaisnäkemyksessä ole sijaa. Ihminen ei ole implisiittisen tekijän näkökulmasta eksistentiaaliselta merkitykseltään sen kummallisempi kuin puu tai kivi. Jälleen implisiittisen tekijän ekosentrisen eetoksen muotoilee Judge Holden, joka sanoo maailmankaikkeudella olevan oma järjestyksensä, jota mieli ei kykene ymmärtämään:

[T]he order in creation which you see is that which you have put there, like a string in a maze, so that you shall not lose your way. For existence has its own order and that no man's mind can compass, that mind itself being but a fact among others. (*BM*, 245.)

Retoris-eetikot ja etenkin nykyään muodikas kognitiivinen narratologia nostavat jalustalle kerronnassa rakentuvan ihmismielen ja kognitiiviset prosessit. *Blood Meridian* -romaanin ekosentrisessä kerronnassa mieli on kuitenkin vain yksi kylmä fakta muiden joukossa. Jos maailmassa on jotain järjestystä, se on ihmisen itsensä ympärilleen heijastama. Mieleemme luoma järjestys on vain ”lanka virrassa”, keino käsittää ympäröivä kokonaisuus osiensa kautta ja siten suunnistaa kaaoksessa. Luomme olemisen järjestyksen kielessä, joka astuu kuvastamansa todellisuuden paikalle. Judge päättelee, että koska mieli ei pysty nousemaan faktojen yläpuolelle, tietämään olemista, se on itse tuomittu jäämään kylmäksi faktaksi muiden joukkoon. Hänen sanansa tuovat mieleen epigrafissa tapaamamme Valéryn kiinalaisen oppineen. Tämä toruu eurooppalaista toveriaan siitä, että länsimaiselle mielelle äly ja järki eivät ole ”vain seikka muiden joukossa” ja että länsimainen mieli palvoo älyä kuin ”kaikkivaltiaasta hirviötä”. Länsimainen mieli kuvittelee ajatustensa vastaavan olemassaolon todellista luonnetta ja sekoittaa oman sydämensä ailahtelevat

muutokset todellisten muotojen ja Olioiden liikkeeseen¹⁶.

Jos kerronta toisinaan viittaakin epäsuorasti hahmojen sisäiseen maailmaan, se näyttäytyy vieraana ja etäisenä hahmoille itselleen. Mieleen tai ihmissydämeen viitataan usein sanalla ”alien”:
”[They] slept with their alien hearts beating in the sand like pilgrims exhausted upon the face of the planet Anareta, clutched to a namelessness wheeling in the night.” (*BM*, 45.) Rajoittamalla pääsyämme henkilöiden tietoisuuteen kertoja vahvistaa romaanin temaattisella tasolla rakentuvaa ajatusta siitä, että ihminen itse on suuri mysteeri, eikä vähiten itselleen:

If much in the world were mystery the limits of that world were not, for it was without measure or bound and there were contained within it creatures more horrible yet and men of other colors and beings which no man has looked upon and yet not alien none of it more than were their own hearts alien in them, whatever wilderness contained there and whatever beasts. (*BM*, 144.)

Siinä missä ympäröivä todellisuus, myös mieli yhtenä todellisuuden osana vastustaa pyrkimyksiämme ymmärtää sitä. Yllä olevassa virkkeessä mittaamattoman suuri maailmankaikkeus ja sen kammottavat vieraat hirviöt vertautuvat ihmissydämen laajuuteen ja sen sopukoissa asustaviin petoihin. Implisiittinen tekijä kysyy meiltä, kumpi on kammottavampi: ulkoisen todellisuuden vieraus vai vierautemme itseämme kohtaan? *Blood Meridian* -romaanissa nämä kaksi vierauden kokemusta ovat yksi ja sama asia.

16 ”For you intelligence is not one thing among many. You worship it as if it were an omnipotent beast [...] [A] man intoxicated on it believes his own thoughts are legal decision, or facts themselves born of the crowd and time. He confuses his quick changes of heart with the imperceptible variation of real forms and enduring Beings [...]” (Valéry 1962, 372.)

3.4 Hirviömäinen kertomus ja antroposentrismien kritiikki

What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculty! In form and moving how express and admirable! In action how like an angel, in apprehension how like a god! The beauty of the world. The paragon of animals.

William Shakespeare, *Hamlet*¹⁷

Jos kuuluisan syväekologisen ajattelijan J. Stan Rowen (1994, 106) vertauksessa ekosentrismi on ”sointu, joka harmonisoi ihmisen ja maapallon”, niin McCarthyille tuo sointu ei ole ainakaan länsimaisen harmoniakäsityksen mukaan harmoninen, vaan väkivaltaisia värähtelyjä aiheuttava riitasointu. *Blood Meridian* -romaanin ekosentrismi ei ole positiivista, luonnon itseisarvoa korostavaa maaetiikkaa, vaan pikemmin ihmisen ja luonnon yhtäläistä arvottomuutta korostavaa etiikkaa. Georg Guillemmin (2004, 16) kutsuu romaanin taustalla vaikuttavaa eetosta negatiiviseksi biosentrismiksi ja toteaa, että vaikka McCarthy tuotannossa piilee tasa-arvoinen luontofilosofia, joka perustuu ennen kaikkea kaiken olevaisen eksistentiaaliseen yhteyteen kuolemassa, se lähenee enemmän animistista luontomystiikkaa kuin ekologista kannanottoa. *Blood Meridian* eroaakin sellaisesta luontoon hoivaavasti ja idealisoivasti suhtautuvasta amerikkalaisesta luontokirjoituksen perinteestä, johon esimerkiksi John Muirin, Henry David Thoreaun, Aldo Leopoldin tai Edward Abbeyn teokset kuuluvat.

McCarthy tuotannosta voi lukea tiettyä ekologista huolta ja kritiikkiä ihmisen pyrkimyksistä kahlita ja tuhota se, mitä ei voi ymmärtää. Mutta kuten itse näen, tämä mahdollinen ekologis-poliittinen sanoma hautautuu ympäröivän hävityksen ja pessimistisen ihmiskuvan alle. Romaanien kerronnassa korostuu se, kuinka luonto itse ei sure tuhoaan tai ihmisen tuhoa. Ihmisen destruktiivisuus on McCarthy ekosentrisessä kerronnassa sopusoinnussa luonnon oman destruktiivisuuden kanssa.

McCarthy ekosentrismi ja ennen kaikkea sen nihilistinen väkivaltakuvaus on kertomuseettisestä näkökulmasta monitulkintainen kysymys. Voi väittää, että *Blood Meridian* -romaanin kerronnassa väkivallan luonnollistaminen – asettaminen ekosentriseen kehykseen – johtaa implisiittisen tekijän äärimmäiseen relativismiin ja pahojen tekojen hyväksymiseen ja mitätöimiseen. Koska kertoja ei tuomitse moraalittomia tekoja, hän on itse moraaliton. Ja koska kertojan taakse ei voi hahmotella sellaista implisiittistä tekijää, joka kyseenalaistaisi vuorostaan kertojan, kerronta itsessään on eettisesti epäilyttävää ja kertomus eettisesti ja esteettisesti epäonnistunut.

17 Shakespeare 2003, 13.

Toisaalta voimme väittää, että McCarthy pyrkii rehellisellä tavalla käsittelemään itse väkivaltaa väkivaltana, naamioimatta sitä draamallisen merkityksellistämisen taa. Kirjailija ei voitele lukijoiden itsetyytyväisyyttä rakentamalla kertomukseen samaistuttavia, moraalisesti oikeamielisiä ja sympaattisia hahmoja, vaan vaatii meitä pohtimaan ihmistä väkivaltaisena olentona, väkivallan ikiaikaista tanssia. Onko tällainen väkivallan kuvaaminen väkivaltaa ”luonnollistavaa” ja jopa vaarallista? Se on vaikea kysymys, johon ei ole varmasti ole yhtä vastausta. McCarthy on todennut eräässä harvoista haastatteluistaan, että elämää ilman verenvuodatusta ei ole ja että ajatus lajimme parantamisesta ja kaikkien olevien harmoniasta on hyvin vaarallinen idea (Woodward 1992, 30).

Blood Meridian -romaanissa kohtaamamme moraalinen asetelma muistuttaa ranskalais-amerikkalaisen Jonathan Littellin kohua herättänyttä romaania *Hyväntahtoiset*, joka kertoo omalla tavallaan eettisen arvioinnin vaikeudesta sekä yleismaailmallisen eettisen järjestelmän mahdottomuudesta¹⁸. Romaani on kirjoitettu ensimmäisessä persoonassa Maximilian Aue -nimisen SS-upseerin, nykyisen vanhan pitsitehtailijan näkökulmasta. Aue on älykäs, lukenut ja käytökseltään miellyttävä mies, joka kirjoittaa kerronnalliselle yleisölle selontekoa natsimenneisyydestään. Aue puhuttelee implisiittistä lukijaa esittäen hänelle hyvin vaikean eettisen haasteen. Meidän pitäisi hänen mukaansa pystyä sanomaan itsellemme, että olisimme tehneet saman kuin hän, ehkemme yhtä innokkaasti, mutta silti tavalla tai toisella. Olemme vain sattuneet syntymään aikana, jolloin kukaan ei tule tappamaan vaimojamme ja lapsiamme. (Littell 2008, 8.)

Daniel Mendelsohn (sit. Suleiman 2012, 111) kirjoittaa arvostelussaan Littellin romaanin olevan onnistunut muistutus ”häiritsevästä sukulaisuudesta” (”that troubling sense of kinship”), joka meillä on demonisoituihin ja karikatyyreiksi kesytettyihin natseihin. Niinpä kertomuksen eettinen saavutus ei ole siinä, että se palauttaisi uskomme ihmiskuntaan ja parantaisi menneitä haavoja, vaan siinä, kuinka se repii auki historialliset illuusiomme. Aue väittää, että humanit ylellisyydet on varattu rauhan aikaan, jolloin oma elämämme on turvattua emmekä joudu valitsemaan toisen ihmisen henkeä omamme tai rakkaimpiemme sijasta. Myös me tekopyhät lukijat voisimme syyllistyä aivan yhtä karmiviin tekoihin, jos ajat ja olosuhteet vain olisivat toiset. Hänen

18 Vaikka *Les Bienveillantes* voitti Prix Goncourtin, Ranskan arvostetuimman kirjallisuuspalkinnon, sen vastaanotto oli hyvin ristiriitainen. Kiittävimpien arvioiden mukaan se oli Dostojevskin ja Tolstoin kertomusten veroinen mestariteos, kun taas toiset näkivät sen voyeristisena väkivaltapornona, joka häpäisi Holokaustin muistoa. Jälkimmäiseen joukkoon kuuluu *The New York Timesin* Michiko Kakutani, jonka mukaan Littell kuvaa kertomuksessaan ”hirviötä, joka puhuu hirvittävässä mitassa hirviömäisistä teoistaan” (Suleiman 2012, 100 ja 105–106). Kuten Susan Rubin Suleiman tulkitsee, Kakutanille Maximilian Aue ei voi toimia uskottavana historiallisena todistajana, saati sitten moraalisen todistajana, sillä tämä on ”hirviö”, ei ihminen. Niinpä henkilökertojan hirviömäinen todistus merkitsee samalla Littellin eettistä ja esteettistä epäonnistumista tekijänä. Kyseessä on mielenkiintoinen esimerkki siitä, kuinka moraalittoman henkilöahmon arvottaminen sulautuu *tekijän* moraaliseen arvottamiseen. (Mt., 106.) Kuten Kakutanin tapauksessa, moraalinen arvottaminen naamioidaan myös usein esteettiseksi arvottamiseksi.

väitteessään piilee vihjaus siitä, että ne humanistien universaaleina pitämät moraaliset standardit, joiden varassa lukijoina tuomitsemme Auen kaltaisten natsien tekoja, väistyvät nopeasti todellisten valintatilanteiden koittaessa.

Retoriikassaan Aue usein vetoaakin Adolf Eichmannin ruumiillistamaan banaaliin pahaan, josta Hannah Arendt kuuluisasti kirjoitti. Harmaa ja keskinkertainen Adolf Eichmann ei vastannut maailmalla vallinnutta kuvaa natsijohtajista yliluonnollisen pahan ruumiillistumina. Ideologian sijaan häntä kiinnosti logistiikka, murhaajan sijaan hän oli ennemminkin insinööri. Eichmann ei tietoisesti *valinnut* pahoja tekoja. Hänen pahat tekonsa mahdollistuivat, koska hän ei ylipäänsä ajatellut. Arendt johtaa Eichmannin tapauksesta ajatuksen, että kaikki ovat kykeneväisiä pahoihin tekoihin, jopa silloin, kun uskovat tekevänsä hyvää. Pahuus on ihmisten teoissa ja niiden seurauksissa, ei olemassa ennen noita tekoja jonain tiettyinä eettisenä järjestelmänä. (Arendt 1963.)

Hyväntahtoisien implisiittinen tekijä ei kuitenkaan päästä lukijaa niin helpolla, että ottaisi tehtäväkseen kuvata banaalia pahaan toiminnassa. Silloinhan kyseessä olisi jälleen yksi moraalifilosofinen konsepti, johon teoksen eettinen sisältö voitaisiin pelkistää. Aue ei ole Eichmannin kaltainen ajattelematon *das Man*, vaan päinvastoin hyvin tiedostava ja ideologisesti valveutunut kansallissosialisti. Se, että Aue viittaa eksplisiittisesti Eichmanniin ja sitä kautta implisiittisesti myös Arendtin kuuluisaan raporttiin, osoittaa, että minäkertoja on huomattavasti korkeammalla eettisen ja moraalisen tiedostavuuden tasolla kuin Eichmann. Toisin kuin Eichmann, joka ei Arendtin raportin mukaan juuri ajatellut moraalisia kysymyksiä, Aue ymmärtää hyvin transgressionsa ja ne eettiset kategoriat, joita häneen yritetään soveltaa. Niinpä hän kykenee myös vastustamaan itseensä kohdistettua tulkinnallista valtaa, manipuloimaan ja sekoittamaan häneen sovellettuja moraalisen arvioinnin kategorioita.

Romaanin häiritsevin puoli ei ole lopulta siinä byrokraattisuudessa, johon natsien hirvittävät teot hukkuvat, vaan siinä, että Aue syyllistyy myös rikoksiin, jotka ovat kaikkea muuta kuin ”arkipäiväisen pahoja”. Hän raiskaa siskonsa ja tappaa sekä miespuolisen rakastajansa että lopulta ystävänsä. Nämä henkilökohtaisen elämän piiriin kuuluvat teot merkitsevät kertomuksen kontekstissa vielä merkittävämpää transgressiota, koska niitä ei voi selittää ideologialla ja sääntöjen tottelemisella. Kertoja itse nostaa esiin banaalin pahan käsitteen ja jopa puolustautuu vedoten siihen, mutta samalla osoittaa tuon käsitteen ongelmalliseksi. Tästä seuraa, että romaanista eettistä johdatusta etsivä lukija lähinnä hämmentyy, koska mitään yhtenäistä eettistä tuomiota ei voi antaa. Emme tiedä, mitä ajatella Max Auesta, eräänlaista Eichmannin ja Humbert Humbertin yhdistelmästä.

Ronan McFadden toteaa, että sekoittaessaan erilaisia eettisiä järjestelmiä, joiden avulla Maxin hahmoa voitaisiin tulkita ja selittää, *Hyväntahtoiset* tuo esiin juuri yleismaailmallisen eettisen

tuomitsemisen ongelman yleisesti. Maxin tekoja ei voida tuomita oikeiksi tai vääriksi minkään validin yhteisen, inhimillisen järjestelmän puitteissa. Esimerkillään Aue tuo ilmi, etteivät ainoastaan tylsämieliset ja epäkriittiset ”tavalliset ihmiset”, kuten Eichmann, ole potentiaalisia murhaajia. Aue ei ole mikään tavanomainen ihminen; hän on homoseksuaali, kulturelli taiteenystävä yhtä lailla kuin incestisessä suhteessa oleva murhaaja ja raiskaajakin. McFadden tulkitsee tämän implisiittisen tekijän pyrkimykseksi venyttää pahan banaaliuden käsitettä banaaliuteen asti, osoittaa sen hyödyttömyys. (McFadden 2010, 6.)

Hyväntahtoiset kritisoi yleismaailmalliseksi tarkoitettuja humanistisia moraalijärjestelmiä, jotka eivät kykene ottamaan huomioon yksittäisen eettisen valintatilanteen erikoislaatuisuutta. Romaani luo McFaddenin mukaan eräänlaisen ”sekaannuksen filosofian” (”muddled philosophy”), joka vastustaa haluamme luoda Auesta selvää eettistä profiilia. Tämä sekaannuksen filosofia muistuttaa Levinasin ”keskeytetyn diskurssin” käsitettä, jolla tämä viittaa moraalijärjestelmien häilyvyyteen. Sekaannuksen filosofia ja keskeytetty diskurssi mahdollistavat Sanotun aukenemisen Sanomiselle. Sen sijaan, että ihmisen luomat moraalilait kykenisivät tuomitsemaan Auea, hän saa lopulta tuomionsa salaperäisiltä ”hyväntahtoisilta”, hyvän ja pahan tuolla puolen olevilta ja ihmisistä piittaamattomilta voimilta, jotka jättävät Auen oman syyllisyytensä ja surunsa pariin sodan loputtua. (McFadden 2010, 8.)

Samoin kuin Littellin romaani, *Blood Meridian* luo oman sekaannuksen etiikkansa ja esteettisen säädyllyisyyden rajoja venyttävän diskurssin, jossa kaikki päättyy lopulta hämminkiin ja sekasortoon. Romaania voi lukea länsimaisten humanististen ihanteiden kuten kehityksen satiirina. Humanismin sydämessä on ajatus eräänlaisesta historiallisesti etenevästä tiedollisesta sekä moraalista kehityksestä ja lopulta transsendenssista, ihmiskunnan parantamisesta tietämisen avulla ja näin saavutettavasta kaikkien elävien pysyvistä harmoniasta. Käytännössä, kuten useat ”antihumanistiset” ajattelijat Sartresta Foucaultiin ja Baumaniin ovat tuoneet esille, kehityksen nimeen on kuitenkin tapettu siinä missä taantumuksenkin (esim. Sartre 1976).

Kuin tätä kehityksen ideaa parodioidakseen *Blood Meridian* -romaanin ekosentriseen visioon liittyy tietynlaisen juonellisen kehityksen puute (vrt. Phelanin termi ”progression”). Retorinen kertomusteoria ihastelee usein nimenomaan monimutkaisia, taitavasti kehiteltyjä juonia, joilla on selvä alku, keskikohta ja loppu. Juonten tarkoitus on toisaalta vastata elämän ja moraalisten kysymysten monimutkaisuutta, toisaalta ratkaista nämä kysymykset onnellisessa sulkeumassa. Geneeriseltä muodoltaan lähinnä 1900-luvun alun kioskikirjallisuutta (”dime novel”) muistuttava episodimainen *Blood Meridian* näyttäytyy tämän äänenlausumattoman ihanteen vastakohtana. Romaanissa on useita uuvuttaviakin jaksoja, jotka eivät vie juonta eteenpäin vaan lähinnä tavoittelevat tiivistynyttä tunnelmaa, vaikutelmaa siitä, millaista on esimerkiksi ratsastaa polttavassa

autiomaassa. *Blood Meridian* -romaanin kerronnassa toistuvat tekemistä ja siirtymistä ilmaisevat lauseet ”they rode”, ”and they rode”, ”and then they”, mutta matka ei johda mihinkään päätepisteeseen. Autiomaasta tulee lopulta romaanin kerronnallisen arkkitehtuurin malli. Kerronnassa sana ”progress” esiintyykin usein ironisena kaikuna länsimaisesta teleologisesta ajattelusta. Samalla tavalla kuin piirteetön autiomaan nielee miesten jäljet, se tuntuu toisinaan nielevän myös itse romaanin juonellisen kehityksen: ”It was devoid of order altogether and there was nothing to mark their progress upon it.” (*BM*, 295.)

Blood Meridian -romaanin deterministinen kerronta ja väkivaltakuvaus hämärtävät rajaa ihmisen ja ympäristön, ihmisen ja ei-inhimillisen luonnon välillä. Tähän haasteeseen retorisen kertomusteorian konseptit eivät kykene riittävästi vastaamaan. Ongelmana on voimakkaan antroposentrinen kertomuskäsitys, joka erottelee jyrkästi toisistaan inhimillisen ja ei-inhimillisen. Andrew Gibson kirjoittaa, että tiettyssä mielessä kertomusteoria on aina toiminut kahden kategorian, antropologisen ja tekstuaalisen varassa. Toisella puolella on representoitu, toisella lingvistinen, toisaalla inhimillinen, toisaalla materiaallinen, toisaalla merkitty, kun taas toisaalla merkitsijä ja niin edelleen. Kyseisessä dualismissa ensimmäisellä eli antropologisella poolilla on aina ollut etusija. Gibsonin mukaan tällaisessa ajattelussa tulkintamme kertomuksista jatkuvasti vahvistavat omat antroposentriset premissimme. Ja kuitenkin viime vuosikymmeninä juuri nuo samat ihmiskeskeiset oletusarvot ovat olleet kovan kritiikin kohteena niin kirjallisuudessa kuin teoriassakin. (Gibson 1996, 223.)

Postmodernin keskeisiä piirteitä on Donna Harawayn (1991, 212) mukaan se, että ei ole enää pohjaa ontologialle, joka erottelee orgaanisen, teknisen ja tekstuaalisen. Meillä onkin tarve kokeilla uusia termejä, jotka leikkaavat läpi luotuneen antropologisen rakenteen ja osoittavat tuon rakenteen ulkopuolelle, vaikka se olisikin vain tyhjä paikka (Gibson 1996, 223). Eräs tällaisista käsitteistä on ollut hirviömyyisyys (”monstrosity”). Jälkistrukturalistisille ajattelijoille, kuten Foucaultille, Deleuzelle ja Derridalle hirviömyyisyyden konsepti viittaa tiettyyn anti-antroposentriseen piirteeseen tai ulottuvuuteen estetiikassa. Hirviömyyisyys romuttaa sellaista klassista järjestelmää, joka asettaa hengen ja aineen, inhimillisen ja liikkumattoman, antroposentrisen sisällön ja tekstuaalisen sisällön vastakkain. Foucaultille hirviömyyisyys on Toiseutta, joka uhkaa mitä tahansa konseptia ihmisestä yhtenäisenä, tiedollisena olentona. Hirviömyyisyys on siis ennen kaikkea tyhjä tila, joka määrittyy aina suhteessa kunkin ajan episteemiin. Ne, jotka tuhoavat aikansa hirviön, nähdään itse myöhempinä aikoina hirviönä. Hirviömyyisyyden idea toimiikin aina suhteessa ihmisyyden ideaan, kysymykseen ”mikä on ihminen?”. (Foucault 1971, 57; Gibson 1996, 239.)

Hirviö on jälkistrukturalististen ajattelijoiden mukaan aina vaaninut kertomuksissamme,

ikään kuin näkökenttämme laitamilla, mutta se on aina inhimillistetty, sille on annettu ihmisen muoto ja inhimillinen tarkoitus. Hirviömäisyydestä on toisin sanoen tehty inhimillisten merkitysten instrumentti. Andrew Gibsonin (1996, 258–259) mukaan postmodernin kirjallisuudentutkimuksen tulee tuoda valoon ”ihmisyyden” oma hirviömäisyys ja tarkastella niitä tapoja, joilla kirjallisuus sekoittaa ja sumentaa rajoja inhimillisen ja hirviömäisen välillä.

Humanistisessa ajattelussa ihmisen pahana nähdyt piirteet, kuten väkivalta ja epärationaalisuus, projisoidaan helposti ihmisen käsitteen ulkopuolelle, hirviömäiseen luontoon ja Toiseen. Sarjamurhaajat, pedofiilit, kansallissosialistit ja muut kammottavia tekoja tekevät olennot ovat epäinhimillisiä hirviöitä, eivät osa ”meitä”. Esimerkiksi Jean-Paul Sartrelle (2001, xliv) eurooppalainen humanismin perinne merkitsi rasististen käytäntöjen kääntöpuolta, poissulkemisen mekanismia. Hänen mukaansa mikään ei ollut niin johdonmukaista kuin humanismin ja rasismin liitto, sillä eurooppalaiset kykenivät tulemaan ihmiseksi vain luomalla orjia ja hirviöitä. McCarthyn kertomukset vaativat meitä kyseenalaistamaan tätä diskursiivista erottelua ihmisen ja hirviön, kulttuurin ja luonnon välillä. *Child of God* -romaanissa McCarthy kuvaa provokatiivisella tavalla yhtä ”hirviötä”, Lester Ballardia. Lukukokemus on vaikea, sillä implisiittinen tekijä ohjaa meitä erilaisin kerronnallisoin keinoin omaksumaan murhaajan ja nekrofiilin näkökulman ja näkemään hänessä oman ihmisyytemme kuvan: ”He is small, unclean, unshaven. He moves in the dry chaff among the dust and slats of sunlight with a constrained truculence. Saxon and Celtic bloods. A child of God much like yourself perhaps.” (*COG*, 7.) Kerronta herättää lukijan sympatian ja myötätunnon yhteisön hylkäämää orpoa Lesteriä kohtaan, pakottaa meidät näkemään hirviön osana omaa ihmisrotuamme ja itsemme osana hirviömäistä luontoa.

Ihmisen ja hirviön kategorioita sekoittavan kerronnan vuoksi meidän on lukijoina vaikea tuntea katarttista helpotusta, kun Ballard lopulta saadaan kiinni pahoista teoistaan, teljetään vankimielisairaalaan ja määritellään sairaaksi yksilöksi (vrt. englannin kielen sana ”institutionalize”). Mielisairaalassa Lester kuolee luonnollisen kuoleman, josta raportoidaan hyvin lakonisesti. Romaani päättyy kohtaukseen, jossa Ballardille tehdään ruumiinavaus:

He was laid out on a slab and flayed, eviscerated, dissected [...] His entrails were hauled forth and delineated and the four young students who bent over him like those haruspices of old perhaps saw monsters worse to come in their configurations. (*COG*, 194.)

Kohtauksessa neljä nuorta opiskelijaa tutkii Ballardin ruumista, leikkelee ja kuvaa sisälmyksiä kuin ”entisaikojen haruspeksit”. He yrittävät löytää jonkin syyn Ballardin teoille, jonkin repeämän ihmisyyden kudoksessa. Lukija ei saa tietää tutkijoiden diagnoosia, mutta loppu on pahaenteinen: opiskelijat näkevät ja ennustavat ”vielä pahempia hirviöitä tulevaksi”. Ehkä Ballardin paloittelu ei

lopulta paljasta hirviötä, vaan erikoisen viattomuuden, ihmisen pojan ("child of God"). Ballard ei olekaan yliluonnollinen paha vaan samanlainen Jumalan lapsi kuin mekin, ja juuri se on kaikista kammottavinta. Rikkomuksensa vuoksi hänet täytyy sulkea inhimillisen piiristä ulkopuolelle, jotta ihmisyyden idea säilyisi puhtaana. Opiskelijoiden suorittama paloittelu muuttaa Ballardin ei-inhimilliseksi hirviöksi ("monsters"). Tieteellinen diskurssi oksentaa hänet inhimillisen piiristä osaksi luontoa.

Klassinen humanismi perustuu viime kädessä ajatukselle, että ihmislaji kykenisi ylittämään, toisin sanoen kieltämään oman, vielä epätäydellisen luontonsa. Jumalan kuoleman jälkeen transsendentalistinen kaipuamme siirtyy ihmisen kehittymisen ideaan. Filosofin John Gray kutsuukin humanismia sekulaariksi uskonnoksi, joka on kerätty kasaan kristillisten myyttien jäänteistä. Tieteelliseen maailmankuvaan pohjaava humanismi jatkaa kristinuskon perinnettä, jossa historia nähdään pelastuskertomuksena pimeydestä valoon. (Gray 2002). Tässä ajattelussa on se vaarallinen puoli, että se ei voi ylläpitää itseään muuten kuin luomalla itselleen vastakohtan, ei-inhimillisen hirviön, jolle annetaan inhimilliseen nähden negatiivinen arvo. Luonto on jotain, joka muistuttaa meitä barbaarisesta apinamenneisyydestämme ja joka meidän täytyy kesyttää ja muuttaa ymmärrettäväksi. Emme ole osa sen syklistä, vaan kuljemme omaa janaamme kohti pelastusta ja transsendentaalista merkitystä – oli se sitten Jumala tai tieteen lupaama ikuinen elämä.

Teoksessaan *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* John Gray kritisoi modernia humanismia fiksoitumisesta ihmisen ainutlaatuisuuteen ja kehityksen ideaan. Sekulaarissa humanismissa ajatellaan, että samalla kun tieteellinen kehitys johtaa historian saatossa ihmiselämän paranemiseen, myös "ihmiskunnan" eettinen tai moraalinen pääoma lisääntyy ja ihmiskunta muuttuu rauhanomaisemmaksi olennoksi. Grayn tuomio on karu, mutta auttamattoman selväjätkäinen: kehitys ja joukkotuho kulkevat käsi kädessä. Samalla kun tiede ja teknologia ovat kiistämättä "edenneet" tuottaen lukemattomia parannuksia ihmiselämän laatuun, itse ihmiseläin ei ole muuttunut tippaakaan. Niinpä olemme hyvin lyhyessä ajassa tuhonneet paitsi lukemattomia eliölajeja, myös saattaneet oman lajimme tuhoutumisen partaalle. (Gray 2002).

Blood Meridian ei saarnaa, mutta varoittaa, että tässä oudossa maailmassa idea kuin idea kääntyy nopeasti vastakohtakseen. Ironista kyllä, juuri humanistisiin ideoihin perustuva valistuksen projekti huipentui ihmiskunnan historian synkimpään lukuun, juutalaisten joukkotuhoamiseen (vrt. Bauman 1993b). Kenties tämän kaltaisiin transsendentaalisen idealismin sivutuotteisiin McCarthy mahdollisesti viittaa puhuessaan haastattelussa ihmiskunnan parantamisen vaarallisuudesta. Siihen liittyy vaarallinen ihmisen pimeän puolen kieltäminen, böhmeläisen pimeyden elämän kieltäminen. *Blood Meridian* -romaanin taakse hahmottuva tekijä ei mitä ilmeisimmin jaa humanistista uskoa kehitykseen. McCarthyn tuotannossa ihmiset kykenevät vilpittömiin ja hyviin tekoihin, mutta

näiden hyvien tekojen rinnalla kulkee myös tunne ihmisen synnynnäisestä viheliäisyydestä. On paljon lukijasta kiinni, merkitseekö tämä resignoitunut melankolia täydellistä lohduttomuutta vai erikoisen lohdullista näkemystä ihmisestä osana laajempaa järjestystä.

4 Kertomus eettisenä tapahtumana

In some inland post feel the savagery, the utter savagery, had closed round him – all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men. There's no initiation either into such mysteries. He has to live in the midst of the incomprehensible, which is detestable. And it has a fascination, too, which goes to work upon him. The fascination of the abomination – you know.

– Joseph Conrad, *Heart of Darkness*¹⁹

Luvuissa 2 ja 3 tarkastelin *Blood Meridian* -romaanin ja retorisen eettisen kertomusteorian useita hankauspisteitä. Osoitin, kuinka sekä kertomuksen antihumanistinen eetos että ekosentrinen estetiikka vastustavat Phelanin ja Boothin tapaa hahmotella fiktion etiikkaa. Jos nihilismillä tarkoitetaan kaikkien pysyvien ja yleismaailmallisten arvojen kieltämistä, *Blood Meridian* on nihilistinen teos. On varsin selvää, että sitä ei voida avata sen tyyppiselle rakentavalle moraalille pohdiskelulle, jollaiseen esimerkiksi Henry Jamesin teokset suorastaan kutsuvat. McCarthy ei tarjoa sellaista *moraalista reflektiojää*, joka ankkuroisi lukijat pragmaattisten moraaliiongelmiin maailmaan. Phelanille ja Boothille eettinen epäonnistuminen on myös esteettinen epäonnistuminen; tekijä ei kykene sovittamaan ristiriitaa kuvaamaansa vastenmielisen väkivallan ja kauniin runollisen kielen välillä, luomaan edes tästä ristiriidasta jotakin moraalista argumenttia. Siispä kaikkien sisälmysten ja veren jälkeen, missä on kertomuksen pihvi?

Emme voi nähdäkseen hyvällä tahdollakaan pelastaa *Blood Meridian* -romaanin osaksi humanistista hyve-diskurssia, joka vahvistaisi uskoamme ihmisen rauhanomaisuuteen ja kykyyn kehittyä paremmaksi historian saatossa. Päinvastoin haluan säästää sekä retorisen kertomusteorian että *Blood Meridian* -romaanin tällaiselta taikatempulta. Haluan myös lukijana jättää romaaniin jotain siitä pimeydestä, moraalista ambiguiteetista, josta sen tenho osaltaan nousee. Booth (2001, 26) muistuttaa, että voimme helposti vääntää minkä tahansa kirjallisen kokemuksen yleväksi, maailmaa parantavaksi tai uudenlaista kauneutta edustavaksi. Näin hän vastaa teoriansa herättämiin syytöksiin moralismista. Boothin näkökanta on moralistisesta sävystä huolimatta hyvin ymmärrettävä ja oikeutettu. Hänen esimerkkinsä osoittaa, että fiktion etiikkaan tulee suhtautua vakavasti, kriittisesti ja henkilökohtaisella antaumuksella ja että meidän tulee voida pohtia nykykulttuurissa niinkin naiivilta vaikuttavaa kysymystä kuin ”onko tämä romaani hyväksi vai pahaksi”.

¹⁹ Conrad 2010, 5.

Eroan kuitenkin retorisis-eettisistä kertomusteoreetikoista siinä, että näen tärkeän eettisen merkityksen myös merkityksen poissaolossa ja aporiassa, eettisen luennan epäonnistumisessa. Tässä luvussa esitän, että vaikka *Blood Meridian* on monin tavoin pimeä ja nihilistinen romaani, eräänlainen eettinen vastavoima tuolle nihilismille löytyy lopulta subliimin alueelta, inhimillisen vajaavaisuuden ja olemassaolon kammottavan toiseuden tunnustamisesta. Vastavoima nihilismille löytyy nihilismistä itsestään, olemisen ja veren anonyymista kohinasta, siitä katkeransuloisesta melankolisesta näkymästä, jossa ihmismielen kyky ymmärtää ja löytää merkitystä kyseenalaistuu. Siirryn kohti levinasilaista dekonstruktivistista fiktion etiikkaa, joka paikantaa eettisyyden hyvin toisella tavalla kuin fiktion todenvastaavuutta korostava retorinen kertomusteoria. Kysyn, voisiko eräs kertomusten tärkeimmistä eettisistä voimista olla niiden kyky keskeyttää ja häiritä, kyseenalaistaa totutut näkökulmamme ja tarjota uusia tapoja katsoa maailmaa. Ehkä moraalisesti opastava ystävä ei olekaan ainoa hyödyllinen vertauskuva kirjallisuuden etiikasta puhuttaessa. Tarvitsemme myös eksyttäjiä, kiusaajia ja hämärän olentoja.

4.1 Toisen kasvot

Siinä missä uusaristoteelinen kertomuksen etiikka juontaa juurensa humanistisen tradition alkujuurille Aristoteleen *Runousoppiin*, dekonstruktioivinen etiikka kumpuaa toisen maailmansodan jälkeisestä humanismin kriisistä. Aristoteleelle (1967) taiteen etiikassa keskeistä oli tarinan muoto: alku, keskikohta ja lopun katharsis, säälin ja pelon tunteiden ritualistinen puhdistaminen. Taiteen eettinen voima oli olennaisesti sidoksissa tiettyyn mimeettiseen muotoon. Mutta mitä traagista oikeastaan on Auschwitzissa ja Hiroshimassa, hyönteismäisten ihmisjäänteiden röykkiöissä tai silmänräpäyksessä kadonneiden ihmisten piirtämissä varjoissa? Traaginen tarinamalli ei istu Holokaustiin, sillä sen käsittämättömät kauheudet ja vaikutukset länsimaiseen ihmiskuvaan uhmaavat taiteellista esittämistä. Voi siis väittää, että tietyistä historiallisista syistä uusaristoteelinen etiikka näkee taiteella tietyn puhdistavan eettisen merkityksen, kun taas dekonstruktioivinen näkökulma korostaa *katharsiksen* kaltaisten sulkeumien illusorisuutta ja jopa vaarallisuutta.

Valistuksen projektin katastrofaalisella kariutumisella ja suurten tarinoiden tuhoutumisella on ollut valtavat seuraukset niin filosofiassa kuin taiteessa. David Parker puhuu jälkienietscheläisestä haasteesta, joka on tehnyt kertomusten lukemisesta moraalisessa ryteikössä harhailua. Kertomukset eivät enää opasta tai kerro oikeasta ja väärästä. Merkitsemisen sattumanvaraisuutta ja todellisuuden kielellistä rakentuneisuutta korostava teoria on lopulta hävittänyt uskomme pysyvään moraaliiin ja toisaalta kaunokirjalliseen tekstiin näiden moraalisten

positioiden rakentajina. (Parker 2007, 32.) Uskon ja epäuskon, merkityksen ja merkityksettömyyden välinen kamppailu purkautuu koko aikakautta vaivaavana melankoliana. Samalla humanismin raunioilta kuitenkin nousee entistä polttavampi kysymys etiikan mahdollisuudesta.

Emmanuel Levinasta on kutsuttu 1900-luvun tärkeimmäksi moraalifilosofiksi, koska hänen ajattelunsa paljastaa postmodernin ytimessä olevan etiikan tarpeen (Bauman 1993a, 214). Levinas ei kuitenkaan käsittele etiikkaa sen perinteisessä länsimaisessa filosofisessa merkityksessä – oikean ja väärän systeemaattisessa pohtimisessa – vaan kysyy ikään kuin itse etiikan etiikkaa. Hän tarkastelee esikielellistä kohtaamista, eettisen suhteen fenomenologista ilmenemistä subjektille. Hän ei kiellä, etteikö tästä eettisestä kokemuksesta voitaisi johtaa eettisiä periaatteita ja etteikö moraal sääntöjä pitäisi hahmotella yhteisöissä, mutta näkee oman tehtävänsä etiikan *merkityksen* kysymisessä. Kuinka oleva oikeuttaa itsensä?

Vastaus tähän ensimmäiseen ja tärkeimpään kysymykseen on Toinen. Olemisen oikeutus tulee Toiselta ja pyyteettömästä suhteesta hänen radikaaliin Toiseuteensa (vrt. Jokinen 1997, 15–17). Levinasille etiikan lähtökohta on Toisen kasvojen epifaniassa:

Yhtä vähän kuin maailmaa, jossa olemme, voidaan palauttaa esineiden esineellisyyteen, voidaan kirjallisuutta johtaa takaisin mihinkään sisäiseen ääneen tai normatiiviseen ja abstraktiin ”arvojen” ilmaukseen. Mielestäni kaikessa kirjallisuudessa puhuvat – tai sopertavat, yrittävät antaa itselleen muodon tai taistelevat vääristynyttä kuvaansa vastaan – ihmisen kasvot. (Levinas 1996, 90–91.)

Levinasin etiikkaa kutsutaan usein Toiseuden etiikaksi, millä viitataan yhtä aikaa mahdottomaan ja samalla elintärkeään pyrkimykseen ottaa huomioon Toisen äärimmäinen eroavaisuus ja erilaisuus. Se on viime kädessä oman tiedollisen rajoittuneisuutemme tunnustamista, luopumista länsimaiselle kulttuurille tyypillisestä totalisoivasta halustamme sulattaa Toinen Samaksi. Vastaisiko siis Levinasin filosofia paremmin *Blood Meridian* -romaanin esiin nostamiin kysymyksiin inhimillisen ja ei-inhimillisen välisestä rajankäynnistä ja suhteestamme luontoon? Puhuvathan yllä olevan lainauksen perusteella Levinasillekin kirjallisuudessa ”ihmisen kasvot” siinä missä Boothille ja Phelanillekin. Itse viittaa Toisen kasvoilla ihmistä laajempaan Toiseuteen, joka kattaa ”sinän” lisäksi myös ei-inhimillisen ”sen”, jonkin mikä uhmaa tiedollista haltuunottoamme.

On selvää, että tämän työn mitassa ei ole mahdollista tehdä riittävästi oikeutta Levinasin ajattelun monimutkaisuudelle ja ristiriitaisuuksille. Tarkastelusta rajautuvat Husserlin ja Heideggerin fenomenologioiden tärkeä vaikutus Levinasin ajattelun muotoutumiseen ja toisaalta myös kiinnostava keskustelu Levinasin ja Derridan välillä²⁰. Rajauksesta johtuen en viittaa jatkossa

20 Tärkeä silta Levinasin ”etiikan etiikan” ja kirjallisuudentutkimukseen sovelletun dekonstruktiivisen etiikan välillä on Jacques Derridan Levinasia käsittelevä essee ”Violence and Metaphysics” (1978). Siinä Derrida korostaa, että ontologisen kielen murtaminen on mahdollista ainoastaan itse ontologisen kielen puitteissa. Näin hän avaa mahdollisuuden myönteisempään näkemykseen taiteesta Sanotun purkajana, mahdollisuuden, jonka Levinas itsekin

myöskään niinkään filosofiaan itseensä kuin hänen kirjoituksistaan johdettuun dekonstruktiiviseen fiktion etiikkaan. Luen Levinasia Critchleyn, Gibsonin ja Eaglestonen kaltaisten kirjallisuudentutkijoiden kautta, sillä nämä ovat systemaattisemmin esittäneet Levinasin etiikan sovelluksia fiktion tutkimiseen.

Kuten kaikki kolme edellä mainittua teoreetikkoa toteavat, Levinasin ajattelun soveltaminen kirjallisuuden etiikan tutkimukseen on ongelmallista monesta syystä. Ensinnäkin filosofi osoittaa jo varhaisista kirjoituksistaan lähtien syvää antipatiaa, ellei jopa suoranaista vihamielisyyttä, taidetta ja kirjallisuutta kohtaan (Eaglestone 1997, 98–124). Levinas kirjoittaa esimerkiksi, että taiteellisessa luomisessa jatkuvasti tulossa oleva maailma korvataan varjokuvalla ja ”runoilija karkoittaa itsensä kaupungista” (Levinas 1989, 142). Taiteellisessa nautinnossa on jotain syvästi egoistista ja raukkamaista, sillä siinä ei voi tapahtua todellista Toisen kasvokkain kohtaamista, vuorovaikutusta, joka perustuu Toisen keskeyttävälle läsnäololle. Natsien sotavankeuden kokenut Levinas jakaa usein saman epäluulon taidetta kohtaan kuin Theodor Adorno, jonka kuuluisan toteamuksen mukaan runojen kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista (vrt. Eaglestone 1997, 109).

Toinen ilmeisen ongelmallinen piirre dekonstruktiivisen etiikan ”soveltamisessa” on, että tähdätessään eettiseksi järjestelmäksi tai politiikaksi se kieltää antitotalitaristisen luonteensa ja tuhoutuu. Dekonstruktiivisella fiktion etiikalla ei tästä syystä voi tarkalleen ottaen viitata mihinkään yhtenäiseen kirjallisuustieteelliseen metodiin tai koulukuntaan, vaan tiettyyn filosofiseen ymmärrykseen kertomuksen ja etiikan olemuksesta. Jo Derridan käsite dekonstruktio ilmentää tätä antitotalitaarista vaatimusta: dekonstruktio ei ole jokin väline eikä varsinkaan subjektin teko, vaan itsessään tapahtuminen. Dekonstruktio dekonstruoi, se on tekstin itsensä luonne. (Derrida 1976; vrt. Critchley 1993, 21–22.) Dekonstruktiivinen lukeminen on lopulta tämän tekstin itsensä ominaisuuden toteamista. Dekonstruktio ei voi toimia ylhäältä annettuna metodina, mutta se tarjoaa meille ymmärrystä lukemisemme luonteesta, siitä kuinka annamme tekstille merkityksiä sillä tavalla kuin annamme (Kearney 1984, 124–125).

Dekonstruktiivisen kirjallisuuden etiikan eräänä varhaisimpana julistuksena pidetyssä teoksessaan *Ethics of Reading* J. Hillis Miller (1987, 50–51) toteaa, että itse eettisen arvotuksen luonne on häilyvä: eettinen arvotus nousee etiikan välttämättömyydestä ja on siinä mielessä ”totta”, mutta tästä yksittäisestä arvotuksesta ei voida johtaa toisia arvotuksia eikä sitä voida myöskään arvioida suhteessa toisiin arvotuksiin. Ei ole tosia ennakkotapauksia, joihin kohtaamamme yksittäistapaukset suhteutettaisiin. Meillä on eettinen tarve, mutta ei ennalta annettua etiikkaa, joka edeltäisi yksittäistä tekoa ja jota vasten tekoa voitaisiin arvioida. Niinpä kirjallisuuden etiikassa ei olekaan kysymys tietyistä oikeista tai vääristä eettisistä valinnoista, toisin sanoen tuomioista, vaan

nostaa esiin teoksessaan *Otherwise Than Being* Derridan kritiikin herättämänä. (Vrt. Eaglestone 1997, 130–132.)

itse tapahtumasta, joka edeltää näitä valintoja – kokemuksesta, jossa kohtaamme eettisen tarpeen.

Kun pohditaan kertomusta eettisenä *tapahtumana*, tärkeäksi muodostuvat Levinasin termit Sanominen (”le Dire”) ja Sanottu (”le Dit”). Sanominen on Levinasille kielen eettinen perusta, alkuperäinen yhteyden mahdollisuus, joka edeltää kaikkea Sanottua. Se on vieraanvaraisuutta ja pyyteettömyyttä, joka pitää maailmaa auki Toiselle. Se on Levinasin mukaan hiljainen huuto: älä tapa! Sanomisesta ei voida kuitenkaan puhua, sillä Sanomisen sanominen on aina välttämättä sen peittämistä. Sanomiseen kietoutuu aina ontologinen kieli eli Sanottu, käsitteellinen kieli, jolla subjekti ottaa maailman haltuunsa, määrittelee ja pakottaa sen oman valtansa kohteeksi. Tarvitsemme väistämättä Sanottua ja sen väkivaltaa, koska oleminen ja ajattelemisen perustuvat siihen. Mutta kuten jo Levinasin keskeisen teoksen nimi *Otherwise than Being (Autrement qu’être ou au-delà de l’essence)* ilmaisee, etiikka onkin hänelle ”toisin kuin olemista”, maailmassa olemista edeltävä tapahtuma. (Levinas 1981, 5–10; Gibson 1999, 135; Korhonen 2000, 293.) Siitä mistä ei voi puhua, on kuitenkin puhuttava.

Levinasin ajattelun pohjalta hahmoteltua dekonstruktion etiikkaa voi pitää jossain määrin vastakkaisena Boothin ja Phelanin retorisis-humanistiselle kertomusteorialle, joka korostaa hyvän elämän arvoja ja niiden välisiä hankauksia (Lehtimäki 2009, 22). Levinas ei jäsennä lukijan, tekstin ja tekijän suhdetta ystävyys- tai muun antropomorfisen kuvaston avulla, vaan korostaa eettistä vastuuta radikaalisti Toista kohtaan. Siinä missä Booth ja Phelan kaipaavat ystävää ja yhteisöä, joka lopulta jakaa tiettyyn pisteeseen asti samat liberaalihumanistiset arvot, Levinas esittää, että vastuumme eettisinä subjekteina ylittää tällaista samuutta janoavaa ystävyyssuhdetta pidemmälle. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan tässä työssä argumentoida Levinasin etiikan ”paremmuudesta” Boothin ja Phelanin hyve-eettiseen lähestymistapaan nähden. Tällainen suoraviivainen vastakkainasettelu olisi hyödytöntä, koska lähestymistavoilla on lopulta hieman erilainen tutkimuskysymys ja tutkimuskohde. Levinasin etiikka on filosofiaa ja retorinen kertomusteoria kertomuksentutkimusta. Tuon esiin pikemminkin sen, kuinka yksittäiset kertomukset itse korostavat erilaisia eettisen pohdinnan tai kokemuksen puolia.

Miten Levinasin filosofiaa voidaan soveltaa *kertomuksen* etiikan tutkimiseen? Onko tällainen reduktio mahdollinen, ja mitä annettavaa sillä olisi ymmärrykseemme fiktion eettisestä ulottuvuudesta? Levinas itse kirjoittaa: ”Tosiasiassa lukeminen on asettumista arjen realismiin – tai politiikan – yläpuolelle, omasta itsestä huolehtimisen yläpuolelle, ilman että kuitenkaan päädytään hyväntahtoisuuteen tai normatiiviseen ihanteeseen siitä, miten asioiden ’tulisi olla’” (Levinas 1996, 37). Lauseesta voi hyvin aistia filosofin ristiriitaisen suhtautumisen taiteeseen. Yhtäältä lukeminen on ”asettumista arjen realismiin yläpuolelle”, illusorista toimintaa, joka aina väistämättä tekee väkivaltaa loputtoman monimutkaiselle todellisuudelle. Fiktion lukeminen ja kirjoittaminen ovat

vetäytymistä maailmasta ja Toisen kasvojen kohtaamisesta, pahimmassa tapauksessa ”kuin juhlien pitämistä ruton aikana” (Levinas 1989, 142). Silti Levinas näkee kirjallisuudessa myös myönteisen puolen: lukeminen voi olla myös hyvässä mielessä erkanemista itsestä ja luutuneista ajattelumalleistamme sekä samaan aikaan lähestymistä jonkin meille vieraan horisontin kanssa.

Lukeaksemme vastuullisesti meidän on kuitenkin muututtava tekijöiksi ja lukijoiksi, jotka kääntyvät ontologisen kielen ulkopuolelle, kohti sitä mitä teksti ei sano ja mitä se ei voi sanoa. Jotta siitä, mistä ei voi puhua, voisi puhua, Levinas erottelee oikeutetun ja ei-oikeutetun Sanotun. Ei-oikeutettu Sanottu on palaamista ontologiseen puhtaaseen Sanottuun, kun taas oikeutettu Sanominen sisältää jäljen eettisestä Sanomisesta. Oikeutettu Sanottu todistaa Sanomisen poissaoloa. (Vrt. Levinas 1981.) Dekonstruktiivisessa kertomuksen etiikassa tarkastellaankin Sanotun ja Sanomisen välistä jännitettä, joka ilmenee kielessä ja kerronnassa murtumina, keskeytyksinä ja epistemologisena epävarmuutena.

4.2 *Mimeettisestä etiikasta diskursiiviseen*

Teoksessaan *Postmodernity, Ethics and the Novel* Andrew Gibson toteaa, että eräs kirjallisuuden etiikan tutkimuksen²¹ ongelmallisista lähtökohdista on ollut mimeettinen premissi, jonka mukaan fiktiossa etiikka ja representaatio ovat erottamattomia. Oletus johtaa näkemykseen, jossa romaanilla ei ajatella olevan eettistä ulottuvuutta todellisuutta jäljittelevän rakenteensa ulkopuolella. Näin ollen teoksen etiikka muodostuu aina suhteessa kuvattuun maailmaan, joka ymmärretään yhtenäiseksi ja muuttumattomaksi kielen ulkopuolella. (Gibson 1999, 55.) Todenvastaavuus tai ”todentuntu” on tae eettisestä ”sisällöstä”, jota myös arvioidaan suhteessa tähän muuttumattomana ymmärrettyyn tosimaailmaan. Tämän vuoksi esimerkiksi pyöreiden henkilöihahmojen merkitys korostuu, sillä he ovat tämän yhtenäisenä kuvatun maailman asukkeja ja ikään kuin mallintavat todellisia ihmisiä moraalisisina reflektioijina.

Gibsonin väitettä ei ole vaikea niellä, sillä hänen kuvaamansa mimeettinen tai realistinen oletus elää ja voi hyvin. Se näkyy hyvin selvästi aikamme kirjallisuuskritiikeissä ja siinä sentimentaalisisessa lukemisen kulttuurissa, jossa pyöreitä ja ”uskottavia” henkilöihahmoja korostetaan aivan kuin itseisarvona romaanin muiden piirteiden kustannuksella. Vaikuttaa usein siltä, kuin romaanin standardimuodoksi olisi vakiintunut 1800-luvulla kehitetty ja 1900-luvun

21 Gibson viittaa ennen postmodernia teoriaa ja kirjallisuutta vallinneeseen ajatteluun, jonka modernistisetkin tutkijat vielä jakoivat. ”Mimeettisen premissin” esimerkillisenä edustajana toimii Gibsonin esityksessä kuuluisa englantilainen kirjallisuudentutkija F.R. Leavis (Gibson 1999, 54–56). Leavisilaiseen perintöön viittaa omalla tahollaan myös Eaglestone (1997, 44–45).

alkupuolella jossain määrin huippuunsa hiottu psykologinen realismi. Myös kertomusteoriassa ja sen käsitteenmuodostuksessa realistinen romaani on näytellyt hyvin keskeistä osaa.

Mimeettisen premissin voimaa kuvaa Gibsonin mukaan se, että esimerkiksi Beckettin tuotannosta ei juurikaan löydy eettistä tutkimusta, sillä Beckett taistelee juuri tätä premissiä vastaan. Gibsonin mukaan Beckettin antirepresentationalistinen estetiikka luo mimeettisen sijasta diskursiivista – jatkuvasti keskeytyvää ja itseään kyseenalaistavaa – etiikkaa, jossa jo Sanottu kumoutuu alati uudella Sanotulla ja jossa itse Sanomisen jälki tulee esiin. Tällaisen eettisen ulottuvuuden olemassaoloa ei voida tunnustaa, jos pysytellään tiukasti mimeettisen premissin piirissä. (Gibson 1999, 55; Gibson 2002, 93–94.)

Dekonstruktiivisesta näkökulmasta kertomuksen etiikassa on kyse juuri kerronnan toiminnasta kertomusta vastaan, liikkeestä omaa totalisoivaa pyrkimystään vastaan. Kertomuksen eettinen voima ei piile mimesiksessä vaan merkitsemisen anarkiassa, jossa Sanotun valta paljastuu ja Sanomisen jälki tulee esiin. Niinpä kerronnalla, joka osoittaa oman tietonsa rajat ja ehdot, on jo itsessään eettinen merkitys, koska se tunnustaa Toisen läsnäolon ja oman kykenemättömyytensä saalistaa sitä tiedollisiin kategorioihin. Fiktion eettinen voima piilee jossain, mistä ei voi puhua ja mistä se ei puhu. (Gibson 1999, 56.) Derek Attridge toteaa useille dekonstruktionisteille ominaisesti, että kirjallisuuden eettinen voima ei piile niinkään maailmassa, jonka se luo, vaan kielessä, joka saattaa tuon maailman eloon. Kertomukset, jotka vastustavat yksioikoista käsitystä kielestä läpinäkyvänä instrumenttina, kietovat lukijansa eettiseen tapahtumaan. Tällaista fiktiota Attridgelle, kuten useille muillekin dekonstruktionistisesti suuntautuneille tutkijoille, edustavat ennen kaikkea modernistiset ja postmodernistiset tekstit. (Attridge 2004a, 130; Attridge 2004c, 653.)

Ei ole yllättävää, että Levinasin filosofia ja siitä versova dekonstruktiivinen kertomuksen etiikka vetävät puoleensa sellaisia tekstejä, jotka ovat ongelmallisia Martha Nussbaumin ja Boothin kaltaisille hyve-eetikoille. Ne ovat usein itserefleksiivisiä, hämäriä ja monimielisiä kertomuksia. Kuten Lehtimäki (2009, 22) toteaa, dekonstruktiivisessä etiikassa romaanin esittävyttä saatetaan pitää epäilyttävänä verrattuna vaikkapa runouteen, joka ei niinkään esitä maailmaa kuin ”avaa” sen kielessä. Dekonstruktioisteille epäilyttävä on juuri barthesilainen luettava teksti (”lisible”), kertomus, joka rakentaa tietyn todellisuusvaikutelman peittäen oman rakentuneisuutensa. Kiinnostavia sen sijaan ovat barthesilaiset kirjoitettavat (”scriptible”) tekstit, jotka osoittavat yhden ja lopullisen tulkinnan mahdottomuuden sekä tuovat ilmi lukemiseen ja kirjoittamiseen vaikuttavat diskursiiviset voimat. (Vrt. Barthes 1974.)

4.3 "A Heraldic Tree" – todellisuus kielen ulkopuolella

Eräs tapa lähestyä kertomuksen etiikkaa on siis tarkastella sen kieltä ja kerrontaa siitä näkökulmasta, miten ne suhteutuvat Toiseuteen ja millaisella auktoriteetilla kertomus ikään kuin puhuu. Moraalifilosofisen jäljittelyn sijaan korostetaan paljon laajempaa diskursiivista kamppailua kertojan ja ulkoisuuden ("exteriority") välillä sekä sanan dialogisuutta, tekstiä erilaisten vallantahtojen areenana. Tietynlainen skeptisyys kieltä ja representaatiota kohtaan on dekonstruktionisteille merkki toisaalta tiedollisesta nöyryydestä, toisaalta vieraanvaraisuudesta Toista kohtaan. Niinpä perinteisessä mielessä hyvin "moraaliton" teos voi olla eettisesti kiinnostava kielellisenä tapahtumana, siinä, kuinka se tuottaa itseään keskeyttävää eettistä diskurssia. Myös McCarthyn ekosentrisessä kerronnassa on aimo annos postmodernia kieliskeptismiä, joka korostaa kielen ja sen ulkopuolisen todellisuuden välistä kuilua. Tätä kautta aukeaa sellainen kertomuksen etiikan alue, jota mimesiksen ja moraalifilosofian maastoon juuttunut retorisi-eettinen kertomusteoria ei kykene kartoittamaan.

McCarthyn julkaisemattomassa näytelmässä *Of Whales And Men* kertoja ilmentää varsin postmodernistista kielikäsitystä:

Language is a way of containing the world. We were put into a garden and turned it into a detention center. [...] What had begun as a system for identifying and ordering the phenomena of the world had become a system for replacing those phenomena. For replacing the world [...] Everything that is named is set at one remove from itself [...] But the name is not the thing and we experience nothing. (Sit. Lilley 2002, 152.)

Kuten esseistisen näytelmän henkilö toteaa, kieli eristää maailman ymmärrettäväksi, ikään kuin säilöo sen tarkasteltavaksemme. Puutarhasta tulee vankeuslaitos. Tämä ajatus muistuttaa Levinasin Sanotun käsitteestä. Sanottu eristää maailman, jotta voimme tarkastella sitä ikään kuin emme olisi itse osa sitä. Mutta samalla kieli eristää meidät myös välittömästä kokemuksesta ja Toisesta: "[T]he name is not the thing and we experience nothing" (Lilley 2002, 152).

Blood Meridian -romaanissa kertoja korostaa jatkuvasti kuilua häilyvän inhimillisen merkityksenannon ja merkityksistä tyhjän todellisuuden välillä. Esimerkkinä tästä on kohtaus, jossa the kid näkee erämaassa palavan puun:

It was a lone tree burning on the desert. A heraldic tree that the passing storm had left afire. (*BM*, 224.)

Lauseen viittaus Vanhan Testamentin palavaan pensaaseen on ilmeinen, onhan raamatullinen symboli piirtynyt verkkokalvoillemme jo pienestä lapsesta asti. Mooseksen kirjassa pensas toimii

johdatuksena ja sillä on todellakin ”heraldinen” tehtävä kertoa Moosekselle tämän seisovan pyhällä maalla (Pyhä Raamattu, 2. Moos. 3:1–5). Oikeastaan pensas on Raamatun tarinassa olemassa ainoastaan inhimillisenä symbolina, sillä se merkitsee Jumalan johdatusta keskellä muutoin tyhjää autiomaata. *Blood Meridian* -romaanissa puun merkitys sen sijaan kääntyy päälleen. Kun Mooseksen kirjassa autiomaan puu syttyy täyteen elävää merkitystä, *Blood Meridian* kuvaa tämän tapahtuman vastakohtan, nihilistisen merkityksen tyhjentymisen. The kidin kohtaama palava puu korostaa kuilua inhimillisen merkityksenannon ja todellisen luonnon, sanan ja ”asian itsensä” välillä. Puuta ei ole sytyttänyt Jumala, vaan sattumalta ohitse kulkenut ukonilma.

Vaikka todellisuudella on oma järjestyksensä, jota ihmismieli ei voi ymmärtää, meillä on loppumaton tarve heijastaa siihen merkityksiä. Kertoja kuvailee myöhemmin loppuun palanutta puuta:

[T]he spire of smoke from the burnt tree stood vertically in the still dawn like a slender stylus marking the hour with its particular and faintly breathing shadow upon the face of a terrain that was without other designation. (*BM*, 225.)

Sauhuava puu on kertojan mukaan kuin ”siro kaiverrin” (”slender stylus”). Kaiverrin symboloi jälleen symbolista toimintaa itseään, todellisuuden merkityksellistämistä. Puu on symbolinen kaiverrin, jolla voimme kirjoittaa mitä haluamme, vaikkapa tarinan jumalallisesta interventtiosta.

Luonnon hiljaisuudesta länsimaisessa kulttuurissa kirjoittava Christopher Manes toteaa, että kirjoitustaidon kehittymisen lisäksi keskiaikainen kristinusko voimisti erottelua kulttuurin ja luonnon välillä ja loi pohjan länsimaiselle antroposentriselle tavalle nähdä luonto. Eksegeesis eli Raamatun tutkimus ja hermeneuttinen tulkinta voimisti käsitystä siitä, että *litteran* eli kirjaimellisen takana piili Jumalan moraalinen totuus, *moralis*. Manesin mukaan tämä hermeneuttinen käytäntö siirtyi Raamatun sivuilta muualle kulttuuriin ja kohdistettiin myös ympäröivään luontoon. Luonnosta tuli ”luonnon kirja”, kuten eräs saksalainen teologi kirjoitti. Niinpä erään keskiaikaisen tulkinnan mukaan kotkat eivät lentäneet korkeimmalle meille tuntemattomista syistä, vaan koska ne olivat Johanneksen apokalyptisen näyn symboleita. (Manes 1996, 19.) Judge Holden, joka ymmärtää kielen merkityksen maailman luomisessa, sanookin Jumalan ”puhuvan kivissä, puissa ja luissa” (*BM*, 122). Kivi ei ole kivi eikä puu puu ennen kuin nimeämme sen, ennen kuin Jumala (ihminen) antaa sille merkityksen. Kuten Judge toteaa, autiomaan itse on olennaisesti tyhjä (*BM*, 344).

McCarthyin kerronnassa ilmenevä skeptisyys kieltä kohtaan on toki tyypillistä ja jopa määritelmällistä sille kirjallisuuden postmodernille ontologiselle dominantille, josta Brian McHale (1987, 10) puhuu teoksessaan *Postmodernist Fiction*. Aikamme halvaantunut subjekti ei pysty

määrittämään itseään suhteessa mihinkään reaaliseen todellisuuteen erilaisten konstruoitujen diskurssien takana. *Blood Meridian* -romaanin kerronnassa ilmenevä epäily ei ole kuitenkaan lopulta umpinaista skeptismiä, joka johtaisi implisiittisen tekijän postmodernismille ominaiseen loputtomaan kielileikittelyyn. McCarthyn kieliskeptismi on sukua tekijän monimutkaiselle suhteelle uskoon. Agnostinen tekijä kamppailee saavuttaakseen yhteyden maailmaan sanoilla, joiden tietää olevan vain sanoja. Siksi McCarthyn kerronnassa esiintyy samaan aikaan leppymätön pyrkimys kuvata jonkin ilmiön olemus, toisaalta ymmärrys asian itsensä perimmäisestä saavuttamattomuudesta. Implisiittinen tekijä on samaan aikaan sekä sanoistaan tarkka lingvistinen neurootikko että parantumaton melankolikko, jonka kerronta toisaalta juhlii symbolista merkitsemisjärjestelmää, toisaalta alleviivaa sen keinotekoisuutta.

Markku Lehtimäki toteaa, että eräs amerikkalaisen taiteen kestävimpiä teemoja aina Wallace Stevensin luontolyriikasta Terrence Malickin elokuvalliseen runouteen on ollut inhimillisen kokijan ja ei-inhimillisen luonnon välinen kohtaaminen, jossa luonnon oma ehdoton todellisuus vastustaa inhimillisen kielen ja mielen pyrkimyksiä ymmärtää, kehystää ja esittää sitä. Erityisesti tämä ekosentrinen lähestymistapa näkyy runoudessa, jossa korostetaan paikkaa, ympäristöä ja sen kokemusta, asioiden materiaalisuutta ja niiden olemassaoloa myös kielen ulkopuolella. (Lehtimäki 2008, 212–214.) Richard Kernin (2006, 434–435) mukaan eräs amerikkalaisen luontorunon keinoista on ollut ”objektiivinen” imagismi, asioiden kuvailu ilman, että niille annetaan metaforista merkitystä.

Kuten luvussa 3.1 analysoitiin, McCarthyn ekosentrinen kerronta keskittyy usein materiaalisuuden pinnan kuvailuun siten, että ympäristölle ja sen ilmiöille ei voi antaa symbolista merkitystä. Siten kerronta tuottaa voimakkaan todellisuusvaikutelman²². Mutta samalla kun materialistiseen pintaan keskittyvä kerronta tuottaa voimakkaan todellisuusvaikutelman, se myös salakavalasti tuo esiin oman tekstuaalisen rakentuneisuutensa. Se tarttuu kielen ulkopuolella olevaan luontoon myös toisella, kiinnostavammalla tavalla, ikään kuin ”ylirepresentoimalla” ympäröivää todellisuutta runollisen kielen ja metaforan avulla. McCarthyn kerronnan tunnistettavimpiin manereihin lukeutuu pateettinen metafora, ”like”- ja ”like some”-vertaus. Nimenomaan romaanin pöyhkeimmät ja kohtuuttomimmat metaforat ovat kiinnostavia, sillä ne ironisoivat inhimillisen merkityksenannon sattumanvaraisuutta. Tällainen pateettinen metafora toisaalta elävöittää kuvausta ankkuroituessaan symbolijärjestelmään, toisaalta samalla alleviivaa tuon järjestelmän kyvyttömyyttä tavoittaa kohdettaan:

The top of the sun rose out of nothing *like* the head of a great red phallus until it cleared the

²² Roland Barthesin mukaan realistiset yksityiskohdat, joita ei voida motivoita juonen tai tarinan tasolla, luovat nimenomaan todellisuusefektia (effet de réel; Barthes 1993, 99–198).

unseen rim and sat squat and pulsing and malevolent behind them. The shadows of the smallest stones lay *like* pencils lines across the sand and the shapes of the men and their mounts advanced elongate before them *like* strands of the night from which they'd ridden, *like* tentacles to bind them to the darkness yet to come. (*BM*, 44–45, kursivoinnit omiani.)

”Like”-sana merkitsee murtumista todellisuusvaikutelmassa, ymmärrystä eroavaisuudesta merkitsijän ja todellisuuden välillä. Niinpä toisaalta voimakkaan visuaalisen efektin lisäksi kerronta kiinnittää lukijan huomion myös omaan keinotekoisuuteensa. Maisema on lopultakin representaatio, joukko maiseman kuvaamisen konventioita: pikkukivien varjot ovat kuin piirrosjälkiä (”like pencils lines across the sand”) ja miesten varjot kuin lonkeroita (”like tentacles”). Toisaalla kuvataan vuoristoa, joka näyttäytyy kertojalle rypistettynä voimaperoina: ”The crumpled butcherpaper mountains lay in sharp shadowfold [...]” (*BM*, 83.) Yllä siteeratusta katkelmasta näkyy myös kerronnan kielellinen ja parodinen leikkely. Nouseva aurinko vertautuu fallokseen, ja niinpä sen pahantahtoisuus (”malevolent”) identifioidaan erityisellä tavalla miessukupuoleen (”male”). *Blood Meridian* onkin paikoitellen myös hyvin humoristinen ja parodinen, mikä seikka jää helposti romaanin synkän yleisilmeen varjoon.

Toisaalta kerrontaan sekoittuu jatkuvasti erilaisia intertekstuaalisia viittauksia muuhun kirjallisuuteen ja taiteeseen, mikä myös korostaa sen kulttuurista rakentuneisuutta, eroavaisuutta kuvaamastaan ei-inhimillisestä luonnosta. Heti ensimmäisillä sivuilla kertoja esimerkiksi viittaa parodisesti pastoraalin konventioihin, idealisoituun maalaismaiseman ja -elämän kuvaukseen:

He wanders west as far as Memphis, a solitary migrant upon that flat and pastoral landscape. Blacks in the fields, lank and stooped, their fingers spiderlike among the bolls of cotton. A shadowed agony in the garden. Against the sun's declining figures moving in the slower dusk across a paper skyline. (*BM*, 4.)

Maalaismaiseman (”pastoral landscape”) kuvaukseen sekoittuu erikoinen viittaus kristillisen maalaustaiteen motiiviin Jeesuksen kuolemantuskasta puutarhassa (”shadowed agony in the garden”). Seuraavassa virkkeessä taivaanranta näyttäytyy kertojalle paperisena (”across a paper skyline”), mikä toisaalta luo meille elävän värisevän kuvan auringonlaskusta, mutta samalla implikoi tuon kuvauksen synteettisyyttä.

Phelan ei varmaankaan purematta nielisi kritiikkiä teoriansa taustalla piilevästä mimeettisestä premissistä, vaan korostaisi lähestymistapansa avoimuutta ja analyttistä voimaa myös perinteisen realistisen romaanikerronnan ulkopuolella. Hänen mukaansa retoriseettisessä lukemisessa kokonaistulkintaa ohjaavat kolme erilaista komponenttia, tai kuten itse suomentaisin, tulkintakehystä. *Mimeettinen tulkintakehys* ohjaa lukijoita näkemään hahmot mahdollisimman todenkaltaisina ja kertomuksen kuvaaman maailman samankaltaisena kuin omamme. *Temaattinen*

tulkintakehys korostaa tekstin kykyä nostaa esiin ideologisia, filosofisia ja eettisiä kysymyksiä, kun taas *synteettinen tulkintakehys* korostaa tekstin keinotekoisuutta. Mimeettinen, temaattinen ja synteettinen eivät ole toisiaan poissulkevia kategorioita, vaan Phelanin sanoin dominanteja, jotka voivat vaihdella kertomuksen mittaan tai vaikuttaa samanaikaisesti. Esimerkiksi realistisissa romaaneissa mimeettinen ja temaattinen aspekti ovat korostuneita, kun taas synteettinen aspekti loistaa poissaolollaan. Toisaalta kertomuksissa, joissa kertomisen ja lukemisen dynamiikkaa ohjaa ennen kaikkea synteettinen tulkintakehys, mimeettinen tulkintakehys jää taka-alalle. (Phelan 2007, 5–6.)

Kaiken kaikkiaan *Blood Meridian* -romaanin kerronta on McCarthylle tyypillisesti hyvin stilisoitua ja intertekstuaalista eli toisin sanoen kohosteisen *kulttuurista*, mikä asettuu mielenkiintoiseen ristiriitaan antihumanistisen eetoksen kanssa. Walter Sullivan (1985, 652) kysyy osuvasti arvostelussaan, miten suhtautua kirjailijaan, jonka proosa velloo pahuudessa, mutta on enkelimäisen kaunista. Muuten arvostelu on vähemmän mairitteleva McCarthyn kannalta: Sullivan näkee romaanin näkökulmaltaan rajoittuneena, sillä ”sen villi elämisen koodi palautuu selviytymisen teemaan”, joka ei hänelle edusta riittävän korkeaa kirjallista johtoajatusta. Hän myös moittii kertomuksen rakennetta heikoksi. (Mt.) Onkin kiinnostavaa, että vaikka useat arvostelijat ja lukijat ovat ihmetelleet McCarthyn romaanien juonellista ohuutta ja synkkää maailmaa, he ovat Sullivanin tapaan ihailleet kertojan lyyristä kieltä. Nämä kriitikot eivät ole kyenneet käsittelemään tätä ristiriitaa muuna kuin kerronnallis-eettisenä sekä esteettisenä epäonnistumisena. Päinvastoin kuin Sullivan, en itse ajattele sen olevan millään lailla tahaton esteettinen virhe, vaan pikemminkin se olennainen ristiriita, josta kertomuksen eettinen teho nousee.

4.4 Judgen totalitaristinen diskurssi

Vaikka *Blood Meridian* kiinnittää vaivihkaa lukijan huomion omaan keinotekoisuuteensa, se on kuitenkin suurelta osin mimeettinen teksti, jonka väkivaltaisuus tuskin olisi yhtä vastenmielistä, jos se ei loisi jonkinlaista todellisuusefektiä. Kuten toin esille luvussa 3, myös ekosentrinen kerronta – huolimatta taustalla vaanivasta kieliskeptismistään – perustuu osaksi tietynlaiseen referentiaalisuuden illuusioon. Andrew Gibson (1999, 55) toteaa, että emme voi noin vain siirtyä mimeettiseen premissiin sidotun etiikan tuolle puolen, sillä premissi on niin vahva osa kulttuurista perintöämme, että pyrkimys sen ohittamiseen vain ponnauttaisi meidät takaisin vastakohtansa vaikutuspiiriin. Kyse ei ole toisin sanoen itserefleksiivisyyden asteista tai siitä, että metafiktiiviset tai Phelania lainatakseni synteettiset elementit olisivat jotenkin automaattisesti tae kertomuksen

eettisestä voimasta. Tällainen näkemys fiktion etiikasta olisi omalla tavallaan varsin puiseva ja dogmaattinen. Meidän tulee sen sijaan pohtia representaation ja representoimattoman ulkoisuuden välisiä moninaisia suhteita ja paikantaa eettinen tapahtuma näiden monimutkaiseen vuorovaikutukseen, törmäyksiin ja kamppailuihin. (Mt.)

Teesiään havainnollistaakseen Gibson lukee Joseph Conradin *Pimeyden sydäntä* siirtyen sen perinteisestä mimeettis-eettisestä luennasta diskursiiviseen etiikkaan. *Pimeyden sydän* on kerronnallisesti hyvin tyypillinen ”esittävä” teksti, mutta samaan aikaan se jatkuvasti korostaa representaation rajoja ja noiden rajojen eettistä merkitystä. Päinvastoin kuin siihen mitä se sanoo, kertomuksen eettinen voima liittyykin johonkin, mitä se ei sano tai mitä se ei voi sanoa. (Gibson 1999, 56.)

Gibson erottaa Conradin pienoisromaanista kaksi erilaista diskurssia, joita ei voi paikantaa ainoastaan tiettyihin henkilöihän, vaan jotka vaikuttavat samanaikaisesti intradiegeettisen kertojan Charles Marlowen kerronnassa. Ensimmäinen näistä on voimakas ontologinen diskurssi, asioiden järjestystä kuvastava – toisin sanoen julistava – objektiivisten korrelaattien kieli. Se on kerrontaa keräilyn taiteena, toimintaa joka luo maailman ja ottaa sen haltuun. Gibsonin luennassa tämän ontologisen imperialismien ruumiillistumana esiintyy Marlowen Afrikassa kohtaama norsunluukauppias Kurtz: ”You should have heard him say, 'my ivory.' Oh yes, I heard him. 'My Intended, my ivory, my station, my river, my – !'” (Conrad 2010, 140; vrt. Gibson 1999, 58.) Kurtz edustaa länsimaisen kolonialistin halua tuoda valo pimeyteen ja järjestys keskelle kaaosta.

Mutta kuten Gibson osoittaa, henkilökertojan kerronta menettää varmuutensa viitatessaan Afrikkaan, sen luontoon sekä kansaan. Tätä ilmentävät kerronnassa vilisevät ilmaisut, kuten ”unspeakable rites”, ”unspeakable secrets”, ”monstrous passions” tai ”inconceivable mystery”. Marlowen kerronnassa vaikuttaa eräänlainen sanoinkuvaamattomuuden ja käsittämättömyyden kieli, joka paljastaa Sanotun rajoittuneisuuden, kaivertaa maailmanherruuteen kurottavan kurtziaanisen diskurssin voimaa jättäen sen kolisemaan onttona. Marlowin kieleen kuuluu epäily ja jopa luovuttaminen Toisen mysteerin edessä. Siten ”marlowiaaninen” kieli paljastaa kurtziaanisen diskurssin kyvyttömyyden ottaa Toista haltuun ja tehdä siitä Samaa. (Gibson 1999, 56.)

Mikä kuitenkin tärkeintä, Gibsonin mukaan näitä kahta diskurssia ei tule yksioikoisesti identifioida yksittäisiin tarinan henkilöihin, Charles Marloween ja norsunluukauppias Kurtziin. Siten tekemällä toistaisimme romaanin aikaisemmasta tutkimuksesta tuttua kaavaa, jossa Conradin kertomuksen etiikka rakentuisi yhtenäisinä subjekteina ymmärrettyjen mimeettisten henkilöiden ympärille ja jossa voisimme arvioida näitä henkilöitä tietyin moraalisiin kategorioihin. (Gibson 1999, 57–58.) Oleellinen huomio koskee sitä, että kurtziaaninen diskurssi ei ilmene ainoastaan Kurtzin puheissa, vaan myös Marlowen kerronnassa. Sitä ei voi erottaa

kerronnassa ja kielessä itsessä piilevästä halusta totaaliseen hallintaan ja Toisen muuttamiseen Samaksi. Näin *Pimeyden sydän* ei ole ainoastaan kertomus kolonialistisesta väkivallasta, vaan myös kielen kolonialismista.

Gibsonin luenta on kiinnostava siinäkin mielessä, että *Pimeyden sydän* voidaan nostaa *Blood Meridian* -romaanin erääksi mahdolliseksi subtekstiksi. Molemmat romaanit kertovat tarinan kehityksen ja valon nimissä tehdystä matkasta pimeyden sydämeen – ”contra los barbaros” – kuten *Blood Meridian* -romaanissa todetaan. Molemmissa kertomuksissa pääsevät lopulta valloilleen valloittajan oman sydämen kartoittamaton pimeys ja häikäilemätön sadismi. Paljastuu, että pimeyden sydän ei olekaan maantieteellinen matkanpää, vaan yhtä kuin ikuisesti kartoittamaton ihmissydän, joka sykkii niin villin kuin valloittajankin rinnassa. *Blood Meridian* -romaanin kertoja puhuukin ”yhteisestä sielusta”, johon Glantonin joukkiossa ratsastavat palkkionmetsästäjät vuodattavat itsensä, jonkinlaisesta hirvittävästä liitosta, joka on enemmän kuin osiensa summa:

For although each man among them was discrete unto himself, conjoined they made a thing that had not been before and in that communal soul were wastes hardly reckonable more than those whited regions on old maps where monsters do live and where there is nothing other of the known world save conjectural winds. (*BM*, 158.)

Sekä *Pimeyden sydämessä* että *Blood Meridian* -romaanissa länsimainen luonnon ja kulttuurin dikotomia purkautuu kammottavaksi terroriksi. Kulttuuri ei edusta hobbesilaista pakotietä luonnon amoraalisuudesta ja väkivaltaisuudesta, vaan kertomuksissa paljastuu, että sivilisaatiot itse perustuvat verenvuodatukseen ja kärsimykseen.

Lukijan ei ole myöskään vaikea nähdä yhteneväisyyttä Judgen ja Kurtzin hahmojen välillä. Kummatkin ovat eräänlaisia valistuneen eurooppalaisen barbaarisia yöpuolia, suuruudenhullun imperialismin painajaismaisia maskotteja. Kurtz ja Judge ovat yhtä aikaa sekä täysiä raakalaisia että hyvin älykkäitä puhujia, joiden pyrkimys maailmanherruuteen ilmenee ennen kaikkea ylevässä retoriikassa. Ja kuten aikaisemmin todettiin, Levinasille retoriikka on keskustelun vastakohta. Se ei lähesty Toista kohdatakseen tämän kasvoista kasvoihin, vaan ikään kuin viistosti. Retoriikka sulkee mahdollisuuden aitoon dialogiin ja toisen ymmärtämiseen omassa erilaisuudessaan. Se on väkivaltaa, joka kieltäytyy kuuntelemasta, vaihtamasta, mukautumasta ja sulautumasta. Se on kuitenkin enemmän tai vähemmän läsnä kaikessa puheessamme. (Levinas 1991, 70; Gibson 1999, 59.)

Voimme erottaa *Blood Meridian* -romaanista ”holdenilaisen” diskurssin, joka ilmenee Levinasin eettisen Sanomisen täydellisenä vastakohtana pyrkiessään sulattamaan loputtoman moniäänisen todellisuuden ykseyteen. Kuten muistamme, Judgelle sota tai sodan tanssi on

eräänlainen pyhä periaate, sillä se pakottaa kaiken toiseuden Samaan (*BM*, 248). Judgen henkinen valta Glantonin jengin lukutaidottomiin resupekkoihin näkyy ennen kaikkea oppineisuudessa ja kyvyssä kertoa tarinoita. Lukuisista nuotiolla käydyistä keskusteluista muodostuu poikkeuksetta Judgen mahtipontisia monologeja. Holden luo oppineessa kielessään vankkumattoman järjestyksen, jonka muut jengin jäsenet hyväksyvät vailla epäröintiä:

In the afternoon he sat in the compound breaking ore samples with a hammer [...] holding an extemporary lecture in geology to a small gathering who nodded and spat. [...] The squatters in their rags, nodded among themselves and were soon reckoning him correct, this man of learning, in all his speculations, and this the judge encouraged until they were right proselytes of the new order whereupon he laughed at them for fools. (*BM*, 122–123.)

Judgen ja joukkion välinen suhde on sokraattisen keskustelun irvikuva, jossa oppinut mies nauraa ympärillään parveileville tietämättömille ihmisparoilta ja kietoo heidät pikkusormensa ympärille. Oli kyseessä geologia, kosmologia, historia, Jumalan olemassaolo tai moraalin alkuperä, Judgella on aina valmiina vankkumaton selitys. Judge ymmärtää kielen merkityksen maailman luomisessa: sanat ovat asioita ja sanoja manipuloimalla muokataan todellisuutta ja historiaa. Hän tietää, että totuutta ja merkitystä ei ole, vaan ne tehdään kielessä. Niinpä hän on karaisut hehkuvan retoriikkansa tehokkaaksi aseeksi.

McCarthy on upottanut kertomukseen kohtauksen, joka ilmentää symbolisen toiminnan, kielen ja representaation väkivaltaa alkuperää kohtaan. Kohtauksessa Judge inventoi löytämiään esineitä, piirtää niistä tarkat jäljennökset luonnoskirjaansa ja viskoo ne sitten tuleen:

He gathered up the other artifacts and cast them also into the fire and he shook out the wagon sheet and folded it away among his possibles together with the notebook. Then he sat with his hands cupped in his lap and he seemed much satisfied with the world as if his council had been sought at its creation. (*BM*, 146.)

Marcus Webster kysyy Judgelta menettelyn mieltä, jolloin Judge toteaa, että hänen pyrkimyksensä on ”hävittää nuo esineet ihmiskunnan muistista” (“expunge them from the memory of man”, *BM*, 147). Judge edustaa länsimaiselle kulttuurille tyypillistä instrumentaalista järkeä, joka pyrkii muuttamaan luonnon ymmärrettäväksi ja hyödynnettäväksi tieteen ja fyysisen valjastamisen avulla. Kielellinen ja kuvallinen esittäminen ovat olennaisia tämän järjestyksen luomisessa. Yllä olevassa lainauksessa kertoja kuitenkin selvästi myös ironisoi Holdenin puuhia: “[H]e seemed much satisfied with the world as if his council had been sought at its creation.” (*BM*, 146.) Kyse on eräänlaisesta ontologisen kielen omahyväisyydestä, joka asettaa Minän Jumalan paikalle maailman järjestyksen luojaaksi. Judge ei voi hyväksyä mysteerin olemassaoloa – olemassaolon mysteeriä – vaan yrittää

kaikin keinoin kieltää sen:

Whatever exists, he said. Whatever in creation exists without my knowledge exists without my consent. [...] Only nature can enslave man and only when the existence of each last entity is routed out and made to stand naked before him will he be properly suzerain of the earth. [...] The man who believes that secrets of the world are forever hidden lives in mystery and fear. Superstition will drag him down. The rain will erode the deeds of his life. But that man who sets himself the task of singling out the thread of order from the tapestry will by the decision alone have taken charge of the world [...] (*BM*, 207–208.)

Tuomarin tieteelliset intressit kytkeytyvät hänen pyrkimyksiinsä koko maailmankaikkeuden suvereeniin (vrt. Judgen käyttämä termi ”suzerain”) valtaan. Wallis Sanborn III toteaa tutkimuksessaan kirjailijan eläinrepresentaatiosta, että McCarthyn kertomuksissa korostetaan ihmisen kuumeista pyrkimystä tuhota se, mitä emme kykene hallitsemaan. Tuhoisaa kontrollinhalua ilmentää esimerkiksi usein toistuva väkivalta vapautta symboloivia taivaan lintuja kohtaan. (Sanborn 2006, 174.) Judge Holden toteaa lintujen vapauden olevan loukkaus häntä kohtaan, ja mieluiten hän näkisi ne kaikki eläintarhassa (*BM*, 208). Tiedeuskon ja valistuksen retoriikkaa tihkuen hän pyrkii selvittämään järjestyksen langan olemisen kudoksesta ja ottamaan siten maailman haltuunsa. Kuten James D. Lilley (2002, 157) toteaa, Holden vaikuttaa tyytyväisimmältä silloin, kun hän pakottaa ympäristöään valtaansa. Väkivallasta ja luonnon tuhoamisesta tulee hänelle pikemminkin elämän kuin kuoleman merkkejä.

Judge on Levinasin toiseuden etiikan käänteinen irvikuva, sillä hän pyrkii kieltämään Toisen: ”There is room on the stage for one beast and one alone. All others are destined for a night that is eternal and without name. One by one they will step down into the darkness before the footlamps.” (*BM*, 331.) Ihmisten välinen kohtaaminen tapahtuu vain verenvuodatuksen pyhässä rituaalissa, eikä rituaali ilman verenvuodatusta – ilman Toiseuden tuhoutumista – ole todellinen rituaali laisinkaan (*BM*, 342). Yksilön olemassaolon oikeutus ei synny eettisestä suhteesta Toiseen, vaan päinvastoin Toisen tuhoamisesta.

Gibsonin levinasilaisen lukutavan avulla voimme retorisis-eettistä kertomusteoriaa paremmin ymmärtää sitä, kuinka Judgen hahmo hämärtää kertomukseen sovellettavia kerronnallisia rajoja hahmon ja kertojan ja jopa implisiittisen tekijän välillä. Kerronnan diskurssi näyttäytyy vallantaistelun tilana siinä missä deterministisesti kuvailtu luontokin. Vaikka Judge ei ole aina edes läsnä tapahtumissa, kaikuu hänen kammottavan deterministinen ja mahtipontinen diskurssinsa kerronnassa jo alusta lähtien. Judgelle ominaista on sellainen kertojan objektiivisten korrelaattien kieli, joka tiedemiehen tarkkuudella pyrkii kartoittamaan luonnon ja tuhoamaan sitten alkuperäisen kohteen. Mutta Judgelle kuuluu myös muunlainen ontologinen, tietynlaista ihmisluontoa julistava

kieli, joka koittaa selittää ihmisten käyttäytymistä ja antaa sille syyn ja merkityksen. Tästä näkökulmasta esimerkiksi romaanin avauskappaleen toteamuksiin tulee uudenlainen sävy: ”He can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence. All history present in that visage, the child the father of the man.” (BM, 7.) Lauseet ohjaavat meidät näkemään the kidin mielettömänä ja väkivaltaisena olentona. Mutta eikö tällainen sotaisa tulkinta ihmisluonnosta ole nimenomaan tuomarin näkemys? Ja onko se ainoa tulkinta, jonka implisiittinen tekijä meille tarjoaa?

4.5 *The kidin ja Judgen viimeinen kohtaaminen*

He spoke to her in a low voice. He told her that he was an American and that he was a long way from the country of his birth and that he had no family and that he had traveled much and seen many things and had been at war and endured hardships. He told her that he would convey her to a safe place, some party of her countrypeople who would welcome her and that she should join them for he could not leave her in the place or she would surely die. (BM, 328.)

Romaanin lopussa on vaikuttava kohtaus, jossa the kid osoittaa halua sovittaa tekonsa. Hän saapuu paikalle, jossa on aikaisemmin ollut verilöyly, ja löytää ruumiiden joukosta istumasta vanhan naisen. Kohtaus on harvoja, joissa the kid tai kukaan muu henkilöhahmoista osoittaa hellyyttä tai lähimmäisenrakkautta vierasta kohtaan. Nainen on sitäkin merkittävämpi hahmo, kun romaanissa naissukupuoli on alusta saakka lähes täydellisesti häivytetty pois. Kun muistamme romaanin erikoisen alkukappaleen, jossa luotiin vaikutelma äidin vainoavasta poissaolosta, vanhuksessa voi jopa nähdä jonkinlaisen äitihahmon, mahdollisuuden äidilliseen anteeksiantoon. Voisi myös ajatella, että kaiken kokemamme verenvuodatuksen jälkeen vanhuksen kohtaaminen merkitsisi eräänlaista Toisen kasvojen paljastumista, jossa the kid löytää Toisesta oikeutuksen omalle olemassaololleen ja anteeksiannon teoilleen. Mutta kohtaus on ankara muistutus siitä, että *Blood Meridian* kieltää pääsyn tällaiselle eettisen lunastuksen alueelle:

He knelt on one knee, resting the rifle before him like a staff. Abuelita, he said. No puedes escucharme?²³ He reached into the little cove and touched her arm. She moved slightly, her whole body, light and rigid. She weighed nothing. She was just a dried shell, and she had been dead in that place for years. (BM, 328.)

Toinen on hiljaa eikä vastaa. Poika puhuu kuolleelle ruumiille, joka on yhtä hiljaa kuin erämaa ympärillään. *Blood Meridian* kieltää sovituksen ja toisen, paremman maailman olemassaolon. Kertojalle tyypillisen etäännytetysti kuvattu kohtaus implikoi lisäksi, että vaikka kertoja ei missään

23 Suomeksi jotakuinkin ”muoriseni, ettekö kuule minua?”.

vaiheessa kerro nuorukaisen tuntemuksista ja psykologisesta kehityksestä, Glantonin jengin kanssa koetut veriset kokemukset ovat jättäneet jälkensä häneen ja ehkä mahdollisesti jopa hänen mielenterveyteensä: ”[H]e had traveled much and seen many things and had been at war and endured hardships.” (BM, 328.) Kertoja viittaa tähän mahdollisuuteen jo hieman aikaisemmin, kun the kid on pidätettynä sellissään. Siellä hän alkaa puhua ”oudolla kiihtymyksellä asioista, joita harvat ovat nähneet ja kokeneet”, ja vanginvartijat uskovat hänen menettäneen järkensä veritöiden seurauksena. (BM, 317.)

Täysissä mielen ja ruumiin voimissa oleva ihminen tuskin erehtyisi puhumaan tällä tavoin muumioituneelle ruumiille, joka vieläpä lojuu keskellä toisia murhattuja ruumiita ja on ollut samassa paikassa jo vuosia. The kid saattaa nähdä hallusinaatioita kyseisessä kohtauksessa, mikä ei kuitenkaan vähennä sen murskaavaa symbolista voimaa kertomuksen kontekstissa, pikemmin päinvastoin. Kohtaus osoittaa, että the kid ei ole mikään tunteeton tappokone vaan ihminen, jolla on väkivaltaisen mieltymyksensä lisäksi myös kyky hyvään ja oikeamielisyyteen. Kohtaus on merkittävä myös siksi, että siihen päättyy tarinan kerronnallisesti pisin jakso, joka kattaa the kidin seikkailut vuosien 1849 ja 1850 aikana. Niinpä viimeistään kuolleen *abuelitan* kohtaaminen merkitsee hänen viheliäisen lapsuutensa symbolista loppua.

Romaanin viimeisessä luvussa kohtaamme saman hahmon, nyt vain 28 vuotta myöhemmin, nimellä ”the man”. Mies tapaa erämaassa joukon sodan orpouttamia teini-ikäisiä poikia, jotka mahdollisesti tuovat mieleen hänen oman itsensä silloin, kun hän pakeni kotoaan Tennesseeestä. Kohtauksessa näkyy implisiittisen tekijän näkemys historian syklisyydestä. Toisin kuin mies, joka on väkivaltaisen menneisyytensä uuvuttama, pojat ovat täynnä seikkailunjanoa ja verenhimoa. He suhtautuvat pelonsekaisella ihailulla the kidin kaulassa roikkuvaan ihmiskorvista tehtyyn kaulakoruun. Kenties mies näkee pojissa nuoren itsensä. Kohtaus on osoitus romaanin deterministisyydestä; luonnollinen kiertokulku on umpeutunut, ja uudet ”the kidit” ovat astumassa näyttämölle vanhojen tilalle, ottamassa osansa tanssissa. Vaikka mies on menettänyt mieltymyksensä väkivaltaan, sodan jumala ei nuku.

Kysyin johdannossa, voimmeko löytää *Blood Meridian* -romaanista toista hahmoa tai ääntä, joka kyseenalaistaisi Judgen sodan teologian. Voisiko erikoisen etäistä ja jopa epäsympaattista päähenkilöä the kidiä ajatella sittenkin eräänlaisena eettisenä vastavoimana Judgelle? Vaikka poika ratsastaa tuhoa ympärilleen kylvävässä palkkasoturijoukkiossa ja osallistuu veritöihin siinä missä muutkin, hän osoittaa kuitenkin joukkiosta selvintä epäröintiä tekojen oikeutuksen suhteen. Toisin kuin Judge, joka julistaa sodan uskontoansa ja toimii oman luonnonlakinsa mukaan, the kid ei kykene siirtämään eettistä epäröintiään moraalisiksi ääneksi. Toisin kuin retorisesti taitava ja ylenpalttinen Judge, joka ryöstää osansa kerronnan diskurssista, ”luku- ja kirjoitustaidoton” the kid

jää protagonistina oudolla tavalla pimentoon. Voisiko the kid silti olla eettinen ääni – vaikkakin äänetön – keskellä nihilististä kertomusta?

Varsinainen kertomus päättyy kohtaukseen, jossa mies (the kid) ja Judge kohtaavat vuosien jälkeen Forth Griffithin kaupungissa kuin lännenelokuvan antagonistit konsanaan. Siinä missä mies on vanhentunut 16-vuotiaasta pojasta yli neljäkymmentävuotiaaksi, tuomari ei kertojan mukaan näytä vanhentuneen päivääkään, mikä vahvistaa jälleen tuomarin salaperäistä ja ylluonnollista auraa. Klassisen westernin ”showdownia” eli lopun pyssytaistelua versioiva sanallinen kohtaaminen johtaa hyvin yksipuoliseen keskusteluun, jossa raamatulliseen retoriseen pauhuun yltyvä Judge kertoo tullessaan viemään miehen hengen: ”This night thy soul may be required of thee.” (BM, 341.) Jälleen vertauksin ja arvoituksin puhuva Judge kertoo the kidille tanssista, jonka osanottajia he ovat, halusivat tai eivät.

Judge syyttää miestä ”armon osoittamisesta pakanoille” ja vereen perustuvan liiton rikkomisesta (BM, 319). Syytös viittaa pojan pakenemiseen Glantonin joukkiosta ja toisaalta kyvyttömyyteen antaa täyttä panosta jengin murhatoissa. Kun esimerkiksi David Brown, eräs Glantonin joukkion jäsenistä, saa taistelun tuoksinassa nuolen jalkaansa, poika suostuu ainoana auttamaan miestä vetämään nuolen pois. Glantonin miesten kammottavassa liitossa tämä pienikin armonosoitus on anteeksiantamaton loukkaus luonnollisen valinnan pyhää periaatetta kohtaan. Kyseisessä kohtauksessa Tobin-niminen entinen pappi supattaa välittömästi hieman ironisen varoituksen pojan korvaan:

Fool, he said. God will not love ye forever.

The kid turned to look at him.

Don't you know he'd of took you with him. He'd of took you, boy. Like a bride to the altar. (BM, 169.)

Jumalalla Tobin viittaa Judgeen, joka jo ensikohtaamisesta lähtien on iskenyt silmänsä poikaan, valmiina tekemään hänestä oppipoikansa, ”morsiamensa”.

Romaanin loppukohtauksessa Judgen sodan ja raamatullisen kuvaston yhdistävä puheenparsi yltyy vimmaiseksi. Hän viittaa itseensä Jumalana, joka puhuttelee alamaisiaan erämaassa ja rankaisee tottelemattomia seuraajiaan:

Don't you know that I'd have loved you like a son. [...] You came forward [...] to take part in a work. But you were a witness against yourself. You sat in judgment on your own deeds. [...] you broke with the body of which you were pledged a part and poisoned it in all its enterprise. Hear me, man. I spoke in the desert for you and you alone and you turned a deaf ear to me. [...] Only each was called upon to empty out his heart into the common and one did not. (BM, 319.)

Osoittamalla armoa, toimimalla vastoin sodan periaatteita, the kid on tehnyt ratkaisevan virheen, sillä hän on toiminut ristiriidassa omaa olemustaan vastaan. Osallistumalla veritöihin, mutta samalla kyseenalaistaen sydämessään sodan ”oikeutuksen ja arvokkuuden”, the kid on todistanut omaa veristä luontoaan ja tekojaan vastaan, minkä vuoksi Judge tuomitsee hänet kuolemaan.

”Sydämen vuodattaminen yhteisen asian vuoksi” saattaa viitata kristilliseen *kenosiksen* käsitteeseen. Sillä viitataan uskovan oman sydämen tai halun tyhjentämiseen, jotta Jumala voisi asettua sen paikalle²⁴. The kid kieltäytyy Judgen mukaan tyhjentämästä sydäntään sodan jumalalle ja niinpä hänen sydämessään on heikko kohta: ”There's a flawed place in the fabric of your heart.” (*BM*, 311–312.) Mies vastaa Judgen sanaryöppyihin harvakseltaan muutamilla lauseilla, kuten ”I don't like craziness” ja ”That's crazy”. Tietäen kohta kuolevansa, hän sanoo lopulta Judgelle kenties merkittävimmän repliikkinsä kertomuksessa: ”You aint nothin.” (*BM*, 345.)

Harold Bloom kirjoittaa, että tutustuttuamme Judge Holdeniin ja nähtyämme hänet täydessä toiminnassa, on sankarillista sanoa, että tämä ei ole mitään. Bloom näkeekin the kidin sankarina, traagisena Prometheuksena, joka nousee uhmaamaan tuomaria, mutta kuolee tragedialle tyypillisesti uhmatessaan korkeampia voimia. (Bloom 2000, 296.) Kertomuksen loppu on monitulkintainen, mutta eräs vahva tulkinta on, että Judge tappaa sankarin, luultavasti ensin raiskattuaan tämän:

Then he opened the rough board door of the jakes and stepped in.

The judge was seated upon the closet. He was naked and he rose up smiling and gathered him in his arms against his immense and terrible flesh and shot the wooden barlatch home behind him. (*BM*, 347.)

Tuomari painaa protagonistin ”valtavaa ja kauhistuttavaa lihaansa vasten” samaan aikaan syleilevässä ja tukahduttavassa eleessä. Judge ei vain tapa miestä, vaan hän ikään kuin on kuolema. On merkittävää, että miehen kuoleman kohdalla kertoja, joka ei aikaisemmin ole kursaillut väkivallan graafisessa esillepanossa – joka on kuvannut tarkasti kuolleista vauvoista sommitellun taideteoksen, delaware-intiaanien kammottavan ristiinnaulitsemisen, lukuisia päänirtoamisia, sisälmysten valumisia ja aivojen ampumisia – pidättäytyy nyt katsomasta. Juuri tämä varsinaisen kuvauksen puuttuminen tekee lopusta niin karmivan. Miehen kohtalo on niin hirvittävä, että kertoja ei edes kerro siitä. Tämä tietysti vahvistaa Bloomin tulkintaa the kidistä traagisena sankarina, jonka kuolemaa ei kuvata yksityiskohtaisen graafisesti kuten muiden hahmojen, vaan vihjaavan ylevästi.

Mutta toisin kuin Bloom väittää, *Blood Meridian* ei ole tragedia. Kertomuksen väittäminen tragediaksi kertoo sokeudesta sen antihumanistiselle tendenssille. Joseph Meeker on esittänyt, että

24 Eräs esimerkki *kenosiksesta* on Uuden Testamentin Kirjeessä filippiiläisille 2:5–2:7: ”Olkoon teillä se mieli, joka myös Kristuksella Jeesusella oli, joka ei, vaikka hänellä olikin Jumalan muoto, katsonut saaliiksensa olla Jumalan kaltainen, vaan tyhjensi itsensä ja otti orjan muodon, tuli ihmisten kaltaiseksi, ja hänet havaittiin olennaltaan sellaiseksi kuin ihminen” (Pyhä Raamattu 1992).

tragedia on nimenomaan länsimaiselle kulttuurille tyypillinen jäljittelyn muoto ja tapa suhtautua menetykseen, suruun ja kuolemaan. Traaginen kirjallisuus ja filosofia yrittävät lopulta osoittaa, että ihminen on tasa-arvoinen tai jopa ylempiä arvoinen konfliktissa luonnonvoimia, jumalia, moraalilakeja tai ideoita vastaan. Traaginen ihminen pyrkii todistamaan arvonsa ja ylemmyytensä, vaikka se merkitsisi hänen omaa kuolemaansa. Niinpä hän on voitokas kuva siitä, mitä ihminen voi parhaimmillaan olla. (Meeker 1996, 157.) Meekerin näkemys on eittämättä sangen reduktionistinen, mutta siinä piilee totuuden siemen. Tragedia edustaa antroposentristä maailmankuvaa voimakkaimmillaan, uskoa ihmisen rajoittamattomiin mahdollisuuksiin. Meekerin mukaan traaginen elämänasenne ja luonnon hyväksikäyttö ovatkin kautta historian kulkeneet käsi kädessä. Traagisessa kirjallisuudessa luonto nähdään ihmiselle alisteisena koetuskivenä ja moraalijonain, mikä ylittää luonnon sille asettamat rajoitukset. Universumin keskiöön nousee ihmisyksilö ja hänen ainutlaatuinen persoonallisuutensa. (Mt., 24.)

McCarthyin romaanista kuitenkin puuttuu sellainen transsendentaalinen Merkitys, joka takaisi miehen kuoleman sankarillisuuden. Kertomuksen ekosentrisen ja nihilistinen näkökulma kieltävät miehen kuolemalta tällaisen merkityksen. Traaginen näkökulma ja suru hukkuvat groteskiin, elämää synnyttävään ja ylläpitävään kuolemaan. Eräässä kohtauksessa kertoja viittaa kiinnostavalla tavalla suoraan tragediaan: ”Later when the lamps were lit the heads in the soft glare of the uplight assumed the look of tragic masks and within a few days they would become mottled white and altogether leprous with the droppings of the birds that roosted upon them.” (BM, 175.) Näytteille asetetut ihmispäät näyttäytyvät ensin kuin traagisina naamioina, mutta jo seuraavassa lauseessa ne joutuvat lintujen ulosteen häpäisemiksi.

Varsinainen kertomus päättyykin traagisen sijasta pikemmin koomisen, groteskin ja karnevalistisen maailmankuvan voittoon, Judgen narrinhahmon *totentantziin*: ”He dances in the light and in shadow and he is a great favorite. He never sleeps, the judge. He is dancing, dancing. He says that he will never die.” (BM, 349.) Tuomarin voitontanssia kuvaavassa lopussa aikamuoto muuttuu menneestä presenssiin kuin korostaakseen vaikutelmaa Judgen kuolemattomuudesta. *Blood Meridian* -romaanin asettuu siten ekosentrisyydessään traagisen sijasta pikemmin koomisen kategoriaan, sillä koominen on selviytymisen lajityyppi ja kasvaa elämän biologisista lähtökohdista koittamatta nousta niitä vastaan tai niiden yläpuolelle.

4.6 "He may rage but rage at what?" – nihilismi ja subliimi

Vaikka romaani päättyy epilogia lukuunottamatta Judgen voitontanssiin, tuomarin totalisoivan diskurssin ohella *Blood Meridian* -romaanissa kulkee myös toinen juonne, materiaallinen mystisismi, joka korostaa ihmismielen ja kielen rajoja sekä olemisen selittämätöntä mysteeriä. Se vastustaa Judgen ontologisen kielen pääsyä kaiken suvereeniksi herraksi juhlien toiseutta, heterogeenisyyttä ja moniäänisyyttä, niitä "itsenäisiä elämän pesäkkeitä", jotka Judge sanojensa mukaan haluaa vallata ja tuhota (*BM*, 207). Jos tuomari on eräänlainen Sanotun painajaismainen personifikaatio – meissä kaikissa vaikuttavan väkivaltaisen vallantahdon ilmaus – niin McCarthyn romaanista voi erottaa myös selittämättömyyden kielen, joka joutuu myöntämään Toisen saavuttamattomuuden. Siinä missä länsimainen ideoiden mieli pyrkii läpäisemään olevaisen pintakerroksen, selittämään ja syntetisoimaan sekä löytämään syvyydestä pysyviä merkityksiä, *Blood Meridian* -romaanissa erottuu myös kontemplatiivinen ääni, joka ihailee nimenomaan pintaa ja sen salaperäisyyttä.

Kuten jo aikaisemmin on tuotu esille, itse kertomuksen autiomaa uhmaa määrittelyä kuin valtava kita, joka on jatkuvasti nielaisemaisillaan sanallisen esittämisen. Kertoja viittaa myös usein ihmistä vanhempaan historiaan, aikaan ennen kieltä ja tarinankerrontaa. Hän puhuu esimerkiksi muinaisesta Gondwana-mantereesta ja "ajasta jolloin nimeämistä ei vielä ollut": "[S]hambling the brutal wastes of Gondwanaland in a time before nomenclature was and each was all." (*BM*, 180.) Samalla tavalla kuin Marlowen pimeä Afrikka, *Blood Meridian* -romaanissa autiomaa piiryy usein vaikeasti hahmotettavana ja määriteltävänä, tuntemattomana planeettana, joka on vihamielinen inhimillistä merkityksenantoa kohtaan. Kertomuksen väkivaltaisen moraalisen nihilismin vastakohtaksi nousee vaivihkaa kauhistuttava ja kaunis subliimi. Sen taustalla ei ole transsendentaalista taetta, kuten Jumalaa tai Järkeä, vaan se syntyy itse ymmärryksemme rajojen paljastumisesta, immanenssin tunteesta. Olemisen ihmeellisyys ja kauheus on lopulta siinä, että on – että jokin tapahtuu pikemmin kuin ei-mikään.

Subliimin kieltämättä häilyväisellä käsitteellä on yleisesti ottaen viitattu hetkeen, jolloin yrittäksemme ymmärtää, tietää tai ilmaista ajatusta tai tuntemusta epäonnistuu. Subliimissa saamme aavistuksen jostain sellaisesta, joka uhmaa määrittelyämme, suistaa meidät ulos totutusta ja tekee maailman vieraaksi. Tämän aistien ja järjen epäonnistumisen myötä saamme aavistuksen jostain, mikä on ymmärryksemme tavoittamattomissa. (Shaw 2006, 3–6.) Kant erottaa esteettisessä teoriassaan subliimin kauniista sillä perusteella, että siinä missä kaunis liittyy rajattuun, selkeästi määriteltävään ja siten hallittavaan muotoon, subliimi syntyy suhteestamme muodottomaan

objektiin tai muodottomuuteen. Subliimi kyseenalaistaa kykymme ilmiöiden tilalliseen tai ajalliseen rajaamiseen, ja niinpä se on Kantin mukaan hyökkäys ymmärryksemme voimia kohtaan. (Kant 1987, 98; Shaw 2006, 78.)

Siinä missä Kantia edeltäneelle keskeiselle subliimin teoreetikolle Edmund Burkelle (1990, 22–36) subliimin miellyttävä puoli syntyy fyysisestä selviytymisestä, tietystä välimatkasta kauhua tuottavaan objektiin, Kantille subliimin aiheuttamaa epämiellyttävyyttä kompensoiva voima on järki. Järkemme kaikkivoipaisuutta uhkaavasta subliimista muodostuu Kantille lopulta järjen apoteoosi, sillä huolimatta hyökkäyksestä ymmärryksemme voimia kohtaan, kykenemme kuitenkin ajattelemaan tuota uhkaavaa valtavuutta ja siten saavuttamaan siitä yliotteen. Se, että kykenemme ajattelemaan ikuisuutta kokonaisuutena ja että olemme ylipäänsä kykeneväisiä pohtimaan empiirisen maailman ulkopuolisia suuria ideoita, osoittaa meidän olevan olentoja, joiden kyvyt ylittävät maallisen olemuksemme. Subliimi kokemus ei siten aiheuta niinkään nöyryyttä luonnon ja sen valtavuuden edessä, vaan korostuneen tunteen ihmismielen ylivertaisuudesta. (Kant 1987; vrt. Crowther 1989, 99–100 ja Shaw 2006, 80.)

Blood Meridian -romaanissa tietysti jo valtava, uhkaava ja välinpitämätön autiomaan väkivaltaisine luonnonilmiöineen kutsuu subliimia. Kertoja puhuu esimerkiksi myrskyjen armoilla olevan autiomaan ”pelon maantieteestä”:

All night sheetlightning quaked sourceless to the west beyond the midnight thunderheads, making a bluish day of the distant desert, the mountains on the sudden skyline stark and black and livid like a land of some other order out there whose true geology was not stone but fear. The thunder mover up from the southwest and lightning lit the desert all about them, blue and barren, great clanging reaches ordered out of the absolute night like some demon kingdom summoned up or changeling land that come the day would leave them neither trace nor smoke nor ruin more than any troubling dream. (*BM*, 49.)

Erämaan yllä järisevät elovalkeat paljastavat yllä olevassa katkelmassa jonkin ihmisestä piittaamattoman järjestyksen (”a land of some other order”) olemassaolon. Tämän toiseuden, tämän ”absoluuttisen yön” ja ”demonien valtakunnan” maantiede on pelkoa, koska havainnoija ei kykene saamaan siitä selkoa ja koska se uhkaa olemassaoloamme. Kyseessä on eräänlainen nihilistinen epifania, maailman tyhjyyden paljastuminen. Se paljastaa ”toisen maan”, josta ei aamun tullen jää jälkeä, savua, raunioita sen enempää kuin painajaisunestakaan. Niinpä katkelman subliimissa on kyse ennen kaikkea ymmärtämiskokemusemme ja representaation rajoista, ei siitä, että se paljastaisi jonkin tuon kokemuksen taustalla olevan transsendentaalisen jumaluuden.

Vaikka kertoja kuvailee erämaata ja sen luonnonilmiöitä usein hyvin subliimilla tavalla, kantilaista Järjen juhlaa siitä ei löydy. Subliimi liittyy romaanin kerronnassa kokemukseen representaation ja ymmärryksen epäonnistumisesta. *Blood Meridian* -romaanin soveltuukin

paremmin niin sanotun postmodernin subliimin käsite, jota ennen kaikkea Jean-Francois Lyotard on kehittänyt. Lyotard kritisoi kantilaista subliimin traditiota sen rationaalisuuden ihannoinnista, ja hänelle subliimi säilyykin alusta loppuun saakka shokeeraavana tunnetilana, joka estää saavuttamasta lopullista ymmärrystä aistimuksemme kohteesta tai merkityksestä. Postmoderniin subliimiin kuuluu ennen kaikkea ymmärrys toiseudesta, siitä, että tuota jotakin ei voi koskaan täysin saavuttaa. (Lyotard 1989, 121; Shaw 2006, 8–9.) Negatiiviseen subliimiin ei liity aavistus toisesta maailmasta, toisin kuin vielä romantiikan ajan subliimiin, jossa käsittämättömyyden tunne yhdistyi usein Jumalan kädenjälkeen luonnossa. Postmoderni subliimin kohde ei olekaan jokin objekti järjen ja ilmaisumme ulkopuolella, vaan käsittämättömyys omassa representaatiossamme maailmasta. (Shaw 2006, 3–4, 115–116.)

Toisin sanoen postmoderni subliimi säilyttää romantiikan tunteen valtavasta ja rajoittamattomasta ”jostakin”, mutta se ei enää pyri kesyttämään tätä tunnetta järjen avulla. Kun Kantille subliimi kääntyy lopulta todistamaan Järjen voimaa ja moraalilain voimaa, kykyä järkeistää kaaottinen kokemus inhimillisten lakien piiriin, Lyotard korostaa Järjen ja mielikuvituksen yhteensovittamattomuutta ja subliimia tämän tunteen ilmaisijana. Lyotardin sanoin ”postmoderni tuo esiin representoimattoman representoidussa”. (Lyotard 1984, 81.)

Subliimi voimistuu ennen kaikkea sellaisissa kerronnan kohdissa, joita voi kutsua lyyriseksi. Susan Stanford Friedman esittää hyvin yleisluontoisen luonnehdinnan lyyrisen ja kerronnallisen välisestä erosta. Siinä missä kerronnallinen moodi etualaistaa sarjan tapahtumia, jotka kulkevat dynaamisesti ajassa ja paikassa, lyyrinen moodi etualaistaa yhtäaikaisuuden vaikutelman, joukon tunteita tai ideoita, pysähtyneen olemuksen, *gestaltin*. (Friedman 1989, 164.) James Phelanille tämä määritelmä ei vielä aivan riitä, sillä on olemassa lyyrisiä kertomuksia jotka liikkuvat dynaamisesti ajassa ja paikassa, kun taas toisaalta on myös voimakkaan kerronnallisia kertomuksia, joissa ei tällaista liikettä tapahdu. Jotta lyyrisen käsite olisi käyttökelpoinen etenkin retorisen kertomusteorian kannalta, Phelan erottaa lyyrisen ja kerronnallisen kertomisen ja lukemisen etiikan perusteella. Lyyrisen ja kerronnallisen ero piilee ennen kaikkea siinä, millaisia asenteita ja tuomioita lukijoita pyydetään tekemään kertomuksesta. (Phelan 1996, 32–36.)

Phelan kirjoittaa, että jos kerronnallisessa moodissa lukijan tekemät tuomiot ovat osa kertomuksen *sisäistä* dynamiikkaa, lyyrisessä moodissa lukijaa pyydetään jättämään tuomitseminen lukemisen ulkopuolelle – kunnes arvioimme lopuksi itse implisiittistä tekijää tai todellista tekijää. Lyyrisessä moodissa arviointi on siis tekstin ulkopuolista arviointia, kun kerronnallisessa moodissa se on osa kerronnan rakenteita. Niinpä lyyrisessä moodissa lukijaa pyydetään mukaan tiettyyn tunnelmaan ja hyväksymään puhujan näkökulma sekä pohtimaan esiin nousevia kysymyksiä niiden itsensä takia – ei siis suhteessa niitä esittäneisiin henkilöihäähmoihin. Ennen kaikkea meitä pyydetään

näkemään maailma puhujan silmin *ilman tuon näkökulman tuomitsemista*. (Phelan 1996, 32–36)

Lyyrinen ei ole mitä ilmeisimmin hallitseva moodi *Blood Meridian* -romaanin kerronnassa, jossa kerronta usein suuntautuu eteenpäin monotonisena sarjana ”and then” -konjunktion rytmittämiä tapahtumia. Mutta lyyrisellä äänellä on tärkeä merkityksensä siinä, miten tulkitsemme kertomusta kokonaisuutena. Meitä pyydetään lukijoina kokemaan maailma kertojan ekosentrisestä näkökulmasta. Romaanissa on useita lyyrisiä jaksoja, jotka vaikuttavat usein tekevän romaanin moraalisen ambiguiteetin tyhjäksi. Lyyrisissä jaksoissa ekosentrisen kuvauksen sekaan limittyy mysteerin ja käsittämättömyyden näkökulma, joka samaan aikaan vahvistaa kuvatun väkivallan ahdistavuutta ja samaan aikaan kuitenkin tuo tarinaan outoa lohtua. Lyyrinen kerronta on myös melankolista, kaiken katoavaisuutta pohtivaa. Kyse ei kuitenkaan ole luontorunouteen usein liittyvästä elegisyydestä, koska kertoja ei varsinaisesti ilmaise surua *jostakin*, esimerkiksi kuvaamansa lännen moraalisesta rappiosta, ihmisten julmuudesta, susien sukupuutosta tai kulttuurien katoamisesta. Pikemminkin melankolia on romaanin kerronnassa sanoiksi pukematon, eläimellinen olemassaolon tunne, yhteistä niin ihmiselle kuin sudellekin.

Eräässä lyyrisessä kohtauksessa kertoja kuvailee aavikolla jyllääviä hiekkamyrskyjä ja kertoo useiden erämaassa vaeltaneiden ”pyhiinvaeltajien” (”pilgrims”) kokeneen tuskallisen ja pitkän kuoleman tällaisten myrskyjen jäljiltä:

Out of the whirlwind no voice spoke and the pilgrim lying in his broken bones may cry out and in his anguish he may rage, but rage at what? And if the blackened and dried shell of him is found among the sands by travelers to come yet who can discover the engine of his ruin? (*BM*, 111.)

Kyseisissä virkkeissä kertomuksen subliimi manifestoituu kenties voimakkaimmin. Kertoja maalaa kuvan ”pyhiinvaeltajasta”, joka makaa hiekkamyrskyn runtelemana ja kiroaa kohtaloaan, mutta tuulenpyörteestä ei puhu mikään johdettava ääni. Tämänkaltainen lyyrinen kerronta ikään kuin – jälleen kerran optista metaforaa käyttääksemme – tarkentuu kauemmas kuvatuista tapahtumista sekä ihmisten maailmasta. Se asettaa kuvatut tapahtumat mittakaavaan, jossa suru ja raivo menettävät merkityksensä. On vaikea pukea sanoiksi tällaisten lauseiden eettistä voimaa keskellä kertomusta, joka on vuorattu kokoon irti leikatuista ruumiinosista, ruudinsavusta ja tuhkasta.

Suurin tuntematon on tietenkin kuolema, ja *Blood Meridian* on romaani kuolemasta ja kuolemisenesta. Kuten kertoja toteaa, kertomuksen mittaan ”ihmiset makaavat murhattuina kaikissa kuoleman asennoissa”: ”[P]eople lay murdered in all attitudes of death.” (*BM*, 61.) Olemisen kauhu on kauhua vasta edessä päin olevasta kuolemasta. Ronald Schleifer (1990, 8) puhuukin kuoleman negatiivisesta materiaalisuudesta, paradoksaalisesta läsnäolosta, joka modernissa ja postmodernissa kirjallisuudessa uhkaa merkityksenantoa. Jumalan kuoleman jälkeisessä maailmassa on lopulta vain

vähän eroa puhumisella ja hiljaisuudella, koska puhujan kaunopuheisuuden (”eloquence”) rinnalla kulkee jatkuvasti materiaalisen maailman merkityksettömyys ja sanomaton suru kuolemasta (mt.). Samalla tavalla kuin T. S. Eliotin *The Waste Land* -runossa esiintyy ”kolmas hahmo, joka aina kulkee rinnalla”²⁵, myös *Blood Meridian* -romaanissa kuolema kulkee jatkuvasti kerronnan taustalla uhmaten kerrontaa. Usein kuolema kulkee kerronnassa myös personifioituna, kuten esimerkiksi ”näkyttömänä, kalpeana muonamiehenä, joka seuraa mitä tahansa sotaretkeä”:

[F]or the pale sutler who pursued them drives unseen and his lean horse and his lean cart leave no track upon such ground or any ground. By a thousand fires in the iron blue dusk he keeps his commissary and he’s a wry and grinning tradesman good to follow every campaign or hound men from their holes in just those whited regions where they’ve gone to hide from God. (*BM*, 46.)

Subliimin käsite kytkeytyy olennaisella tavalla toiseuden etiikkaan ja Levinasiin²⁶. Keskustelussaan Philippe Nemon kanssa Levinas kertoo tarinaa lapsuuden kokemuksesta, jolloin hän makasi sängyssään unen ja valveen rajamailla. Hän tunsu makuuhuoneensa hiljaisuuden yllään ikään kuin kohisevan. *Il y a* (”jotain on”) on Levinasille persoonattoman olemisen, ”sen”, ilmiö, joka herättää kauhua ja järkytystä. Tämä persoonattomuus täyttää tietoisuuden, tietoisuus muuttuu persoonattomaksi. Minä en valvo vaan yö itse, ”se”:

Jotain, jota voidaan tuntea, kun ajatellaan, että vaikka ei olisi mitään, niin se tosiasia että ”on”, ei ole kiellettävissä. Ei niin, että olisi jotain tiettyä, tätä tai tuota, vaan pikemminkin itse olemisen näyttämö on avoin: on. Siinä ehdottomassa tyhjyydessä, jonka voidaan kuvitella edeltävän luomista – on. [...] Kyse on äänestä, joka palaa jokaisen kieltämisen jälkeen. Ei ei-mitään, ei olemista. Käytän joskus ilmaisua kolmas poissuljettu. Ei voida sanoa, että tämä sitkeästi pysyvä ”on” olisi olemassaolon tapahtuma. Ei voida myöskään sanoa, että se olisi ei-mikään, vaikka mitään ei olisikaan. (Levinas 1996, 52–53.)

Samaan tapaan Maurice Blanchot puhuu olemisen ”levottomasta hälinästä” (*remue-ménage*), ”sorinasta” (*rumeur*) tai ”muminasta” (*murmure*) (Levinas 1996, 54). Se ei ole kauhua kuolemasta vaan päinvastoin olemisesta ilman pakotietä – olemisesta, joka palaa aina jokaisen kiellon jälkeen ja siitä vainoavasta läsnäolosta, joka valtaa voimakkaimmankin poissaolon. Yön metafora kuvaa Levinasille olemista sellaisena, kuin se on ennen ihmistä ja hänen ymmärrystään sellaisena kuin se ei ole kenenkään havaittavissa. Yön unettomuudessa minä en enää havaitse yksittäisiä asioita, vaan ne näyttävät ikään kuin havaitsevan minut. (Jokinen 1997, 38.) Levinasille toisin sanoen sekä olemiseen kätkeytynyt ikuisuus sekä kuolema aiheuttavat saman kauhun, ne ovat samaa kauhua

25 ”Who is the third who walks always beside you?” (Eliot 2002, 55.)

26 Myös Pirjo Lyytikäinen (2000, 26) kytkee *il y a* -käsitteen subliimiin tarkastellessaan Leena Krohnin tuotannon subliimia.

tuntematonta kohtaan. Onko tämä samaa olemisen kauhua, joka sai Kurtzin menettämään järkensä keskellä pimeää viidakkoa ja kuiskaamaan viimeisinä sanoinaan: ”Horror! Horror!” (Conrad 2010, 90)? Levinasille *il y a* on merkittävä kokemus siksi, että se pakottaa meidät etsimään kateissa olevat toiset. Toinen tarjoaa meille ulospääsyn kammottavasta olemisen kohinasta. Mutta *Blood Meridian* -romaanissa tällaista pakotietä olemassaolon kauhusta ei tunnu aukevan, kuten the kidin kohtaaminen *abuelitan* kanssa kuvastaa.

Ashley Woodward (2011, 53) tulkitsee, että Lyotardille nihilismi ja subliimi ovat saman ilmiön eri puolia. Lyotard ymmärtää nietzscheläisen nihilismin eräänä subliimin estetiikan myöhempänä kehitysvaiheena ja näkee niiden olevan viime kädessä sama idea. Ne molemmat syntyvät Jumalan kuolemasta ja liittyvät yhteisesti jaetun todellisuuden, elämää ohjaavien sääntöjen sekä rajoitusten katoamiseen. Lyotard näkee etenkin tuotantonsa loppuvaiheessa subliimin toisaalta nihilismin yhtenä muotona tai trooppina, toisaalta *positiivisena vastauksena nihilismiin*. Subliimi nousee toisin sanoen aikamme nihilismistä, mutta toisaalta se mahdollistaa myös nihilismin haastamisen sen itsensä sisällä. (Woodward 2011, 53–54.) *Blood Meridian* -romaanin subliimissa epifaniassa maailma avautuu mykkänä ja tyhjänä, merkityksettömänä, mutta silti – tai kenties juuri siksi – ihmeellisenä ja salaperäisenä.

Subliimin käsitteen nostamista esiin voi ajatella kenties merkinä eräänlaisesta luovuttamisesta kertomuksen vaikean eettisen järjestelmän ja tulkinnallisen jääräpäisyyden edessä. Väitän silti, että *Blood Meridian* -romaanin eettinen teho perustuu nimenomaan sen määrittelemättömyyteen, sen hyökkäykseen tulkinnallista toimintaamme kohtaan. Uskoakseni mikä tahansa tulkinta, joka yrittäisi esimerkiksi määritellä Judge Holdenin hahmoa yksioikoisesti jostain yhdestä ideologiasta tai teemasta käsin, on eettisesti epäonnistunut ja sivuuttaa kertomuksen häiritsevät ja yhteensovittamattomat elementit. Onko tuomari allegorinen hahmo – Kuoleman tai Luonnon metafora – vai suunnattoman taitava valehtelija? Onko hän luontoa tuhoavan antroposentrisen kulttuurimme yöpuoli vai kuva luonnosta ja sen omasta destruktiivisuudesta? Hänen hahmonsä kuvastaa *Blood Meridian* -romaanin yleistä jääräpäisyyttä ja hämäryyttä, jota ei pysty valaisemaan menettämättä samalla tuossa hämäryydessä piilevää voimaa.

Franz Kafkan novellissa ”Perheenisän huoli” (1919) esiintyy erikoinen olento nimeltä Odradek, eräänlainen satunnaisten piirteiden summa, jota pitää koossa vain nimi. Odradekista kerrotaan esimerkiksi, että otus on lankakerän kaltainen, ilman keuhkoja mutta nauraa, asuu mielellään ullakoilla ja kellareissa, on liukasliikkeinen ja mahdoton pyydystää. Perheenisä yrittää kaikin keinoin selvittää tuon olennon salaisuuden, mutta se pakenee määrittelyä. (Kafka 1969, 47–49.) Lopulta novelli ei kerrokaan Odradekista, vaan omista pyrkimyksistämme lukea ja selittää kaoottista maailmaa. Se kertoo enemmän perheenisän huolen laadusta, kuin itse tuon huolen

kohteesta. Samalla tavalla Judge Holden on ennen kaikkea kävelevä paradoksi, luonnon ja kulttuurin dikotomian purkava entropian lähettäjä, joka Odradekin lailla nauraa pyydystäjilleen. Kohtaamme vain oman taipumuksemme nähdä järjestystä siellä missä on kaaos, yhden merkityksen ja yhden äänen siellä missä niitä on loputtomasti. Kenties tästä näkökulmasta voimme ymmärtää kidin toteamuksen ”you aint nothin” ja Judgen oman vastauksen: ”You speak truer than you know.” (BM, 345.)

5 Teoriat tuomiolla

Derek Attridge kirjoittaa, että pyrkiessämme lukemaan vastuullisesti meidän tulee ennen kaikkea tehdä oikeutta teoksen singulaarisuudelle. Eettisesti virittynyt luenta ei pyri lokeroimaan ja luokittelemaan kertomusta tiettyjen valmiiden arvojen asteikolle, vaan pyrkii tuomaan esiin kertomuksen ainutlaatuisen tavan olla olemassa, sen *inventionaalisuuden* (”inventionality”). (Attridge 2004a, 128–129.) Samoin kuin Booth ja Phelan, Attridge vertaa kirjallisuuden eettistä lukemista tuomarin toimintaan oikeussalissa. Tuomarin tehtävä on ottaa huomioon kaikki tapaukseen liittyvät asianmukaiset yksityiskohdat ja ennakkopäätösten historia, ja siinä mielessä tapaus kadottaa singulaarisuutensa ja siitä tulee vallalla oleville laille alisteinen kohde. Mutta ollakseen oikeudenmukainen tuomarin täytyy mennä jossain määrin lakien kylmää logiikkaa pidemmälle ja toimittava sellaisella päättäväsyydellä, jollaista mikään kone ei kykene jäljittelemään. Vain tällä tavalla harkittuna tuomio voi olla vastuullinen suhteessa yksityistapaukseen ja sen ainutlaatuisuuteen. Juuri tämä singulaarisuuden esittämä vaatimus tuomitsijalle määrittää tuomaria tuomarina. (Attridge 2004a, 128–129.) Eettisessä luennassa on toisin sanoen liikuttava yksittäisen teoksen ainutkertaisuuden ja yleisten lakien välisellä vaikealla alueella niin, että kertomus tulee ymmärretyksi, mutta ei murskaannu lainkirjainten alle. Niinpä eettinen kritiikki ei voi koskaan olla helppoa, kuten Wayne C. Booth otsikoi artikkelinsa (Booth 2001).

Yhtä aikaa mahdollinen ja mahdoton kunnioitus Toista kohtaan on syytä säilyttää myös tutkimukseen sovelletun teorian suhteen. Edellä on käynyt ilmi, että vaikka retorisis-eettinen kertomusteoria ja Levinasilainen toiseuden etiikka määrittelevät kertomuksen etiikan hyvin eri tavalla, ne eivät ole kertomusentutkijan Skylla ja Kharybdis, joiden väliltä meidän täytyisi aina valita. Päinvastoin, nämä kaksi lähestymistapaa voivat toimia mielenkiintoisesti yhdessä toisiaan haastavana ja kommentoivana parivaljakkona, jotka valaisevat erilaisia kertomuksen etiikan puolia. Eikö jo itse etiikka-sana sisälläkin yhtäältä tuttuuden ja toisaalta vierauden merkityksiä? Vaikka etiikka-sana herättää tuttuuden tunteen ja vahvistaa sitkeää uskoamme ihmisen kykyyn tehdä hyvää, siihen liittyy yhtä lailla epävarmuutta, määrittelemättömyyttä ja yksinäisyyttä. Siinä missä retorinen kertomusteoria korostaa etiikan universaalia tuttuutta, dekonstruktiivinen etiikka Levinasista Derridaan ja kirjallisuuden etiikan dekonstruktionisteihin tähdentää eettisen kokemuksen vierautta ja vierauden kokemuksen eettistä voimaa. Nämä kaksi ajattelutapaa eivät ole kuitenkaan täysin toisensa poissulkevia, vaan molemmat tärkeä osa ihmisenä ja eettisenä subjektina olemista. Siten

voimme myös ymmärtää sen Robert Eaglestonen toteamuksen, että jossain määrin nämä kaksi eri lähestymistapaa luovat omat tutkimusalueensa ja teoriaansa istuvat tekstikorpuksat.

Tässä luvussa pohdin vielä kootusti hyödyntämieni teoriakehysten ansioita ja ongelmia sekä tutkimukseni esiinnostamia ongelmia. Samalla pohdin mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

5.1 Kirjallisista ystäväistä lukemisen allegoriaan

Wayne C. Boothin ja James Phelanin retorinen kertomusteoria kykenee tarttumaan kertomuksiin retorisena suostuttelun taiteena ja retorisen mallinsa avulla analysoimaan niitä erilaisia kerronnallisia keinoja, joilla kertomus välittää tiettyjä arvoja. Fiktio on sen mukaan suhteellisen omalakinen kommunikaation muotonsa, joka mahdollistaa systemaattisen filosofian rasitteista riisutun moraalifilosofisen pohdiskelun. Tämän omalakisuu den vuoksi meidän täytyy itse moraalisten kysymysten lisäksi tarkastella kirjallisuutta kirjallisuutena eli tutkimuskohteena, jolla on omat erityispiirteensä. Kannatan tätä näkemystä voimakkaasti. Olen Phelanin ja Boothin kanssa samaa mieltä siitä, että fiktion ei tule kevytkenkäisesti soveltaa muihin tarkoituksiin kehiteltyjä teoriakehikoita. Paatuneen kontekstualistin käsissä *Blood Meridian* saattaisi pahimmillaan tyypistyä milloin minkäkin USA:n ristiretken allegoriaksi, jolloin sivuutettaisiin romaanin ylihistoriallinen, myyttinen ominaislaatu.

Etenkin luvussa 2 sovelsin retorisen kertomusteorian ja narratologian apparaattia *Blood Meridian* -romaanin kerronnallisten tasojen, fokalisaatiotekniikan ja implisiittisen tekijän analysointiin. Phelanin työssä kiinnostavinta onkin se, kuinka taitavasti hän tuo esiin niitä ”konkreettisen partikulaarisia” keinoja, joiden pohjalta tietyn kertomuksen eettinen vaikutus on suunniteltu, ja se, kuinka hän tarkastelee yksittäistä kertomusta ainutkertaisena kompositionaalisen kokonaisuutena. Booth ja Phelan suhtautuvat epäillen äärimmäiseen pragmatismiin, jossa lukijasta tulee tekstin tuottaja, sillä silloin hukataan helposti myös ne nyanssit, joihin yksittäisten kertomusten vaikutus perustuu. Tässä mielessä retoriseen kertomusteoriaan sisältyy olennaisesti myös lukijan eettinen vastuu kertomusta ja sen tekijää kohtaan. Ellemme halua hyväksyä dekonstruktivistista käsitystä kirjoituksen itsensä täydellisestä autonomiasta, *écrituresta*, meidän tulee olla kuuntelevaisia myös suhteessamme tekijään tai tekstistä paikantamamaamme intention.

Mutta kuten luentani *Blood Meridian* -romaanista osoittaa, retorinen kertomusteoria ei ole kyennyt tarkastelemaan riittävästi eettisen kokemuksen vierautta tai ”kammottavuutta”: kommunikaation vaikeutta, fyysistä ja kieleen piiloutunutta väkivaltaa. Juuri näistä aineksista *Blood Meridian* -romaanin syntyy. Se on ihmiskeskeisestä vinkkelistämme nähtynä outo ja äärimmäinen

näkymä maailmaan, jossa asiat vain tapahtuvat. Kuten olen pyrkinyt osoittamaan, se on silti kokemus, jolla on tärkeä eettinen ulottuvuus. Retoris-eettinen kertomusteoria ei kykene näkemään merkitystä tässä eettisessä hämäryydessä, määrittelemättömyydessä ja monimielisessä nihilismissä.

Työni keskeisimmäksi huomioksi voidaan nostaa retorisen kertomusteorian kyvyttömyys tarttua sellaisiin kertomuksen piirteisiin, jotka eivät istu humanistiseen moraalidiskurssiin. Ehkä siksi, että retorinen kertomusteoria korostaa kertomusta eettisenä neuvotteluna tai kumppanuuden hieromisena kahden ihmisen välillä, se suuntautuu voimakkaasti kohti samat arvot jakavaa *yhteisöä*. Se limittyy osaksi humanistista traditiota, jossa ihminen nähdään luonnosta erillisenä rationaalisenä olentona, eikä sen kieli ei taivu puhumaan kertomuksista, jossa ihminen rationaalisenä subjektina kyseenalaistuu.

Kuten osoitin luvussa 3, McCarthyn romaanin ekosentrisessä kerronnassa ja sen välittämässä luontoeetoksessa ihminen on täydellisesti osa ympäröivää luontoa, näyttäytyi tämä meistä kuinka kamalalta tai groteskilta tahansa. Kyse ei ole ainoastaan nihilismistä, vaan myös erilaisesta näkökulmasta, jossa nihilismi menettää merkityksensä ja jossa sellaiset inhimillisen ajattelun kategoriat kuin hyvyys tai pahuus eivät ole merkityksellisiä. Silti tämä uudenlainen näkökulma herättää meidät pohtimaan itse etiikan syntyä, sen ehtoja, sen vaikeasti määriteltävää luonnetta.

Siinä missä retorinen kertomusteoria tarkastelee kertomusta ja sen rakentumista yhteisön arvojen eettisenä ja moraalisenä peilinä, dekonstruktiivinen lähestymistapa korostaa enemmän peilin vääristyneisyyttä, toisin sanoen kieltä. Niinpä se kykenee tarkastelemaan kielessä asuvaa väkivaltaa (Sanottua) ja toisaalta kieleen kätkeytyntä eettistä mahdollisuutta (Sanomista). Levinas, Eaglestone, Gibson ja Attridge auttavat meitä ymmärtämään paremmin sellaista eettistä kokemusta, jota ei voi jähmettää humanistisen moraalifilosofian muottiin, ja kertomusta, joka tuo esille oman sanomisensa ehdot. Toisin kuin uusaristoteelinen perinne, dekonstruktiivinen etiikka ei väheksy myöskään ei-kielellistä ja ei-rationaalista kokemusta, vaan korostaa etiikan pohjautuvan nimenomaan esikielelliseen kohtaamiseen. Tätä kautta etiikassa korostuu myös affektiivisuus järjen sijasta; luvussa 4 tarkastelin kertomuksen subliimia affektina, jolla on voimakas yhteys etiikkaan.

Voi ajatella, että työni taustalla on kulkenut eräänlainen erilaisten kirjallisuuskäsitysten (ja kirjallisten mieltymysten) metanarratiivi. Siinä missä Phelanin ja Boothin teoria juontaa aina Aristoteleen hyve-etiikkaan, dekonstruktionistisen taidekäsityksen juuret ulottuvat lopulta Nietzscheen ja hänen kirjoituksiinsa taiteesta. Nietzscheelle taiteen perimmäinen olemassaolon tarkoitus on synnyttää samanlainen tila, josta taide alkujaan kumpuaa. Taide on myrkyttymistä. Nietzscheelle, kuten myöhemmin Derridalle ja hänen työnsä jatkajille, taide on energian ilmausta, loputonta merkityksen tapahtumista, jonka eettinen piilee siinä, että se ylittää kaikki rajat, joita sille

yritetään asettaa. (Critchley 1993, 34–35.) Niin ikään Drucilla Cornellin mukaan kertomuksen eettisen alue on kahlitsemattomassa mielikuvituksen vapaudessa, joka uhkaa jämähtänyttä iloista selkeyttä. Etiikka on jatkuvassa syntymisen ja muotoutumisen tilassa, kuten myös kieleen perustuvat kategoriat, joilla sitä pyritään jähmettämään moraaliseksi sulkeumiksi. Tällä tavoin ymmärretty eettinen voima ei ole sellaista moraalista voimaa, jonka humanistinen traditio kirjallisuudelle antaa, sillä tuossa ajattelussa kirjallisuus auttaa meitä lähemmäs jotain, joka *on jo täällä*. Cornellin mukaan eettinen mielikuvitus luo vapauttavia uusia perspektiivejä, rikkoo ja vieraannuttaa tuntemamme maailman, jotta nimenomaan tuntisimme olevamme vieraita. (Cornell 1992, 16.) Kertomus ei kuvaa jotain todellisuutta kielen takana, kuten aristoteelisessa *homoiosiksessa*, vaan astuu todellisuuden paikalle ollen pikemminkin lisäys maailmaan.

Näin ollen dekonstruktionistien näkemys kirjallisuuden etiikasta nojaa pikemmin kokemuksellisuuteen kuin tekstin ulkoiseen ”arviointiin”. Lukija ei ole boothilais-phelanilainen tuomari, vaan kokija, jolle maailma avautuu toisena poeettisen kielen kautta. Tässä näkemyksessä taiteellisen vieraannuttamisen ja toisin näkemisen merkitys korostuu. Samanlaista ajattelua edustava Charles Altieri toteaa: ”Tietyt kirjalliset moodit, kuten juuri lyyrinen, pyytävät meitä osallisiksi tiloista, jotka ovat joko liian perustavanlaisia tai vaihtoehtoisesti transsendentaalisia tai absoluuttisia, jotta niiden vaikutusta voisi selittää tyhjentävästi etiikan analyysin avulla.” (Altieri 2004, 32.) Silti näillä kokemuksilla voi olla valtava vaikutus siihen, miksi ylipäänsä tarvitsemme ja luomme arvoja. Parhaimmillaan tällaiset vaativat tekstit tutkivat etiikan ehtoja ja rajoja ylipäänsä esittämällä intensiivisiä ja äärimmäisiä mielentiloja, joita on hankala kesyttää sellaisiin kategorioihin, joista eettinen arviointi on riippuvainen. (Mt.)

Kuten Altieri aiheellisesti toteaa, kirjallisuuden etiikan tutkimus on keskittynyt liiaksi klassikoihin, niin sanottuihin suuriin romaaneihin. Jos realistista kertomusta pidetään kirjallisuuden etiikan tutkimuksen normina, emme voi ymmärtää, mistä eettisessä kokemuksessa on kyse. Kuten arvata saattaa, siirtyessään realistisen romaanikerronnan alueelta kohti muita muotoja Altieri ajautuu nietscheläiseen ja sitä kautta lopulta dekonstruktiiiviseen taidekäsitykseen; taide on vallantahdon ilmausta, ja meidän tulisi ottaa huomioon ne kokemukselliset aspektit, joita ei voi paikantaa katsojan tai tuomarin rooleihin. (Altieri 2004, 30–55.) Voidaan ajatella, että myös *Blood Meridian* -romaanin eettinen voima piilee juuri kertomuksen kyvyssä luoda väkevä näkökulma maailmaan ja tapahtuma, jossa lukijan rooli ei ole ystävän eikä tuomarin, vaan nimenomaan kokijan.

Kuten osoitin luvussa 4, dekonstruktiiivinen toiseuden etiikka tarjoaa meille tarvittavia kiiloja, joilla murentaa humanistisen kertomuksen etiikan antroposentrisia ja mimeettisiä premissejä. Mutta kuten olemme matkan varrella huomanneet, myös dekonstruktiiivisessa luennassa

piilee omat sudenkuoppansa. Dekonstruktiiivisista luennoista siivilöityy yleensä yksi ja sama peiliteksti, Paul de Manin (1979) sanoin allegoria lukemisesta. Kertomus kuin kertomus kertoo omasta kertomisestaan ja kielen mahdottomasta luonteesta. Kirjallisuutta ei dekonstruktionistien mukaan voi pelkistää moraalifilosofisen pohdiskelun välikappaleeksi, mutta hieman ironisesti he itse redusoivat usein yksittäisen tekstin asemaan, jossa se edustaa kertomuksen ja kerronnan luonnetta ylipäänsä. Kuten M. H. Abrams (1991, 249) aiheellisesti varoittaa, dekonstruktionistinen metodi toki toimii, mutta ongelma onkin siinä että se ei voi olla toimimatta: se on pomminvarma lukutapa. Toisinaan dekonstruktionistit vaikuttavatkin purkamisvimmassaan yllättäen normatiivisemmilta kuin pölyttyneiden klassikoiden maailmassa laahustavat hyväntahtoiset humanistit. James Phelanin pluralistinen lähestymistapa näyttäytyykin tässä mielessä houkuttelevammalta näkökulmalta *kertomuksen* etiikkaan kuin kirjallisen kommunikaation vaikeutta ja eettisen kokemuksen esikielellisyyttä korostava *filosofinen* lähestymistapa.

Booth (1988, 9) toteaa, että vaikka jälkistrukturalismin myötä olemme aivan oikein siirtäneet vastuuta yhä enemmän lukijalle, olemme toisinaan liioitelleet tätä siirtoa ja hukanneet turhan helposti yksittäisten kertomusten väliset eroavaisuudet ja nyanssit. Hän vastustaa ajatusta kirjallisuudesta täysin avoimena merkkien leikkikenttänä. Kertomuksen taustalla on aina jonkinlainen tarkoitus, ja siinä on aina jonkinlaisia suhteellisen pysyviä sulkeumia. Boothille, ja myöhemmin Phelanille, kertomuksen eettinen voima nousee sulkeumien ja avoimuuden välisestä dynamiikasta, johon myös kertomuksen (implisiittinen) tekijä on suuressa määrin vaikuttanut.

Kuten voi huomata, olen luennassani viitannut jatkuvasti tiettyyn intention, tekijyyteen kerronnallisten valintojen takana. Intention ja tekijän kaltaisten termien kammoaminen johtaa mielestäni turhan usein semanttiseen jaaritteluun, jossa ei tunnuta ymmärtävän sitä, kuinka ”intention” on jo alusta saakka vaikeasti määriteltävä raja-alue lähettäjän, vastaanottajan ja kontekstin välillä; se on pitkälti myös tulkinnan funktio. Se, että tekstistä paikannettua intentiota ei voi naiivisti samaistaa todelliseen tekijään – kuten biografismissa – ei tarkoita sitä, etteikö intention kaltaista käsitettä tarvittaisi tulkinnassa. Implisiittisen tekijän oletaminen väistää sen oletuksen, että lukijalla olisi suora pääsy tekstin kautta todellisen tekijän intention ja ideologiaan (Chatman 1990, 76). Etenkin kertomuksen etiikan tutkimuksessa implisiittisen tekijän käsite – niin problemaattinen käsite kuin se onkin – on minusta korvaamaton lähtökohta, sillä muuten on vaikea tutkia sitä, kuinka kertomuksen välittämät normit eroavat esimerkiksi kertojan tai hahmojen normeista (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 58).

Vaikka retorinen kertomusteoria korostaa kirjallisten tekstien ja maailman vastaavuutta, ei pidä ajatella, että se olisi täysin naiivi kielen suhteen. Phelan ei myöskään väitä esittävänsä yleispätevää mallia, johon kaikki muut tulisi suhteuttaa, vaan toivoo teoriaansa haastettavan ja siten

myös mahdollisesti laajennettavan. Niin olen toivottavasti tehnyt tässä työssä. Olen pyrkinyt sekä haastamaan että osaltaan kehittämään retoris-eettistä kertomusteoriaa, tuomaan esiin ongelmia, joihin se ei riittävästi tarjoa vastauksia.

5.2 Ekokritiikki – etiikasta politiikkaan?

Kuisma Korhonen kirjoittaa, että ”kirjallisuus on aina eettistä”, ei niin että se välittäisi moraalisia arvoja, vaan pikemminkin päinvastoin, sillä ”se pakottaa meidät palaamaan aikaan ennen moraalialia, siihen eettiseen kokemukseen, jonka koemme tuntemattoman toisen edessä” (Korhonen 2011, 9). Voi kuitenkin ajatella, että kyseinen väite ei niinkään tee tyhjäksi kuin väistää Boothin tärkeän kysymyksen ”how do you tell good guys from the bad guys?”. Kaikki kirjallisuus voi toki olla eettistä Korhosen tarkoittamassa mielessä, mutta tarvitsemme silti kieltä, joka tarttuu myös kertomusten moraaliseen ja yhteiskunnalliseen ulottuvuuteen ja uskaltaa myös erotella ja tuomita. Dekonstruktiiivisessa etiikassa vaanii omanlaisensa eettinen ongelma, jämähtäminen päättämättömyyteen ja arbitraaristen merkkien kaikukammioon. Kuten Simon Critchley (1992, 237) myöntää, dekonstruktionistit ovat olleet kyvyttömiä siirtymään päättämättömyydestä päätökseen, dekonstruktioista kritiikkiin ja ennen kaikkea etiikasta politiikkaan.

Synkimpien ennusteiden mukaan elämme maailmanlaajuisen ekokatastrofin alkuaikoja, tyventä ennen myrskyä. Silti ihmiskunta – kirjallisuudentutkijat mukaan lukien – on vältellyt kohtaamasta omaa sokeaa optimismiaan. Vanhojen arvojen dekonstruktion lisäksi tarvitsemme kipeästi uudenlaista etiikkaa ja politiikkaa. Glen A. Loven mukaan meidän ei pitäisi ainoastaan ottaa härkää sarvista ekologisen katastrofin ehkäisemiseksi, vaan myös tunnustaa tutkimusalueemme rajoittunut humanistinen tai antroposentrinen näkökulma. Meidän tulisi kurottaa postmodernin egosentrismen yli, takaisin käsin kosketeltavaan maailmaan kielipelien ja diskurssien takana. (Love 1996, 225–236.) Feministinen projekti antoi äänen naiselle ja naiseudelle, jälkikolonialismi kolmannelle maailmalle ja sorretuille vähemmistöille. Ekokritiikki on usein nähty osana tämän tapaista diskurssin uudelleen keskittämisen jatkumoa (esim. Head 1998, 28). Nyt jos koskaan meidän on ekokritiikkojen mukaan aika antaa ääni kulttuurimme suurimmalle hiljaiselle, luonnolle.

Kahden viime vuosikymmenen aikana omaksi tutkimusalueekseen kasvanut ekokritiikki pyrkii toisaalta kartoittamaan kirjallisuuden ja luonnon välistä suhdetta, toisaalta vaikuttamaan aktiivisesti käsityksiimme luonnosta ja rakentamaan kestävämpää luontosuhdetta (Glotfelty 1996, xviii-xix). Tarvitsemme luontokeskeisempää näkemystä luonnon ja ihmisen välisestä

vuorovaikutuksesta ja vähemmän antroposentrisen kielen, joka tekisi pesäeroa aikamme vallitsevaan humanistiseen retoriikkaan (Manes 1996, 25). Kirjallisuus paitsi heijastelee aikamme arvoja ja eettisiä ongelmia, myös luo uusia näkökulmia ja uudenlaisia arvoja. Niinpä kirjallisuuden etiikkaa ei voi täysin erottaa politiikasta ja tässä maailmassa kohtaamistamme konkreettisista ongelmista. (Ks. Myllymäki 2009, 18–19.) Esimerkiksi Hanna Oksanen peräänkuuluttaa pro gradu -tutkielmassaan paitsi laajempaa ymmärrystä eläinten kirjallisista representaatioista ja representaatioiden eettisistä implikaatioista, myös konkreettista muutosta moraalisisissa toimintatavoissamme. Hän osoittaaakin humanistisen retorisen eettisen kertomusteorian rajat ja täydentää teorian formalistista ymmärrystä ekofeministisellä ideologiakritiikillä. Työ tuo kiinnostavalla tavalla esiin, kuinka kertomuksen etiikan tutkimus ei voi enää sulkea ulkopuolelleen kysymyksiä esimerkiksi eläimiin kohdistuvasta väkivallasta. (Oksanen 2010.)

Tässä suhteessa *Blood Meridian* ja Cormac McCarthyn tuotanto ylipäänsä esittävät kiinnostavan haasteen myös ihmiskeskeistä ajattelua purkavalle tutkimussuunnalle. Romaani toki murentaa länsimaisen kulttuurin optista geometriaa, mutta tarjoaako se aineksia ”kestävämpään” luontosuhteeseen? McCarthyn ekosentrisen näkemys ei juuri tarjoa sentimentaalista paluuta luonnon ja ihmisen tasapainoon, sellaiseen ”lapsenomaiseen hurskauteen”, jollaista luonto esimerkiksi Wordsworthille tarjosi. Voi jopa ajatella, että *Blood Meridian* vie ankaran ekosentrisen näkemyksensä ja pessimistisen ihmiskuvansa niin pitkälle, että se kyseenalaistaa ekologiseen huoleemme sisältyvän antroposentrisyyden – luonnon pelastamisen ihmisen pelastamiseksi.

Kuten Markku Lehtimäki (2009, 28) toteaa, erilaisilla pragmaattisilla suuntauksilla, esimerkiksi juuri ekokritiikillä, voisi olla kirjallisuuden etiikan kentällä paljon annettavaa, jos ne kehittyisivät sofistikoituneemmiksi suhteessa kaunokirjallisuuden lukemiseen. Tässä työssä ekokriittinen tutkimuskirjallisuus on kuitenkin jäänyt kahden muun tutkimussuunnan välisen dialogin vuoksi jopa harmillisen vähälle huomiolle. Eräänä yleisluontoisena jatkotutkimuksen aiheena voisikin olla retorisen kertomusteorian, dekonstrukttiivisen etiikan ja ekokritiikin vielä monisyisempi vuoropuhelu McCarthyn tuotannossa. Olisi esimerkiksi kiinnostavaa tutkia vielä tarkemmin McCarthylle tyypillistä negatiivista luontorepresentaatiota, eräänlaista poissaolon topografiaa, jossa kertomuksen luonto rakentuu usein tyhjyyden ja liikkumattomuuden määreillä.

Toki olisi myös hedelmällistä ulottaa kertomuksen etiikan tarkastelu koko McCarthyn 1960-luvulta alkaneeseen tuotantoon. *Blood Meridian* on tekijän *ouvressa* toisaalta prototyypinen tapaus, toisaalta äärimmäinen esimerkki, jonka nihilismiä sekä aikaisemmat että myöhemmät teokset monella tapaa kommentoivat. Esimerkiksi Pulitzer-palkitussa romaanissaan *The Road* (2006) tekijä näyttää etsivän tietä ulos tuotannollisen meridiaaninsa moraalista umpikujasta. *The Road* -romaanin protagonistin, nimeämätön mies paikantaa elämän merkityksen ja pyhyden pieneen

poikaansa. Mies toteaa: ”If he is not the word of God God never spoke.” (*R*, 3.) Poika on ainoa asia, joka erottaa hänet moraalittomasta, merkityksettömästä maailmasta ja kuolemasta. Pojasta tulee isälle henkilökohtainen vapahtaja, tuhkan keskellä hohtava johdattava ”tabernaakkeli” ja elämän tarkoitus. Mielen kamppailu merkityksestä asettuukin kiinnostavaan dialogiin sekä romaanin ekosentrisen kerronnan että aikaisemmasta romaanista tutun Judge Holdenin hyytävien moraalinäkemysten kanssa: ”If war is not holy man is nothing but antic clay.” (*BM*, 343.)

Jatkotutkimuksessa voisi tarkastella sitä, kuinka *The Road* lähestyy *Blood Meridian* -romaanin verrattuna selvemmin retoris-eettisen lähestymistavan peräänkuuluttamaa sofistikoitunutta kertomusta, jossa ihmisen osaa koskevat kysymykset hyvästä elämästä, oikeasta ja väärästä sekä elämän merkityksestä problematisoituvat. *The Road* -romaanin kerronta pureutuu myös huomattavasti enemmän hahmojen, ennen kaikkea keskushenkilön, sisäiseen maailmaan – mikä jo sinänsä tuo kertomusta lähemmäs boothilaista humanistista etiikkaa.

Mutta vaikka McCarthyn *Blood Meridian* -romaanin jälkeinen tuotanto etsii pääsyä ulos eettisestä umpikujasta, ei ole varmaa, että sellaista kuitenkaan löytyy. Tämä monitulkintaisuus on todellista sofistikoituneisuutta, suuren kirjailijan merkki.

6 Lopuksi

En malta olla lopuksi lainaamatta edellä mainitsemaani *The Road* -romaanin. Siinä kuvataan post-apokalyptista autiomaata, jonka päivä päivältä kylmemmäksi muuttuvassa ydintalvessa nimeämättömät mies ja poika käyvät armotonta selviytymiskamppailua. Jälleen kerran kirjailijan tuotannossa autiomaata on sekä ankaran selviytymistaistelun paikka että eksistentiaalinen mikrokosmos, jossa ihminen etsii elämän merkitystä. Seuraavassa katkelmassa kertoja kuvaa nimeämättömän protagonistin tuntemuksia:

The blackness he woke to on those nights was sightless and impenetrable. A blackness to hurt your ears with listening. Often he had to get up. No sound but the wind in the bare blackened trees. He rose and stood tottering in that cold autistic dark with his arms outheld for balance while the vestibular calculations in his skull cranked out their reckonings. An old chronicle. To seek out the upright. (R, 14.)

”Musta”, johon mies herää, ei täysin tavoita englannin ”blackness” -sanon ekspressiivisyyttä; ”blackness” on juuri aktiivista pimeää, joka särkee korvia. Pimeä on kylmää ja ”autistista”, maisema ei puhu eikä sitä voi ottaa haltuun kielen avulla. Näköaistin halvaantuessa muut aistit terästäytyvät ja luovat uuden ymmärryksen ruumiista.

Luodessaan mielikuvaa täydellisestä pimeydestä kertoja viittaa ”vestibulaarisiin laskelmiin”. Sisäkorvassa sijaitsevassa vestibulaarisessa järjestelmässä on ihmisen tasapaino- ja liikeaisti, joka mahdollistaa oman kehomme suhteuttamisen ympärillä olevaan tilaan. Ilman näköaistia ihminen ei kuitenkaan voi tietää muuta, kuin onko hän pysty- vai vaaka-asennossa, sillä näkökentässä ei ole pistettä, johon hän suhteuttaisi oman sijaintinsa. Täydellinen pimeys on kuvatussa katkelmassa fyysinen kokemus, johon kuka tahansa lukija voi ajatusleikin kautta samaistua. Se aiheuttaa melankolisen kokemuksen ruumiillisuudesta ja eläimen osastamme maailmankaikkeudessa. ”To seek out the upright”, ojentautuminen pystyasentoon, onkin konkreettisen ja metaforisen yhdistävä sanaleikki. Se viittaa toisaalta fyysisen ojentautumisen vaikeuteen täydellisessä pimeässä ja toisaalta metafyyssiseen ja moraaliseen kaaokseen, mahdottomuuteen ojentautua moraalisesti vailla kiintopistettä. Oikeamielinen *suhteessa mihin?*

Selvän moraalisen navigaation sijaan *The Road*, kuten myös tässä tutkielmassa tarkasteltu *Blood Meridian*, luo sekaannuksen etiikan, joka kyseenalaistaa kaikenlaisten yleisinhimillisten moraalisten periaatteiden muotoilemisen. Yksiselitteisen eettisen johdatuksen sijaan McCarthyn romaanit tarjoavat vaikean mutta omalla tavallaan palkitsevan lukukokemuksen, jossa maailman

merkityksettömyys ja ihmisen (sekä henkilöhahmojen että lukijan) pyrkimys löytää elämää ohjaavia merkityksiä ja moraalialueita törmäävät. Vastausten sijaan meillä on vain loputtomia kysymyksiä ja loputon tarve kysyä. Ekosentrinen autiomaan on paikka, jossa elämän katoavaisuus ja ympäröivän luonnon metafysiikasta riisuttu olennainen tyhjiys paljastuu. Tämä epifania ei kuitenkaan johda yksiselitteiseen nihilismiin, vaan myös olemassaolon subliimiin kokemukseen. Onkin kuvaavaa, että *The Road* päättyy lyyriseen kuvaukseen luonnosta ja sen ”humisevasta mysteeristä”: ”In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery.” (R, 306–307.)

Voi lopulta väittää, että eettisesti väkevää kirjallisuutta on ennen kaikkea sellainen, joka ei suostu taipumaan tekstuaalisen vallankäyttömme alla moraaliseksi lyömäaseeksi tai elämän ohjenuoraksi, vaan jatkaa lukijansa haastamista ajasta toiseen – kirjallisuus, joka saa eettisen pohdintamme liikkeelle, mutta ei jähmetä sitä tiettyihin muotteihin. Etsiessään merkitystä äärimmäisissä olosuhteissa, kysyessään kysymyksiä elämästä ja kuolemasta, McCarthyn teosten implisiittinen tekijä menee ”veren ääriin” (Kaijamari Sivillin oivallinen käänös romaanin nimelle) ja löytää sieltä yhden totuuden: ”jokin on”. Kenties näin nihilismistä tulee elämää affirmoivaa, elämäntunnetta voimistavaa nihilismia.

Miten *Blood Meridian* sitten vastaa retoris-eetikkojen usein esittämään kysymykseen: ”Millaisen lukijan tämä teos vaatii?” Kenties eräänlainen vastaus löytyy romaanin keskeisimmästä hahmosta, Judge Holdenista, oppaastamme ja vihollisestamme. Holden on monessa mielessä eettisesti virittyneen lukijan irvikuva. Hän koittaa pakottaa tulkintansa maailmasta vallitsevaksi, kykenemättä käsittelemään Toiseutta muuten kuin tuhoamalla ja liittämällä sen osaksi itseään. Tätä itsetietoista tekstuaalista vallankäyttöä edustaa muistikirja, johon taiteilijasielu piirtää esineet ja ihmiset ennen kuin tuhoaa ne. Vaikka Holden yrittää selvittää ”järjestyksen kudoksen langat” (”singling out the order from the tapestry”), hänkin on vain kaikessa elävässä vaikuttavan vallantahdon ilmaus, eikä koskaan onnistu tulemaan kaiken suvereeniksi hallitsijaksi. Vaikka Judge pyrkii valtaamaan maailman kielessä, tuo kieli ei koskaan täysin voi olla hänen omaansa. Se on aina anarkistista. *Blood Meridian* kunnioittaa kovan kuorensa alla olemassaolon suurta, kammottavaa ja kaunista salaperäisyyttä, joka ei suostu taipumaan merkityksenantoomme. Toisaalta vangitsevassa kielessään se sisältää myös salakavalan humanismin siemenen. Se juhlii *homo fabulansia*, tarinankerronnan mysteeriä.

Lähteet ja kirjallisuus

Lainauksen suomennokset tekijän omia, ellei toisin mainita.

Kohdetekstit

[BM] = McCARTHY, CORMAC 2001: *Blood Meridian. Or Evening Redness in the West*. New York: The Modern Library. Ilmestynyt alun perin 1985.

[COG] = McCARTHY, CORMAC 1989: *Child of God*. Lontoo ja New York: Picador. Ilmestynyt alun perin 1975.

[R] = McCARTHY, CORMAC 2006: *The Road*. Lontoo ja New York: Picador.

Tutkimus ja muu kirjallisuus

ABRAMS, M. H. 1991: *Doing Things with Texts*. Lontoo ja New York: Norton. Ilmestynyt alun perin 1989.

ALTIERI, CHARLES 1998: What Differences Can Contemporary Poetry Make in our Moral Thinking? Teoksessa *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*. Toim. Jane Adamson, Richard Freadman ja David Parker. Cambridge: Cambridge University Press, 3–17.

ALTIERI, CHARLES 2004: Lyrical Ethics and Literary Experience. Teoksessa *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Toim. Todd F. Davis ja Kenneth Womack. Lontoo: Virginia University Press, 30–58.

ARENDT, HANNAH 2006: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin. Ilmestynyt alun perin 1963.

ARISTOTELES 1967: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

ARISTOTELES 2005: *Nikomakhoksen etiikka*. Suom. Simo Knuutila. Helsinki: Gaudeamus.

ATTRIDGE, DEREK 2004a: *The Singularity of Literature*. Lontoo: Routledge.

ATTRIDGE, DEREK 2004b: *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading. Literature in the Event*. Chicago: Chicago University Press.

ATTRIDGE, DEREK 2004c: Ethical Modernism. Servants as Others in J.M. Coetzee's Early Fiction. *Poetics Today* 25:4, 653–671.

- BACON, HENRY 2010: Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 255–276.
- BAL, MIEKE 1985: *Narratology*. Kääntänyt Christine van Boheemen. Toronto: Toronto University Press.
- BATE, JONATHAN 1998: Poetry and Biodiversity. Teoksessa *Writing the Environment. Ecocriticism and Literature*. Toim. Richard Kerridge ja Neil Sammels. Lontoo ja New York: Zed Books, 53–70.
- BARTHES, ROLAND 1972: *Critical Essays*. Kääntänyt Richard Howard. Illinois: Northwestern University Press. Ilmestynyt alun perin 1964.
- BARTHES, ROLAND 1974: *S/Z*. Kääntänyt Richard Howard. New York: Hill and Wang. Ilmestynyt alun perin 1970.
- BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- BAUMAN, ZYGMUNT 1993a: *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell.
- BAUMAN, ZYGMUNT 1993b: *Modernity and the Holocaust*. Oxford: Blackwell.
- BELL, VEREEN M. 1983: The Ambiguous Nihilism of Cormac McCarthy. *The Southern Literary Journal* 15:2, 31–41.
- BENHABIB, SELYA 1986: *Critique, Norm and Utopia*. New York: Columbia University Press.
- BERDJAJEV, NIKOLAI 1930: Из этюдов о Я Беме. Этюд I. Учение об Ungrund'e и свободе. *Путь* 2/20, 47–79.
- BLAKE, WILLIAM 1972: *Complete Writings. With Variant Readings*. Toim. Geoffrey Keynes. Lontoo: Oxford University Press, 148–159. Ilmestynyt alun perin 1793.
- BLOOM, HAROLD 2001: *Lukemisen ylistys*. Suom. Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Otava. Ilmestynyt alun perin 2000.
- BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- BOOTH, WAYNE C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: California University Press.
- BOOTH, WAYNE C. 2001: Why Ethical Criticism Can Never Be Simple. Teoksessa *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Toim. Todd F. Davis ja Kenneth Womack. Charlottesville ja Lontoo: Virginia University Press, 16–29.
- BOOTH, WAYNE C. 2005: Resurrection of the Implied Author. Why Bother? Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Oxford:

Blackwell, 75–88.

- BURKE, EDMUND 1990: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Toim. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press. Ilmestynyt alun perin 1757.
- CANFIELD, J. DOUGLAS 2001: *Mavericks on the Border. Early Southwest in Historical Fiction and Film*. Kentucky: Kentucky University Press.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press.
- CHATMAN, SEYMOUR 1986: Characters and Narrators. Filter, Center, Slant and Interest-Focus. *Poetics Today* 7:2, 189–204.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestynyt alun perin 1999.
- CONRAD, JOSEPH 2010: *Heart of Darkness*. Lontoo: HarperCollins. Ilmestynyt alun perin 1899.
- CORNELL, DRUCILLA 1992: *Philosophy of the Limit*. Lontoo ja New York: Routledge.
- CRITCHLEY, SIMON 1992: *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell.
- CRITCHLEY, SIMON 2005: *Things Merely Are. Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*. Lontoo ja New York: Routledge.
- CULLER, JONATHAN 2007: *The Literary in Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- DANNENBERG, HILARY P. 2008: *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DARBY, DAVID 2001: Form and Context. An Essay in the History of Narratology. *Poetics Today* 22:4, 829–852.
- DAVIS, TODD F. ja WOMACK, KENNETH (toim.) 2001: *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Charlottesville ja Lontoo: Virginia University Press.
- DE MAN, PAUL 1979: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- DERRIDA, JACQUES 1976: *Of Grammatology*. Kääntänyt Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DERRIDA, JACQUES 1978: Violence and Metaphysics. Teoksessa Jacques Derrida, *Writing and Difference*. Kääntänyt Alan Bass. Lontoo ja New York: Routledge, 79–153. Ilmestynyt alun

perin 1967.

- EAGLESTONE, ROBERT 2004: One and the Same? Ethics, Aesthetics, and Truth. *Poetics Today* 25:4, 595–608.
- EAGLESTONE, ROBERT 1997: *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ELIOT, T. S. 2002: *Selected Poems*. Lontoo: Faber & Faber. Ilmestynyt alun perin 1954.
- FOUCAULT, MICHEL 1972: *The Archaeology of Knowledge*. Kääntänyt Robert Sawyer. New York: Pantheon Books. Ilmestynyt alun perin 1971.
- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD 1989: Lyric Subversions of Narrative in Women's Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of the Plot. Teoksessa *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*. Toim. James Phelan. Columbus: Ohio University Press, 162–185.
- GENETTE, GÉRARD 1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Kääntäneet Jane E. Lewin ja Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press. Ilmestynyt alun perin 1987.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Lontoo: Blackwell. Ilmestynyt alun perin 1972.
- GENETTE, GÉRARD 2001: Vraisemblance and Motivation. Kääntänyt David Gorman. *Narrative* 9:3, 239–258. Ilmestynyt alun perin 1968.
- GIBSON, ANDREW 2002: Badiou, Beckett, Watt and the Event. Teoksessa *Other Becketts*. Toim. Daniela Caselli, Laura Salisbury ja Steven Connor. Edinburgh: Edinburgh University Press, 40–52.
- GIBSON, ANDREW 1999: *Postmodernity, Ethics and Novel. From Leavis to Levinas*. New York: Routledge.
- GIBSON, ANDREW 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GLOTFELTY, CHERYLL 1996: Introduction. Teoksessa *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Toim. Cheryll Glotfelty ja Harold Fromm. Athens: Georgia University Press, xv–xxvii.
- GRAY, JOHN 2002: *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals*. New York: Farrar, Straus & Girous.
- GUILLEMIN, GEORG 2004: *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. Texas: Texas University Press.
- HARAWAY, DONNA 1991: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Lontoo: Free Association Books.
- HEAD, DOMINIC 1998: The (Im)possibility of Ecocriticism. Teoksessa *Writing the Environment*.

- Ecocriticism and Literature*. Toim. Richard Kerridge ja Neil Sammells. Lontoo ja New York: Zed Books, 27–39.
- HEISE, URSULA K. 2005: Eco-narratives. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge, 129–130.
- HOLLOWAY, DAVID 2000: Modernism, Nature, and Utopia. Another Look at "Optical Democracy" in Cormac McCarthy's Western Quartet. *Southern Quarterly* 38:3, 186–205.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Lontoo ja New York: Routledge.
- ISER, WOLFGANG 1974: *The Implied Reader. The Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Ilmestynyt alun perin 1972.
- JAHN, MANFRED 1996: Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241–267.
- JAHN, MANFRED 2005: Focalization. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge, 129–130.
- JAHN, MANFRED 2007: Focalization. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 94–108.
- JOKINEN, RIIKKA 1997: *Tietämättömyyden etiikka. Emmanuel Levinas modernin subjektin tuolla puolen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- KAFKA, FRANZ 1969: Perheenisän huoli. Teoksessa Kafka, *Keisarin viesti. Novelleja. Katkelmia. Tunnustuksia*. Suom. Aarno Peromies. Toim. Kai Laitinen. Helsinki: Otava, 47–49. Ilmestynyt alun perin 1919.
- KANT, IMMANUEL 1987: *Critique of Judgement*. Kääntänyt Walter S. Pluhar. Indianapolis ja Cambridge: Hackett Publishing Company. Ilmestynyt alun perin 1790.
- KEARNEY, RICHARD 1984: *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press.
- KERN, ROBERT 2006: Fabricating Ecocentric Discourse in the American Poem (and Elsewhere). *New Literary History* 37, 425–445.
- KESKINEN, MIKKO 1993: Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Teoksessa *Toiseuden politiikat (KTSV 47)*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Helsinki: SKS, 146–162.
- KINDT, TOM ja HANS-HARALD MÜLLER 2003: Narratology and Interpretation. A Rejoinder to David Darby. *Poetics Today* 24:3, 413–421.

- KORHONEN, KUISMA 2000: Poetiikan ja etiikan suhteesta. Teoksessa *Aisthesis ja poiesis*. Toim. Arto Haapala ja Jyrki Nummi. Helsinki: Helsingin yliopistopaino, 281–295.
- KORHONEN, KUISMA 2006: *Textual Friendship. The Essay as Impossible Encounter. From Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*. New York: Prometheus Books.
- KORHONEN, KUISMA 2011: *Lukijoiden yhteisö*. Helsinki: Avain.
- KORTHALS ALTES, LIESBETH 2005: Ethical Turn. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge, 142–46.
- LANSER, SUSAN S. 2001: (Im)plying the Author. *Narrative* 9:2, 153–160.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2000: Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner's Song*. Teoksessa *Rajatapauksia (KTSV 53)*. Toim. Mika Hallila ja Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2008: ”All Things Shining”. Olioiden luonto amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS, 210–234.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: Toisen kasvot. J.M. Coetzeen *Elisabeth Costello* ja kirjallisuuden etiikka. *Uutelo* 24, 20–23.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2010a: Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa Uusi maailma. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 277–302.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2010b: Sofistikoitunut kertomus ja lukemisen etiikka. *Avain* 2/2010, 40–49.
- LEVINAS, EMMANUEL 1981: *Otherwise than Being. Or Beyond Essence*. Kääntänyt Alphonso Lingis. Lontoo: Martinus Nijhoff Publishers. Ilmestynyt alun perin 1974.
- LEVINAS, EMMANUEL 1989: Reality and it's Shadow. Teoksessa *The Levinas Reader*. Kääntänyt Alphonso Lingis. Toim. Seán Hand. Oxford: Blackwell, 129–143. Ilmestynyt alun perin 1948.
- LEVINAS, EMMANUEL 1991: *Totality and Infinity*. Kääntänyt Alphonso Lingis. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. Ilmestynyt alun perin 1961.
- LEVINAS, EMMANUEL 1996: *Etiikka ja äärettömyys. Toisen jälki*. Suom. Antti Pönni ja Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestynyt alun perin 1982.
- LILLEY, JAMES D. 2002: Of Whales and Men. The Dynamics of Cormac McCarthy's Environmental Imagination. Teoksessa *The Greening of Literary Scholarship*. Toim. Steven Rosendale. Iowa: Iowa University Press, 149–164.

- LITTELL, JONATHAN 2008: *Hyväntahtoiset*. Suom. Ville Keynäs. Helsinki: WSOY. Ilmestynyt alun perin 2007.
- LOVE, GLEN A. 1996: Revaluing Nature. Teoksessa *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Toim. Cheryll Glotfelty ja Harold Fromm. Athens: Georgia University Press, 225–241. Ilmestynyt alun perin 1990.
- LUOTO, MIIKA 2004: Nietzschen hirvittävä ilosanoma. Teoksessa *Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Toim. Ari Hirvonen ja Toomas Kotkas. Helsinki: Loki-Kirjat, 181–193.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS 1984: *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Kääntäneet Geoff Bennington ja Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press. Ilmestynyt alun perin 1979.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS 1989: *The Lyotard Reader*. Toim. Andrew Benjamin. Oxford: Blackwell.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2000: Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia (KTSV 52)*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 11–34.
- MANES, CHRISTOPHER 1996: Nature and Silence. Teoksessa *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Toim. Cheryll Glotfelty ja Harold Fromm. Athens: Georgia University Press, 15–29. Ilmestynyt alun perin 1992.
- MARSHALL, IAN 2001: Forget the Phallic Symbolism, Consider the Snake. Biocentrism and Language in Margaret Atwood's "Snake Poems". Teoksessa *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Toim. Todd F. Davis ja Kenneth Womack. Charlottesville ja Lontoo: Virginia University Press, 195–208.
- McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Lontoo ja New York: Routledge.
- MEEKER, JOSEPH W. 1997: *The Comedy of Survival. Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson: Arizona University Press. Ilmestynyt alun perin 1974.
- MELVILLE, HERMAN 2000: *Moby-Dick or the Whale*. New York: The Modern Library. Ilmestynyt alun perin 1851.
- MIKKONEN, KAI 2011: Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö. *Avain* 1/2011, 38–53.
- MILLER, HILLIS J. 1987: *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press.
- MITCHELL, LEE CLARK 1996: *Western. Making the Man in Fiction and Film*. Chicago ja Lontoo: Chicago University Press.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.

- MYLLYMÄKI, LAURI 2009: Kuningas ja auringonpalvoja. Luonto kahden Robinsonin silmin. Teoksessa *Takaisin luontoon. Ekokriittisiä esseitä kirjallisuudesta*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 11. Tampere: Tampereen yliopisto, 3–21.
- NABOKOV, VLADIMIR 1991: *Lolita*. New York: Vintage. Ilmestynyt alun perin 1955.
- NELLES, WILLIAM 1997: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*. Frankfurt am Main: Lang.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1992: *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Frankfurt am Main: Insel. Ilmestynyt alun perin 1885.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 2007: *Moraalin alkuperästä*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava. Ilmestynyt alun perin 1887.
- NUSSBAUM, MARTHA C. 1990: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- NUSSBAUM, MARTHA C. 2001: Exactly and Responsibly: A Defence of Ethical Criticism. Teoksessa *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Toim. Todd F. Davis ja Kenneth Womack. Charlottesville ja Lontoo: Virginia University Press, 59–82.
- NÜNNING, ANSGAR 2005: Implied Author. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge, 239–240.
- PARKER, DAVID 2007: *The Self in Moral Space. Life Narrative and the Good*. New York: Cornell University Press.
- PARKER, DAVID 1998: Introduction. The Turn to Ethics in the 1990s. Teoksessa *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*. Toim. Jane Adamson, Richard Freadman ja David Parker. Cambridge: Cambridge University Press, 3–17.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio University Press.
- PHELAN, JAMES 2004: Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative. Robert Frost's "Home Burial". *Poetics Today* 25:4, 627–651.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- PHELAN, JAMES 2007a: *Experiencing Fiction. Judgements, Progressions and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio University Press.
- PHELAN, JAMES 2007b: Rhetoric/Ethics. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 203–217.

- PHELAN, James 2008: "I Affirm Nothing". Lord Jim and the Uses of Textual Recalcitrance. Teoksessa *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. Toim. Jakob Lothe, Jeremy Hawthorn ja James Phelan. Ohio: Ohio University Press, 41–58.
- PHELAN, JAMES 2011: Progression, Speed, and Judgment in "Das Urteil". Teoksessa *Franz Kafka. Narration, Rhetoric, and Reading*. Toim. Jakob Lothe, Beatrice Sandberg ja Ronald Speirs. Columbus: Ohio University Press, 22–38.
- PYHÄ RAAMATTU. Vuonna 1992 käyttöön otettu suomennos.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Ilmestynyt alun perin 1983.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 1963: *Pour un nouveau roman*. Pariisi: Minuit.
- ROWE, STAN J. 1994: Ecocentrism: the Chord that Harmonizes Humans and Earth. *The Trumpeter* 11:2, 106–107.
- SANBORN III, WALLIS R. 2006: *Animals in the Fiction of Cormac McCarthy*. Jefferson: McFarlan.
- SARTRE, JEAN-PAUL 1976: *Critique of Dialectical Reason*. Kääntänyt Alan Sheridan Smith. Lontoo: New Left Books. Ilmestynyt alun perin 1960.
- SARTRE, JEAN-PAUL 2001: Preface to Frantz Fanon's Wretched of the Earth. Teoksessa Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*. Kääntänyt Constance Farrington. New York: Penguin, xliii–lxii. Ilmestynyt alun perin 1961.
- SCHLEIFER, RONALD 1990: *Rhetoric and Death. The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Chicago: University of Illinois Press.
- SCHWARTZ, DANIEL L. 2001: A Humanistic Ethics of Reading. Teoksessa *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Toim. Todd F. Davis ja Kenneth Womack. Charlottesville ja Lontoo: Virginia University Press, 3–15.
- SEPICH, JOHN 1992: "What Kind of Indians Was Them?" Some Historical Sources in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*. *Southern Quarterly* 30:4, 93–110.
- SEPICH, JOHN 1993: "A Bloody Dark Pastryman". Cormac McCarthy's Recipe for Gunpowder and Historical Fiction in *Blood Meridian*. *Mississippi Quarterly* 46:4, 547–563.
- SHAKESPEARE, WILLIAM 2003: *Hamlet*. New York: Spark Publishing.
- SHAVIRO, STEVEN 1999: "The Very Life of Darkness". A Reading of *Blood Meridian*. Teoksessa *Perspectives on Cormac McCarthy*. Toim. Edwin T. Arnold ja Dianne C. Luce. Jackson: Mississippi University Press, 145–158.

- SHAW, PHILLIP 2006: *The Sublime*. Lontoo ja New York: Routledge.
- SHEEHAN, PAUL 2009: A World without Monsters. Beckett and the Ethics of Cruelty. Teoksessa *Beckett and Ethics*. Toim. Russell Smith. Lontoo: Continuum, 86–10.
- SMITH, RUSSELL 2009: Beckett's Ethical Undoing. Teoksessa *Beckett and Ethics*. Toim. Russell Smith. Lontoo: Continuum, 10–21.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN 2012: Performing a Perpetrator as Witness. Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. Teoksessa *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Toim. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman ja James Phelan. Columbus: Ohio University Press, 99–119.
- SULLIVAN, WALTER 1985: About any Meanness You Can Name. *Sewanee Review* 93, 652.
- VALÉRY, PAUL 1962: The Yalu. Teoksessa Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry. History and politics*. Toim. Jackson Mathews. Kääntäneet Denise Folliot ja Jackson Mathews. New York: Bolligen, 371–378. Ilmestynyt alun perin 1895.
- WOODWARD, ASHLEY 2011: Nihilism and the Sublime in Lyotard. *Angelaki* 16:2, 51–71.
- WOODWARD, RICHARD B. 1992: McCarthy's Venomous Fiction. *New York Times* 19.4.1992, 28–31.
- WORDSWORTH, WILLIAM 1852: *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. Toim. Henry Reed. Philadelphia: Troutman & Hayes.

Painamattomat lähteet

Tarkistettu 24.3.2013.

- CRONAN, TODD 2011: Paul Valery's Blood Meridian, Or How the Reader Became the Writer. *Nonsite.org*. <http://nonsite.org/issues/issue-1/paul-valery-from-author-to-audience>
- GIOIA, TED 2010: Blood Meridian by Cormac McCarthy. http://www.thenewcanon.com/Blood_Meridian.html
- McFADDEN, RONAN 2010: Interrupted Discourse and Ethical Judgement In Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. *Opticon 1826* 8/2010. <http://www.opticon1826.com/article/view/opt.081006>
- OKSANEN, HANNA 2011: ”You make me kind of – hungry”. Eläin, sukupuoli ja kerronnan etiikka John Steinbeckin varhaisnovelleissa. Pro gradu-tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampereen yliopisto.