Olipa kerran Gradu

Tutkielma tarinoiden merkityksestä ja postmodernista

Susanna Kovanen

Filosofian Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Syksy 2009

OLIPA KERRAN GRADU

Tarinoiden merkitys ja postmoderni

Susanna Kovanen

Filosofia

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Mikko Yrjönsuuri

Syksy 2009

sivumäärä: 117

Tutkielman tarkoituksena on hahmotella tarinoiden merkitystä ja tarinankerronnan muutoksia. Tutkimus lähtee liikkeelle tarinoiden historiasta. Keskiössä on myyttisten kertomusten jakautuminen historiallisiin ja fiktiivisiin tarinoihin. Tutkielma jatkuu tarinoiden, merkityksen ja ihmisyyden suhteen tarkastelulla: aihe, johon limittyvät niin kysymykset merkityksen merkityksestä, tunteista, sankaruudesta, kertomisen etiikasta kuin mielikuvituksestakin. Kysymys merkityksestä kulminoituu postmodernien ja postmodernististen näkemysten käsittelyyn. Ne kyseenalaistavat tarinoihin liitetyt universaalit väitteet ja niiden kyvyn viitata objektiiviseen todellisuuteen tai ihmisluontoon – merkitys itsessään asettuu kyseenalaiseksi. Kriittisen tarkastelun kautta pyrin etsimään niitä piirteitä, jotka vaikuttavat uskottavimmilta suhteessa nykyajan tarinoihin, joiden tarkasteluun päätän tarinankerronnan filosofiaa luonnostelevan tutkimukseni.

Tutkielma ei kohdennu yhden tietyn henkilön ajatuksiin tai teoriaan, mutta tutkielman läpi kulkevana punaisena lankana, sekä innoittajana, toimii Richard Kearneyn eksistentialistis-hermeneuttinen tarinankerronnan teoria, jonka perusajatuksena on tarinallisuus ihmisyyden merkityksellisimpänä voimana. Tälle vastinpariksi asettuvaa postmodernia ajattelua käyn läpi pääasiassa Jean-Francois Lyotardin, Zygmunt Baumanin ja Jean Baudrillardin ajatusten kautta. Mainituiksi tulevat näiden lisäksi muun muassa tarinoiden historian ja myyttien tutkimuksen alueella tutut Claude Lévi-Stauss, Joseph Campbell, Robert Scholes ja Robert Kellogg, sekä populaariksi tituleerattu nykykirjoittaja ja tarinantekijä Christopher Vogler. Nykytarinoiden asema hahmottuu muun muassa J.R.R. Tolkienin, Douglas Kellnerin, William Ferrellin, Noël Carrollin ja Boria Saxin ajatusten kautta.

Tutkimusongelman muodostavat seuraavat kysymykset: 1. Mitä tarkoittaa merkitys tarinoista puhuttaessa? Sekä 2. mitä tälle merkitykselle tapahtuu postmodernien teorioiden mukaan? Näihin kysymyksiin vastaamisen kautta tutkimukseni tulokseksi muodostuu argumentti, jonka mukaan tarinallisuus on olennainen osa ihmisyyttä. Postmodernin ja postmodernismin radikaaleimmat väitteet merkityksen täydellisestä katoamisesta voidaan kyseenalaistaa ja niiden relevanteimpia piirteitä voidaan puolestaan löytää nykytarinoista.

Asiasanat: myytti, tarina, fiktio, merkitys, postmoderni, postmodernismi, etiikka

SISÄLLYS

JOHDANTO 1

1 TARINOIDEN HISTORIASTA 4

1.1 Mikä ja millainen on tarina? 4

1.2 Tarinoiden alkuperästä 9

1.3 Myytti ja mytologia 12

1.4 Myytin jakautuminen historialliseen ja fiktiiviseen tarinaan 17

2 TARINA JA MERKITYS 21

2.1 Mitä tarkoittaa merkitys? 21

2.2 Fiktio ja tunteet 24

2.3 Narratiivinen ja historiallinen totuus 26

3 TARINAT JA IHMINEN 31

3.1 Tarinoiden voima 31

3.1.2 Kertomisen etiikka 36

3.2 Tarinan hahmojen ja tosielämän yhteen kietoutuminen 42

3.2.1 Kulttuurinen imperialismi 47

4 POSTMODERNI/ POSTMODERNISMI 49

4.1 Postmodernin ajattelun lähtökohtia 49

4.1.1 Moderni, modernismi – postmoderni, postmodernismi 52

4.1.2 Aikakauden muutos? 55

4.2. Bauman - maailman lumo ja postmoderni mielentilana 59

4.3 Tarinan (merkityksen) kuolema? 65

4.3.1 Lyotard: postmoderni metanarratiivien murenemisena 70

4.3.2 Historian loppu ja maailma simulaationa..... 74

4.3.3 Mielikuvitus 78

4.4 Ihminen postmodernissa maailmassa 82

5 NYKYMAAILMAN TARINAT..... 86

5.1. Nykymaailman tarinoiden postmodernit piirteet..... 87

5.2 Televisio tarinoiden lähteenä - pelkkää pinnallisuutta? 89

5.2.1 Esimerkkinä: *The X-Files* postmodernin ilmentymänä..... 91

5.3 Eskapismia?..... 96

5.4 Muuttuva tarina 100

LOPUKSI 107

Lähteet 112

JOHDANTO

Eräs tarina kertoo pienestä kissanpojasta, joka äitinsä kielloista huolimatta meni ulos leikkimään uudet siniset housut jalassaan. Uudenkarheisiin housuihin repeytyi valtaisa reikä polven kohdalle. Emokissa oli vihainen, ja rangaistukseksi pieni kissanpoika joutui jäämään kotiin, kun muut pääsivät juhliin herkuttelemaan. Surullisena kissanpoika katui tekoaan, suuret silmät kostuivat ja kyyneleet valuivat pitkin karvaisia poskia.

Lapset rakastavat tarinoita, enkä minä ollut poikkeus. Alle kouluikäisenä lempitarinani, kertomus pienestä kissanpojasta, löytyi satukirjasta. Osasin tarinan ulkoa, mutta tahdoin silti kuulla sen ilta toisensa jälkeen, kunnes lopulta tarina kissanpojasta jäi pölyttymään kirjahyllyn uumeniin. Minulle oli hyvin tärkeää, että satukokemukseni toistui tuttuna ja turvallisena. Mutta miksi ihmeessä tahdoin kuulla saman tarinan uudelleen ja uudelleen? Pääsin yli tätä satua kohtaan tuntemastani pakkomielteestä, mutta se on vain korvaantunut uusilla tarinoilla. Useat näistä ovat nykyteknologian mahdollistamia - liikkuvaa kuvaa, ja tästä henkilökohtaisesta mieltymyksestä juontuvat tutkimukseni loppuosan tarkastelun kohteet. Mielenkiintoista tutkimukseni aiheessa on erityisesti se, että tarinoiden tutkimus liittyy usein kirjallisuuden tutkimukseen. Tutkimuksessani kietoutuu yhteen mielenkiintoisella tavalla kirjallisuuden tutkimus ja filosofia: toisaalta tarinat tekstinä, kirjoitetut tarinat, ja toisaalta tarinat osana ihmisen kokemus- ja selitysmaailmaa.

Lähtökohtanani on kysymys tarinoiden merkityksestä. Aiheeseen liittyvässä kirjallisuudessa kertomuksellisuutta pidetään usein ihmisen perustavana olemuksena. Tarinat nähdään elämää jäsentävinä ja merkityksellistävinä ilmiöinä niin yksilön kuin yhteisönkin tasolla. Millaista tarinoiden synnyttämä tai niiden kautta haettu merkitys siis on? Millaisena maailma ja toiset ihmiset näyttäytyvät meille tarinoiden kautta? Miksi tarinoita kerrotaan? Tarinoihin ja tarinankerronnan teorioihin liittyvät myös käsitykset tiedosta ja ihmisyydestä. Vastaus siihen, millainen on tarinoiden, tiedon ja ihmisen suhde täsmentyy pikkuhiljaa tutkielmani edetessä. Tarkoitukseni ei ole analysoida yhtä tiettyä henkilöä tai teoriaa, vaan luoda useammasta näkökulmasta ajatusten vyyhti, joka muodostaa moniulotteisen katsauksen aiheeseeni.

Teoreettisena, koko tutkielman läpi kulkevana, lähtökohtana toimii Richard Kearneyn eksistentialistis-hermeneuttinen teoria. Richard Kearneyn trilogia *Philosophy at the limit*,

joka koostuu teoksista *On Stories, Strangers, Gods and monsters: Interpreting Otherness* sekä *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion* tarkastelee äärimmäisyyden kokemuksia ja niihin liittyviä tarinoita. *On Stories* on teoksista oman aiheeni kannalta oleellisin, sillä siinä Kearney argumentoi juuri kertomisen puolesta postmodernilla ajalla. Kearneyn trilogian inspiraationa on ajatus, että selittämättömiltä ja mahdottomilta vaikuttavien kokemusten edessä kertomuksilla on suvereeni merkitys (Barash 2007, 142). Väitteestä ”tarinoilla on merkitystä” syntyy useita kysymyksiä, joista ensisijaisimmat liittyvät tarinan ja merkityksen määrittelyyn. Tämän kaltaisiin dilemmoihin ei kuitenkaan voi esittää tyhjentävästi listattuja määritelmiä. Ne vaativat filosofista reflektiota ja tarkastelua useasta näkökulmasta, täten oma tutkimuksenikin sisältää hermeneuttisia piirteitä.

Tutkimukseni ensimmäinen osio alkaa tarinoiden historialla: Joseph Campbellin mytologian ja Robert Scholesin & Robert Kellogin tarinoiden luonteen tutkimuksen lisäksi mukaan mahtuu myös muun muassa Christopher Voglerin populaarimpi näkökulma. Tarinoiden historiaa määrittävien muutosten tarkastelun kautta määrittyy se, mikä ja millainen tarina on. Tarinoiden historia näyttäytyy tutkielmassani moniulotteisena kenttänä. Siihen liittyvät niin teoriat tarinoiden synnystä kuin näkemykset kerronnan tapojen muutoksista ja kertomisen perimmäisestä funktiosta. Myyttien, historian ja fiktion välisen suhteen käsittelystä siirryn tutkielmani toisen ja kolmannen osan aiheisiin eli tarinoiden, ihmisyyden ja merkityksen suhteeseen. Toisessa osiossa lähden tarkastelemaan merkitystä tutkimalla merkityksen maailmaa ihmisen kokemuksen piirinä. Tarinallisen merkityksen kuvataan usein syntyvät jossakin suhteessa: asioista tai tapahtumista tulee merkityksellisiä vasta kun ne tulkitaan sellaisiksi suhteessa kokonaisuuteen. Tähän tulkintaan liittyy olennaisesti tarinoiden tunteellinen puoli. Fiktion, tunteiden ja tarinallisen totuuden tarkastelu liittyvät siten oleellisesti tutkimusaiheeseeni. Tutkielmani kolmannen osion keskiössä on ihmisen ja tarinoiden suhde. Aiheeseen liittyvässä keskustelussa puhuttaa tarinoiden voima, tarinoihin ja kertomiseen liittyvät eettiset näkökulmat sekä teoriat, joissa tarinoiden ja tosielämän välillä nähdään vahva yhteys.

Tarinoiden merkityksen selvittämisen kautta tutkimusongelmani kiteytyy kysymykseen tarinan kuolemasta - ilmiö, joka liittyy postmoderni/postmodernismi-keskusteluun. Tarinoiden historian, merkityksen ja ihmisyyden välisen suhteen tarkkailu kulminoituu

tutkielmani neljännessä osiossa. Kearneyn teorian vastapariksi asettuu postmoderni(smin)n näkökulma tarinoiden sekä maailman merkityksestä (tai sen puutteesta) ja luonteesta. Aiheen tunnetuimpiin edustajiin kuuluvat muun muassa käsittelemäni Jean-Francois Lyotard sekä Jean Baudrillard ja Zygmunt Bauman. Tavallisimmin tähän teemaan liitetään myös tavalla toisella muun muassa Jacques Derridan dekonstruktionismi.

Heti alkuun tahdon todeta, että sanapari tarinan kuolema vaikuttaa usein enemmänkin retoriselta tehokeinolta kuin todelliselta väitteeltä. Jotain tarinalle on kuitenkin tapahtumassa ajalla, jonka yksi nimi on postmoderni, eikä tämä muutos näkemykseni mukaan rajoitu vain taiteeseen. Jos tarinoilla on perustavanlaatuista merkitystä ihmisen elämälle, mitä tuolle merkitykselle tapahtuu sellaisten käsitysten myötä, jotka katsovat, että postmoderni tarina on joko mahdoton tai perusteellisella tavalla perinteisestä tarinasta poikkeava? Olennaiseen osaan nousevat postmodernit näkemykset siitä, onko merkitys enää mahdollista. Peseekö postmoderni tarinan merkityksestä puhtaaksi? Menettääkö sanapari *olipa kerran* merkityksensä postmodernissa maailmassa? Tutkielmassani tarkastelun kohteena ovat ennen kaikkea tarinoiden yhteisöllisyyteen ja yksilöön, ihmisyyteen ja eettisyyteen vaikuttavat puolet, eivät niinkään esimerkiksi spesifit teoriat identiteetin rakentumisesta tai (postmodernista) kirjallisuudesta. Postmodernismi vain taiteeseen rajoittuvana ilmiönä jää tutkielmassani vähemmälle, joskin liikun toisinaan vaikeasti määriteltävän estetiikan rajapinnalla.

Tutkielman viidennessä ja päättävässä osiossa pureudun nykyaikaan. Tarkastelen millaisia postmoderneja tuntomerkkejä liittyy nykyajan tarinoihin. Mitkä postmodernien teorioiden piirteet ovat osoittautuneet vakavimmin otettaviksi? Aiheena on myös televisio tarinoiden lähteenä. Esimerkkitapauksena tarkastelen *The X-Files* -sarjaa koskevaa keskustelua, jonka pääpiirteisiin kuuluu sarjan totuuskäsityksen, esteettisen tyylin ja katsojien analysointi. Viimeisessä osiossa tutkielmani piiriin lomittuu myös (tarinoihin usein liitetty) käsitys todellisuuspaosta. Eskapismi liitetään usein juuri televisioon, mutta eskapismin ja tarinoiden suhde on vanha kiistan aihe. Eskapismin tarkastelun myötä tarinoiden merkityksen kenttä laajenee entisestään. Kehän sulkee tarinoiden muuntuvan luonteen puolesta esitetty argumentti, joka osaltaan sitoo tutkielman alun - tarinoiden historian - koko tutkimuksen läpi kulkevaksi juonteeksi.

1 TARINOIDEN HISTORIASTA

”Ihmisten mytologia on paljon enemmän kuin kokoelma kauniita tai kauhistuttavia satuja kerrottavaksi uudelleen tarkasti sensuroidussa muodossa koululaisille. Se on tietyssä ajassa tai sivilisaatiossa eläneiden ihmisten kommentti ihmismielestä ja mysteereistä, heidän sosiaalisen käyttäytymisensä malli ja heidän yrityksensä määritellä jumal- ja demonitarinoissa näkemys sisäisestä todellisuudesta. Voimme oppia paljon aikaisempien ihmisten mytologioista, jos meillä on nöyryyttä kunnioittaa ajattelutapaa, joka eroaa suuresti omastamme. Jossain mielessä saatamme olla fiksumpia kuin he, mutta emme välttämättä viisaampia.” (Davidson 1990, 9.)

Tarinat ja kertomukset ympäröivät meitä, mutta mistä alkaa tarinoiden historia, ja onko se yhtä pitkä kuin ihmiskunnan historia? Tässä osiossa keskityn tarinoiden luonnetta ja historiaa koskeviin ajatuksiin. Määrittelen sitä, mikä tarina on ja mistä tarinat ovat lähtöisin. Etsin tarinoiden kerronnan perimmäistä syytä: miksi niitä kerrotaan ja miten tarinat ovat syntyneet? Luon alustavaa pohjaa myös tutkielmani muissa osissa esiin tulevaan kysymykseen historiallisten ja fiktiivisten tarinoiden välisestä rajasta. Tämä osio päättyy myyttien ja mytologian tarkasteluun: Mitä tekemistä ja toisaalta mitä eroa myyteillä on tarinankerronnan kanssa? Kartoitan tarinoiden ja myyttien välistä suhdetta sekä sitä, millaisiin kysymyksiin tarinat antavat vastauksia. Mikä on tarinoiden olemassaolon tapa? Liittyykö tarinoihin jonkinlainen metafyysinen ulottuvuus?

1.1 Mikä ja millainen on tarina?

Maailmassa on lukematon määrä tarinoita, jotka jakautuvat valtaisaan määrään eri genrejä, jotka puolestaan kattavat eri aihealueita. Tarina voidaan kertoa puhutun tai kirjoitetun kielen avulla, liikkuvan tai liikkumattoman kuvan ja eleiden avulla, tai näiden kaikkien sekoituksena. Barthes kirjoittaa, että kertomus on osana loputtomalta tuntuvassa muotojen joukossa, se kuuluu jokaiseen ikään, paikkaan ja yhteiskuntaan. Se alkaa yhdessä ihmiskunnan historian kanssa, sillä missään ei ole ollut, eikä tule olemaan, ihmisiä ilman tarinallisuutta. Kertominen on yleismaailmallista, historian ja kulttuurin toiselle puolelle menevää, eikä se piittaa jaosta hyvään ja huonoon kirjallisuuteen. Barthesin mukaan kerronnallisuus, kuten elämä itse, yksinkertaisesti on. (Barthes 1977, 79.)

Barthes kysyy, voidaanko kertomus sen universaalisuuden vuoksi tuomita merkityksettömäksi, epäolennaiseksi. Onko kertomus niin yleisluontoinen, ettemme loppujen lopuksi voi sanoa siitä juuri mitään muuta kuin kirjallisuuden historian esittämiä analyyseja? (Barthes 1997, 79.) Mutta miksi universaalisuus olisi syy todeta mikään asia merkityksettömäksi? Ongelmana onkin lähinnä se, miten määritellä jotain sellaista, mikä näyttää ympäröivän meitä joka puolella? Miten puhua tarinoiden merkityksestä, mihin se paikantuu? Vastauksen etsiminen kysymykseen tarinoista ja niiden merkityksestä on tärkeää, sillä ”tarinan lukeminen tai kuunteleminen ei ole vain sanasta toiseen siirtymistä, se on myös siirtymistä tasolta toiselle” (Barthes 1997, 87). Tasot, joista Barthes puhuu, liittyvät etenkin strukturalistiseen analyysiin, mutta taso voidaan ymmärtää myös laajemmin jonkinlaisena ajatuksen ja olemassaolon tapojen tasona, erilaisiin maailmankuviin ja ajatuksiin tutustumisena. Sanasta toiseen siirtyminen on niistä rakentuvien ajatusten sisään sukeltamista, välillä täytyy nousta pintaan hakemaan happea. ”Tarinat tuottavat ajallisen muutoksen yhdeltä tasolta toiselle” (Ochs & Capps 1996, 23).

Ihminen on kertonut aikojen alusta lähtien tarinoita maailmasta, jumalista ja itsestään, omasta paikastaan. Mutta mistä tarinat syntyivät, mistä ne tulevat? Robert Scholes & Robert Kellogg (2006, 17) kirjoittavat:

> ”Kukaan ei tiedä, kuinka kauan ihmisellä on ollut kyky puhua… Siitä saattaa olla niinkin monta kuin miljoona vuotta, kun ihminen ensimmäisen kerran toisti lausahduksen, joka oli tuonut nautintoa hänelle tai jollekin muulle, ja siten keksi kirjallisuuden. Tavallaan tämä oli länsimaisen kerronnallisen taiteen alku.”

Scholesin ja Kellogin mukaan tarinoiden syntyyn ja niiden pysyvyyteen liittyy siis ennen kaikkea nautinto. Tarinankerronta vaatii ihmiseltä myös kykyä valehdella, tai ainakin uskotella, että asiat voisivat tapahtua tai tapahtuivat, kerrotulla tavalla. Täten mukaan tulee mielikuvitus. Järjellisyys on usein asetettu ihmisen ylväimmäksi ominaisuudeksi, jonka kautta ihmistä on filosofian historian saatossa mieluusti määritelty, mutta onko ihminen sittenkin tarinoiden kertojana vain hedonistinen valehtelija? No, ehkä ei kuitenkaan. Jotta tarinankerronta olisi mahdollista, vaaditaan varmasti jonkinlaista järjellisyyttä - kykyä hahmottaa itsensä erillisenä toimijana ja kykyä artikuloida se. Vaikka tarinankerronnan voidaan siis olettaa syntyneen siitä, että tietynlaisten lauseiden tai kerronnan on huomattu tuottavan nautintoa, tarvitaan tämän mahdollistamiseen järjellisyyttä.

Järjen ja tunteen dualismilla on ollut syväluotaavia vaikutuksia länsimaiseen filosofiaan. Näkemys järjestä tunteita ylempänä ominaisuutena ei kuitenkaan enää nykypäivänä ole uskottava. Mielestäni onkin hyvä huomata, että järkeen liittyy, se tekee mahdolliseksi, usein sellaisia ominaisuuksia joita pidämme negatiivisina, kuten esimerkiksi valehteleminen. Tarinoihin tämä liittyy siten, että mielestäni juuri tarinoissa tunne ja järki ovat sidoksissa toisiinsa. Tarinat osoittavat molempien, sekä ajattelun että tuntemisen, tarpeellisuuden ja niiden tiukan erottamisen keinotekoisuuden.

Tarinassa tapahtuu enemmän kuin vain tapahtumien kerronta. Tarina kertoo tapahtumat tavalla, joka tekee niistä rationaalisesti käsitettäviä, tuottaen samalla niin informaatiota kuin ymmärrystä. Tarinan voidaan siis määritellä kuuluvan selittämisen genreen. David J. Vellemanin mukaan se, miten tarina tuottaa ymmärrystä on riippuvaista siitä, millainen on hyvä tarina. Tarina voi tietenkin olla hyvä monella tapaa, mutta tarinan hyvyys tarinana on riippuvaista siitä, kuinka hyvin se järjestää tapahtumat ymmärrettävään muotoon. (Velleman 2003, 1.) Vellemanin huomio tarinoiden ja selittämisen suhteesta on aiheellinen tutkimukseni kannalta. Selittävätkö esimerkiksi myytit maailmaa? Tarjoavatko ne ymmärrystä tai loogisia tapahtumia? Entä pitääkö tarinan olla täysin ymmärrettävä, jotta se olisi hyvä siinä mielessä, että se antaisi jotain ihmisille? Mitä ylipäätään tarkoittaa tarinan hyvyys? Onko jaolla hyvään ja huonoon kirjallisuuteen (tai muihin kertomisen tapoihin) jokin merkittävä funktio, vai onko tarinoiden tarjoama merkitys jotain nämä rajat ylittävää? Voisiko tarinoiden merkitys liittyä yhä siihen samaan seikkaan, joka liittyy tarinankerronnan syntyyn?

Kuvitellaksemme tarinankerronnan synnyn, täytyy meidän Kearneyn mukaan kertoa itsellemme tarina. Jossain joku sai päähänsä mutista sanat: olipa kerran, ja niin tehdessään hän sytytti kuulijoidensa mielikuvituksen roviot täyteen liekkiin. Kertomus syntyi pienistä kokemuksien osasista, menneet tapahtumat yhdistyivät nykyhetkeen lähettäen molemmat mahdollisuuksien avaruuteen. Kuultuaan alun, tahtoivat kuulijat saada selville myös keskikohdan ja tarinan lopun. Tarinat näyttivät tekevän selkoa aikaan, historiaan ja kuulijoiden omaan elämään. Tarinat sisältävät taianomaista voimaa, mikä ei jäänyt huomaamatta ensimmäisiltä kuulijoilta. Ne olivat lahjoja jumalilta, lahjoja, joiden avulla kuolevaiset pystyivät muokkaamaan maailman omaksi kuvakseen. (Kearney 2002, 5.)

Mitä on se taianomainen voima, josta Kearney puhuu? Entä mitä tarkoittaa maailman muokkaaminen omaksi kuvaksi? Ihminen muokkaa ympäristöään, mutta rajoittuuko tämä muokkaus vain fyysiseen ympäristöön ja fyysisiin tekoihin? Myös ajatukset, kertomukset ja tarinat muokkaavat ympäristöä, tekevät siitä ihmiselle ymmärrettävän. J.R.R. Tolkien kirjoittaa, että taika jätettäköön taikureille (Tolkien 2008, 64). Mutta ehkä tarinoissa silti on jotain taianomaista, joka liittyy niiden kiehtovuuteen eli siihen, miten tarina vie ihmisen mukanaan ikään kuin eri maailmaan, sekä siihen, miksi kuullessamme tarinan alun, me haluamme usein kuulla myös sen päätöksen.

Tarinaa hallitsee aina käsitys ajasta sekä huomio siitä, että ihmisen olemassaolon pääpiirre on väliaikaisuus, ajallisuus. Tarina on merkityksen antamisen tapa. Se yhdistää yksittäisiä tapahtumia kokonaisuuksiksi, jotka selittävät tapahtumien merkityksen suhteessa lopputulokseen. Yksittäisen elämän kohdalla tarina näyttää, miten elämästä tulee kokonaisuus. Tarinat muiden elämästä ja yhteisöjen historioista näyttävät ilmeisen sattumanvaraisten tapahtumien yhteyden ja merkittävyyden. Tarinat fiktiivisistä hahmoista, joko osana kulttuurista perintöä tai nykyaikaisina taiteellisina luomuksina, tuovat ilmi sen laajuuden ja mahdollisuudet, joilla tavoin elämä voi mukautua yhdeksi eheäksi seikkailuksi. (Polkinghorne 1988, 20, 36.) Täten kaikille tarinoille on yhteistä se, että ne tuovat esiin, esittävät meille, erilaisia olemisen tapoja sekä uusia mahdollisuuksia. Kearney painottaa usein tarinoiden kokoavaa funktiota, niiden menneen, nykyhetken ja tulevaisuuden yhdistävää voimaa. Asia voidaan kuitenkin nähdä myös toisinpäin. Elinor Ochs & Lisa Capps kirjoittavat, että kertomukset muuttavat elämäntarinan pienempiin osasiin, mikä mahdollistaa sekä kokemushorisontin muutoksen että myös säilymisen (Ochs & Capps 1996, 20). Kertomukset auttavat siis toisaalta ymmärtämään kokonaisuuksia, toisaalta jakamaan nämä kokonaisuudet osiin, jolloin erilliset osat, menneet tapahtumat, voivat uuden pohdinnan seurauksena vaikuttaa tähän hetkeen tai lopputulokseen.

Tarinat ovat kertoneet millainen maailma on, miten se syntyi ja miten me tulimme osaksi sitä. Tarina on siis eräällä tapaa aina ollut tiedon palveluksessa. Myyttisten kertomuksien tapahtumat eivät täytä nykypäivän tiedon kriteerejä, mutta aikalaisilleen ne lienee edustaneet jonkinlaista (kenties pragmaattisen totuusteorian mukaista) tietoa ja pyrkimystä tehdä selkoa ympäröivän maailman ja itsen suhteeseen. Sanalla tarina on oma

etymologiansa[1], joka liittyy näkemiseen, tietoon ja mielessä muodostettuun ideaan, siten tarinankerronta on tapa siirtää tietoa kertojalta toiselle, tapa auttaa ihmisiä näkemään todellisuus ja muodostamaan ideoita ja ideaaleja, kirjoittaa Barbara Benjamin (Benjamin 2006, 159). Mutta voivatko tarinat todella kertoa jotain todellisuudesta, eivätkä pelkästään esittää erilaisia tulkintoja siitä? Tämä kysymys tulee aiheelliseksi hieman myöhäisemmässä vaiheessa tutkielmaani - yksi postmodernin teorian piirteistä on juuri objektiivisen todellisuuden kuvailun kyseenalaistaminen.

Noudattelen termin tarina käytössä samaa linjaa kuin kappaleessa 2.1 käsittelemäni Donald E. Polkinghorne. Tarina on jonkinlainen kertomus, sillä on kertoja tai kertojia sekä kuuntelijoita, lukijoita tai katsojia. Tarina kertoo ”jotakin jostakin”, sillä on kohde, aihepiiri, johon se liittyy. Laajasti ymmärrettynä käsitteen tarina alle voidaan siis sijoittaa mitä erilaisimpia kerronnan muotoja: suulliset ja kirjalliset tarinat, myytit, uskonnot, elokuvat, musiikkivideot, päiväkirjat ja niin edelleen, joista kaikilla on myös omanlaisensa funktio. Meillä on henkilökohtaisia tarinoita, pieniä ja suuria kertomuksia itsestä ja yhteisöstä, jossa elämme. Meillä on (ainakin ollut) metatarinoita, siis sellaisia suuria kertomuksia, jotka pyrkivät olemaan merkityksellisiä, hakemaan legitimaatiota olemalla juuri se yksi ja oikea suuri kertomus. Ihmiset kertovat tarinoita myös jokapäiväisessä elämässään. Joku kysyy sinulta miten päiväsi meni - ja sinä kerrot hänelle lyhennetyn version päivästäsi, korostat tärkeitä tapahtumia, samalla osa jää kokonaan kertomatta. Toiset ihmiset ehkä värittävät näitä kertomuksiaan, jolloin oma kokemus lomittuu tarinan sisään. Kokemuksellisuus onkin kiinteä osa tarinallisuutta. Merkityksellistä ei ole vain se mitä tapahtuu, vaan myös se, miten tuo tapahtuma koetaan: mitä siitä ajatellaan ja millaisia tunteita se herättää.

Historiallisiin kertomuksiinkin liittyy tietty monimerkityksellisyys. Toisaalta pyrkimyksenä on kuvata historiallisia faktoja, toisaalta historialla on kertojansa ja kohteensa, muistaessaan jotain se jättää jotain unholaan. Historia ei koskaan voi olla kaikenkattava tietopankki. Se on ennemminkin kokoelma kertomuksia, jotka yhdessä muodostavat mielekkään, faktoihin perustuvan kuvauksen siitä, mitä on tapahtunut. Siitä, onko historia vain tarina, ja miten (jos mitenkään) voimme erottaa uskottavimmat tulkinnat

[1] Kerronta, engl. narration, juontuu latinan sanasta narrare, joka liittyy ihmisten kanssa toimeen tulemiseen, samaistumiseen. Narrare puolestaan juurtuu kreikan sanasta gno (tietää) (Roemer 1997, 11.)

vähemmän uskottavista, on kuitenkin kiistelty, etenkin postmodernien näkemysten myötä. Historian ymmärtäminen vain tarinaksi sisältää vaaroja, minkä vuoksi muun muassa Kearney pyrkii kartoittamaan tarinan ja historian välistä eroa. Kuten Anne O´ Byrnekin (2007, 96) toteaa, on Kearney kuitenkin tietoinen siitä, ettemme voi koskaan tietää mennyttä absoluuttisen varmasti - ja mikä tahansa kuvaus, jonka annamme historiasta, tehdään aina tarinankerronnan sääntöjen mukaisesti. Kearney tekee kuitenkin selkeän eron oman näkökulmansa ja äärimmäiseksi postmoderniksi ironiaksi kutsumansa kannan, jonka mukaan historia ei ole mitään muuta kuin kokoelma muutaman faktan sisältävää tarinointia, välillä (O´Byrne 2007, 96). Kearneyn mukaan tarinallinen historiallinen totuus ei ole absoluuttinen, mutta ei myöskään relativistinen, vaan jotain näiden välissä olevaa (Kearney, 149). Ongelmaksi tässä kannassa muodostuu se, mitä tämä välissä oleminen oikeastaan tarkoittaa - miten sitä voi perustella (Burke 2007, 117).

1.2 Tarinoiden alkuperästä

Ihmisen tarve tarinoille ja tarinoiden merkitys ihmisyydelle huomattiin jo länsimaisen sivistyksen alkuaikoina. Hesiodos kertoo kuinka alkumyytit[2] keksittiin selittämään maailman syntyä sekä meidän paikkaamme siinä. Myytit ovat tarinoita, joita ihmiset kertoivat ymmärtääkseen ja selittääkseen itseään sekä itselleen että toisilleen. Kearneyn mukaan Aristoteles oli ensimmäinen, joka kehitti tämän filosofiseksi näkökulmaksi - hän argumentoi Runousopissaan, että tarinankerronnan taide, siis draamallinen ihmistoiminnan jäljittely, on se elementti, joka antaa meille jaettavan maailman. (Kearney 2002, 3.) Aristoteleen perintö on läsnä Kearneyn lisäksi myös monien muiden nykyajattelijoiden, kuten Ricouerin, Taylorin, MacIntyren ja Nussbaumin kirjoituksissa (Rundell 2007, 108).

Joseph Campbell kirjoittaa, että uskontojen ja mytologioiden hahmojen taa on piiloutunut totuuksia, jotka paljastuvat niitä tutkittaessa. Myytit muodostavat ällistyttävän yhtenäisen verkon perustotuuksista, joiden mukaan ihminen on elänyt vuosituhansien läpi tällä planeetalla. Ihmisen myytit ovat kukoistaneet kaikkina aikoina ja kaikissa kulttuureissa, ne ovat olleet inspiraationa kaikelle muulle, jota ihmisen toiminnasta on syntynyt. Campbellin mukaan ei ole ollenkaan liioittelua sanoa, että myytti on salainen aukko, jonka kautta kosmoksen ehtymättömät energiat huuhtoutuvat ihmisen kulttuuriseksi ilmentymäksi.

[2] Myytti eli kreikaksi mythos tarkoittaa tarinaa (Kearney 2002, 3).

(Campbell 2008, xii – xiii, 1.) Campbellin runollisen ilmauksen ymmärrän tarkoittavan sitä, että myyttien kautta ihminen toteuttaa kulttuuriaan. Myyteissä ilmenee ihmisen näkemys maailmankaikkeudesta. Se, miten merkittävä asema myyteille ja niistä tehdyille johtopäätöksille annetaan, riippuu kuitenkin näkökulmasta. Näkemys tarinoista ja myyteistä jonkinlaisina totuuden välittäjinä, universaalin ihmisyyden kuvina, asettuu postmodernin ajan kritiikin myötä kyseenalaiseksi.

Tarinallisuus ilmestyy aikaisessa vaiheessa osaksi kommunikaation kehitystä kaikissa kulttuureissa. Se mahdollistaa kertojilleen järjestyksen ja jatkuvuuden luomisen. Tarinoiden fundamentaalinen tarkoitus on tehdä kokemuksia ymmärrettäviksi, tarina ja itse ovat toisiinsa lomittuneita, sillä tarinat sekä syntyvät kokemuksesta että selittävät niitä. Yhteiskunta ja itse värittyvät tarinoinnin kautta. Tarinat ovat siten resurssi suhteiden, tunteiden ja identiteettien muodostamiseen. (Ochs & Capps 1996, 19.)

Barbara Benjamin väittää vastoin yleistä käsitystä, että kirjoitetun tarinan traditio saattaa olla yhtä vanha kuin suullisesti kerrotun. Hänen mukaansa on mahdollista, että ensimmäiset kirjoitetut sanat ovat voineet olla lyhytkestoisiksi tehtyjä, esimerkiksi hiekkaan kirjoitettuja. Ihmiset ovat myös kirjoittaneet tarinoita kuvien ja symbolien muodossa kiveen, luuhun ja luolien seinämiin. Noin 3500 vuotta eaa. sumerilaiset kertoivat tarinansa savenpaloihin painetulla nuolenpääkirjoituksella. Nykyaikaisen paperin virkaa toimittivat, jo noin 2500 vuotta eaa., nahka, bambu ja papyrus. (Benjamin 2006, 160.)

Lienee kuitenkin mahdotonta määritellä, milloin ihmisen kyky kertoa tarinoita syntyi. Boria Sax toteaa, että kyky kertoa tarinoita täydellistyi kirjoittamisen keksimisen myötä. Hänen mukaansa tarinoita on ennen tätä varmasti kerrottu tuhansia vuosia aikaisemmin, sillä ensimmäiset kirjoitetut, esimerkiksi sumerilaiset ja egyptiläiset tarinat, eivät ole haparoivia kirjoituksia vaan loppuun asti hiottuja, valmiita tarinoita. (Sax 2006, 166.) Täten ensimmäisten kirjoitettujen tarinoiden muoto todistaa, että suullisella ja kuvallisella tarinoiden kerronnalla on ollut pitkä historia.

William Ferrell kirjoittaa, että jossain vaiheessa, välillä 30 000 - 3000 vuotta eaa. ihminen lisäsi metafyysisen ulottuvuuden luomiinsa tarinoihin. Se on vaihe, jolloin tarinoista tuli merkityksellisiä abstraktissa mielessä - syntyi pyrkimys yhdistää hengellinen ulottuvuus fyysiseen. Myytit toteuttavat tätä funktiota, ne yhdistävät fyysisen eli tunnetun

metafyysiseen eli tuntemattomaan. (Ferrell 2000, 4, 7.) Tarinoiden abstraktin merkityksen ymmärrän tarkoittavan sitä, että tarina on enemmän kuin mitä siinä kerrotaan, sen merkitys ei pysyttele omien rajojensa sisällä. Metafyysinen ulottuvuus tuo tarinaan olemassaolon pohtimisen. Tästä näkökulmasta voimme kenties avata myös hieman historian ja tarinan välistä eroa. Tarinassa on metafyysinen ulottuvuus, siihen sisältyy sellaista merkitystä, jota historia faktoihin pohjautuvana tietona ei pyri kantamaan. Ferrellin mainitsema hengellinen ulottuvuus voi puolestaan sekularisoituneessa maailmassa vaikuttaa pelkältä utopialta. Tämä johtuu lähinnä hengellisyys-termin uskonnollisesta sävystä. Hengellisyyttä ei kuitenkaan tarvitse samaistaa uskonnollisuuteen.[3]

Meistä tulee historiamme täysiä toimijoita vasta silloin, kun sattumanvaraiset tapahtumat muunnetaan tarinaksi ja niistä tehdään aikojen ylitse muistettavia, argumentoi Kearney. Tämä historialliseksi tuleminen sisältää muutoksen: pelkkä tapahtumien virta muuttuu mielekkääksi ja ymmärrettäväksi sosiaaliseksi tai poliittiseksi yhteiskunnaksi. Kearney kutsuu tätä muutosta siirtymäksi luonnosta tarinaan, ajan kulumisesta ajan selittämiseen, jota ilman biologisen elämän mahdollisuus muuttua ihmisyydeksi jäisi arvailujen varaan. (Kearney 2002, 3.) John Rundell kutsuu tätä Kearneyn väitettä antropologiseksi ja jatkaa, että Kearneyn teoriassa tarinat saavat kaksoistehtävän: ne ovat todellisiin tai kuvitteellisiin yhteisöihin kuuluvien ihmisten sosiohistoriallisen merkityksen kantajia sekä paikkoja, joissa yksilön halut ja toiveet kohtaavat yhteisön normit - mahdollistaen semanttisen innovaation sekä uudelleenluonnin. (Rundell 2007, 108.)

Perinteisen tarinan eli mythoksen tarkoituksena ei ollut keksiä jotain uutta ja ennen näkemätöntä eikä tallettaa jotain tapahtunutta, vaan toistaa tarina, joka oli kerrottu jo lukemattomia kertoja. Alkukantaiset tarinat olivat luonteeltaan, Kearneyn tulkinnan mukaan, uudelleenluovia. Joka kerta kun myyttejä kerrottiin, oli kertojana ihminen - vaikka tarina siis olikin sama, oli se silti jollain tapaa erilainen jokaisella kerronnalla. (Kearney 2002, 7 – 8.) Kearneyn hahmottelemat piirteet löytyvät myös Scholesin & Kelloggin (2006, 12) kirjoituksista: ”Ensisijainen impulssi, joka häntä (kertojaa) liikuttaa ei ole historiallinen, tai luova; se on uudelleenluova… Hän uudelleenkertoo perinteistä tarinaa ja sen vuoksi hänen ensisijainen kuuliaisuutensa kohde ei ole fakta, ei totuus, eikä viihdyttäminen, vaan mythos itsessään.” Se, että kertojan ensisijainen tarkoitus ei ole

[3] Aihetta käsittelee esimerkiksi Andre Comte–Sponville teoksessaan *L'Esprit de l'athéisme* (2006).

viihdyttää, ei tietenkään poissulje mahdollisten kuulijoiden viihtymistä. Jokin kiehtova ja koukuttava voima varmasti on ollut läsnä myös perinteisissä tarinoissa, tehden niistä elinvoimaisia, uudelleen kertomisen arvoisia - ihminen ei ole monotonisesti kuulemaansa toistava robotti, kerrontaamme sävyttävät erilaiset äänenpainot, ilmeet, eleet ja painotukset.

Kearneyn mukaan kertomuksen tavallisin funktio on poiesis, eli elämän *tekeminen* elämäntarinaksi. (Kearney 2002, 129). Kearneyn käyttämä termi, poiesis, on tuttu Aritoteleen kirjoituksista. Poiesis on sellaista toimintaa, jolla on tästä toiminnasta erillinen päämäärä. Se on siis tuottavaa - jotakin luovaa, erotuksen praksiksesta, jonka päämäärä on toiminnassa itsessään. Yksinkertaisesti ilmaistuna voidaan sanoa, että elämässä on kyse muustakin kuin elämisestä: ihmisen elämä ei ole pelkkää hengissä pysymistä.

Aikaisien kertomuksien tavallisin muoto, myytti, sisälsi perinteisen tarinan pääpiirteet tai juonen, joka voitiin siirtää sukupolvelta toiselle. Tavallisesti myytillä oli pyhä rituaalinen tarkoitus. Se kertoi yhteisölle heidän pyhästä alkuperästään ja esi-isistään. Esimerkiksi Kreikan, Intian, Kelttien, Germaanien ja raamatun suuret saagat palvelivat tätä tarkoitusta. Kearney kysyykin, mitä tietäisimme länsimaisesta kulttuurisesta identiteetistä, jos meillä ei olisi tarinoita Odysseuksesta, Aeneaasta, Abrahamista tai Kuningas Arthurista. (Kearney 2002, 8–9.) Osaltaan tarinat vastaavat siihen, millaista oli olla henkilö x tietyllä aikakaudella, tietyssä kulttuurissa ja tiettyjen käytänteiden osana. Voimme todeta Hans-Georg Gadameria linjaten, että emme ehkä voi koskaan saavuttaa puhdasta ymmärrystä jonkin toisen ajan oloista. Vaikka emme itse voisi tavoittaa kyseiselle aikakaudelle ominaista ajattelutapaa, paljastuu kertomusten kautta kuitenkin jotain arvomaailmasta, näkökulmista ja ihmisten arkipäiväisestä elämästä. Tarinoiden kautta voimme tehdä oman tulkintamme esimerkiksi siitä, millainen käyttäytyminen on ollut hyväksyttyä tarinan esittämässä kontekstissa.

1.3 Myytti ja mytologia

Yleisen määritelmän mukaan mytologialla tarkoitetaan jumaltarustoa tai myyttien kokoelmaa ja näiden tutkimista. Mytologia viittaa täten laajempaan kokonaisuuteen kuin myytti, joka on esimerkiksi maailman syntyä käsittelevä taru. Tekevätkö myyttiset kertomukset selkoa maailmaan? Luovatko ne järjestystä ja merkitystä, vai ovatko ne

primitiivisten[4] kansojen järjettömiä kertomuksia? Campbellin mukaan mytologian ja riittien tarkoitus on alusta alkaen ollut tarjota symboleja, jotka ajavat ihmistä eteenpäin (Campbell 2008, 7). Ferrellin mukaan mytologia voidaan ymmärtää metaforisiksi selityksiksi, myytti puolestaan tarkoittaa tarinaa, jossa henkilö käsitteellistää suhteensa todellisuuteen, jonka tietää olevan olemassa, mutta jota hän ei pysty muilla tavoin määrittelemään (Ferrell 2000, 4). Roland Barthesin teoksen Mytologioita (1994, 9 – 10) alkupuheessa lukijaa johdatellaan aiheeseen toteamalla: ”… myytti on kertomus, joka pyrkii antamaan historiallisesta ilmiöstä pysyvän, ikuisen, ”luonnollisen” selityksen.” Ferrell asettaa myytin selitysmuotona uskollisen selityksen ja tieteellisen selityksen välimaastoon (Ferrell 2000, 4). Yhden mielen tuottama, epärealistisen mielikuvituksekas kertomus olisi vain erikoislaatuista, mutta entä jos samantapaisia kertomuksia löytyy täysin eri paikoista, kysyy Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1978, 12).

1700–1800-luvuilla folkloristien ja antropologien vertaillessa ympäri maailmaa kerättyjä tarinoita, huomattiin niissä pian tiettyjä toistuvia aiheita ja rakenteita. Tarinat, jotka olivat lähtöisin eri sivilisaatioista ja joilla ei pitänyt olla juuri mitään tekemistä toistensa kanssa, vaikuttivat omituisen samankaltaisilta. Tästä huomiosta ovat lähtöisin yritykset redusoida kaikki tarinat samojen perusmuotojen tai jopa yhden rakenteen alle. Venäläisen folkloristin, Vladimir Proppin, teoria on näistä tunnetuin. Propp pyrki redusoimaan tarinoiden näennäisen erilaiset juonet yhdeksi tarinaksi, joka sisältää 7 hahmoa ja 31 episodia, jotka eivät koskaan muutu, vaikkakin saattavat olla puutteellisia. Proppin johtopäätös oli, että kaikki tarinat juontuvat, ovat lähtöisin, kadonneesta mytologiasta. (Sax 2006, 166 – 167.)

Meidän ei tulisi olettaa, että kaikki säilyneet tarinat tai myytit edustavat jotain syvällistä, mutta ei kuitenkaan ole vaikeaa erottaa niitä, joilla on todellista merkitystä ja siten arkkityyppistä asemaa, kirjoittaa Ferrell (Ferrell 2000, 8). Ferrell (2008, 8) perustaa näkökulmansa käsitykseensä arkkityypeistä: arkkityyppiset tarinat ovat yhteydessä sekä toisiinsa että meihin, kyseisten myyttien luoneiden ihmisten kanssa jakamamme vaistonvaraisen luonnon kautta. Me siis olemme yhteydessä arkkityyppeihin, sitä miettimättä. Ferrellin näkökulma on kuitenkin ainakin filosofiselta kannalta kyseenalainen

[4] Termi primitiivinen on ehkä kyseenalainen, Claude Lévi–Straussin mukaan paremmin kuvaileva ilmaisu olisi ”ihmiset ilman kirjoitustaitoa” (Lévi–Strauss 1978, 15).

sillä se olettaa hieman liiankin optimistisesti tietynlaisen universaalin ihmisluonnon olemassaolon. Myös vaistovarainen luonto on ilmaisu, joka kaipaisi täsmennystä. Kuitenkin huomio siitä, että on olemassa arkkityyppisiä tarinoita ja muunlaisia tarinoita, kertoo asiaa tarinoiden luonteesta. Kenties kaikkien tarinoiden merkitys ei ole niiden oletetussa syvällisyyden tasossa, vaikka Ferrell näin tuntuu ajattelevan.

Jotta tarina voi saavuttaa myyttisiä mittasuhteita, täytyy sen olla olemassa - ei faktana - vaan tiedon metaforana. Myytteihin liittyy vahvasti metafyysinen olemus. Ne ovat tarinoita, jotka asettavat kulttuurin perustavat ajatukset metaforiseen muotoon. Ferrellin mukaan myytteihin liittyy syvempi totuus kuin esimerkiksi legendoihin tai kansantaruihin. Myytit eivät ole historiallisia tai tieteellisiä selityksiä, ne liittyvät kulttuurin hengelliseen puoleen ja ne ilmentävät kulttuurin syvimpiä arvoja. Yksi myytin tarkoitus on selittää selvittämätön todellisuus jollain tapaa järjellisesti. (Ferrell 2000, 10, 11, 23.) Jos Ferrell on oikeassa sanoessaan, että myytit ilmaisevat kulttuurin hengellistä puolta, millainen on nykymaailman asema? Onko myyteillä edelleen jotain sijaa? Voivatko muut tarinat pitää yllä tätä myyttien roolia - ilmentää syvimpiä arvojamme?

Claude Lévi-Strauss on kirjoittanut, että myytit tulevat esiin ihmisessä hänen tietämättään. Tätä ajatusta on kritisoitu, sillä empiirisestä näkökulmasta väite on täysin järjetön. Lévi-Straussin mukaan tämä väite kuitenkin kuvailee elettyä kokemusta (ainakin hänen omaansa). Lévi-Strauss huomauttaa, että kuilu tieteellisen ja niin sanotun myyttisen ajattelun välillä syntyi 1600–1700-lukujen aikana. Tuolloin muun muassa sellaisten nimien kuin Bacon, Descartes ja Newton siivittäminä ajateltiin, että tieteen on välttämätöntä perustaa itsensä vanhojen sukupolvien edustaman myyttisen ja mystisen ajattelun vastakohdaksi. Ajateltiin, että tiede voi olla olemassa vain kääntämällä selkänsä aistien maailmalle, sillä aistinvaraiset havainnot ovat pettäviä. Tosimaailma on matemaattisten ominaisuuksien maailma, joka voidaan käsittää järjen avulla. (Lévi-Strauss 1978, 3, 6.) Vaikka pystymme selittämään tieteellisesti esimerkiksi sen, *miten* universumi sai alkunsa, meitä eniten vaivaava kysymys on kuitenkin *miksi* se sai alkunsa - tähän tiede ei Ferrellin mukaan pysty vastaamaan, ja sen vuoksi myytit ja uskonnot ovat yhä osa eri kulttuureja (Ferrell 2000, 5). Mielestäni myyttien ja uskontojen lisäksi vastauksia kysymykseen *miksi* antavat myös monet muissa muodoissa esitetyt kertomukset. Uskonnoista muiden

tarinoiden vastaukset vain eroavat siten, että ne eivät pyri esittämään itseään ainoana oikeana vaihtoehtona.

Nykyajan näkemys on, että tarina luo järjestystä kaaokseen. Michael Roemerin teesinä on, että perinteinen tarina (jollaiseksi Roemer lukee muun muassa myytit) ei ole järjellinen. Tapahtumat seuraavat toisiaan kausaalisesti, mutta niille ei löydy selitystä tai tarkoitusta, etenkään myytissä. Myytit eivät anna meille ymmärrystä maailmankaikkeudesta, ne eivät luo järjestystä, eivätkä Roemerin mukaan edes illuusiota siitä. Roemerin mukaan (nykyisin vallalla olevat) näkökulmat, joiden mukaan myytit tekevät juuri sitä, minkä Roemer niiltä kieltää - siis luovat järjestystä maailmaan - vievät valistuksen optimismin äärimmäisyyksiin. (Roemer 1998, 43 – 44.) Roemer ei kuitenkaan pysty vakuuttavasti argumentoimaan esittämäänsä kantaa myyttien epäloogisuudesta.

Illuusio, josta Roemer puhuu, liittyy Lévi-Straussin (1978, 17) näkemykseen myytistä: ”Myytti ei onnistu antamaan ihmiselle materiaalisempaa valtaa yli luonnon. Kuitenkin se antaa ihmiselle erittäin tärkeän illuusion siitä, että hän pystyy ymmärtämään maailmankaikkeutta. Se on, tietenkin, vain illuusio.” Jos myyttien antama ymmärrys maailmankaikkeudesta on vain illuusio, asettuuko tarinoidenkin tarjoama merkitys samaan kastiin? Onko tämä illuusio tärkeintä, mitä tarinat meille antavat?

Ferrell kirjoittaa, että aikaisimpien, esimerkiksi maailman syntyä selittävien tarinoiden ensisijainen tehtävä ei ollut edistää tietoa, vaan tyydyttää ihmisen tarve, selittää ihmisen olemassaoloa ja tarjota tälle olemassaololle tietoinen syy tai tarkoitus. (Ferrell 2000, 15.) Myyttien tarkoitus oli siis vastata ikuisuuskysymykseen elämän tarkoituksesta, selvittää sitä, miksi minä olen täällä, miten minun pitäisi elää, mitä on olemassaolo - onko minulla mitään merkitystä tämän kaikkeuden keskellä? Käsitys yksilöstä ja minuudesta on muuttunut historian saatossa. Myyttien tarjoama näkemys ei siis todennäköisesti ole ollut sellainen yksilökeskeinen omaa tarkoitusta hakeva selitys, mitä nykyihminen itselleen etsii.

Myyttien järjettömyyden voidaan todeta olevan vain näennäistä, kuten useat teoreetikot ovat todistaneet tutkimuksissaan. Nykypäivän näkökulmasta myyttejä voi kuitenkin olla vaikea ymmärtää - onko myyteillä ja nykyajalla, nykyajan tarinoilla, siis mitään tekemistä toistensa kanssa? Myös nykytarinoihin liittyy piirteitä, jotka saattavat vaikuttaa absurdeilta. Jos ne ovat absurdeja jopa meille, millaisina ne olisivat ilmenneet ihmisille, jotka elivät

myyttien aikakaudella? Esimerkiksi Kummisetä-elokuvan kohtaus, jossa mies herää hevosen pään vierestä, voi vaikuttaa käsittämättömältä, mutta silti etsimme sille selitystä. Koko kohtaus ilmenee hyvin erikoisena, jos emme tunne kulttuurisia lähtökohtia ja niihin liittyviä symboleja.

Myytit eivät ole vain kuvitteellisia tarinoita, ne pyrkivät luomaan ymmärryksen maailmasta sinä aikana, jolloin ne syntyvät. Myös nykyajan kirjailijat pyrkivät tekemään tarinoita, jotka kertovat meille, joko positiivisen tai negatiivisen esimerkin kautta, miten meidän tulisi elää. Ferrellin mukaan monet niistä olosuhteista, joista Hesiodoskin kirjoitti, ovat yhä osa elämäämme. Emme ole selvittäneet pahan ongelmaa emmekä ole kyenneet määrittelemään tiettyjä arvoja, joita kaikkien tulisi seurata. Nykyaikaiset kirjoittajat voivat käsitellä näitä asioita usean eri genren kautta, mutta perusajatus on kuitenkin se, että niitä käsitellään yhä uudelleen ja uudelleen. Ja ikiaikaisten tarinoiden tapaan ne, joita pidämme kaikista kertovimpina, tulevat osaksi perintöämme, mytologiaamme. (Ferrell 2000, 5.) Ferrell asettaa tarinoille selkeästi normatiivisen tarkoituksen, tai ainakin pyrkimyksen kuvata ja selvittää tiettyjä oikeita toiminnantapoja. Postmoderni teoria kuitenkin luopuu universaalien arvojen määrittely-yrityksistä mahdottomana tehtävänä, jolloin Ferrellin edustaman näkökulman mukaiset kannat asettuvat kyseenalaisiksi. Tämä ei tosin tarkoita sitä, että kyseisiä aiheita ei käsiteltäisi. Muutos liittyy lähinnä teoreettiseen suhtautumistapaan: katsotaan, että yhteisiä arvoja voidaan luokitella korkeintaan kulttuurien tasolla.

Nykyaikana mytologia on tunnustettu tärkeäksi välineeksi, jonka kautta on mahdollista ymmärtää ihmisen tietoisuutta ja kulttuurin kehittymistä. Myös näkemys, jonka mukaan jokainen kulttuuri kehittää omat versionsa arkkityypeistä, on yleisesti hyväksytty. Ferrellin mukaan nykykulttuureissa myytit ovat luovimpien taiteilijoidemme tuotoksia. Ferrell toteaa Carl G. Jungilta lähtöisin olevan argumentin, jonka mukaan myytit ovat yhteydessä ihmiskunnan kollektiiviseen alitajuntaan[5], olevan perustaltaan yksinkertainen: luonnollisen maailman tuotteina me olemme sitä hallitsevien voimien subjekteja ja objekteja. Vuodenaikojen syklit, jotka kuvastavat niin syntymää, kuolemaa kuin uudelleensyntymää, määrittävät Ferrellin mukaan elämäämme. (Ferrell 2000, 9, 27.) Ihmiskunnan

[5] Argumentti ihmiskunnan kollektiivisesta alitajunnasta ja myyteistä on myös muun muassa Joseph Campbellin ajatusten taustalla.

kollektiivinen alitajunta on kuitenkin sellainen ilmiö, jonka olemassaoloa on vaikea todistaa. Toteamus ihmisen ja luonnon suhteesta ei vielä anna meille tietoa siitä. Ferrellin pyrkimyksenä onkin korostaa sitä, miten luonnon kiertokulku vaikuttaa ihmiseen ja hänen uskomuksiinsa. Vuodenaikojen vaihtumista on juhlittu läpi historian ja esimerkiksi kevääseen liittyvät rituaalit juhlistavat sitä, kuinka ihminen muun luonnon tavoin herää uudelleen henkiin (Ferrell 2000, 29). Tämän näkemyksen mukaan nykyajan tarinankerronnalla ja myyteillä on yhteinen perusta. Vaikka emme siis kutsu tarinoitamme mytologiaksi, saattavat ne kuitenkin palvella samaa tarkoitusta.

Se, miten mytologiaa määritellään, riippuu kunkin määrittelijän lähtökohdista. Campbell esittää eräänlaisen yhteenvedon mytologian tulkitsemisesta. Hän kirjoittaa, että muun muassa Frazer on tulkinnut mytologian primitiiviseksi tavaksi selittää luontoa. Müller puolestaan piti mytologiaa esihistoriallisten aikojen runollisena mielikuvituksena, jonka myöhemmät ajat ovat väärinymmärtäneet, ja Durkheim vertauskuvallisena instrumenttina, jolla yksilö muokataan ryhmäänsä. Jung on tunnettu teoriasta, jonka mukaan mytologia on ihmisen psyykeen arkkityyppinen joukkouni. Coomasraswamy kuvasi mytologiaa metafyysisten näkemysten välikappaleeksi. Näiden lisäksi Campbell mainitsee vielä uskontojen näkökulmat, joissa jumala paljastuu lapsilleen mytologian kautta. Campbellin mukaan mytologia on näitä kaikkia, eikä myyttien tulkitsemiseen ole mitään lopullista systeemiä. Kun tarkastellaan miten mytologia toimii (eikä vain mitä se on), miten se on palvellut ihmistä ja miten se voi palvella ihmistä tänä päivänä, huomataan, että mytologia on yhtä joustava kuin elämä itse suhteessa yksilön pakkomielteisiin ja vaatimuksiin. (Campbell 2008, 329 – 330.) Tämä tarkoittaa sitä, että mytologia muokkautuu vastamaan kulloisenkin kulttuurin ja yksilön vaatimuksia ja tarpeita. Ihmiselämän muuttuessa myös mytologia muuttuu. Se ei muutu joksikin toiseksi, vaan muovautuu erilaisiin muotoihin.

1.4 Myytin jakautuminen historialliseen ja fiktiiviseen tarinaan

Perinteisesti historia ja myytti erotetaan toisistaan toistensa vastakohtina. Tarina on joko totta tai ei: jos se on totta, se on historiaa, jos ei, se on myytti. Historioitsijat ovat innokkaita tekemään tämänkaltaisia jakoja. Peter Munz huomauttaa kuitenkin, että oikeastaan myytti ja historia ovat toisistaan riippuvaisia. Lähtökohta on se, että molemmat, sekä myytti ja historia, ovat tarinoita konkreettisista tapahtumista. Myytti eroaa historiasta siten, että tavallisesti siinä aika ja paikka ovat epätarkkoja. (Munz 1956, 1–2.) Väitettä, että

myytit kertovat konkreettisista tapahtumista, saattaa olla vaikea hyväksyä. Munz viittaa sillä, että myytit ovat totta, siihen että ne esittävät sellaisia tapahtumia, jotka ovat meille tuttuja omista elämistämme - ne sisältävät universaalisti tosia piirteitä.[6] (Munz 1956, 3). Täten Munzin tarkoittama myyttien konkreettisuus ei tarkoita jotain yksittäistä, tiettynä aikana tapahtunutta seikkaa, vaan se viittaa yleisiin tapahtumiin, joita kyseessä olevan näkökulman mukaisesti voidaan kutsua universaaleiksi. Käsitystä myytin ja historian läheisestä suhteesta vahvistaa myös Kearneyn näkemys, jonka mukaan historia syntyi myytistä. Samaan tyyliin myytin ja historian suhdetta on kuvannut myös J.R.R.Tolkien (2008, 47): ”Historia muistuttaa usein myyttiä, koska ne ovat molemmat pohjimmiltaan tehty samasta aineesta.”

Myyttinen tarina jakaantui aikojen saatossa kahteen päähaaraan: historialliseen ja fiktiiviseen. Perinteinen mythos muokkaantui historiallisen kertomuksen myötä koskemaan yhä enemmän menneiden tapahtumien totuudellisuutta, todellisuutta. Tarinankertojat, kuten Herodotos, pyrkivät kuvailemaan ennemminkin luonnollisia kuin yliluonnollisia tapahtumia vastustaen homeerista, hirviömäisiä ja fantastisia skenaarioita luovaa, viihdyttämään pyrkivää tyyliä. Ensimmäiset historioitsijat pyrkivät siis tarjoamaan kertomuksen omaisia kuvauksia oikeasta ajasta, paikasta ja toimijoista, tarkoituksenaan esittää asia siten, kuin se olisi se, mitä todella tapahtui. Yksilöiden tasolla tästä syntyivät biografiat, kollektiivisen ihmisyyden tasolla puolestaan historia yleisessä mielessä: historiallisten tapahtumien kertomuksellinen tallentaminen. (Kearney 2002. 9.) Kearney ei itse selvennä jaottelunsa taustoja, mutta hänen lähtökohtanaan ovat selvästi Scholesin ja Kellogin *The Nature of Narrative* teoksen ajatukset. Scholes & Kellogg (2006, 13) kirjoittavat empiirisestä ja fiktionaalisesta tarinasta ja jako vastaa pääpiirteittäin Kearneyn historiallinen & fiktiivinen tarina -jaottelua.[7]

Fiktiivinen kertomus muuntui eri suuntaan kuin historiallinen. Fiktiiviset kertomukset pyrkivät kuvailemaan tapahtumia jonkin ideaalisen standardin, kuten kauneuden, hyvyyden

[6] Munzin näkemys on tyypillinen teoria siitä, että myyteissä ja tarinoissa universaaleja piirteitä, toistuvia arkkityyppejä, jotka ovat sidoksissa ihmisten oikeaan elämään.

[7] Scholesin & Kellogin jaottelu on hieman yksityiskohtaisempi, he jakavat empiirisen kertomuksen vielä historialliseen ja mimeettiseen, joista ensimmäinen koskee tosiseikkojen totuudellisuutta, jälkimmäinen aistihavaintojen ja ympäristön totuudellisuutta. Myös fiktiivinen kertomus voidaan samaan tapaan jakaa romanttiseen ja didaktiseen. (Scholes & Kellogg 2006, 13–14.)

tai nöyryyden kautta. Tällaisten tarinoiden dramaattisin muoto syntyi Romantiikan aikana (vaikka siitä löytyykin viitteitä jo Dantelta), jolloin metafora, allegoria, liioittelu ja muut retoriset apuneuvot värittivät tapahtumia. (Kearney 2002, 9.)

Fiktion kirjoittaja on vapaa perinteen ja historian velvoitteista. Oli tavoitteena sitten antaa iloa, ohjeistusta tai jotain muuta mitä yleisö tuntuu tarvitsevan, kertoja ei keskity ulkopuoliseen maailmaan vaan yleisöön. Historiallisen kertomuksen kuuliaisuus (eli sitä määrittelevä seikka) siirtyi siis myytiltä totuudelle, todellisiin tapahtumiin, fiktiivisen kertomuksen kuuliaisuus puolestaan siirtyi myytiltä ideaalille - molemmat olivat tapa paeta perinteisen tarinan asettamaa tyranniaa. (Scholes & Kellogg 2006, 13–14.) Tarinan luonteen muutoksessa oli siis (ainakin osittain) kyse rajojen ylittämisestä, liian rajoittavista säännöistä ja siitä, ettei niiden puitteissa liikkuminen enää riittänyt kattamaan käsiteltävien asioiden alaa.

Historiallisilla ja fiktiivisillä kertomuksilla on kuitenkin yhteinen piirre: niillä molemmilla on mimeettinen funktio. Jo Aristoteles argumentoi, että tämä mimeettisyys on paljon muutakin kuin todellisuuden jäljittelyä, imitointia. Kearneyn mukaan mimeettisyydellä on tuskin mitään yhteistä sen naturalistinen näkökulman kanssa, jonka mukaan taide on vain peili luonnolle. Kearneyn mukaan Aristoteles tarkoittaa mimesiksellä maailman luovaa uudelleentulkintaa, jonka kautta piilotetut ja tutkimattomat merkitykset voivat tulla näkyviin. Mimesis, hajanaisen tiedon muuntajana uudeksi paradigmaksi, on siten pohjimmiltaan sidoksissa mythokseen. Tarinoihin sisältyy eräänlainen mimesis-mythos - kaksoisrooli, joka tarjoaa meille uuden tavan olla maailmassa. Tarinat kutsuvat meidän näkemään maailman eritavalla ja Kearneyn mukaan juuri tämän kautta me voimme kokea katharsiksen. Aristoteleen teoriassa katharsis liittyy fiktiivisiin ja poeettisiin kertomuksiin, vain nämä kaksi, toisin kuin historialliset selostukset, paljastavat todellisuuden universaalit rakenteet. (Kearney 2002, 12 – 13.)

Myytin ja historian yhteyttä pohtii myös Lévi-Strauss. Lévi-Straussin mukaan jako historian ja mytologian välillä ei ole lainkaan selvä. Mytologia on niin sanottu suljettu systeemi, samat elementit löytyvät eri paikoista yhä uudelleen ja uudelleen, historia puolestaan on avoin systeemi, mutta tähän jakoon liittyy myös jonkinlainen välimuoto. (Lévi–Strauss 1978, 38, 40.) Lévi-Straussin kuvailemassa välimuodossa on paljon samaa kuin aiemmin käsittelemässäni Kearneyn näkökulmassa: välimuoto syntyy siitä, ettemme

voi täsmällisesti määritellä historian ja tarinan rajaa. Periaatejako toden ja epätoden kertomuksen välillä muuttuu hyvin monimutkaiseksi, kun pohdimme miten tarina ylipäätään voi viitata todellisuuteen. Historiasta ja fiktiosta löytyy niitä yhdistäviä tekijöitä usein enemmän kuin niitä erottavia.

Antropologit olivat ensimmäisiä tieteilijöitä, jotka huomasivat, mikä merkitys myyteillä on yhteiskunnalle. Jokaisella yhteisöllä on jonkinlainen perustava kertomus siitä, ketä he ovat. Yhteisön tarinaa värittävät sisältäpäin siihen kuuluvien ja ulkoapäin siihen kuulumattomien henkilöiden tarinat. Mytologian monipuolisuudesta ja tulkinnanvaraisesta luonteesta kertoo siihen liitettyjen teorioiden laaja määrä. Myyttien ja mytologian tutkimuksen hedelminä on syntynyt käsitys tarinoiden historiasta, niiden ominaispiirteistä ja käyttötavoista sekä siitä, miten myytti on jakaantunut uusiin kerronnan muotoihin. Uusia kerronnan tapoja on syntynyt palvelemaan uusia kerronnan tarpeita: sepitetyt kertomukset ovat ajan myötä eronneet vahvasti tosikertomuksista. Tätä kautta on herännyt kysymys siitä, millainen on historian ja fiktion välinen raja ja millaisia funktioita näille erilaisille kerronnan tavoille asetetaan. Nämä funktiot määrittävät sitä, millaisia tarinoita pidetään hyvinä: kuinka suuri asema annetaan esimerkiksi tarinoiden tunteisiin vetoavalle puolelle ja kuinka paljon korostetaan niiden selitysvoimaa. Nämä löydökset johdattelevat tutkimukseni tarinoiden merkityksen äärelle.

2 TARINA JA MERKITYS

”Vähäpätöisimmät asiat, joilla on merkitystä, ovat elämässä enemmän arvoisia, kuin suurimmat asiat ilman sitä” (Jung, 2001, 67).

Merkitys on termi, joka eritoten tarinoiden yhteydessä jakautuu useaan alueeseen. Näiden alueiden paikantaminen on tutkielmani tämän osion aiheena. Mikä on tarinoiden merkitys, tarinoiden ja ihmisyyden suhde? Vaikuttaa siltä, että tarinoilla voi olla merkitystä usealla eri tavalla. Tämän vuoksi lähestyn tarinoiden merkityksen merkitystä niin fiktion, historian kuin tunteidenkin kautta. Tarinoiden ja todellisuuden suhdetta on tutkittu moninaisista näkökulmista. Voivatko tarinat kertoa jotain todellisuudesta? Entä millainen on tunteiden ja tiedon rooli tarinoissa? Liittyvätkö katharsis ja mimesis, joista jo Aristoteleskin kirjoitti, jotenkin tämän päivän tarinoihin? Mitä on narratiivinen totuus - miten (fiktiivisellä) tarinalla voi olla mitään muuta kuin viihteellistä arvoa? Muun muassa näihin kysymyksiin vastaamisen kautta pyrin luomaan viitekehystä tutkielmani loppuosalle.

2.1 Mitä tarkoittaa merkitys?

Mitä tarkoittaa merkitys, se että jollain on merkitystä? Merkitys on sana, jota on vaikea tavoittaa. Sen ympärillä voi kierrellä, mutta otteen saaminen on hankalaa. Merkitys kuitenkin syntyy aina jossakin suhteessa. Arkikielessä puhumme usein siitä, mikä minulle on tärkeää. Merkitys ja tärkeys näyttävät liittyvän toisiinsa: se, millä on merkitystä, on jollakin tavalla tärkeä. Ilman sitä jotain puuttuisi, jokin olisi toisin. Merkitys on kuitenkin jotain monisyisempää ja vaikeammin määriteltävää kuin tärkeys.

Polkinghorne käsittelee teoksessaan *Narrative Knowing and the Human Sciences* (1988) narratiivista tietämistä, tarinallisuuden merkityksellisyyttä osana ihmisyyttä ja ihmistieteitä. Polkinghornen teoksen pääteesinä on, että kerronta on olennainen osa ihmisen kokemusmaailmaa ja merkityksen muodostamista - ihminen on narratiivinen olento, kerronnallisuus, asioiden hahmottaminen ja järjestäminen tarinalliseen muotoon on ihmiselle ominaista. Ihmiset selittävät omia ja muiden toimia tavallisimmin juonen avulla (Polkinghorne 1988, 21).

Kertomus on järjestelmä, jolla ihmiset antavat merkitystä kokemuksilleen. Narratiivi on monimerkityksinen sana, sen sallivin määritelmä sisältää minkä tahansa kirjoitetun tai

puhutun esityksen. Polkinghorne käyttää narratiivia kuitenkin rajatummassa mielessä: se tarkoittaa tarinan muodossa esitettyä järjestelmää. Tämä rajaus ei kuitenkaan poista kaikkea monimerkityksellisyyttä. Narratiivi voi viitata tarinan tekemisen prosessiin, tarinan kognitiiviseen järjestelmään tai lopputulokseen - siis tarinoihin, kertomuksiin ja historioihin. Polinghorne käyttää narratiivi sanaa viittamaan sekä prosessiin että lopputulokseen. Tarina, kertomus, on ekvivalentti narratiiville, eikä Polkinghorne tahdo rajoittaa sanan tarina käyttöä huolimatta sen kyvystä viitata sekä tosiin että fiktiivisiin tapahtumiin. (Polkinghorne 1988, 11, 13.)

Kokemus on merkityksellistä ja tarinallisuudella on ensisijainen asema ihmisen kokemuksen merkityksellistäjänä. Ihmisen kokemukset järjestäytyvät ajallisesti merkittäviksi kokonaisuuksiksi tarinallisen merkityksen kautta, asioille syntyy tarkoitus. Merkitys ei kuitenkaan ole objekti, jonka voisimme asettaa suoran havainnoinnin kohteeksi. Sen sijaan yksilöiden ja yhteisöjen kertomukset, historia, myytit, sadut, novellit ja jokapäiväiset tarinamme, joita kerromme selittääksemme omaamme ja muiden käytöstä, voidaan asettaa tutkittaviksi. Tarinallinen merkitys syntyy, kun huomataan jonkin olevan jonkin kokonaisuuden osa, löydetään syy jollekin. Sen merkitys keskittyy niihin kokemuksen puoliin, jotka koskevat ihmisen toimintaa tai tapahtumia, jotka vaikuttavat ihmisiin. (Polkinghorne 1988, 1,6.)

Polkinghornen mukaan merkityksen maailma on olemassa vain ihmisen kokemuksen piirissä. Se ei ole asia eikä substanssi, vaan toimintaa, kuten esimerkiksi rakentaminen tai kirjoittaminen. Rakentaminen ja kirjoittaminen ovat toimintaa, substansseja ovat niiden tuottamat artefaktit (rakennus, käsikirjoitus). Merkityksen maailma on siis toimintaa, jonkinlaista aktiivisuutta, ja sen ensisijainen ulottuvuus on aika. Polkinghornen mukaan suuri osa merkityksen maailmaa koskevaa filosofista epäselvyyttä liittyy siihen, että se on pyritty tunnistamaan substanssiksi. (Polkinghorne 1998, 4.)

Jonkin tapahtuman tarkoituksen tai merkityksen kysyminen tarkoittaa sen kysymistä, miten kyseinen tapahtuma vaikuttaa lopputulokseen. Tapahtumien suhteet toisiinsa määrittävät niiden merkityksen. Merkitys ei synny vain yksilöiden tekemistä havainnoista. Myös kulttuurit pitävät sisällään kokoelmia tyypillisistä kertomuksellisista merkityksistä myyteissään, saduissaan, tarinoissaan ja historiassaan. Pystyäkseen toimimaan tietyssä kulttuurissa, täytyy ihmisen hallita ainakin yleiset piirteet siihen karttuneesta

merkityksestä. Kulttuuriset merkitykset eivät ole staattisia, sillä ne muuttuvat ihmisten toimien myötä. Kerronnallinen merkitys antaa muodon elämän tarkoituksen ymmärtämiselle sekä auttaa liittämään jokapäiväisiä tapahtumia kokonaisuuksiksi. Polkinghornen mukaan ensisijaista ihmisen olemassaolon merkityksellisyydelle on nimenomaan kerronnallisuus ja sen vuoksi kertomisen merkityksen tutkimisen tulisi olla ihmistieteiden fokuksessa. (Polkinghorne 1988, 6,11.)

Polkinghornen (1988, 6) mukaan ”Kysymys ”Mitä se tarkoittaa?” kysyy miten jokin on suhteessa tai liitoksissa johonkin toiseen.” Tarinoiden tarkoituksen tai merkityksen kysyminen on siis sen kysymistä, miten ne ovat suhteessa johonkin toiseen, tässä yhteydessä yhteisöön, ihmisiin ja ihmisten näkemyksiin maailmasta ja toisistaan. Merkitys on riippuvaista lopputulemasta, mutta toisaalta ennen lopputuloksen selviämistä tapahtumille voi syntyä siitä riippumatonta merkitystä.

Lévi-Straussin mukaan on mahdotonta kuvitella merkitystä ilman järjestystä. Merkitys on kuitenkin sana, jonka määritelmän löytäminen on ehkä vaikein koko kielessä. Mitä tarkoittaa se, että joku merkitsee jotain? Ainoa Lévi-Straussin keksimä vastaus tähän kysymykseen on: se, että jokin merkitsee jotain, tarkoittaa kykyä kääntää mitä tahansa tietoa eri kielelle. Kielellä Lévi-Strauss ei tarkoita esimerkiksi ranskan tai saksan kieltä vaan selitystä, sanan kuvailua eri sanoilla samaan tapaan kuin sanakirja antaa tietoa eri sanoista. Sanan kääntäminen toisiksi sanoiksi ei kuitenkaan toimisi ilman sääntöjä, sillä lopputulos ei olisi ymmärrettävä. Mitä tahansa sanaa ei voi korvata millä tahansa toisella sanalla. Täten säännöistä puhuminen on samaa kuin merkityksestä puhuminen. (Lévi-Strauss 1978, 12.) Lévi-Straussin näkemystä voidaan soveltaa tarinoihin: tarinat ovat tapahtumien kuvailua eri sanoilla, sanan kääntämistä toisiksi sellaisten sääntöjen mukaan, jotka tekevät tarinasta ymmärrettävän. Tarina on siis merkityksen ja järjestyksen antamisen muoto.

Alustava määritelmä tarinoiden merkityksestä voisi olla seuraavanlainen: tarinoiden merkitys syntyy toisaalta niiden (postmodernin teorian kyseenalaistamasta[8]) kyvystä viitata ulkopuoliseen maailmaan, niiden kyvystä käsitellä hyvää ja pahaa sekä niiden kyvystä selittää maailmaa. Toisaalta tarinoiden merkitys liittyy niiden vallitsevia oloja kuvastaviin,

[8] Käsittelen aihetta tutkielman osassa 4.

mutta eritoten lohtua tarjoaviin ja eskapistisiin puoliin, jolloin merkityksestä tulee jotain hyvin konkreettista, ei absoluuttisiin totuuksiin, vaan ihmisen kokemuksellisuuteen liittyvää. Merkityksellä tarkoitan tutkimuksessani merkitystä ihmisenä olemiselle, maailman, toisten ihmisten ja itsensä ymmärtämiselle sekä jäsentämiselle - tarinoiden, maailman ja ihmisen suhde. Merkitys on se, jonka ihmiset antavat tarinoille ja jonka tarinat antavat ihmisyydelle ja joka ilman tarinoita, ihmisen kertomuksellista olemusta, puuttuisi. Joillain tarinoilla voi olla meille hyvin henkilökohtaista merkitystä, jonka artikuloiminen saattaa olla haasteellista. Toiset tarinat puolestaan ohjaavat kulttuurista toimintaamme ja sitä, millaisena ymmärrämme meitä ympäröivän yhteiskunnan. Tarinat voivat myös kyseenalaistaa, herättää meissä epäilyksiä vallitsevia käytänteitä kohtaan. Kyseenalaistamisen kääntöpuolena tulee propaganda, mahdollisuus joutua huijatuksi.

2.2 Fiktio ja tunteet

Aristoteleen teoria tunteista, etenkin hänen ajatuksensa liittyen tragediaan ja katharsikseen, ovat jättäneet lähtemättömän vaikutuksen länsimaiseen filosofiaan. Tragedialla oli Aristoteleen mukaan tärkeä asema. Toisin ajatteli esimerkiksi Platon, joka toteaa, että tragedian herättämät tunteet tekevät yleisöstä järjellisesti kyvyttömiä ja johtavat heidät moraalisesti eksyksiin. (Curran 2001, 167.) Aristoteleen pohdinnan kohteena olivat myös tragedian herättämät tunteet, sääli ja pelko, sekä näiden aikaansaama katharsis eli tunteiden puhdistuminen - aihe tunnetaan tragedian paradoksina. Nykykeskustelussa aihetta käsitellään usein laajemmin fiktion paradoksina[9]. Kysymyksenä on silloin, miten ylipäätään voimme reagoida tunteellisesti fiktiivisiin tapahtumiin.

Runousopissa Aristoteles sanoo, että tragedian perimmäinen tarkoitus, telos, on olla toiminnan ja elämän imitaatiota tai esitystä eli mimesistä. Tämän esityksen tulisi tuottaa

[9] Tämä paradoksi herättää Sarah E. Worthin mukaan kolme erilaista oletusta, joihin suhtautumisesta riippuu se, miten paradoksia lähdetään ratkaisemaan. Nämä oletukset ovat: 1.) fiktio on aidosti liikuttavaa, 2.) tiedämme, että se, mitä fiktiossa esitetään, ei ole totta, ja 3.) olemme aidosti liikuttuneita vain sellaisista asioista, jotka ovat todellisia. Voimme joko hylätä ensimmäisen väitteen: fiktion herättämät tunteet vain muistuttavat oikeita tunteita, tai voimme hyväksyä ensimmäisen väitteen ja silti olla tietoisia, että näkemämme ei ole todellista, tai sitten voimme hylätä kolmannen väitteen ja argumentoida, että voimme olla aidosti liikuttuneita myös fiktionaalisista tapahtumista. Worthin tarkoituksena on hylätä näistä väitteistä kolmas ja tarkastella, mikä on filosofisesti uskottavin siltä pohjalta, mitä tiedämme tunteista ja uskomusjärjestelmistämme. (Worth 2000, 333–334.) Keskeisimpiä kiistanaiheita tragediaan liittyen ovat näkökulmaerot siitä, täytyykö tunteilta vaatia uskomuksia (ja jos, niin millaisia uskomuksia) sekä siitä, ovatko tragedian tai fiktion aiheuttamat tunteet samanlaisia kuin tosielämässä tuntemamme.

sille ominaista nautintoa: pelosta ja säälistä vapautumista. Sen kautta ihminen kokee näiden tunteiden puhdistumisen, katharsiksen. Runousopissa on esillä myös ajatus, että mimeettisten esitysten seuraamiseen liittyy oppimista - joko tunteellista ja/tai järjellistä. Se, mitä Runousopista on säilynyt, ei koske kovinkaan suurelta osin katharsista, minkä vuoksi kaikkien tulkintojen täytyy aina etsiä vastauksia myös tämän teoksen ulkopuolelta. (Curran 2001, 168.) Curranin näkökulma mimesiksestä imitaationa edustaa perinteistä tulkintaa, kuitenkin mimesis voidaan tulkita myös luovaksi toiminnaksi sen sijaan, että se olisi pelkkää jäljittelyä - termi, jolla usein on negatiivisia, toissijaisuuteen liittyviä, konnotaatioita.

Kearneyn mukaan Aristoteles uskoi, että dramatisoidut tarinat voivat tarjota meille vapauden tarkastella epämiellyttäviä ja uskomattomia tapahtumia, jotka tarinaksi muunnettuina menettävät osan haitallisuudestaan. Me katsojina voimme kokea helpottavan katharsiksen olemassaolon traagisista kärsimyksistä, sillä mimesiksen kekseliäisyys erottaa meidät tapahtumista, joita seuraamme. Mimesiksen tarjoama etäisyys mahdollistaa sen, että voimme ymmärtää tapahtumien merkityksen kokonaisuudessaan. Katharsis herättää (pelonsekaista) kunnioitusta kohtalon edessä. Kathartinen kunnioitus pysäyttää meidät, se yllättää ja erottaa meidät maailmasta. Mutta etäisyyden lisäksi tarvitaan myös jotain, joka yhdistää meidät tarinaan, jotain jonka kautta meistä tulee osallisia sellaisella tavalla, että tarinan tapahtumille syntyy merkitys. Katharsikseen liittyy pelko ja sääli, se liittää yhteen etäisyyden ja empatian. Sääli tarkoitti kreikkalaisille kykyä kärsiä toisten kanssa. Kearneyn mukaan tarinallisesti esitetty toiminta herättää sympatiaa, joka osuu syvemmälle kuin tavanomaisessa elämässä koettu sympatia. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että tarinan runollisuus saa meidät irtautumaan tavallisista itsesuojeluun liittyvistä asenteista ja toisekseen siitä, että tarina kasvattaa niiden olentojen lukumäärää, joita kohtaan saatamme tuntea empatiaa. Tarina tekee mahdolliseksi sen, mikä todellisuudessa olisi mahdotonta - voin kokea toisen ihmisen tuskan kuin olisin itse hän. Tämä avaa meille uusia olemisen ja näkemisen mahdollisuuksia. (Kearney 2002, 137–139.)

Mimesis voidaan ymmärtää mielikuvituksellisena uudelleenkertomisena, siinä ei ole kyse idealistisesta eskapismista tai orjamaisesta realismista. Mimesis uudelleenluo maailman sen mahdollisten totuuksien valossa. Mimeettinen uudelleenluomisen voima pitää yllä yhteyttä fiktion ja tosielämän välillä, kuitenkin tiedostaen myös niiden erilaisuudet.

Kearneyn mukaan elämä voidaan ymmärtää kunnolla vain kertomalla se tarinoiden kautta uudelleen. Mimesis, joka siis mahdollistaa sen, että voimme siirtyä elämästä elämäntarinaan, tuo ilmi elämisen ja kertomisen välillä olevan kuilun: elämä eletään, tarinat kerrotaan. Kearney tahtoo määritellä mimesiksen Ricouerin ja McIntyren tavoin luovaksi uudelleenkertomiseksi välttääkseen termiin perinteisesti liitettyä imitaation käsitettä. (Kearney 2002, 131–132.) Jerry Burken mukaan mimesis luovana kerrontana tarkoittaa sitä, että ihmiselämä on muutakin kuin pelkkää fyysistä liikettä (Burke 2007, 117). ”Henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva tarina on paljon enemmän kuin kronologinen sarja tapahtumia”, kirjoittavat Ochs & Capps (1996, 26).

Fiktiivisten tarinoiden merkitys liittyy voimakkaasti niiden kykyyn aiheuttaa meissä erilaisia tunteita. Tosielämässämme välttelemämme tunteet, sääli ja pelko, tekevät fiktion usein entistä nautittavammaksi (Worth 2000, 333). Samoin kuin Scholes & Kellogg liittivät myyttien syntyyn niiden tunteellisen merkityksen, liittyy myös fiktiivisiin tarinoihin, niiden merkitykseen, niiden aikaansaamat tunnetilat. Aristoteleen mukaan traagisten tunteiden kokeminen on terveellinen tapa puhdistautua, ja koska voimme oppia mimeettisestä toiminnasta, voi esteettisistä tunteista Worthin mukaan olla todellista apua tosielämän tilanteiden käsittelyssä. (Worth 2000, 335).

Tarina ja tunteet liittyvät siis läheisesti yhteen. Mutta ovatko tunteet tarinoiden välttämätön edellytys? David Novitz argumentoi, että fiktiota voi ymmärtää, sen voi kokea kunnolla, vain tunteiden kautta: liikuttumalla. Fiktion tunteellinen kokeminen ja ymmärtäminen vaativat myös sen, että fiktioon suhtaudutaan mielikuvituksen avulla. Novitz perustelee kantaansa sillä, että fiktion herättämissä tunteissa ei voi olla kyse tiedosta, uskomisesta tai ei-uskomisesta, sillä fiktiivisten tarinoiden ei uskota olevan totta. Ei vaikuta myöskään siltä, että tieto siitä, että luemme tai katselemme fiktiota, saisi aikaan tunteellisen reaktion. (Novitz 1980, 282–283.) Tarinat siis paitsi herättävät tunteita niin myös vaativat niitä.

2.3 Narratiivinen ja historiallinen totuus

Mitä arvoa on fiktiivisillä tarinoilla, ovatko ne *vain* kertomuksia? Täytyykö kertomuksen olla totta, jotta sillä voi olla perustavanlaatuista merkitystä? Ovatko totuus ja merkitys toisiinsa sidoksissa? Onko historia vain tarina muiden joukossa, vai liittyykö siihen jonkinlainen erilainen totuus kuin muihin tarinoihin? Onko tarinoilla ja todellisuudella

jokin suhde, vai voidaanko tarinat tuomita pelkäksi sanojen leikiksi ilman mitään niiden ulkopuolelle viittaavaa merkitystä? Muun muassa Joseph Margolis on argumentoinut, että fiktio ei voi kertoa mitään tosimaailmasta, se ei voi esittää minkäänlaisia totuuksia, sillä ”sen kysyminen, onko tarinassa totuutta, tarkoittaa sen kohtelemista jonain muuna kuin tarinana” (Margolis 1965, 155, Sparshottin 1967, 4 mukaan). Ochs & Capps (1996, 23) kirjoittavat, että vaikka tarina ei sisältäisikään absoluuttista totuutta, se voi antaa kertojille ja kuulijoille autenttisempia tunteita ja uskomuksia. ”Tarinat ovat versioita todellisuudesta” (Ochs & Capps 1996, 21).

Tarinat viihdyttävät meitä, ne tempaavat meidät mukaansa ja määrittelevät yhteisöjä. Myyteillä ja historioilla on suuri merkitys etenkin uskonnollisessa perinteessä. Tarinoiden tunteisiin vetoavaa ja opettavaa funktiota harva epäilee, mutta millainen rooli tiedolla on tarinoissa? Tuottaako tarina auttamatta pettymyksen, kun etsimme luotettavaa tietoa? Vai löytyykö tarinoista sittenkin sellaista tietoa, jota mikään muu lähde ei kykene tarjoamaan? Tällaisia kysymyksiä esittää muun muassa Keith E. Yandell, joka antaa viitteitä mahdollisesta vastauksesta kysymällä, löytyykö totuus ehkä sittenkin kahden viimeisen kysymyksen esittämien ääripäiden väliltä. (Yandell 2001, 3.)

Mitä voimme tietää maailmasta tarinoiden avulla, kertooko fiktio jotain todellista? Jos fiktioon liittyy totuus, miten se eroaa historian tarjoamasta totuudesta? Kearneyn argumentti on, että historian tarjoama totuus eroaa fiktion totuudesta, mutta historia ja fiktio ovat kuitenkin jollain tapaa yhteydessä toisiinsa. Kerronnallisuuteen liittyy yleisellä tasolla tietynlainen ymmärrys, joka Kearneyn mukaan vastaa hyvin läheisesti sitä, mitä Aristoteles tarkoitti fronesiksella - se on käytännöllisen järjen muoto, joka pystyy ymmärtämään sekä tapahtumien yksilöllisen luonteen että ihmisen toiminnan takana olevien arvojen universaalin ulottuvuuden. Tämä froneettinen ymmärrys juontuu historian ja tarinan päällekkäisyydestä. Se huomioi, että pyrkimykseen esittää historia sellaisena kuin se todella tapahtui, liittyy aina fiktionaalisuus. Samalla tavalla fiktioon liittyy tietty historiallisuus: fiktiossa otetaan huomioon aikamuodot, ja asiat ja henkilöhahmot esitetään kuin ne olisivat totta. (Kearney 2002, 142–143.) Se, mitä Kearney kuvailee fiktion historiallisuudeksi, ymmärretään tavallisemmin tarinan realistisuudeksi tai tarinan uskottavuudeksi.

Pragmaattisen relativismin näkökulmasta tarinoilla on vain kielellinen tarkoitus, eivätkä ne pysty viittaamaan minkäänlaiseen luotettavaan totuuteen niiden ulkopuolella. Tarinat ovat vain itsestään riippuvaisia merkkien joukkoja. Tämän näkemyksen mukaisen argumentin perusteella kaikki kerrottu historia on kielellisten juonettamisen prosessien sekoittamaa, minkä vuoksi olemme pakotettuja hyväksymään tiedon relativismin. Historiallinen totuus jää siis täysin pragmaattisen toimimisen armolle - se on totta, jos se toimii. Kearneyn mukaan tällainen indeterministinen näkökulma ei kuitenkaan ole kestävä, sillä historiallisiin tapahtumiin liittyvä vahvistavien todisteiden joukko määrittää meidän tulkintamme hyvinkin deterministisesti. (Kearney 2002, 144 – 145.)

Sparshottin mukaan fiktio voi viitata todellisuuteen kolmella eri tavalla: ensinnäkin se voi antaa ymmärtää, että tietty olemassa oleva yhteisö on tietynlainen, ja siinä voisi tapahtua tietynlaisia kuviteltuja seikkoja. Toiseksi se saattaa tehdä yhteyden jonkin meille tutun henkilön tai paikan ja fiktionaalisen henkilön tai paikan välille. Kolmanneksi fiktio voi antaa ymmärtää, että tosimaailma on sellainen, että tietyt fiktiiviset tapahtumat voisivat tapahtua myös siinä. Sparshott tuo esiin muun muassa Hobbesilta tutun ajatuksen: mielikuvitus ja muisti ovat pitkälti samanlaisia, niiden ero on siinä, että toinen viittaa todelliseen maailmaan, toinen ei. Fiktiossa muisti ja mielikuvitus sekoittuvat toisiinsa. Kuviteltu maailma ei ole todellinen maailma, mutta todellinen maailma, sellaisena kuin sen muistamme, ei myöskään ole todellinen maailma - todellinen maailma, sellaisena kuin sen muistamme, on meidän muistomme siitä. (Sparshott 1967, 5.)

Historia ja fiktio viittaavat molemmat ihmisen toimintaan, mutta ne tekevät sen erilaisiin väitteisiin perustuen. Narratiivin mimeettinen rooli ei pysy koskaan täysin erossa historiasta, kirjoittaa Kearney. Historialliset kertomukset ovat siten aina myös kuvailevia, eivät pelkästään raportteja empiirisistä faktoista. Kearneyn mukaan historian ja tarinoiden yhteys tulee ilmi etenkin todistajanlausunnoissa (Kearney 2002, 135 – 137, 47 – 60). Todistajanlausuntojen totuudellisuuden ovat kuitenkin kyseenalaistaneet muunmuassa postmodernit ajattelijat sekä revistionistiset historioitsijat. Perusteena on kyseisten kertomusten auttamaton subjektiivisuus ja relativistisuus, toisinaan on kyseenalaistettu myös se, voivatko todistajanlausunnot ylipäätään viitata ulkopuoliseen todellisuuteen. (Rizo-Patron 2007, 153.)

Kearneyn mukaan tarina ei koskaan saavuta algoritmin tai syllogismin tarkkuutta, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tarina olisi pelkkää kielellistä relativismia. Se, että tiedostamme fiktionaalisen tarinan olevan muka-totta ja historiallisen tarinan kuin-totta, ei tarkoita sitä, ettei tarina voisi viitata todellisuuteen ja tehdä väitteitä todellisuudesta. Historiaan (etenkin narratiiviseen todistajanlausuntoon) täytyy liittyä sekä ulkoisten todisteiden vaatimus että sisäinen kielellinen kriteeri. Jos näiden välille ei löydetä sopivaa balanssia, on vaikeaa välttää relativismin tai positivismin äärimmäisyyksiä, joista molemmat uhkaavat narratiivisen todistuksen oikeellisuutta. Epistemologisten todisteiden arvioimisen lisäksi täytyy ottaa huomioon myös eettiset näkökannat, totuuden lisäksi meidät tulee palvella myös oikeudenmukaisuutta. Tämän vuoksi meidän täytyy pystyä erottamaan, mihin näkökulmaan sisältyy totuus ja mihin ei. (Kearney 2002, 145.)

Burke löytää Arthur Danton teoriasta[10] sukulaisen Kearneyn historiankäsitykselle. Danton käsityksen mukaan historiallisista tapahtumista tulee merkityksellisiä (ja usein ne myös muuttavat merkitystään) vasta sitten, kun ne järjestetään kertomuksen muotoon. Burken mukaan Danto tosin menee johtopäätöksissään pidemmälle kuin Kearney argumentoidessaan historiallisen tutkimuksen auttamattomasta subjektiivisuudesta - juuri tällaista relativismiin vaipumista Kearney tahtoo välttää. (Burke 2007, 118 – 119.) Absoluuttisen varmuuden ja relativismin välimuotoa on kuitenkin haastavaa määritellä, kuinka paljon totuutta tai tieteellisiä perusteita tarvitaan? Burken (2007, 119) mukaan Kearney ei artikuloi vastausta tähän kysymykseen riittävän selkeästi, ja Burken pyrkimyksenä onkin täydentää Kearneyn teoriaa kehittelemällä filosofista näkökulmaa absoluuttisen varmuuden ja relativismin ääripäiden välille. Burke ehdottaa hyvin käytännönläheisesti totuus-komissioita eräänlaisiksi välineiksi totuuden etsintään.

Totuus ja tieto ovat liitoksissa tarinoiden merkitykseen riippumatta siitä, onko kyseessä historiallinen vai fiktiivinen kertomus. Fiktiivisten tarinoiden kohdalla merkitys kuitenkin saa myös muita painopisteitä. Erityisen tärkeää sijaa on argumentoitu tarinoiden tunteisiin vetoavalle puolelle, mihin liittyvät pohdinnat katharsiksen asemasta. Tarinat ja kerronta limittyvät ihmisen kokemusmaailmaan monisyisellä tavalla: tarinointi on tapa luoda

[10] Burke viittaa Danton teokseen *Narration and Knowledge.*

merkitystä kokemusmaailmaan ja pohtia tapahtumien keskinäisiä suhteita. Täten tarinoiden ja merkityksen suhde liittyy erottamattomasti käsitykseemme ihmisyydestä.

3 TARINAT JA IHMINEN

”Satujen maailma on leveä ja syvä ja korkea ja täytetty monilla asioilla: sieltä löytyy kaikenlaisia hirviöitä ja lintuja; rannattomia meriä ja lukematon määrä tähtiä; kauneutta joka lumoaa, sekä aina läsnä olevaa vaaraa; sekä iloa ja surua, miekanterävää. Tässä maailmassa ihminen voi, ehkä, laskea itsensä onnekkaaksi siitä, että on vaeltanut, mutta sen rikkaus ja outous sitovat matkaajan kielen, joka niistä kertoisi. Ja kun hän on siellä, on hänen vaarallista kysyä liian monia kysymyksiä, jotteivät portit sulkeudu ja avaimet katoa.” (Tolkien 2008, 27.)

Tarinoita kuvailtaessa niihin liitetään usein tiettyä hellävaraisuutta ja taianomaista voimaa. Mitä tämä voima on? Piileekö runollisten ilmausten takana jokin totuus? Mitä tarinat kertovat meistä? Tarinankerronta on vahvasti liitoksissa siihen, miten yksilöt ja yhteisöt hahmottavat omaa paikkaansa. Etsin vastausta kysymykseen siitä, miksi juuri tarinat ovat niin tärkeitä. Mikä on tarinoiden ja ihmisyyden suhde? Tässä osiossa syventyy myös käsitys tarinoiden merkityksestä. Millä perusteella juuri tarinat antavat ihmiselle jotain syvällistä, perustavanlaatuista merkitystä, joka ilman tarinoita jäisi puuttumaan? Nykykeskustelussa etenkin kertomisen etiikka on noussut aiheeksi, joka on kirvoittanut vilkasta näkökulmien vaihtoa. Tarkastelen tarinankerronnan etiikkaa sekä sitä, voiko tarinasta löytyä jokin vastaavuussuhde oikeaan elämään. Onko kertominen ihmisyyden universaali tila?

3.1 Tarinoiden voima

Mikä on tarinoiden ja tarinoiden kertojien merkitys? Kearneyn mainitsema luovuus on myös Barbara Benjaminin mukaan olennainen osa tarinankerrontaa: jos kieli määrittää kulttuurin, kuten Wittgenstein väittää, voimme päätellä, että tarinankertojat sekä luovat että säilyttävät omaa kulttuuriaan (Benjamin 2006, 160). Myös tulkinnallisuus on osa tarinointia. ”Kertojat yrittävät tunnistaa elämän ongelmia, miten ja mistä ne syntyvät, ja mikä on niiden vaikutus tulevaisuuteen” (Ochs & Capps 1996, 27).

Kearney kirjoittaa, että alusta lähtien tarinoiden tarkoituksena on ollut täyttää ammottava aukko sisällämme, huojentaa pelkoa ja vastata suuriin olemassaoloa koskeviin kysymyksiin: ketä me olemme, mistä me tulemme? Etsittäessä vastauksia (sekä fyysisiä

että metafyysisiä) näihin kysymyksiin, tarjosivat suuret tarinat ja legendat nautintoa ja lumonvoimaa sekä helpotusta jokapäiväiseen pimeyteen. Shamaanien aikaisimpiin rooleihin kuului kertoa tarinoita, jotka tarjosivat symbolisia ratkaisuja ongelmiin, joita ei voitu empiirisesti ratkaista.[11] Tämän kuvitteellisen prosessin tuloksena todellisuus muuntui taianomaisesti, luonto alkoi imitoimaan tarinaa. Fyysisen kivunhoidon lisäksi tarinat tarjosivat lohtua myös psyykkiseen kipuun, menetyksen tuska ja rakkaiden kuolema hakivat avuksi tarinoita. Tällä tavoin Kearney kuvaa niin sanottujen primitiivisten yhteisöjen tarinoiden genesistä, mutta tahtoo lisätä, että tämänkaltainen tarinankerronnan voima ei ole niin antikvaarista kuin saatamme kuvitella. (Kearney 2002, 6–7.)

Mutta mikä oikein on tuo ammottava aukko sisällämme, josta Kearney puhuu? Onko tämä jokin todistettavissa oleva ihmisyyden tila? Kyseinen kuvaus olisi helppo todeta retoriseksi tehokeinoksi ilman sen syvempää merkitystä, mutta itse asiassa tämä ammottava aukko voidaan tulkita siksi epävarmuuden tunteeksi, joka syntyy kun ihminen pohtii omaa merkityksettömyyttään. Filosofiassa näkisin niin Sartren maailmaan heitetyn tuskan kuin Schopenhauerin pessimisminkin juontuvan tästä samasta lähteestä. Myös eri taidemuodoissa tämänkaltaisia teemoja on käsitelty paljon.

Kearneyn mukaan tarina on se osanen, joka antaa meille ihmisyyden. Jokainen elämä ja jokainen ihmisolento etsii itselleen tarinaa. Me pyrimme löytämään jonkinlaista yhtenäisyyttä ristiriitoihin, kaaokseen ja hajanaisuuteen, jota koemme. Tarinan voidaan siten kuvata olevan jonkinlainen tila hämmennystä vastaan. Halu kertoa tarinoita on ja on aina ollut tahtoa elämän eheyteen ja jatkuvuuteen. Jokainen ihmiselämä on aina jo valmiiksi implisiittinen tarina, sillä meidän rajoitettu olemassaolomme muodostaa meistä olentoja, jotka syntyvät alussa ja kuolevat lopussa. Johtuen elämämme väliaikaisuudesta, etsimme sille jonkinlaista merkitystä, tarkoitusta, etsimällä neuvoa muistimme avulla menneestä ja projisoimalla tulevaisuudesta. (Kearney 2002, 3 – 4, 129.)

Kearneyn kuvailu ihmisen ja tarinoiden suhteesta ei ole aihepiirissään harvinainen. Samoilla linjoilla kulkee esimerkiksi Barbara Benjamin kirjoittaessaan, että ihmiset etsivät aina tapoja turvata, määritellä ja muokata olemassaoloaan suhteessa toisiin ihmisiin ja maailmankaikkeuteen. Tässä etsimisessä mikään väline ei ole yhtä käytetty kuin

[11] Kearney viittaa tässä kohden Lévi–Straussin sekä Mircea Eliadeen antropologisiin tutkimuksiin.

tarinankerronta. Miksi sitten juuri tarinankerronta? Tarinankerronta on yksi tapa turvata eloonjääminen. Sen avulla vanhemmat voivat siirtää kulttuurin karttunutta tietoa ja viisautta, jotka määrittelevät kunkin kulttuurin selviämisen säännöt ja välineet. Tällaisten tarinoiden tarkoituksena on varmistaa, että jokaisella sukupolvella on pääsy aikaisempien sukupolvien viisauteen, heidän eläessään nykyhetkessä ja matkatessaan kohti tulevaa. Tarinankerronta antaa kollektiiviselle perinnölle ikään kuin käsin kosketeltavan muodon, se auttaa tiettyä kulttuuria luomaan oman kollektiivisen, erillisen ja joskus myös eristäytyneen, identiteettinsä[12]. Kaikki tarinankerronnan muodot, mukaan lukien suullinen, kirjoitettu ja digitaalinen, tarjoavat väylän muuttaa kulttuurisia normeja visioiksi tulevaisuudesta. (Benjamin 2006, 160 – 161.) Kearneyn ja Benjaminin esittämän kuvailun kanssa samoilla linjoilla kulkevat myös Ochs & Capps: ”Käytämme tarinoita välineenä, jolla tutkimme ja muokkaamme yhteyksiä epävarman, paikkaan sidonnaisen itsen välillä” (Ochs & Capps 1996, 29).

Tarinankerronta on kuitenkin vain yksi tapa, jolla ihmiset voivat järjestää tietoa ja kokemuksiaan. Yksinomaan tarinoiden avulla tuskin pystyisimme järjestämään kaikkea kokemaamme. Myös käyttäytymissäännöt, abstraktit periaatteet, perinteet, teoria ja hierarkiat auttavat järjestämään kokemuksia. Jotkut ihmiset elävät elämänsä luottaen abstrakteihin periaatteisiin, rutiineihin ja sääntöihin ilman, että antavat tarinoille painoarvoa. Sax on kuitenkin sitä mieltä, että vaikka tällaiset henkilöt voivat selviytyä hyvin jokapäiväisistä toimistaan, saattaa heidän elämästään puuttua jotain. Tarinankerrontaan liittyy etuja, joita muissa kokemuksen järjestämisen tavoissa ei ole. Tarinat ovat erityisen lähellä juuri kokemusta, ne herättävät esiin näkyjä, hajuja ja ääniä, mihin filosofiat tai kirjaimelliset säännöt eivät pysty. Tarinankerrontaan liittyy myös joustavuus, tarinoita voidaan liittää eri aikakausiin ja olosuhteisiin helpommin kuin ideologioita tai lakeja. Tarinankerronta on vanhoin ja voimakkain kaikista niistä tavoista, joilla voimme järjestää kokemuksiamme. Silloin kun abstrakti teoria tai uskonnollinen dogma eivät pysty auttamaan meitä (esimerkiksi kohdatessamme kriisin), voimme kääntyä tarinoiden puoleen, kirjoittaa Sax. (Sax 2006, 167.) Kearneyn mainitsema myyttien kipua hellittävä voima näyttäisi siis Saxin näkökulman mukaan olevan yhä osa tarinoitamme.

[12] Myös Lévi–Strauss (1978, 20) puhuu kulttuurin tarpeesta muodostaa muista erillinen identiteetti.

Ehkäpä Saxin mainitsema tarinoiden ja kokemuksen läheisyys on juuri se tarinoihin liittyvä erikoinen seikka, mikä selittää niiden voimaa.

Barashin mukaan Kearneyn näkemys kertomuksien kaksijakoisuudesta eli se, miten jotkut kertomukset sulkeistavat ja jotkut vapauttavat, paljastaa hänen teoriansa taustalla piilevän oletuksen psykoanalyyttisen teorian ja terapeuttisen kertomisen tärkeydestä. Tämän näkökulman mukaan, joka tulee ilmi myös joidenkin nykykirjoittajien, kuten Julia Kristevan teoksissa, pyhien tekstien ja metakertomusten voima on siinä, että ne koskettavat meitä henkilökohtaisella tasolla, mutta kuitenkin olentoina jotka eivät ole irrallisia muista, vaan yhteydessä toisiinsa. (Barash 2007, 148.)

Paul Ricouer pyrkii vahvistamaan ja rikastamaan Kearneyn *On Stories* -teoksessa esittämiä johtopäätöksiä lisäämällä Kearneyn teoriaan surun ja toimimisen käsitteet. Kysymykseksi muodostuu: miten tarina voi tehdä ihmisen surusta siedettävämpää? Aihe on läsnä Kearneyn teoksessa, mutta hänen käsittelemänsä kolme tapausta (Joycen Daedalus, Freudin Dora sekä eri kuvaukset holokaustista) eivät Ricouerin mukaan sisällä surun lievenemistä. Näin Kearneyn kysymys: mistä tarinat tulevat, saa Ricouerin mukaan vastauksen: surusta. Kearneyn tutkimissa henkilökuvissa suru on siis sekä läsnä, että ratkaisematon, ja sama on surun asema Ricouerin mukaan myös kansalliskertomuksissa ja arkkityyppisissä kuvaelmissa. Meillä on siis tarinoita, jotka ovat lukemattomien surujen tuotoksia. Ricouerin mukaan tarinalla on kuitenkin kyky auttaa meitä kestämään surua. Suremista ei pitäisi aliarvioida, sillä se antaa ihmisille mahdollisuuden aloittaa alusta - siihen liittyy muistamisen ja unohtamisen oikea suhde. Ja etenkin kansallisella tasolla tarinoilla on tässä tärkeä asema. Kollektiivinen muisti sekä kollektiivinen identiteetti perustuvat tarinoille, joita kerrotaan perustavista, alunantavista tapahtumista. Tarinankerronta säilyttää yhteisön näkymättömät juuret. (Ricouer 2007, 5 – 6, 13.)

Jokainen meistä on faktaa ja fiktiota yhteen liittävä tarinoiden risteysalue. Barbara Benjaminin ja Kearneyn lisäksi muun muassa Boria Sax kirjoittaa, että tarinat liittävät meidät menneeseen ja ohjaavat kohti tulevaisuuden päämääriä, ne liittävät yhteen tapahtumia ja niiden avulla päätetään mikä on tärkeää. Useiden ihmisten tarkkaillessa samaa tapahtumaa muodostuu useita erilaisia tarinoita koskien tapahtumien kulkua. Jos joku tarkkailijoista ei muodosta minkäänlaista tarinaa, hän ei pysty tekemään selkoa tapahtumista, ei kertomaan eikä ehkä edes muistamaan mistä oli kyse. Tähän esimerkkiin

nojautuen Sax ehdottaa, että tarinat kehitettiin selvittämään informaatiotulvaa. Informaatiotulva on nykyajan sana, mutta Saxin mukaan se on ilmiönä arkaainen. Ilman tarinoita menisimme sekaisin niistä lukemattomista seikoista, jotka tuntuvat vaativan huomiotamme - tämä pätee niin neoliittisen ajan ihmisiin kuin meihin nykypäivänä. (Sax 2006, 166.)

Tarinankerronta auttaa meitä ymmärtämään ympäröivää maailmaa liittämällä kokemukseen yksinkertaisen rakenteen. Saxin mukaan tarinoiden rakenne on kieliopin laajennus, joka pakottaa kaoottisen kokemusmaailman organisoiduksi ja siten ymmärrettäväksi. (Sax 2006, 166.) Hieman samaan tapaan kuin Sax kuvailee tarinan rakennetta kieliopin laajennukseksi, kirjoittaa Ferrell myytistä. Ferrellin mukaan myytti on tietoisuuden laajennus, joka ilmentää taiteen kautta ihmisten pelkoja ja toiveita, sitä, mitä on olla ihminen (Ferrell 2000, 7).

Kearneyn mukaan kreikkalaista havaintoa siitä, että ihmiselämä on merkityksellistä toimintana, sekä niitä fenomenologisia näkökulmia, joiden mukaan olemassaoloa määrittää tarinallinen väliaikaisuus, yhdistää eräs muuttumaton huomio: olemassaolo on luontaisesti tarinallista. Tarinat tekevät meidät, ennen kuin me ehdimme tehdä oman tarinamme, ihminen on kerrottujen ja kuultujen tarinoiden vyyhti. Tarinankertojina ja kuulijoina me synnymme tiettyyn historialliseen tilanteeseen. Kielen, suvun ja geneettisen koodin lisäksi me perimme myös subjektiivisen historian. Kearney toteaa, että kuulumme historiaan ennen kuin alamme kertoa tai kirjoittaa tarinoita. (Kearney 2002, 130, 154.) Kearney ei määrittele tätä historiaan kuulumista toteamusta tarkemmin, mutta selvästi se liittyy ajallisuuteen. Ihminen syntyy valitsemattaan tiettyyn aikaan, tiettyyn historiaan, joka ei voi olla vaikuttamatta siihen, mitä meistä tulee.

Kun palaamme tarinan maailmasta tosimaailmaan, on meidän herkkyytemme, kykymme ymmärtää, lisääntynyt merkittävällä tavalla. (Kearney 2002, 133). Voglerin mukaan hyvä tarina saa ihmisen tuntemaan, että hän on käynyt läpi tyydyttävän, kokonaisen elämyksen. Tarina on saanut sinut itkemään ja nauramaan, lopputuloksena olet oppinut jotain, ehkä elämästä tai itsestäsi. Ehkä olet löytänyt uuden tavan ajatella asioita, uuden hahmon tai asenteen, jota voit käyttää elämässäsi. (Vogler 2007, xxviii.) Tämä kuulostaa hienolta, mutta miten tarina pystyy tähän? Ja mistä tiedän, etten joudu tarinaan uppoutuessani vain tunteellisen manipuloinnin kohteeksi?

Richard Norman käsittelee teoksessaan *On Humanism* humanismia, tiedettä ja uskontoa. Norman toteaa yleisesti tunnetun väitteen: ilman uskontoa ihmisen elämällä ei ole tarkoitusta eikä päämäärää. Norman esittää vastoin tätä näkemystä, että kirjallisuus ja muut narratiiviset taiteet voivat täyttää tämän roolin, minkä uskonto väittää yksinoikeudella täyttävän. Uskonnollinen usko on vain yksi muoto näistä tarinoista, jotka muokkaavat elämäämme ja antavat sille tarkoituksen. (Norman 2004, 140.) Uskonnollisuus jakaa ihmiset aina ryhmiin: niihin jotka uskovat, niihin jotka eivät usko ja niihin, jotka eivät usko mitä minä uskon. Mielestäni on aiheellista kysyä: mitä meillä on Jumalasta tai jumalista, muuta kuin kertomuksia, tarinoita, myyttejä ja satuja? Tarkoittaako Jumalan hylkääminen todella koko ihmisen tarkoituksen katoamista, vai ainoastaan yhdenlaisesta tarinasta, tai ennemminkin yhdenlaisesta tarinaan suhtautumisesta, luopumista?

Vaikka jonkin tietyn tarinan tarkoitus ei olisikaan uskonnollinen, saatetaan tarinoista silti etsiä uskonnollisia ulottuvuuksia. Vogler kirjoittaa, että sellaiset elokuvat kuten Star Wars ja Close Encounters saivat ihmiset palaamaan teatteriin useita kertoja, ikään kuin he etsisivät jonkinlaista uskonnollista kokemusta. Voglerin mukaan näin siksi, että kyseiset elokuvat sisältävät universaalisti tyydyttäviä kaavoja, juuri niitä, jotka Campbell löysi myyteistä. Kyseiset elokuvat tarjosivat ihmisille jotain, mitä he tarvitsivat. (Vogler 2007, xxviii.)

Myös Kearney liittää tarinoihin ihmisen tarpeet. Kearneyn mukaan saatamme pystyä kohtaamaan tarinoiden kautta sellaisia tunteita ja tilanteita, jotka tosielämässä ovat meille liian raskaita. Sanat rakkaudesta, toivosta tai kuolemasta voivat saada aikaan sen, että esimerkiksi suremme vapautuneemmin sellaisen tarinan äärellä, joka liittyy kuolemaan, kuin tosielämässä kuoleman kohdatessamme. Tosielämässä liian suureksi koettu tuska voi siis helpottua tarinoihin uppoutumisen kautta. Kearney perustelee tätä muun muassa T.S. Eliotin ajatuksella, jonka mukaan ihmiskunta ei kestä liikaa todellisuutta. Fiktio voi sanoa sen, mitä tosielämässä ei pysty sanomaan. (Kearney 2002, 26.)

3.1.2 Kertomisen etiikka

Tarinankerronta ei ole koskaan neutraalia, jokainen tarina sisältää jonkin tapahtumia koskevan arvollisen latauksen esimerkiksi siitä, kuka hahmoista on hyvä ja kuka paha. Kaikki tarinat sisältävät näkökulman hyvyyteen ja oikeudenmukaisuuteen, joiden

lopullinen arviointi jää aina katsojan varaan. Katharsis, sääli ja pelko eivät olisi mahdollisia, jos esteettinen reaktiomme olisi täysin erossa hahmojen eettisyyttä kohtaan tuntemastamme empatiasta tai antipatiasta. Huolimatta siitä, hyväksymmekö kyseessä olevat väitteet, emme voi teeskennellä ettei niillä olisi vaikutusta meihin. Tarinat eivät ole hyviä tai pahoja, vaan ajattelu tekee niistä sellaisia, on väite joka on Kearneyn mukaan totta vain tiettyyn pisteeseen asti. Reagoimme tarinaan aina omien eettisten vakaumuksiemme pohjalta, mutta reaktiomme on aina reaktio suhteessa johonkin. Tarina ei määrity vain sen tekijän mielen mukaan, mutta ei myöskään pelkästään lukijan mielen mukaan. Tarina on näiden kaikkien välinen leikki, jonka lopputulos ei ole koskaan lopullinen. Kearneyn mukaan tarinankerronta kutsuu meidät oman elämämme toimijoiksi ja se näyttää meille, että kertomaton elämä ei ole elämisen arvoinen[13]. (Kearney 2002, 155.)

Richard Kearney ja Martha Nussbaum käyvät *Ethics of Narration* -artikkelissa keskustelua paikallisten ja kosmopoliittisten (eli globaaleiden) tarinoiden suhteesta, sekä tarinoiden mahdollisuudesta tuoda ihmisiä yhteen. Molemmat, sekä Kearney että Nussbaum, antavat tarinoille myös eettisen ulottuvuuden. Mutta missä määrin kosmopoliittiset tarinat ovat mahdollisia, jos tarinoiden tarkoitus on, kuten Kearney sekä Lévi-Strauss esittävät, vahvistaa paikallista identiteettiä, määritellä itse suhteessa toiseen? Myyteissä ja etenkin vanhoissa saduissa oman yhteisön rajan ylittäminen kuvataan usein vaarallisena, jonkin muun etsiminen voi koitua kohtalokkaaksi. Usein tutun ja turvallisen alueen jättänyt tarinan hahmo uhkaa joutua syödyksi, kuten esimerkiksi Hannu ja Kerttu-sadussa.

Kearney kysyy, eikö tarina aina ole juurtunut tiettyyn aikaan ja paikkaan - olkoon se sitten kristillinen, ranskalainen, amerikkalainen tai mikä tahansa muu spesifin kansallisuuden tai ajatusmaailman osanen. Kearney on sillä kannalla, että kosmopoliittiset tarinat, jotka samalla pystyisivät ylläpitämään myös paikallisuutta, ovat liian abstrakteja ja anonyymejä, eivätkä siten pysty herättämään konkreettisia tunteita, mielikuvia tai toimintaa. (Kearney 2007, 48.) Kerneyn (2007, 28) sanoin ”… eikö se (näkemys kosmopoliittisesta tarinasta) kärsi liian paljosta Kantista ja liian vähästä Aristoteleesta, tai, toisin sanoen, liian paljosta järjestä ja liian vähästä mielikuvituksesta?” Jos tarinoille asetetaan väkisin jonkinlainen

[13] Kearneyn (2002, 256) lause ”kertomaton elämä ei ole elämisen arvoinen” on selvästi Sokrateen esittämän ajatuksen (tutkimaton elämä ei ole elämisen arvoinen) uudelleen muotoilu.

kaikki rajat ylittävä tehtävä voi lopputuloksena olla, että ne menettävät tarinallisen voimansa.

Nussabaumkaan ei kannata (tarinoiden) paikallisten sidosten täydellistä hävittämistä, ja hänen mukaansa stoalainen, paikallisten siteiden kosmopoliittisilla siteillä korvaamisen projekti onkin suuren luokan psykologinen virhe. Tarvitsemme paikallisuutta, mutta Nussbaumin mukaan sekä yhteyden omaan itseen että yhteyden omaan kansaan täytyy rajoittua tiettyyn ymmärrykseen siitä, mitä olemme velkaa kaikille ihmisolennoille ja eläimille. Rakkauden jota annamme omalle kansallemme täytyy kohdata se moraalinen toive, että muillakin maailman ihmisillä olisi hyvät oltavat. Nussbaum kutsuu tätä kosmopoliittiseksi velvollisuudeksi ja argumentoi, että on tarinoita, jotka tutkivat juuri tätä velvollisuutta. Esimerkkien listalle pääsevät tarinat, jotka kertovat yksipuolisen ja kapean uskollisuuden vaaroista (sisällissodat, etniset puhdistukset, kansalliskiihko) ja toisaalta tarinat, jotka kertovat elämästä toisissa paikoissa, ja joiden kautta ymmärryksemme toisten ihmisten ahdingon huomioon ottamisesta lisääntyy. Ihmisten ahdingosta kertovien tragedioiden tulisi lisätä meidän kykyämme ymmärtää kärsimystä - juuri tällaisia ovat Nussbaumin mukaan useat kreikkalaiset tragediat. (Nussbaum 2007, 48 – 50.)

Sekä Kearneyn että Nussbaumin teoriat narratiiveista hakevat tasapainoa paikallisen ja globaalin välillä. Näiden kahden teorian välinen ristiriita koskee sitä, millainen asema globaalille tarinalle annetaan. Kearney epäilee, että Nussbaumin näkemys korostaa tarinoiden roolia empaattisina sillanylittäjinä, jolloin päämääränä on universaalius. Tälle näkökulmalle asettuu vastakohdaksi muun muassa Alasdair McIntyren sekä Lyotardin innoittamat teoriat, jotka näkevät tarinat monimerkityksellisten ja yhteismitattomien identiteettien toimijoina, mikä asettaa näkemyksen kosmopoliittisista, universaaleista, tarinoista kyseenalaiseksi. Kearney syyttääkin Nussabaumia kosmopoliittisten tarinoiden asettamisesta etusijalle, jolloin tarinoiden differentiaalinen voima jää (Kearneyn argumentin mukaan) huomiotta. (Kearney 2004, 50.)

Nussbaumin mukaan se, mitä Kearney kutsuu differentiaaliseksi voimaksi, siis erilaisten ihmisten spesifin historian ja tilanteen ymmärtäminen, liittyy kuitenkin myös kosmopoliittisiin tarinoihin, sillä se on tärkeä osa vastuulliseksi maailmankansalaiseksi tulemista. Nussbaumin näkökulman mukaan siis esimerkiksi muiden kulttuurien opiskelun pitäisi tapahtua kosmopoliittisessa hengessä, ei oman paikallisen identiteetin

vahvistamisena. Jokaisen tulisikin lukea, paremmaksi kansalaiseksi tullakseen, tiettyjä kaunokirjallisia teoksia. (Nussbaum 2007, 50 – 51.)

Kearney esittää Nussbaumille varsin aiheellisen kysymyksen siitä, miksi juuri kaunokirjalliset tarinat tekisivät ihmisistä parempia kansalaisia. Useat kirjailijat ja lukijat ovat kuitenkin kyenneet eettiseen ja poliittiseen vastuuttomuuteen. Nussbaumin näkökulma vaikuttaa, kuten Kearneykin toteaa, ylioptimistiselta antaessaan tarinoille eettisen valaisijan aseman. Tällöin riskiksi muodostuu, että tarinoiden tuhoavampi potentiaalisuus, käyttö propagandana, tulee aliarvioiduksi. (Kearney 2007, 51.) Nussbaum on kuitenkin omien sanojensa mukaan optimistinen vain tiettyjen tarinoiden suhteen, ei tarinoiden ylipäätään, mutta hän tahtoo keskittyä niihin, jotka hänen mukaansa ovat arvokkaita. Dickensin lukeminen ei siis muuta ketään taianomaisesti hyväksi ja tarinat ovat vain yksi voima ihmisen elämässä. (Nussbaum 2007, 51.)

Kearney seuraa Aristoteleen ajatuksia väittäessään kertomuksien voivan ilmaista moraalisia sääntöjä, mikä Dooleyn mukaan tarkoittaa sitä, että jokaisen ihmisen sisimmässä on olemassa jotain, joka sitoo kaikki ihmiset yhteen, jotain, jonka perusteella voisimme päättää, kuka on luottamuksen arvoinen ja kuka ei. Dooleylle Kearneyn argumentti ihmisluonnosta on ennen kaikkea essentialistinen väite: vain joku ajattomiin universaaleihin ja universaaliin historiaan uskova voi väittää, että itsessä on olemassa transkulttuurinen osa, joka velvoittaa meitä. Vaikka Kearney kirjoittaa, ettei ole kiinnostunut astrakteista moraalisäännöistä, näkyy Dooley hänen keskittyvän juuri edelle mainittuun. Dooley väittää Kearneyn argumentoivan Nussbaumin tapaan, että moraalisen tiedon siirtoon kirjallisuus on kaikista sopivin väline (Dooley 2007, 172 – 173, 175.) Tässä kohden Dooley tuntuu samaistavan Nussbaumin ja Kearneyn teoriat hieman liiankin samankaltaisiksi, sillä (kuten edellä on mainittu) Kearney itse on kritisoinut Nussbaumia juuri siitä, että tietyt kaunokirjalliset klassikot asetetaan etusijalle. Voidaan kyseenalaistaa myös se, onko tarinoissa kyseessä moraalisen *tiedon* siirto, vai sittenkin vain erilaisten näkökulmien esiintuonti, erilaisten tilanteiden esittäminen niin, että ne saavat kertomuksen kuuntelijan, lukijan tai katsojan ajattelemaan kokemaansa. Etenkin Kearney keskittyy laajemmalti tarinoihin ja kerronnallisuuteen, ei pelkästään kirjallisuuteen tai tiettyihin tarinoinnin muotoihin. Vaikka hänen omasta teoriastaankin löytyy tiettyjä

universaalisuuteen viittaavia piirteitä, tuntuu hän ainakin tiedostavan tällaisten piirteiden ongelmallisuuden.

Dooleyn mukaan voimme kuvailla moraalisia tarkoitusperiämme lukemattomin tavoin, mutta emme voi erotella jonkin näistä kuvailuista olevan lähempänä hyvää kuin jonkin toisen. Onko olemassa neutraalia lähtötilannetta, jonka kautta voisimme arvioida esimerkiksi Kantin näkemyksen moraalisesta toimijasta olevan oikeampi kuin Aristoteleen? Dooleyn mukaan tämä ei ole mahdollista, mutta se ei tarkoita, ettemmekö voisi vertailla niitä toisiinsa. Vaikka meillä ei siis voi olla mitään objektiivista (transkulttuurista) lähtökohtaa, voimme suosia jotain näkökulmaa siksi, että se sopii sen hetkisiin tarpeisiimme vaihtoehdoista parhaiten. Päätöksemme ei siten perustu moraaliseen puhtauteen tai luontaiseen hyvyyteen. (Dooley 2007, 173.)

Mutta perustuuko päätöksemme pelkästään puhtaan loogiseen ajatteluun ja tilannesidonnaisuuteen? Leslie Paul Thielen mukaan logiikalla ja käytänteillä on kyllä paikkansa missä tahansa moraaliteoriassa. Näiden vaikuttavuus on riippuvaista kuitenkin suurilta osin niiden esittämän tarinan vetovoimasta. Yhteisöjen perusta on kertomuksissa, joissa juoni ja hahmot vahvistavat tiettyjä käytänteitä ja heikentävät toisia. Moraaliset asenteet ovat juurtuneita sisäistettyihin tarinoihin, niitä ei ratkaista logiikan tasolla. Kertomukset ovat kuin eettisen elämän tukipuita. Moraalisen elämän pulmatilanteita harvoin ratkaistaan deduktion kautta, ennemminkin niistä neuvotellaan reflektoivan mytologisoinnin avulla. Akateemisen filosofian ulkopuolella mytologia ja metafora asuttavat suurempaa merkitystä kuin aksioomat ja argumentit, kirjoittaa Thiele. Mytologia ei kuitenkaan ole taivaista annettua, vaan me ihmisinä olemme aktiivisia myyttien tekijöitä. (Thiele 1999, 8.)

Thiele näyttäisi Dooleyn tapaan ajattelevan, että teemme päätöksiä oikeasta ja väärästä sen perusteella, miten hyvin tietty asia sopii sen hetkiseen tilanteeseemme. Thiele kirjoittaa, että ymmärrämme mikä on oikein sen perusteella, miten ymmärrämme oman roolimme meidät maailmaan asettavassa tarinassa. Thielen näkökulma on täten hieman joustavampi kuin Dooleyn - se huomioi enemmän kuin tämän hetken. Postmodernilla ajalla suuret kertomukset ovat epäsuosiossa, mutta Thiele argumentoi Fredric Jamesonin tapaan, että itse asiassa suuret kertomukset, metatarinat, eivät ole hävinneet, vaan piiloutuneet. Näin niiden vaikutus on muuttunut salakavalaksi. (Thiele 1999, 8.)

Dooley mukaan ne onnellisuuden, vapauden ja oikeuden määritelmät joilla on väliä, ovat niitä, jotka me tällä hetkellä sellaisiksi arvotamme. Normit ovat kulttuurisia tuotteita, emme voi erottaa yhden moraalisen asenteen olevan parasta, mitä on tarjolla, emmekä voi väittää yhden tietyn näkemyksen heijastelevan essentiaalisia totuuksia ihmisluonnosta, kirjoittaa Dooley. Kaikki filosofiset, tieteelliset, uskonnolliset, poliittiset ja moraaliset selitykset itsestä ovat toistensa kanssa kilpailevia kertomuksia, mutta ne eivät paljasta mitään universaalia totuutta. Kertomukset toimivat nykypäivänä siten, että auttavat vahvistamaan sitä minäkuvaa, jonka olemme tällä hetkellä omaksuneet. (Dooley 2007, 173–174.)

Dooleyn esittämä kanta vajoaa helposti näkökulmaan, jonka mukaan maailma on vain erilaisten kertomusten varasto, josta valitsemme selityksiä milloin minkäkin mielihalun perusteella. Maailmasta tulee paikka, jossa tarinat ovat kulutustavaraa. Bauman kirjoittaa (1996, 37): ”Sosiaalinen maailma ilmenee yksilölle valintojen varastona, käytännössä markkinoina. Valitsija-kokoaja[14] on saatu uskomaan, että kokoamistyön ja sen seurausten merkityksellisyys riippuu hänestä itsestään. Hänellä ei kuitenkaan lopulta ole keinoa saada selville, kuinka järkevä ja/tai palkitseva kyseinen merkitys on, kunhan se on ensin onnistuttu kokoamaan.” Tältä kannalta on ymmärrettävää, miksi tarinoiden universaalisuuden, eettisyyden ja yhdistävän voiman puolesta pyritään argumentoimaan.

Kertomukset auttavat meitä ymmärtämään, että oma käsityksemme itsestä on vain yksi monista muista, joiden rinnalla se ei nouse sen varmemmaksi kuin muutkaan. Tärkein kertomusten tehtävä on Dooleyn mukaan kuitenkin se, että ne sallivat meille pääsyn toisten pään sisälle, ja tämä toinen saattaa olla inhoamamme ja halveksumamme henkilö. Tarkoituksena ei tällöin ole määrittää missä määrin nämä toiset ovat moraalisesti epäluotettavia, vaan tulla tutuksi toisen maailman kanssa ja ymmärtää heidän näkökulmaansa ja toimintaansa. Jo pelkästään se, että ymmärrämme toisten pelkoja, voi riittää herättämään meissä sympatiaa. Kun tajuamme, että se mitä kutsumme hyväksi elämäksi on vain yksi versio siitä, ymmärrämme myös sen, että moraalisen tietoisuutemme määrittää se, missä määrin olemme valmiit hyväksymään tuntematonta. Dooley 2007, 176–177.)

[14] vrt. metsästäjä-keräilijä

Voidaan kuitenkin esittää kysymys siitä, miksi vaivautua kuuntelemaan sellaisia tarinoita, joista puuttuu kaikki vaateet ja todisteet niiden ensisijaisuudelle, mutta jotka silti vahvistavat jotain yhtä tai toista pientä näkökulmaa? Miksi tarinankerronta rohkaisisi meitä avoimiksi sellaisia kertomuksia kohtaan, jotka ovat ristiriidassa meidän omien näkökulmiemme, halujemme ja arvojemme kanssa? (Antonio 1991, 158.) Ehkä vastaus tähän piilee siinä, että tarinan alussa emme vielä tiedä, mitä se tulee sisältämään. Ehkä tarinan mahdollistamat etäisyys ja eläytyminen, josta Kearney puhuu, saa meidät suhtautumaan tarinan hahmoihin ensisijaisesti ihmisinä, joilla on meidän kanssamme jotain yhteistä sen sijaan, että näkisimme heidät vihollisina.

3.2 Tarinan hahmojen ja tosielämän yhteen kietoutuminen

Usein puhutaan tarinoiden kiehtovuudesta, mutta sitä miksi tarinat vetävät ihmisiä puoleensa on vaikea määritellä. Voisiko tarinoiden kiehtovuus, ja sitä kautta myös osa niiden merkityksestä, liittyä siihen, että tarinat muistuttavat omaa elämäämme ja löydämme tarinoiden ihmisten kohtaamista seikoista samat ongelmat ja onnen, kuin omastamme? Voiko tarinoilla olla jokin vastaavuussuhde tosielämään? Antavatko tarinat meille jotain, mitä emme voi saada mitään muuta kautta? Voiko tarinoiden hahmojen ja tapahtumien luokittelu kertoa jotain siitä, mikä tarinoiden kerronnassa on oleellisinta? Voiko mielenkiintoiseen tarinaan uppoutuminen auttaa unohtamaan fyysisen tai psyykkisen kivun?

Tarinalla on selvä rakenne, joka voidaan jakaa esimerkiksi alkuun, keskikohtaan ja loppuun. Mutta liittyykö ihmiselämään samankaltainen rakenne, kuten muun muassa Richard Kearney, Barbara Benjamin, Christopher Vogler ja Michael Roemer omilla tavoillaan esittävät? Voiko tarina olla analogia ihmiselämälle? Boria Sax kirjoittaa, että tarinan rakenteella ei ole objektiivista viittauskohdetta, oikeassa elämässä ei ole alkua tai loppua, eikä sankaria, jonka ympärille kaikki liittyy (Sax 2006, 166).

Ehkä voidaan kuitenkin väittää, kuten Kearney, että tulkitsemme jatkuvasti elämäämme alkujen, keskikohtien ja loppujen avulla. Olemassaolomme on alun alkaen jossain määrin etukäteen juonitettua, ennen kuin alamme tietoisesti etsiä tarinaa, jonka kautta voimme tulkita elämämme elämänhistoriaksi, kirjoittaa Kearney. Kearneyn mukaan Aristoteles oli yksi ensimmäisistä, joka tunnisti elämän etukäteen juonitetun, esinarratiivisen muodon.

Kearneyn mukaan tämä tulee esiin siinä, että Aristoteles argumentoi ihmisen olemassaolon olevan toimintaa, joka aina suoritetaan jotain loppua silmällä pitäen. Ihmisinä, toimijoina, me siis yritämme jatkuvasti ennustaa maailmaa interaktiivisessa suhteessa toisiin ihmisiin. Vaikka elämään liittyykin esinarratiivinen muoto, ei siitä tule kokonaista tarinaa ennen kuin se luodaan sellaiseksi verbaalisen kerronnan avulla. (Kearney 2002, 129, 131 – 132.) Se, että olemme ihmisolentoina aikaan sidottuja - me synnymme ja kuolemme - määrittää Kearneyn näkökulman mukaan olemassaoloamme.

Sankarilla on tuhannet kasvot, argumentoi Joseph Campbell teoksessaan *The Hero with a Thousand Faces.* Campbellin teoksen punaisena lankana on käsitys Sankarin Matkasta, tietystä kaavasta, joka liittyy kaikkiin tarinoihin ja tarinoiden hahmojen läpikäymiin kamppailuihin. Voglerin konsepti juontuu Carl G. Jungin psykologiasta sekä Campbellin myyttien tutkimuksesta, joskin hän esittää teoriansa hieman näitä populaarimmassa muodossa. Populaarisuus tuomitaan usein pinnallisuudeksi, mutta mielestäni se on Voglerin teoksen vahvuus, sillä hän käsittelee tarinoita nykyhetken ja nykykulttuurin näkökulmasta. Hän pyrkii teoksessaan *The Writer´s Journey* tutkimaan ja kartoittamaan myyttien ja nykyaikaisen tarinankerronnan, etupäässä elokuvien, rajapintaa. Hän etsii vastauksia jo tutuiksi tulleisiin kysymyksiin: mistä tarinat tulevat? Mitä ne kertovat meistä? Miksi tarvitsemme niitä ja miten voimme parantaa maailmaa niiden avulla? Aikaiset kulttuurit ovat hahmottaneet ihmiselämän matkana tai etsimisenä, kirjoittaa Ferrell (2000, 13), ja mielestäni juuri tästä ajatuksesta myös Vogler ammentaa teoriaansa.

Sana sankari, hero, tulee kreikankielestä, sanajuuresta, joka tarkoittaa suojella ja palvella. Vogler tarkoittaa sankarilla kumman tahansa sukupuolen edustajaa, joka on tarinan keskeinen hahmo, protagonisti. (Vogler 2007, 29.) Usein, etenkin romanttisimmassa muodossaan sankaruus on sitä, että sankari on valmis tietoisella päätöksellään uhraamaan itsensä muiden hyödyksi. (Vogler 2007, 29; Ferrell 2000, 60). Sankaruuteen liittyy siten tietty altruistinen piirre. Sankarit ja sankaruuden käsitteet ovat meille tuttuja lukemattomista eri kertomuksista. Usein sankareilla on, etenkin myyteissä, jokin erityisominaisuus tai kyky vaikuttaa asioiden kulkuun. Esimerkiksi raamatussa sankarin hahmon ottaa Jeesus Kristus, tunnemme myös tarinan Kuningas Arthurista ja monista muista messiaanisia ajatuksia ilmaisseista sankareista, kuten Prometheuksesta ja Seitsemästä samuraista (Ferrell 2000, 59). Kreikkalainen sankaruuden ideaali tuli ilmi

Perseuksessa, joka oli sankareista parhaiten varustettu ja avokätisimmin korkeampien voimien lahjoma (Vogler 2007, 41). Nykyajan tarinoistakaan sankareita ei tarvitse hakemalla hakea. Esimerkkejä löytyy niin kirjallisuuden eri lajeista kuin televisiosarjoista ja, ehkä kaikista ilmeisimmin, elokuvista. Esimerkiksi sarjakuvasankarit Batman ja Spiderman ovat 2000-luvulla julkaistuissa elokuvissa sankareita hyvin perinteisessä mielessä, koska he ovat valmiita uhrautumaan yhteiskunnan puolesta.

Campbell tuli tutkimuksissaan siihen tulokseen, että kaikki sankarimyytit ja tarinat ovat periaatteessa yksi ja sama tarina, joka kerrotaan loputtomasti uudelleen. Täten kaikki tarinankerronta seuraa ikiaikaisia myyttien kaavoja, ja jokainen tarina aina julmimmista vitseistä korkeakirjallisuuden teoksiin voidaan ymmärtää monomyytin periaatteiden kautta. Myös Voglerin teorian ajatuksena on, että kaikki tarinat koostuvat samoista rakenteellisista elementeistä, jotka ilmenevät universaalisti niin myyteissä, tarinoissa, unissa kuin elokuvissakin. Oikein käytettynä ja ymmärrettynä nämä elementit voivat yhä muuttaa maailmaa paremmaksi paikaksi ja parantaa ihmisiä. Campbellin suurena saavutuksena voidaan Voglerin mukaan pitää sitä, että hän toi selkeästi esiin jotain, joka oli ollut olemassa kokoajan. Siis sen, että tarinoiden rakenteeseen sisältyy elämän periaatteita. Hän paljasti tarinankerronnan kirjoittamattomat säännöt, kaavan, joka on jokaisen kerrotun tarinan taustalla. Sankarin Matka, Hero´s Journey, on konsepti, joka kuvailee useamman kuin yhden todellisuuden ja laajenee useaan ulottuvuuteen. (Vogler 2007, xiv–xv, xxviii, 4.) Tähän samaan perinteeseen kuuluu myös Ferrellin teoria. Sankari on useissa tarinoissa toistuva arkkityyppi ja näyttää siltä, että sankaritarina, jossa sankari vaarantaa itsensä muiden hyväksi, on syvästi juurtunut universaaliin ihmispsyykeeseen esimerkkinä siinä, kuinka ihmisen tulisi elää. (Ferrell 2000; Vogler 2007; Campbell 2008).

Sankarin Matkan sisältämät kaavat voidaan löytää mistä tahansa tarinasta, Vogler ei siten viittaa tällä käsitteellä vain sankarillisiin, toimintaa ja seikkailua sisältäviin kertomuksiin. Sankarin tekemä matka ei välttämättä johda mihinkään fyysiseen paikkaan, se voi yhtä hyvin olla kuvaus henkilön sisäisestä kamppailusta: mielen matkasta. (Vogler 2007, 7.) Voglerin teoria tarinoiden taustalla olevasta yhteisestä rakenteesta on kuitenkin niin joustava ja tulkinnanvarainen, että sen perusteella ei varsinaisesti voida redusoida kaikkia tarinoita yhdeksi ja samaksi. Samankaltaisuus ei tarkoita samanlaista, samoja elementtejä sisältävä ei tarkoita, että kertoisimme yhtä ja samaa tarinaa uudelleen ja uudelleen. Se, että

näitä hyvin samankaltaisia tapahtumia ja hahmoja esiintyy jotakuinkin kaikissa tarinoissa, kertoo kuitenkin jotain itse tarinankerronnan luonteesta, sekä siitä, miksi niitä tarvitsemme.

Sankarin arkkityyppi edustaa sitä, mitä Freud kutsuu egoksi, se edustaa egon identiteetin ja kokonaisuuden etsintää, kirjoittaa Vogler. Kokonaiseksi tulemisen prosessissa me kaikki olemme sankareita, jotka kohtaavat sisäisiä hirviöitä, vastoinkäymisiä ja avunantajia. Etsiessämme itseämme, kohtaamme opettajia, jumalia, hirviöitä, kumppaneita, palvelijoita, pettureita... kaikki sankarin demonit, huijarit, rakastajat, viholliset ja ystävät ovat löydettävissä sisältämme. Kohtaamme kaikki saman psykologiset tehtävän: pyrkimyksen yhdistää erilliset osat yhdeksi eheäksi kokonaisuudeksi. (Vogler 2007, 29–30.)

Sankari on henkilö(hahmo), johon voimme samaistua. Tarinan maailmassa me voimme siirtää osan omaa persoonaamme sankarin hahmoon, hetken ajaksi me muutumme sankariksi, näemme maailman hänen silmiensä kautta ja tahdomme kokea sankarin itsevarmuuden, eleganssin, älykkyyden tai seksikkyyden. Sankarit näyttävät meille myös kuinka käsitellä kuolemaa, joka tarinoissa on usein symbolinen. Sankari saattaa selvitä kuolemasta, todistaen, ettei se ollutkaan niin pelottava seikka. Sankarit symboloivat muutoksessa olevaa sielua, sekä matkaa, jonka jokainen tekee elämänsä aikana. Tämän matkan kehitys, elämän ja kuoleman luonnolliset vaiheet, muodostavat Sankarin Matkan. (Vogler 2007, 30, 32, 37.) Voglerin käyttämän sielu-sanan voi ymmärtää uskonnollisessa mielessä, mutta myös profaanimmin jonkinlaisena minuutena.

Mutta voiko yksi henkilö muuttaa mitään? Voiko sankari tosielämässä vaikuttaa asioihin jollakin perustavalla tavalla? Tarvitaanko muutokseen sankareita tai onko muutos edes hyvä, tavoiteltava asia? Vastaus näihin kysymyksiin on vahvasti kulttuurisidonnainen. Voglerin mukaan Sankarin Matka -konsepti on kuitenkin riittävän joustava tukemaan erilaisia, myös kyynisiä tai pragmaattisia, näkökulmia. (Vogler 2007, xxiii.)

Vogler jakaa tarinan tapahtumat 12 osaan, jolla jokaisella on oma tarkoituksensa. Nämä osat: ”1. tavallinen maailma, 2.kutsu seikkailuun, 3. kutsusta kieltäytyminen, 4. mentorin tapaaminen, 5. ensimmäisen kynnyksen/ vastoinkäymisen ylittäminen, 6. koettelemukset, liittolaiset ja viholliset, 7. saapuminen syvimpään luolaan, 8. koettelemus, 9.palkinto, 10. tie takaisin, 11. uudelleensyntyminen ja 12. palaaminen kotiin eliksiirin kanssa”, eivät ole sitovia tai kankeita sääntöjä. (Vogler 2007, 10 – 19.) Kyynisimmät voisivat kyseenalaistaa

tällaisen kaavan asettamisen elämän päälle, Voglerin hieman suureelliset nimityksen saattavatkin aiheuttaa epäuskoa. Toisaalta Vogler korostaa teoriansa joustavuutta, jolloin vaaraksi tosin muodostuu se, ettei liian yleispätevä, jokaiseen elämään ja tarinaan sovitettavissa oleva kuvaus, itse asiassa onnistu sanomaan mitään.

Voglerin mukaan Sankarin Matkassa tärkeää ovat siihen liittyvät arvot. Tarinan tasoihin liittyvät tapahtumat (sankarit etsimässä taikamiekkaa, taistelut pahaa vastaan ja uhrautuminen rakkauden puolesta) ovat universaaleja elämän kokemuksien symboleja. Nykytarinoiden sankarit eivät taistele myyttisiä hirviöitä vastaan, mutta näitä symboleja voidaan muokata loputtomasti siten, että ne sopivat kunkin yhteiskunnan tarpeisiin. (Vogler 2007, 20.) Voglerin esittämän tarinan tasot ovat siten hyvin metaforisia.

Astuttaessa tarinoiden ja myyttien maailmaan, tulevat tietyt hahmojen tyypit ja suhteet pian tutuiksi. Kahdentoista tapahtumatason lisäksi Vogler erottelee myös tarinoissa tyypillisimmin esiintyvät arkkityypit[15]: sankari, mentori, kynnyksen vartija, edelläkävijä, muodonmuuttaja, varjo, liittolainen ja huijari, joista jokaisella on sekä psykologinen että draamallinen tehtävä. Mentori edustaa eräänlaista sisäistä ääntä, Voglerin sanoin jumalaa sisällämme - siis viisaampaa, nöyrempää, jumalankaltaista osaamme. Mentorin hahmo, niin unissa, myyteissä kuin elokuvissakin, edustaa sankarin korkeimpia tavoitteita. (Vogler 2007, 23, 26, 40.) Myös muilla arkkityypeillä on omat psykologiset funktionsa, kaikki arkkityypit ovat universaaleja symboleja niille ominaisuuksille, jotka muodostavat kokonaisen ihmisen. (Vogler 2007, 23 – 80). Voglerin käsityksen mukaan tarina on siis kokoelma ihmisen universaaleja ominaisuuksia ja tapahtumia, jotka liittyvät jokaiseen elämään. Universaalisuutta todistaa se, että kyseiset arkkityypit on löydettävissä niin laajalta alalta.

Eräänlaista ääripäätä elämän ja tarinoiden analogiassa, sekä tarinoiden yhteneväisessä rakenteessa edustaa Michael Roemerin näkemys. Roemerin mukaan tarinat näyttäisivät avautuvan avoimeen ja epävarmaan tulevaisuuteen, johon tarinan hahmot yrittävät vaikuttaa, mutta joka tosiasiassa on ennalta määrätty. Tarinan hahmojen matka tulevaisuuteen on vain illuusio, johon me ilomielin upotamme myös itsemme. Nykyajan

[15] Sanan arkkityyppi lanseerasi Carl G. Jung. Hän viittasi sillä ikiaikaisiin persoonallisuuden muotoihin, jotka ovat ihmisrodun jaettua perintöä. Jungin ehdotus oli, että samaan tapaan kuin meillä on henkilökohtainen alitajunta, saattaa meillä olla myös kollektiivinen alitajunta – tarinat ja myytit ovat kuin kokonaisen kulttuurin unia. (Vogler 2007, 23.)

tarinoiden, joissa ihmiset muovaavat oman elämänsä, ja myyttien, joissa kohtalo ja jumalat määrittävät ihmisen paikan, välillä nähdään usein ero, mutta Roemerin mukaan niitä yhdistää se, että kaikki tarinat ovat ohi, ennen kuin ne alkavat. (Roemer 1997, 3.) Roemerin teoriassa se, että tarinat voidaan (ainakin teorian tasolla) jakaa tiettyihin samoihin elementteihin, tarkoittaa sitä, että jokainen tarina on ohi, ennen kuin se on ehtinyt alkaa.

Katselemme tarinoita ikään kuin kohtalon näkökulmasta, tietäen sen, mitä tarinan hahmot eivät tiedä - eli heidän tulevaisuutensa. Tämä tieto ei kuitenkaan Roemerin mukaan estä meitä heittäytymästä mukaan ja jännittämästä esimerkiksi Romeon ja Julian puolesta, vaikka tiedämme hyvin lopputuloksen. Yhdeksi syyksi tähän heittäytymiseen Roemer esittää sen, että me aistimme olevamme yhtä sokeita oman tulevaisuutemme suhteen, kuin tarinan hahmot ovat omansa. Emmekä ainoastaan sokeita, vaan ehkä epäilemme myös, että meidän oma, näennäisen avoin tulevaisuutemme onkin yhtä ennalta määrätty kuin tarinoiden hahmojen, vaikka emme voikaan myöntää sitä jokapäiväisessä elämässämme. (Roemer 1997, 3 – 4.) Roemer näyttää liittävän tarinoihin jonkinlaisen itsepetoksen piirteen: me tiedämme jotain, mitä emme kuitenkaan pysty itsellemme myöntämään. Roemerin perusteet jäävän kuitenkin myös tämän argumentin kohdalla vajavaisiksi.

3.2.1 Kulttuurinen imperialismi

Teoriaa Sankarin Matkasta on kritisoitu useistakin näkökulmista, sen on nähty edustavan kulttuurista imperialismia ja maskuliinista maailmankuvaa. Standardisoitu kieli ja metodit kadottavat alleen paikalliset erilaisuudet. Massatuotanto silottaa juuri ne pienet mielenkiintoa luovat yksityiskohdat, jotka kertovat meille kaukaisista paikoista. Amerikkalaiset arvot ja länsimainen yhteiskunta uhkaavat polkea alleen muiden kulttuurien ainutlaatuiset ominaisuudet. Sankarin Matkan on sanottu edustavan mieskeskeistä soturikulttuuria, sen väitetään olevan kuolemaa ihannoiva propagandan väline, jonka avulla voidaan houkutella miehiä armeijaan.

Vogler tahtoo kuitenkin huomauttaa, että vaikka väite sankarista soturina ja Sankarin Matkasta propagandan välineenä sisältää osatotuuden, olisi lyhytnäköistä hylätä ja tuomita tämä konsepti sillä perusteella. Soturi on vain yksi sankarin kasvoista, sankari voi olla myös pasifisti, äiti, typerys, keksijä, hullu, hoitaja, taiteilija, rakastaja, pelle, kuningas,

pyhimys ja niin edelleen. Voglerin mukaan Sankarin Matka -konseptin luovat mahdollisuudet ylittävät reilusti sen mahdolliset uhat. (Vogler 2007, xix, xxi.) Voglerin teoksen lukeminen kulttuurisen imperialismin ja maskuliinisen maailmankuvan vahvistajana osoittaa mielestäni melkoista ennakkoluuloa ja yksiulotteista näkökulmaa aiheeseen. Vogler puhuu ihmisistä yleensä, se, että hänen teoriansa ylle pakotetaan jako miehiin ja naisiin, kertoo enemmän kyseisestä lukijasta kuin itse teoksesta. On totta, että useat, etenkin myyttiset sankarit, ovat miehiä, mutta tätä seikkaa ei voi teorialla muuttaa.

Yksi ihmisen vanhimmista tavoitteista on ollut hyvän ja pahan universaali määritteleminen eli yksien tiettyjen täydellisten arvojen löytäminen, joiden mukaan jokainen voisi elää. Suurimmaksi osaksi tämä on langennut eri uskontojen tehtäväksi, ja voinemme kaikki myöntää, ettei uskonto ole ollut tässä tehtävässä kovin menestyksekäs. Uskonnolliset lahkot ovat luoneet yhtä paljon ongelmia kuin ovat ratkaisseet. Suurimmat ongelmat liittyvät siihen, että jokainen uskonto perustaa uskomuksensa yhteen väitteeseen: jokainen olettaa, että vain heillä on hallussaan totuus. Nykyaikana korostetaan uskonnon sijaan tieteellistä humanismia, mutta sekään ei ole ratkaissut konfliktia. (Ferrell 2000, 133 – 134.) Ehkä universaalin määritelmän löytyminen on mahdotonta siksi, ettei sellaista ole. Tarinat voivat tarjota aiheeseen useita näkökulmia, ja koska ne eivät vaadi fundamentaalista uskoa vaan ennemminkin pohtivaa reflektointia, ehkä ne voivat antaa meille universaalia yhteisymmärrystä universaalittomuuteemme. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että kaikki arvomme olisivat relativistisia, ei-mihinkään pohjautuvia, tai sitä, että hyvän ja pahan määritteleminen olisi mahdotonta. Ennemminkin tämä tuo esiin sen, että käsityksemme ja arvomme ovat yhteiskuntaan ja aikaamme sidottuja. Ferrell toteaakin, että nykyaikainen kirjallisuus (johon hän sisällyttää myös elokuvat) tulee yhä enenevässä määrin korvaamaan uskonnolliset kirjoitukset totuuden lähteenä, sillä kulttuurit eivät pysty sopimaan yhdestä uskonnollisesta auktoriteetista (Ferrell 2000, 134).

4 POSTMODERNI/ POSTMODERNISMI

”Sen mukana menee metafysiikka” (Baudrillard 1983, 3).

Kysymys tarinoiden merkityksestä liittyy oleellisesti näkökulmiin, joita on esitetty postmodernia koskevan keskustelun yhteydessä. Tässä osiossa etsin vastausta kysymykseen: mitä ovat postmoderni ja postmodernismi? Millainen on postmoderni maailma, ihminen ja tarina? Voiko tarinallisuus sisältää kielen ylittävää merkitystä? Jos voi, niin tarvitseeko tämän merkityksen heijastaa jotain totuutta, vai voisiko merkitys olla jotain laajemmin ymmärrettävää? Miten ja millä perustein postmodernit teoriat vaikuttavat tarinoihin ja niiden merkitykseen? Muun muassa Ferrell (2000, 48 – 49) asettaa tarinoille roolin, jota postmodernistit tuskin pystyvät nielemään: se olettaa sekä tarinalla, todellisuudella että ihmisyydellä olevan jonkin essentiaalisen luonnon, johon liittyy tavoiteltava totuus, ”perimmäinen todellisuus”. Miksi postmodernit näkökulmat hylkäävät tämänkaltaiset väitteet? Aloitan kartoittamalla postmodernin ajattelun lähtökohtia, joiden kautta siirryn etsimään määritelmiä postmodernille ja postmodernismille. Näiden määrittelyjen pohjalta kysymykseksi nousee se, olemmeko siirtyneet uuteen aikakauteen. Kyseisten johdattelevien teemojen kautta siirryn käsittelemään tarkemmin postmodernin maailman piirteitä, tarinoihin liitettyä merkityksen katoamista ja sen syitä sekä mielikuvituksen asemaa.

4.1 Postmodernin ajattelun lähtökohtia

Yli 40 vuotta sitten C. Wright Mills varoitti meitä postmodernin ajan alusta, johon liittyy epävarmuus ja informaation ristiriitaisuus. Tätä kautta määrittäisivät ”iloiset robotit”, sekä valistuksen ideaalien, järjen, vapauden ja demokratian, murtuminen. (Antonio 1991, 154.) Postmoderni on kiistanalainen käsite, joka liitetään moneen yhteyteen. Mutta mitä postmoderni oikeastaan tarkoittaa? Onko postmodernista mitään yhtenäistä teoriaa, vai onko se ennemminkin kokoelma ajatuksia, jotka ovat erinäisin perustein niputettu tämän käsitteen alle? Usein postmoderniin ajatteluun liitetään tavalla toisella Nietzsche, tavallisimmin hänet nähdään jonkinlaisena postmodernin ajattelun takapiruna. Muun muassa Habermas pitää Nietzscheä hahmona, jonka valistuksen rationalismiin kohdistuva kritiikki ennakoi monia postmodernien kriitikkojen esittämiä ajatuksia. Postmoderni kritiikki periytyy Niezschen näkemyksistä, joiden mukaan ”ei ole olemassa faktoja, vaan

”ainoastaan tulkintoja”, jokainen perspektiivi juontuu ”himosta hallintaan” ja väitteet totuudesta ovat peiteltyä ”tahtoa valtaan” ” (Antonio 1991, 155).[16] Etenkin epäilys tietoa, faktoja ja universaaleja totuuksia kohtaan sekä tulkinnallisuuden korostaminen ovat vahvasti läsnä postmoderneissa teorioissa. Tämä johtaa siihen, että kaikenlaiset objektiivista totuutta tavoittelevat, universaalit ja essentiaaliset väitteet niin ihmisluonnosta kuin maailmastakin nähdään auttamattomasti vanhentuneina, modernin ja sitä edeltävän maailman osasina.

Klassinen moderni filosofia sai alkunsa Descartesin kirjoituksista, tai ainakin hänen töidensä innoittamasta rationalismista, ja rationalismin hylkäämisestä sai puolestaan alkunsa toinen modernin filosofian valtavirtauksista, empirismi. Deelyn mukaan rationalistis-empiristinen intellektuaalinen pääoma on jatkanut valtavirran suuntauksina myös myöhäisessä modernissa filosofiassa, tosin fenomenologian ja analyyttisen filosofian valepuvuissa. Postmodernilta filosofialta puolestaan puuttuu määritelmä. Deelyn mukaan selvää on kuitenkin se, että postmoderni ei ole modernia - se on sen jälkeistä, tai vielä paremmin ilmaistuna: se on seurausta modernista, samaan tapaan kuin moderni oli reaktio sitä edeltävään aikakauteen. (Deely 1994, 15–16.) Postmoderni historiallisen jatkuvuuden kyseenalaistaminen asettaa kuitenkin Deelyn kannan siinä mielessä moderniksi, että se näkee historiallisen jatkumon eri aikakausien välillä. Toisaalta postmodernit kriitikot ovat itsekin esittäneet samankaltaisia väitteitä, muun muassa Lyotard on argumentoinut, että postmoderni on osa modernia, sisältyen sen ehtoihin. Postmodernilta filosofialta puuttuu määritelmä ehkä osittain sen takia, että radikaaleimmat näkökulmat ovat kyseenalaistaneet koko ajatuksen postmodernista filosofiasta (etenkin metafysiikan asemasta).

Postmodernin määrittelyä ei helpota se, että se jakautuu kahteen sanaan: postmoderni ja postmodernismi, joilla molemmilla on oma viittauskohteensa ja välillä - siltä vaikuttaisi - myös vuosilukunsa. Post-liite sanan edessä näyttäisi kertovan sen olevan jotain modernin jälkeistä. Postmoderni on saanut osakseen vahvaa kritiikkiä, ja onkin käyty keskustelua siitä, onko postmoderni mikään todellinen ajanjakso, tai ovatko sen väittämät seikat

[16] Löytyy myös niitä, joiden mukaan postmoderni teoria on ymmärtänyt Nietzschen väärin. Kts. esim. artikkeli: Gemes, Ken: Postmodernism’s Use and Abuse of Nietzsche, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 62, No. 2, s.337–360, 2001.

millään tapaa relevantteja.[17] Oman lisänsä keskusteluun tuo myös se, että samalla kun osa katsoo, ettemme ole vielä siirtyneet postmodernille ajalle, löytyy myös niitä, joiden mukaan koko ajatus postmodernista on vanhentunut ja kuivunut kasaan, tai ainakin se on jumissa paikoillaan:

”Postmodernit kriitikot ja postmodernin kriitikot ovat kuin kiistelevä pari tanssikilpailussa. He kiertävät väsymättömästi, suljettuina tanssiin, josta he eivät enää nauti, mutta jota eivät myöskään enää osaa lopettaa. Postmodernisti syyttää jatkuvasti partneriaan varpailleen astumisesta, mutta postmodernin kriitikko vetoaa syyttömyyteensä – pitäen kiinni siitä että hänen partnerinsa toistuvasti ja tietämättään astuu hänen varpailleen. Ja niin he jatkavat, molemmat vakuuttuneina siitä, että se toinen on se, joka ei osaa tanssia. Tuomarit, jos niitä oli, ovat lähteneet kauan sitten…” (Rasch, 1994, 55.)

Appignanesi & Garratt kirjoittavat, että olemme siirtymässä tai jo siirtyneet postmodernin amnesian vyöhykkeelle, hypermodernismiin. Postmodernismi on modernismin intensiteetin teknologista hypertehostamista. Teknologia ja talous sulautuvat toisiinsa ja erilaiset nimikkeet - jälkiteollinen, elektroninen, palvelut, informaatio ja tietokone - käsittelevät ja simuloivat elämämme hyperreaalisuudeksi. (Appignanesi & Garratt 1998, 126.) Hyperrealismi on etenkin Baudrillardilta, mutta myös Umberto Ecolta tuttu termi. Eco viittasi hyperrealismilla kulttuuriseen tilanteeseen, jossa kopio tulee ensin, Baudrillard puolestaan laajempaan, nykyaikaa määrittävään tilaan, jossa representaation ja todellisuuden on korvannut simulacra (Perry 1998, 1). Appignanesin & Garrattin tarkoittama hyperreaalisuus kääntyy enemmän Baudrillardin kuin Econ sille antamaan merkitykseen, tosin Baudrillardin teorian voidaan sanoa olevan useassakin kohtaa velkaa Ecolle.

Useat kirjoittajat suhtautuvat postmodernin käsitteeseen nihkeästi. Yksi näistä on Anthony Giddens, jonka mukaan näkemys tiedon epävarmuudesta tai mahdottomuudesta juontuu siitä epävarmuuden tunteesta, mikä meitä monia vaivaa. Näytämme elävän sellaisessa maailmassa, jossa tapahtumien kontrolli on ulottumattomissamme. Giddensin mukaan sen sijaan, että keksimme uusia termejä (kuten postmoderni) määrittämään tätä tilannetta, meidän tulisi analysoida miten olemme tähän päätyneet. (Giddens 1990, 2 – 3.) Onko

[17] Postmodernin filosofisia ja yhteiskunnallisia väitteittä ovat kritisoineet muun muassa Alex Callinicos, Christopher Norris, John O´Neill sekä Terry Eagleton (McGuigan 1999, 2).

postmoderni sittenkin vain tyhjä termi? Mielenkiintoista on huomata, kuinka kiihkeästi tämän asian suhteen otetaan puolia ja tyrmätään toisten ajatukset. Tai ainakin otettiin, McGuigan arveli jo 1990-luvun lopulla keskustelun laimenneen: taantumukselliset modernistit eivät koskaan ajatelleet postmodernismin olevan muuta kuin hetken villitys, postmodernistit puolestaan luulevat voittaneensa kilvan (McGuigan 1999, 3).

Postmoderni, postmodernismi, postmodernisuus, postmodernistinen... Näihin sanoihin törmää viidakossa, joka koostuu tietyistä aihetta käsittelevistä, 1950-luvulta lähtien kirjoitetuista, kirjoista ja artikkeleista. Postmodernismi on liitetty koskemaan eritasoisista käsitteellisistä abstraktioista laajaan alaan kohteita ja tapahtumia, alueella, jota aikaisemmin kutsuimme todellisuudeksi, kirjoittaa Hans Bertens. (Bertens 1994, 3.) Mitä Bertens tarkoittaa tällä väitteellä? Onko todellisuus korvautunut jollain, jota kutsumme postmoderni(smi)ksi? Puhuuko Bertens hypertodellisuudesta? Teknologian ja todellisuuden yhteen kietoutuminen on yksi postmodernin ja postmodernismin piirre. Keskeisin postmodernin määrittelyyn liittyvä seikka on se, onko postmoderni(smi)ssa kyse aikakauden muutoksesta, vai ainoastaan taiteen tyylisuuntauksesta. Kokonaisia teorioita on perustettu sille, että postmoderni maailma on nykyhetkeä, joten asiaan on syytä paneutua syvällisemmin, vaikka postmoderni-trendi onkin osittain ollut ohimenevä ilmiö.

4.1.1 Moderni, modernismi – postmoderni, postmodernismi

McGuigan erottelee termit postmodernismi ja postmoderni ja jako onkin tyypillinen aihetta käsittelevässä keskustelussa. Postmodernismilla hän tarkoittaa filosofisia ajatuksia, jotka juontuvat lähinnä poststrukturalistisesta teoriasta, sekä kulttuurisia muodostumia, lähinnä globaalia populaaria kulttuuria. (McGuigan 1999, 2). Yksinkertaisimmillaan postmodernismi tarkoittaa kaikkialle levinnyttä kaupallistunutta ”ota-ja-sekoita” kulttuuria, jossa modernit muodon ja median rajat sekä sosiaalisen aktiivisuuden alueet ylitetään ja sen kautta hajotetaan jatkuvasti (McGuigan 1999, 154).

Postmoderni puolestaan viittaa McGuiganin mukaan yhteiskunnallisiin tai sivistyksellisiin väitteisiin, varsinkin siihen, että todella elämme historiallista muutosvaihetta modernista postmoderniin (McGuigan 1999, 2). Postmoderni tarkoittaa yksinkertaisimmillaan kulttuurista ja epistemologista tilaa, jonka sanotaan juontuvan modernien yhteiskunnallisten instituutioiden syrjäyttämisestä, mikä puolestaan johtaa

käänteentekevään muutokseen kohti globaalia postmodernia yhteiskuntaa (MgGuigan 1999, 154). McGuiganin määritelmän pohjalta Lyotardin ajatukset voidaan nähdä juuri epistemologiaa koskevana teoriana, sillä sitä määrittävät kysymykset tiedon ja metanarratiivien legitimoinnista. McGuiganin kuvailema postmodernismi puolestaan sisältää niitä piirteitä, joita tulee esiin Baudrillardin ja Baumanin teorioissa, joista molempien voidaan mielestäni sanoa keskittyvän enemmän ihmisen jokapäiväisen elämismaailman muutoksiin kuin yhteiskunnallisten instituutioiden analysointiin. Tosin Baudrillardin näkemys mediatodellisuudesta on myös yhteiskunnallisten instituutioiden kritiikkiä.

Tiukkojen määritelmien antaminen ja rajanveto postmodernin ja postmodernismin välillä on kuitenkin hyödyllistä vain teoreettisella tasolla. Esimerkiksi McGuiganin postmodernismille ja postmodernille antamat määritelmät sisältävät yhden yhtäläisyyden: kulttuuri. Eräs keskusteluun liittyvä puoli onkin juuri kyseessä oleviin termeihin liittyvien erottavien rajojen kyseenalaistaminen. Termien postmoderni/postmodernismi ongelmallisuus tulee ilmi eritoten siinä, ettei niiden käytössä aina seurata mitään täsmällistä jaottelua.

Terminä postmoderni on ollut ongelmallinen alusta lähtien. Etenkin kun puhe on postmodernista/postmodernismista ja narratiivisuudesta, tarinoista, muuttuu asia monimutkaiseksi. Modernistinen maalaus puhdisti itsensä tarinallisuudesta ja keskittyi puhtaasti muodolliseen, formalistiseen näkökulmaan. Tästä antipresentationaalisesta näkökulmasta katsoen postmodernismi hylkää modernismin itsetutkiskelun projektin ja palaa pelkurimaisesti kuvallisen narratiivin pariin. Myös arkkitehtuurin postmodernismi sisältää samoja piirteitä. Kirjallisuuden piirissä, 1960–1970-luvulta alkaen, postmodernismi nähdään kuitenkin siirtymänä pois tarinallisuudesta. Tästä näkökulmasta postmodernismi on muutos kohti puhdasta formalismia ja radikaalia esteettistä autonomiaa. Taiteellisesta näkökulmasta postmodernismi on siis joko modernismin sisältämän itsetutkiskelun radikalisaatio, esittävyydestä ja kerronnallisuudesta erkaneminen tai niihin palaaminen, joskus molempia. (Bertens 1994, 3 – 5.)

Jotta asia olisi hieman monimutkaisempi, on myös postmodernismia, joka ei sovi Bertensin edellä kuvattuun kaavaan. Bertensin mukaan yhteinen nimittäjä voidaan kuitenkin löytää. Omalla tavallaan kaikki postmodernismi pyrkii ylittämään modernismin rajat, joka

autonomian ja ajattoman totuuden etsinnässään on alistanut kokemuksen intellektualisaatioksi ja reduktioksi. Bertens erottaa postmodernismin sisältä vielä eri suuntauksia. Esimerkiksi poststrukturalistinen postmodernismi hylkää sen empiirisen oletuksen, että kieli voi esittää todellisuutta. Tällainen postmodernismi luopuu kielen prepresentationaalisesta funktiosta ja hyväksyy poststrukturalismin ajatuksen, jonka mukaan kieli ennemminkin konstituoi todellisuuden kuin esittää sitä - tämän vuoksi myös tieto on aina kielen vääristämää. (Bertens 1994, 5, 15.) Tässä kohden tärkeää on huomio kielen esittävyyden kyseenalaistamisesta, joka liittyy myös tarinoihin. Jos kieli ei voi esittää todellisuutta, on vaikea hyväksyä muun muassa Kearneyn edustamaa kantaa, jonka mukaan tarinat voivat paljastaa meille totuuksia ihmisluonnosta.

Postmodernismi (kulttuurisena tilana) liitetään usein juuri totuuteen, tietoon ja tiedon perusteisiin, sekä niin sanottuun jumalan kuolemaan. Jeffrey A. Barash määrittelee postmodernismissa olevan kyse ontoteologian jumalan lopusta, sekä sen ontoteologisen olettamuksen kyseenalaistamisesta, jonka mukaan jumalallinen läsnäolo takaa ihmisen kokemuksen metafyysisen pysyvyyden. (Barash 2007, 144). Brian D. Ingraffia puolestaan kuvailee tilannetta siten, että siinä missä modernismi yritti hivuttaa ihmisen jumalan paikalle, pyrkii postmoderni teoria tuhoamaan jumalan paikan ja sen attribuutit. Ingraffian mukaan postmodernin teorian aikomus on saattaa loppuun Nietzschen projekti, Jumalan varjon kukistaminen. Jumalan hylkääminen tarkoittaa, että tulkintamme olemassaolosta ja maailmasta sekä siitä, mitä tarkoitamme itse tulkinnalla, on täytynyt muuttua radikaalisti. Jos Jumala määrittää ihmisen tarkoituksen, niin Jumalan hylkääminen johtaa siihen, että ihmisen tarkoituksella ei ole perusteita. Ingraffian mukaan Descartesin näkemys siitä, kuinka kysymys Jumalasta ja sielusta kuuluu ratkaistavaksi filosofian, eikä teologian avulla, ovat epigrafi sekä modernille filosofialle, että postmodernille teorialle. (Ingraffia 1995, 1–3, 6.) Jos Jumalan olemassaolo pyritään ratkaisemaan filosofian avulla, voi lopputuloksena olla (toisin kuin Descartesin tapauksessa) Jumalan hylkääminen. Jumalan ja luotettavan totuuden hylkäämisestä seuraa se, että ”… olemiselle ei ole löydetty, eikä luultavasti tulla löytämään perustaa” (Bauman 1996, 228). Olemisen perustan puuttuminen lienee yksi niistä syistä, joiden vuoksi postmodernilla ajalla elävää ihmistä luonnehditaan jatkuvan epävarmuuden kanssa kamppailevaksi. Postmodernismi, kaikessa epämääräisyydessään, liittyy ainakin taiteeseen, estetiikkaan, tarinallisuuden muutokseen, kulttuurisiin elementteihin ja tiettyihin filosofisiin ajatuksiin. Postmoderni puolestaan

viittaa tavallisimmin aikakaudelliseen yhteiskunnan muutokseen. Jako ei kuitenkaan ole näin selkeä, ei myöskään ole olemassa mitään yhdenmielistä näkökulmaa siihen, olemmeko siirtyneet modernista ajasta postmoderniin aikaan. Onkin aiheellista tarkastella vielä sitä, millaisin perustein aikakauden muutos joko hyväksytään tai hylätään.

4.1.2 Aikakauden muutos?

Sillä hetkellä kun moderni, jota McGuigan kuvaa kommunismin voittaneeksi kapitalistiseksi sivilisaatioksi, oli määräysvallassa, julistettiin että näyttämö onkin muuttunut. Moderni syrjäytettiin valtaistuimeltaan. Ei vain oltu varmoja millä, joten sitä kutsuttiin postmoderniksi. McGuiganin mukaan postmodernia määrittäviin piirteisiin kuuluu kapitalistisen yhteiskunnan sosiaaliset instituutiot ja käytänteet, kuten industrialismin globalisoituminen, massojen tarkkailu valvontatekniikoin sekä teknologinen sodankäynti. (McGuigan 1999, 1 – 2, 153.)

Postmodernin määrittelyyn liitetään usein kapitalismi. McGuiganin mukaan postmoderni merkitsee tiedollista ja kulttuurista muutosta, ei kapitalismin loppua. Jos muutos modernista postmoderniin on tapahtumassa, ovat tämän muutoksen tuojina etupäässä tieto ja kulttuuri. Kyseessä ovat siis erilaiset esittämisen, tiedon ja tunnistamisen tavat, eivät niinkään materiaaliset talouteen tai luonnon käyttämiseen liittyvät seikat. Postmodernissa muutoksessa on siten McGuigan mukaan kyse ennen kaikkea postmodernismista. Postmoderni julistus liittyy eritoten ajatuksiin ja subjektiivisuuteen, siihen miten ajattelemme ja merkitsemme, sen sijaan se ei ensisijaisesti koske materiaalista todellisuutta. Tätä julistusta tukee oletus, että ei ole olemassa objektiivisesti havaittavaa materiaalista todellisuutta, ei ainakaan ajatusten ja merkitsemisen takana, argumentoi McGuigan. Postmodernismi, johon McGuigan mielestäni viittaa postmodernilla julistuksella, voidaan määritelmän mukaan ymmärtää filosofiseksi idealismiksi ja kulttuuriseksi reduktionismiksi. (McGuigan 1999, 2.) Tästä näkökulmasta postmodernismi liittyy nimenomaan siihen, onko ihmisellä mitään pääsyä objektiiviseen materiaaliseen todellisuuteen - vai onko todellisuus kielen konstituoimaa?

Väite postmodernista yhteiskunnasta on McGuiganin mukaan epäuskottava, sillä moderni yhteiskunta on hänen mukaansa ennen kaikkea kapitalistinen yhteiskunta, eikä kapitalismia ole syrjäytetty. Kuitenkin jotkin filosofisen postmodernismin puolet, sekä väitteet koskien

kulttuurin postmodernisoitumista ovat hänen mukaansa vakavasti otettavia. McGuigan seuraa Fredric Jamesonin näkökulmaa määritellessään postmodernin kulttuurin melko laajasti. Tästä näkökulmasta postmoderniin kulttuuriin sisältyy nykyajan populaari massakulttuuri, media sekä jokapäiväiset kokemukset. (McGuigan 1999, 2, 5.) Tämän kaltaiseen määritelmään liittyy kuitenkin ongelma: on kyseenalaista erottaa kulttuuri alueeksi, jonka postmodernisoituminen ei vaikuta siihen, olemmeko siirtyneet modernista postmoderniin. Voidaan sanoa, että populaari massakulttuuri on ilmiö, joka ympäröi meitä. ”Massamedian ja kuluttamisen leviäminen ovat tuoneet avant-garden kuvat ja tyylit jokapäiväiseen elämään länsimaissa” (Tucker 1993, 200).

McGuiganin mukaan emme siis ole siirtyneet modernista postmoderniin. Todisteena tästä on kapitalismin voittokulku. Vastakkaista näkökulmaa kapitalismin asemasta edustaa Lyotard, joka mukaan kapitalismin menestys ei olekaan näin yksinkertaista: se ehkä näyttää vieneen loppuun modernin projektin (jolla Lyotard tarkoittaa modernille ominaista Idean (vapaus, valistus, sosialismi…) universaalia legitimaatiota), mutta tosiasiassa se on tarkoittaa modernin tuhoa (Lyotard 1992, 30). Pohjimmiltaan kyse aikakauden muutoksen määrittelyssä on siitä, minkä piirteiden katsotaan määrittävän modernia, kuinka laajasti kulttuuri ymmärretään ja millaisena kapitalismin asema nähdään. Keith Jenkins (1997, 3) kirjoittaa, että elämme tällä hetkellä sosio-ekonomisessa, poliittisessa postmodernin tilassa - eikä tämä ole valinta. Jenkinsin (1997, 3) mukaan postmoderni ei ole jokin valittavissa oleva ideologia tai asema, vaan meidän tilamme, historiallinen kohtalomme. Tähän hetkeen liittyvän yksityiskohdat ovat kuitenkin suuren kiistelyn kohteena.

Giddens pyrkii haastamaan yleisimmät postmodernin määritelmät, joiden lähtökohdat ovat tavallisimmin poststrukturalistisessa ajattelussa. Giddens hahmottelee omaa radikalisoidun modernin teoriaansa sekä suhteessa moderniin että postmodernin teorian väitteisiin. Hän etsii tapoja, joilla modernin uhat voitaisiin minimoida ja sen mahdollisuudet maksimoida. (Giddens 1990, 149 – 151.) Giddensin analyysi sisältää samoja piirteitä kuin postmodernit näkökulmat. Merkittävin ero (suhteessa postmoderneihin näkökulmiin) syntyy Giddensin tavasta käsitellä näiden piirteiden syitä niiden painottamisen sijaan. Täten Giddensin radikalisoidun modernin voisi kuvailla olevan epäradikalisoitua postmodernia. Giddens hylkää postmodernin niin filosofisin kuin yhteiskunnallisin perustein ja rajaa postmodernismin koskemaan vain estetiikkaa, siis eri taiteenlajien muotoja ja tyylejä

(Giddens 1990, 45 – 53). Jos Postmodernismi kuitenkin viittaisi ainoastaan estetiikkaan, se olisi paljon vähemmän kulttuurisesti merkittävä termi kuin mitä useat asiaa käsitelleen teoreetikot ehdottavat.

Kriittisestä kannastaan huolimatta Giddenskin hyväksyy joitain postmodernin puolia. Hän tuo esiin ihmisen kokemusmaailman fragmentoitumisen, tiedon perusteiden epävarmuuden ja historian luontaisen kehityksen kyseenalaistamisen. Giddensin analyysin päätelmänä on, että globalisaatio on yksi modernin merkittävimpiä seurauksia. (Giddens 1990, 50, 150, 175.) McGuiganin (1999, 3) mukaan modernin globalisaation näkökulma eli modernin muutosvoiman globalisoituminen selittää hämmennystä, ahdistusta ja muita postmoderniin liitettyjä piirteitä uskottavammin kuin useat postmodernit teoriat. McGuigan (1999, 3 – 4) kuitenkin korostaa, että Giddensin kapitalismin, industrialismin, sotilasvoimien ja valvonnan analysointiin jakautuva teoria modernista aliarvioi virheellisesti kapitalismin merkitystä.

Giddensin teoria perustuu argumentille, jonka mukaan postmoderni teoria ei pysty vakuuttavasti selittämään nykymaailman ilmiöitä. Yksittäisen ihmisen kokemuksia määrittävät syyt jäävät postmoderneissa teorioissa usein selittämättä. Derridan tai Foucalt´n poststrukturalismi ei pysty kuvailemaan hermeneuttisesti jokapäiväistä intersubjektiivisuutta, sillä teksti ja kielelliset suhteet saavat liikaa painoarvoa (Tucker 1993, 195). Tuckerin mukaan tähän ei pysty myöskään Giddensin (Heideggerin ajatuksista ammentava) teoria, sillä itse asiassa Giddens päätyy esittämään subjektin jonakin essentiaalisena (Tucker 1993, 195). Vetoaminen johonkin ihmisen universaaliin, historian ylittävään piirteeseen ei siis ole vakuuttava peruste ihmisyyttä analysoitaessa. Toisaalta kaikkien universaalien väitteiden vältteleminenkään ei näytä tuottavan meille yhtään selvempää kuvaa siitä, miten väitetty aikakauden muutos tulee ilmi ihmisissä.

Mitään yksiselitteistä vastausta siihen, mitä postmoderni ja postmodernismi ovat, on vaikea saavuttaa - vaikeaa on myös rajanveto näiden kahden termin välillä. Toistuvia teemoja voidaan kuitenkin löytää: (meta)tarinoiden ja uskonnon merkityksen katoaminen, tiedon ja maailmankuvan pirstaloituminen, myyteistä vapautuminen, uusien teknologioiden mahdollistama virtuaalikulttuuri, tarinankerronnan epälineaarisuus, historian loppu - ja näiden kaikkien mukanaan tuoma, joko entistä vapaampi tai epätoivon syövereissä pyörivä, ihminen. On muistettava, että taiteessa termit modernismi ja postmodernismi viittaavat

tiettyihin aikakausiin ja niille ominaisiin tyylisuuntiin. Taiteen postmodernismi ei siis tarkoita samaa (eikä myöskään ajoitu täysin samalla tavalla), kuin esimerkiksi McGuiganin tarkoittama filosofinen idealismi. Yhteisiä piirteitä tietenkin löytyy, mutta taiteen postmodernismi on helpommin ajoitettavissa 1960-luvulta alkaneeksi modernismin ajatuksiin kyllästymiseksi.

Aiheeseen liittyvästä määrittelyn vaikeudesta huolimatta useat termiin postmoderni liitetyt (etenkin tarinankerronnalliset) seikat näyttäisivät liittyvän jollain tapaa elämäämme aikaan. Ehkä voitaisiin sanoa, että elämme jonkinlaisessa kulttuurisessa vaihdekohdassa, jonka piirteistä kukaan ei tosin vaikuta olevan aivan selvillä. Postmoderni kaikessa laajuudessaan ja epämääräisyydessään sisältää niin paljon ristiriitoja, että se, pitäisikö tätä aikakautta kutsua postmoderniksi, vai joksikin muuksi, on tulkinnanvaraista. Lisää hankaluutta termien määrittelyyn tuo useiden kirjoittajien tapa puhua postmodernista tilasta, postmodernista ajasta ja postmodernista ajattelusta, joilla viitataan tilanteesta ja kirjoittajasta riippuen joko postmoderniin tai postmodernismiin, usein molempiin. Myös tämä kertoo tietystä kyseisten termien jakoon liittyvästä epämääräisyydestä.

Nekin, jotka kirjoittavat postmodernista toiveikkaimmin, liittävät siihen negatiivisia piirteitä. Monilla ei ole paljoakaan hyvää sanottavaa postmodernista - toisaalta modernin ylistäjien joukkokaan ei ole järin suuri. Muun muassa Campbell kuvailee modernia yhteiskuntaa tavalla, joka sisältää samankaltaisia piirteitä kuin useat postmodernin yhteiskunnan kuvaukset, erotuksena on se, että siinä missä modernilla ajalla merkitys paikantui ihmiseen, ei se postmodernilla ajalla paikannu mihinkään.

Campbellin kuvaus kertoo, että jumalat eivät voi piiloutua etsivältä teleskoopilta ja mikroskoopilta, eikä sellaista yhteiskuntaa, jota jumalat ennen ylläpitivät, enää ole olemassa. Yhteiskunta on ekonomis–poliittinen organisaatio, ei uskonnollista uskoa kantava yksikkö. Sen ihanteet ovat sekulaareja. Eristyksissä olevia, mytologisesti latautuneita yhteisöjä on olemassa enää potentiaalisesti tuhottavina alueina. Kehittyneissä yhteiskunnissa ihmiskunnan taiteellinen, moraalinen ja rituaalinen perintö on täydessä rappion tilassa. Ihmiskunnan ongelma on tänä päivänä täysin vastakkainen kuin suhteellisen tasapainoisina aikoina, jolloin mytologiat, jotka nyt tunnemme valheina, olivat yhteistyössä. Ennen kaikki merkitys oli ryhmässä, tänään ryhmässä ei ole mitään merkitystä, eikä maailmassa ei ole mitään merkitystä, sillä kaikki merkitys on yksilössä.

Yksilössä merkitys on kuitenkin tiedostamatonta, kukaan ei tiedä, mitä kohti hän liikkuu, tai mikä häntä liikuttaa. (Campbell 2008, 334.)

Rationaalisuuden korostuminen on johtanut siihen, että mytologian katoamisen myötä on kadonnut hieman enemmän kuin oli tarkoitus. Vaikka esimerkiksi Habermas hylkää postmodernit näkökulmat ja pitää modernia vielä loppuunsaattamattomana projektina, ei rationaalisen järjen voittokulku näytä enää pelkästään positiiviselta. Erimielisyydet postmodernin ajan määrittelyssä liittyvät usein siihen, onko tunnelin päässä valoa. Uudet teknologiset sovellukset ovat usein syytetyn penkillä, niiden sanotaan tekevät ihmisestä turtuneen, hyperreaalisuudessa leijailevan entiteetin, jolla ei näytä olevan juurikaan syvällisiä ajatuksia tai arvoja. Asiaan liittyy selvästi jonkinasteista hysteriaa. Millainen oikein on postmoderni maailma ja miten se eroaa modernista maailmasta? Bauman hahmottelee tähän kysymykseen omanlaistansa vastausta.

4.2. Bauman - maailman lumo ja postmoderni mielentilana

Mielenkiintoinen huomio Baumaniin liittyen löytyy hänen esseekokoelman ”*Life in Fragments*” avaavasta lainauksesta Rilkeltä: ”The story of shattered life can only be told in bits and pieces”. Vaikka Bauman ei puhu suoranaisesti tarinoista, on postmodernissa fragmentoituneessa elämässä lopulta kyse siitä, miten ihminen voi muodostaa tarinan.

Baumanin mukaan moderni yhteiskunta sai alkunsa siitä havainnosta, että ihmisten aikaansaamalla, haavoittuvalla ja kontingentilla järjestyksellä ei ole perusteita. Tämä havainto oli niin järkyttävä, että siihen vastattiin unelmalla, pyrkimällä tekemään järjestys pysyväksi, pakolliseksi ja perusteiltaan luotettavaksi. Koska järjestystä pidettiin päämääränä ja kontingenssi katsottiin viholliseksi, oli tuloksena alituinen tarve tehdä tyhjäksi kaikki spontaani ja tuhota tahaton. Kuitenkin tapa, jolla järjestys luotiin, teki maailmasta kaoottisen, joka puolestaan tarjosi pakottavan syyn toimia. Moderni oli länsimaisen ihmisen nousua valtaan, se oli hänen ylpeyden aiheensa ja todiste moraalisesta suoraselkäisyydestä. (Bauman 1996, 27–29.)

Matkaa järjen valtakuntaan siivittivät utopiat, jotka loihtivat esiin maailman ilman reuna-alueita ja väliinputoajia. Se oli maailma, jossa kaikki haluavat itselleen tehtävän, joka heidän on suoritettava, huolimatta siitä onko kyseessä *minun täytyy* vai *minä tahdon*. Kohtalon paikalle tuli tehtävä. Täydellinen maailma ei tuntenut sopeutumattomia eikä

epäjärjestystä. Järjen luonnostelemassa maailmassa on vain järjestys, joka on tehtävä itse. Tämä johti kiireeseen ja epätoivoon, sillä maailmassa on juuri sen verran järjestystä, kuin ihminen sitä ehtii luomaan. Täten oli varmistettu loputon noidankehä: hellittämätön kaaoksen pelko varmistaa lakkaamattoman järjestyksen halun. (Bauman 1996, 32–33.)

Baumanin mukaan postmoderni on maailman uudelleenlumoamista, se palauttaa maailmaan sen, minkä moderni on siltä ryöstänyt, eli taikuuden. Järjen itsenäisyysjulistukseen johtanut mysteeriä ja magiaa vastaan käyty sota oli modernin vihamielisyyksien julistus, joka teki muokkaamattomasta, luonnontilaisesta maailmasta vihollisen. Jotta tämä sota voitettaisiin, piti maailma riisua henkisyydestä. Maailmasta tuli toiminnan kohde, raaka–ainetta, jota ihminen muotoilee. Tämän jälkeen maailmalla oli merkitystä enää siinä suhteessa, mitä ihminen siitä suunnitteli. Luonto alistettiin välineellisyyden logiikalle. Postmoderni pyrkii palauttamaan lumon tälle lumosta riisutulle maailmalle, joka on jakautunut kahteen osaan: tahtovaan subjektiin ja tahdottomaan objektiin. (Bauman 1996, 25–25.) Baumanin käsityksissä maailman lumosta riisumisesta ja luonnon alistamisesta on selviä yhteyksiä useisiin aikaisempiin ajattelijoihin. Frankfurtin koulukunnan näkemykset yhteiskunnan ja yksilön suhteesta, yksilön merkityksen katoamisesta, muistuttavat puolestaan joitakin postmoderniin aikaa liitettyjä teemoja. Muutoinkin monet postmodernin kauhukuvat vaikuttavat tutuilta aikaisemmista teoreettisista kauhukuvista, nyt niiden vain väitetään olevan todellisia (siinä määrin kuin ne voivat olla todellisia maailmassa, jonka todellisuus on kyseenalaistettu).

Postmoderniin liitetyt uhat ovat modernista tuttuja, ne kumpuavat siitä tyhjyyden kammosta, jonka moderni liitti osaksi yhteiskuntaa. Tuon tyhjän aukon täyttäminen oli modernin jatkuva tehtävä, ja tästä tehtävästä suoriutumiseen uskottiin. Postmoderni luopuu tuosta yrityksestä ja kieltää tuon uskon, mutta se ei poista tyhjyyden pelkoa. Postmoderni jättää ihmiset yksin pelkojensa kanssa, se ei ole lievittänyt modernin herättämiä pelkoja, vaan ainoastaan yksityistänyt ne. Baumanin mukaan tämä saattaa olla hyvä asia, sillä kollektiivisessa muodossa käyty kamppailu tyhjyyttä vastaan johti usein luokkien, kansakuntien ja rotujen toivioretkiin, joten vaikka pelkojen yksityistäminen ei johda mielenrauhaan, saattaa se poistaa niitä syitä, jotka johtivat sotiin. (Bauman 36 – 37.)

Moderni edellytti ainakin osittaista luopumista toimijan vapaudesta - vastalahjana turvallisuudesta ja yhteiskunnallisesta varmuudesta - postmoderni julistaa kaikki

vapaudenrajoitusyritykset laittomiksi, mutta poistaa samalla yhteiskunnallisen varmuuden. Tämän seurauksena on eksistentiaalinen epävarmuus. (Bauman 1996, 45.) Baumanin eksistentiaalinen epävarmuus muistuttaa Sartren eksistentiaalista ahdistusta, joka sekin juontuu ihmisen vapaudesta. Mutta tarvitseeko ihminen välttämättä varmuutta? Eikö epävarmuutta voi kestää? Eikö varmuus ole juuri modernin käsitteitä, jotain, josta postmoderni ihminen voisi luopua? Onko eksistentiaalinen epävarmuus postmodernin ihmisen olemisen tapa? Näihin kysymyksiin Bauman tuntuu hahmottelevan myönteistä vastausta.

Baumanin mukaan moraalilla ei (enää) ole eettistä perustaa, mutta ongelmia aiheuttaa se, että olemme uskotelleet itsellemme sen tarvitsevan sellaista. Tavallisesti ajatellaan, että ilman tällaista tukevaa pohjaa ihminen ajautuu oman onnensa nojaan, etenkin filosofit pyrkivät vakuuttamaan meidät siitä, että tällainen oman onnen nojaan jääminen ei voi mitenkään johtaa oikeiden arvojen äärelle. Eettisellä filosofialla ei enää ole sitä valtaa kuin ennen, postmoderni maailma on tullut sinuiksi perustamattomuutensa kanssa, mutta ei ole selvää kuinka tässä maailmassa voidaan ajaa moraalin tai hyvyyden asiaa. (Bauman 228 – 229, 242.) Baumanin väitteet eivät tarkoita, että moraalia ei enää olisi, vaan sitä, että moraalia on ilman etiikkaa. Moderni oli etiikan aikaa, ja moraali etiikan tuote - moderni jäi historiaan etiikan aikana, kenties postmodernista tulee moraalin aikaa (Bauman 1996, 225–255).

”Kun ihmisten huomio ja valta eivät enää suuntaudu eettisen lainsäädännön kysymyksiin, he saattavatkin äkkiä olla vapaita - ja pakotettuja - kohtaamaan silmästä silmään oman moraalisesti riippumattoman todellisuutensa, jolloin he joutuvat kohtaamaan myös moraalisen vastuunsa.” (Bauman 1996, 255.) Se, ettei enää ole mitään valmista eettistä koodistoa, johon nojata, voisikin siis johtaa siihen, että ihminen joutuu itse ajattelemaan ja kohtaamaan sen, että moraalinen vastuu on myös hänen harteillaan. Se, että postmoderni merkitsee ”meidän tuntemamme moraalin loppua” (Bauman 1996, 281) voidaan nähdä positiivisessa valossa tapahtumana, jossa auktoriteettien mureneminen ei johdakaan yleiseen kaaokseen.

Baumanin mukaan ihminen on eksistentiaalisesti moraalinen olento, kohtaamme toiseuden haasteen, joka on moraalin alkuperä (Bauman 1995, 1). Vaikuttaisi siltä, että tämä näkökulma on vain yksi uusi yritys asettaa ihmisen ylle essentiaalinen ominaisuus.

Bauman kuitenkin korostaa, että kyseessä ei ole osa ”hedelmätöntä keskustelua ihmisten ’essentiaalisesta hyvyydestä’ tai ’essentiaalisesta pahuudesta’ ” (Bauman 1995, 1). Baumanin mukaan postmodernin (tai myöhäisen modernin) ajan elämän keskeisin kysymys liittyy moraaliin: kun universaalit periaatteet ja totuudet on heitetty romukoppaan, onko enää mitään väliä sillä, millaisia henkilökohtaisia periaatteita tai totuuksia itse kukin kannattaa? (Bauman 1995, 6).

Moraalisuus tarkoittaa valinnan tekemistä hyvän ja pahan välillä, olla moraalinen ei siis tarkoita samaa kuin olla hyvä. Se, että ihmisen tilanne on moraalinen ennen kuin se on mitään muuta, tarkoittaa vain sitä, että joudumme, kohdatessamme toisen, tekemään valintoja hyvän ja pahan välillä ennen kuin meille kerrotaan mitä ne ovat. Millään dilemmoilla ei ole idioottivarmaa ratkaisun tapaa, eikä mikään takaa, että päätöksemme syyt tai lopputulema olisivat hyviä. (Bauman 1995, 1–3.) ”Moraalinen elämä on jatkuvan epävarmuuden elämää” (Bauman 1995, 3).

Moraalinen todellisuus ei murene etiikan mukana ja nyt ainoa perusta, johon se voi turvautua on mahdollista löytää vain ihmisten kanssakäymisestä, keskenään ja ”toisiaan varten elävien ihmisten moraalisista impulsseista, taidoista ja kyvyistä.” (Bauman 1996, 287–288.) Täten ihminen olisi moraalisena toimijana pakotettu etsimään vastauksia kanssakäymisessä muiden ihmisten kanssa. Tässä kohden Kearneyn postmodernia kritisoiva näkemys tarinoiden merkityksellisyydestä ja Baumanin postmoderni näkemys maailmasta voidaan liittää mielenkiintoisella tavalla toisiinsa. Molemmilla moraalinen toiminta vaatii toisten näkökulmien ymmärtämistä, kanssakäymistä, eli tarinankerrontaa. Myös muita samankaltaisuuksia voidaan löytää. Baumanin mukaan postmodernin ajan ihmisiä ja heidän esi-isiään yhdistää halu vakiinnuttaa ja säilyttää identiteettiään (Bauman 1996, 182). Itsensä määritteleminen ja identiteetti eivät ole käyneet mahdottomaksi, tehtävä on vain muuttunut aiempaa tuskallisemmaksi, pelottavammaksi sekä vaativammaksi. (Bauman 1996, 186.)

Edellä mainitusta huolimatta Bauman on kuitenkin selkeästi postmoderni ajattelija. Baumanin mukaan postmoderni eroaa modernista siten, että toisin kuin moderni, se ei yritä vaihtaa totuutta toiseen, yhtä kauneuden mittapuuta toisen tilalle tai yhtä elämänihannetta toiseen. Postmoderni on modernin oikeutettu tulos ja perillinen. (Bauman 1996, 23–24.)

Baumanin luonnehdinta postmodernista sisältää niitä piirteitä joita usein liitetään tämän hetkiseen jokapäiväiseen elämään:

”Postmodernilla tarkoitetaan lupaa tehdä mitä mieleen juolahtaa, ja kehoitusta olla ottamatta liian vakavasti mitään, mitä joku tekee. Sillä tarkoitetaan vauhtia, jolla asiat muuttuvat, ja mielentilojen pikaista vaihtumista niin, ettei ajatuspinttymiä ehdi syntyä. Sillä tarkoitetaan huomion keskittämistä samanaikaisesti kaikkialle niin, ettei mitään tarkastella liian pitkään eikä liian tarkasti. Sillä tarkoitetaan tavaroita pursuilevaa ostoskeskusta, missä esineiden ainoa käyttötarkoitus on tuottaa nautintoa sillä hetkellä, kun ne hankitaan; tai sillä voidaan tarkoittaa kokemusta siitä, että olemassaolo tuntuu ostoskeskuksessa vietetyltä elinkautiselta. Postmodernilla tarkoitetaan riemukasta vapautta tavoitella kaikkea, sillä tarkoitetaan mieltä askarruttavaa epävarmuutta siitä, mikä olisi tavoittelemisen arvoista ja millä perusteella sitä tulisi tavoitella.” (Bauman 1996, 21–22.)

Kuten Baumankin tuo ilmi, syytetään postmodernia usein negatiivisuudesta, monesti se tuomitaan täysin negatiiviseksi. Postmoderni näyttää kunnostautuvan vain tuhoamisessa ja hävittämisessä. (Bauman 1996, 24.) Usein tällainen tuomitseminen vaikuttaa kuitenkin enemmän uutuudenpelolta, kuin vakuuttaviin perusteisiin nojaavalta mielipiteeltä. Nykyaikaiset tekniikat ja teknologiat tuomitaan helposti rappeuttaviksi, ihmistä lamaannuttaviksi ja kaikin puolin pelkkää pahaa aikaansaaviksi asioiksi. Historian saatosta tällainen epäily kaikkea uutta kohtaan on tuttua. Jos Antiikin aikana runous turmeli nuorison, on samalle syytöksen korokkeelle asetettu milloin aikakausilehdet, radio, televisio, internet, konsolipelit… Usein perusteena ei ole muuta, kuin uutuudenpelko tai epämääräinen vetoaminen kyseessä olevan seikan moraalisesti rappeuttavaan voimaan.

Baumanin mukaan postmoderni on ennen kaikkea sellaisten mielten mielentila, joilla on tapana reflektoitua, siis etsiä itsestään omia sisältöjään, tutkia omia tuntojaan ja kertoa löytämästään. Bauman epäilee tämän mielentilan määrittävän tutkijoiden ja filosofien näkökulmaa, ei niinkään tavallisten ihmisten. Tätä mielentilaa määrittelee destruktiivisuus, joka ilkkuu, kuluttaa ja purkaa kaiken. Postmoderniin mielenlaatuun syöpyneen kriittisyyden mielekkyys muuttuu kuitenkin hetki hetkeltä kyseenalaisemmaksi, koska se on tuhonnut kaiken, mihin suhtautua kriittisesti - ei ole enää mitään, mitä vastustaa. (Bauman 1996, 22.) Postmoderni, josta Bauman puhuu, näyttäisi olevan McGuiganin tarkoittamaa postmodern*ismia*.

Baumanin mukaan postmoderni edustaa voittoa siitä modernista yhteiskunnasta, jota sen oli tarkoitus parantaa avaamalla sen silmät omille mahdollisuuksilleen. Lopullinen tulos oli, Baumanin mukaan, vallan tukirakenteiden universaali purkaminen, mutta järjestyksen

pirstaleiden alta ei löytynytkään uutta, ehompaa järjestystä. Postmoderni ei tarvitse totuuksia, mittapuita tai ihanteita. (Bauman 1996, 23.) Postmoderni on siis seurasta siitä, että jokin on mennyt vähän pieleen, mutta oikeastaan siitä ei välitetä enää. Modernin omat mahdollisuudet ovat räjähtäneet käsiin. Postmoderni on mielikuvayhteisöjen aikaa, sillä oikeutusta ei voida enää hakea universaaleista järjen julistuksista - ainoa seikka, mikä pitää kuvitteellisia yhteisöjä koossa on usko niiden olemassaoloon (Bauman 1996, 38).

Näyttää siltä, että maailma ja eläminen ovat muuttuneet lakkaamattomaksi ja pakkomielteenomaiseksi itsekritiikiksi. Modernistinen taide tuhosi lopulta kritiikkinsä kohteen: maalaustaiteessa päädyttiin tyhjiin kankaisiin, kirjoituksessa tyhjiin sivuihin, musiikissa hiljaisuuteen. (Bauman 1996, 22.) Kriittisen teorian kohde on muuttunut kohteeksi, josta ei ole enää vastukseksi, sillä se on ”… pehmennyt, sulanut ja liuennut siinä määrin, että kritiikin terävä terä työntyy sen läpi minkään pysäyttämättä.” (Bauman 1996, 22–23). Tällä runollisella ilmauksella Bauman tarkoittanee, että nämä kritiikin kohteet ovat ikään kuin muuttuneet tyhjiksi, kritiikki on tuhonnut oman mahdollisuutensa, tehnyt itsensä mahdottomaksi. Mitä kritisoimista on siinä, mitä ei enää ole?

Postmodernin mielen tehtävänä on niin sanotusti siivota tontti, hylätä se, mikä vain näyttää totuudelta, jotta se voi paljastaa totuuden sen turmeltumattomassa muodossa, jota modernin perusteettomat väitteet eivät vielä ole vääristäneet. Totuus löytyy olemisesta itsestään, ei niistä väkivaltaisista toimista, joita siihen on kohdistettu. Lakiasäätävä järki on vääristänyt tämän totuuden, totuus on olemassa aina ennen sen konstruoimista. (Bauman 1996, 24–25.) Tältä kannalta ajatellen näyttäisi siltä, että kriitikot, jotka syyttävät postmodernia negatiivisuudesta, syyllistyvät itse juuri negatiivisuuteen. Postmoderni tahtookin löytää jotain syvällisempää ja todellisempaa, kuin modernin valmiiksi pureskellut totuudet. Baumanin näkemys turmeltumattoman totuuden löytämisestä on samankaltainen kuin useissa populaarikulttuurin esittämissä kohtauksissa[18], kyseessä on jonkinlainen valmiista määrittelyistä totuuksista luopumisen kautta saavutettu uusi ymmärrys.

[18] Leonard Cohen on kertonut, että kappaleessa *A Thousand Kisses Deep* on kyse siitä, kuinka todellisen mestariteoksensa voi löytää vasta luopuessaan siitä, minkä luulee olevan mestariteos. Elokuvassa *The Fight Club* puolestaan käsitellään vapautta, päähenkilön sanat kuuluvat: vasta sen jälkeen, kun olemme menettäneet kaiken, olemme vapaita tekemään mitä tahansa.

4.3 Tarinan (merkityksen) kuolema?

Mikä on postmoderni tarina? Kuuluko se osaksi postmodern*ia* vai postmodernis*mia*? Voidaanko estetiikka ylipäätään irrottaa erilliseksi substanssiksi, jolla ei ole viittauskohteita itsensä ulkopuolelle? Näyttäisi siltä, että ainakin tarinoiden kohdalla raja on häilyvä, sillä sinä hetkenä, kun tarinalla on vaikutusta tai merkitystä sen katsojille/lukijoille/kuulijoille, tulee siitä osa heidän maailmaansa, tarina liittyy heidän kokemuksiinsa.

Postmodernin ajan tarinoihin liittyy tiettyjä ominaispiirteitä. Postmodernin kertomukset vaikuttavat usein ajallisesti ja paikallisesti sekavilta, ne heijastavat laajemmin kulttuurista tilaa, jossa referentit ovat hävinneet (Antonio 1991, 156). Voiko tarinoilla olla merkitystä postmodernilla ajalla - ja jos voi, niin mihin tämä merkitys perustuu? Merkityksen puute on usein juuri postmoderniin liitetty piirre. Bauman (1996, 224) kirjoittaa: ”Merkitykset ovat saaria merkityksettömyyden meressä… Ilman ankkuria ajelehtiva, itsestään kasvanut merkityksellisyyden saari tarvitsee ulkopuolista tukea.” Mihin merkitys voi nojata postmodernilla ajalla?

Tarinan kuolema liittyy tavallisimmin postmodernismiin, etenkin näkökulmiin, joita Bertens nimittää poststrukturalistiseksi postmodernismiksi. Siihen sisältyy toisaalta dekonstruktionistinen postmodernismi, jonka tekstuaalinen orientaatio on lähtöisin Barthesin ja Derridan esittämistä ajatuksista. Subjektin ja tekijän kuolema, kuten myös hyökkäys prepresentaatiota vastaan, liittyvät tähän näkökulmaan. Tässä kuoleman juhlistuksessa unohtui kuitenkin se, että representaation loppu nostatti paradoksaalisesti kysymykset subjektiivisuudesta sekä tekijän henkilöllisyydestä yhä relevantimmiksi, kirjoittaa Bertens. Transsendenttisen totuuden puuttuessa muuttuu yhä tärkeämmäksi se, kuka puhuu kenelle, ja mitä. (Bertens 1994, 5 – 6.)

Muun muassa teoreetikot, joiden Kearney katsoo olevan syyllisiä tarinan kuolemaa siivittäviin näkökulmiin, näyttäisivät liittyvän Bertensin kuvailemaan poststrukturalistiseen postmodernismiin. Tämä postmodernismissa kielelliset suhteet saavat avainaseman maailman ymmärtämisessä sekä sen muodostumisessa, valokeilaan nousee teksti. Tekstillä Derrida viittaa - ei ainoastaan kirjoitettuun tekstiin - vaan koko kieleen. Tarinaa ei voi kertoa ilman kieltä, mutta sisältävätkö tarinat laajempaa kulttuurista merkitystä, jota

poststrukturalismi ei kykene selittämään? Aikaisemmin mainitsemani Giddensin lisäksi muun muassa Habermas on syyttänyt poststrukturalismia siitä, että se ei ota huomioon ihmisten kokemusmaailmaa. Sellaiset näkökulmat, joissa postmodernismi ei rajaudu koskemaan vain estetiikkaa, eivät tavallisesti povaa yhtä radikaalisti tarinan kuolemaa vaan ennemminkin tarinan muuttumista. Näistä näkökulmista lienee Lyotardin käsitys metatarinoiden häviämisestä yksi tunnetuimmista. Mielestäni kyse ei olekaan siitä, että meillä ei enää postmodernilla ajalla olisi tarinoita, vaan siitä, onko näillä tarinoilla merkitystä? Ja kiteytyykö tämä merkitys samoihin seikkoihin kuin aikaisemmin?

Mark Dooley käsittelee artikkelissaan *Truth, Ethics and Narrative Imagination: Kearney and the Postmodern Challenge* Kearneyn kantaa postmoderni(smi)in. Dooley kirjoittaa, että vaikka arvostaakin Kearneyn ajattelun laajuutta, on hän itse aina ollut hämillään siitä, miten Kearney tulkitsee postmodernismia. Dooley kirjoittaa, että Kearneyn näkemys, jonka mukaan postmodernismi voi olla niin vaarallista, että se estää kaikki hermeneuttiset tavat erottaa jumalat hirviöistä, hyvän pahasta ja oikeuden epäoikeudesta, on haastettavissa. Toisaalta Kearneyllä on kuitenkin perusteensa näille huolille, ja hänen kritiikkinsä esimerkiksi Baudrillardia, joka kutistaa kaikki ilmiöt simulacrumiksi, kohtaan, on aiheellista. Dooleyn mukaan Kearney kuitenkin erehtyy asettaessaan samankaltaista kritiikkiä myös Derridaa kohtaan. (Dooley 2007, 165.) Kysymykseksi muodostuu siten, tuoko postmodernismi mukanaan täydellisen relativismin, jolloin emme enää voi erottaa hyvää pahasta, emme mitään tulkintaa paremmaksi kuin jokin toinen. Liittyykö dekonstruktionismiin eettinen ulottuvuus, vai onko kaikki teksti sanojen leikkiä? Johtaako binaaristen vastakohtien purkaminen siihen, ettemme voi erottaa mitään näkemystä paremmaksi kuin jokin toinen? Tässä tilanteessa tarinoillakaan ei olisi enää mitään niille perinteisesti asetettua merkitystä.

Dooley tosin toteaa aiheellisesti, että uudemmissa kirjoituksissaan Kearneyn kanta Derridaa kohtaan on muuttunut. Kuitenkin väite dekonstruktiota luonnehtivasta päättämättömyydestä vaarantaa sen harjoittajat jäämään loputtomaan paralyysin tilaan. Dooley argumentoi tällaista kantaa vastaan, hänen mukaansa on mahdollista yhtäaikaa sekä hyväksyä postmodernismi että uskoa tarinoilla olevan eettinen funktio. Dooleyn mukaan Kearneyn ajattelumallissa tämä ei ole mahdollista: postmodernille ominaisen todellisuuden kyseenalaistamisen hyväksyminen tarkoittaa narratiiviseen vastuuttomuuteen

vajoamista, sillä hyviä tarinoita ei enää voida erottaa huonoista. (Dooley 165 – 166.) Dooleyn puolustama dekonstruktion etiikka liittyy laajempaan keskusteluun ja yritykseen löytää etiikkaa tekstiä käsittelevistä teorioista.[19]

Historiallinen totuus tarkoittaa menneiden tapahtumien täsmällistä kuvausta, filosofinen totuus puolestaan tarkoittaa todellisuuden täsmällistä representaatiota sellaisena kuin se on itsessään. Dooleyn mukaan Kearney sekoittaa nämä kaksi toisiinsa. Postmoderni perusteiden kyseenalaistaminen vaatii, että tutkimme, voivatko (ja missä määrin) mielikuvitus ja tarinat tarjota pääsyn filosofiseen totuuteen. Dooley argumentoi, että Kearney asettaa mielikuvitukselle ja tarinoille liikaa ontologista painoarvoa, mikä johtaa siihen, että Kearneyn näkökulma ihmisestä ja maailmasta on foundationalistinen. Tämä puolestaan näyttäisi olevan ristiriidassa Kearneyn hermeneutiikan kanssa. (Dooley 2007, 166.)

Dooleyn mukaan Kearneyn pitäisi unohtaa teoriansa realistinen painolasti ja yksinkertaisesti todeta, että *jotkut* postmodernistit eivät ota tarinallisen mielikuvituksen voimaa vakavasti. Dooley näkee Kearneyn argumentin kuitenkin menevän paljon pidemmälle, sillä Kearney on Doolyn mukaan pohjimmiltaan metafyysikko, joka uskoo, että etiikalla on ontologinen perusta, joka paljastuu tarinallisen mielikuvituksen kautta. Dooleyn näkökulman mukaan tarinallinen mielikuvitus voi kuitenkin säilyä ja säilyttää eettisen asemansa, vaikkei sillä katsota olevan ontologista perustaa. Täten sen kieltäminen, että voimme päästä todellisuuteen objektiivisesti käsiksi ei tarkoita, ettemme voi tehdä moraalisia päätöksiä oikeuden ja vääryyden välillä. (Dooley 2007, 166–167.)

Dooleyn mukaan Kearney (kuten myös häneen suuresti vaikuttanut Ricouer) vaativat, että narratiivisuuden kautta voimme osoittaa tai signifioida ylikielellisen todellisuuden ja päästä kosketuksiin fundamentaalisen todellisuuden kanssa. Kuitenkin postmodernistit, kuten Rorty sekä Derrida ovat osoittaneet, että tällaisten väitteiden tekemisessä ei ole mieltä. Tämän perusteena on Dooleyn mukaan se, että maailma ja todellisuus ovat

[19]Muun muassa Simon Critchley käsittelee teoksessaan *The Ethics of Deconstruction* kysymystä dekonstruktion eettisyydestä. Hän esittää vastalauseen niille käsityksille, joiden mukaan Jacques Derridan työt ovat osa nihilististä tekstuaalista vapaaleikkiä, joka lakkauttaa kaikki kysymykset arvoista. Myös J. Hillis Miller tuo esiin samankaltaisia teemoja teoksessaan *The Ethics of Reading*.

kielellisten suhteiden verkko, emmekä voi päästä kosketuksiin sellaisen todellisuuden kanssa, joka pakenee näitä (kielen määrittelemiä) suhteita. Jos kieli siis pystyisi esittämään jotakin ylikielellistä, kuten Kearney Dooleyn mukaan väittää, pitäisi selittää mitä tämä jokin on. Tämä johtaa kuitenkin siihen, että sen todellisuuden osasen kuvailu, joka ylittää kielen, täytyy tehdä kielen avulla – jolloin argumentti kääntyy itseään vastaan. (Dooley 2007, 168–169.)

Vaikka Kearney hyväksyy ajatuksen, että meillä ei ole suoraa yhteyttä todellisuuteen, hän olettaa Ricouerin tapaan, että voimme kielen kautta osoittaa johonkin totuuteen, että kieli voi vangita ja esittää merkitystä, joka on kielen ulkopuolella. Dooley näkee tämän yrityksenä vastustaa strukturalismia, dekonstruktiota sekä kielellistä nominalismia. Sekä Kearney että Ricouer kannattavat postmodernia aikaa edeltävää oletusta siitä, että ihmisillä on essentiaalinen luonto. (Dooley 2007, 169.) Tällaiset universaalit oletukset ihmisluonnosta ja tarinoiden totuuksista ovat postmodernin ajattelun kannalta absurdeja, ja juuri Kearneyn tekemät universaalit väitteet Dooley näkee Kearneyn teorian heikkoutena. Dooleyn mukaan kertomukset eivät vangitse mitään essentiaalista tai tarjoa universaaleja totuuksia meistä ihmisistä (Dooley 2007, 170). ”Ei ole mitenkään mahdollista... että joku voi vakuuttaa oman näkemyksensä itsestä ja maailmasta olevan tarkempi esitys molemmista” (kuin jonkun toisen näkemys) (Dooley 2007, 170). Dooley argumentoi siten samaa kuin Derridakin. Derridan teoriaan kuuluu oleellisesti käsitys, että ei ole olemassa mitään transsedentaalista subjektia tai essentiaalista olemusta.

Dooleyn näkemyksen mukaan Kearneyn teoriassa tarinat heijastavat ajattomia totuuksia itsestä. Sekä kielellinen nominalismi, postmodernismi että dekonstruktio ovat kaikki samaa mieltä Kearneyn kanssa siitä, että tarinallinen itse on jatkuva, mielikuvitusta vaativa prosessi. Ne näkisivät myös Kearneyn kuvauksen historian ja tarinoiden yhteenkietoutumisesta mielekkäänä, mutta ne eivät hyväksy sitä Kearneyn väitettä, että mielikuvitus kertoo jotain itsensä ylittävää. Postmodernistit eivät kiellä, etteikö tekstin takana olisi jotain, mutta he kieltävät pääsyn tähän toiseuteen. (Dooley 2007, 170–171.)

Postmodernismi ei luota siihen, että voisimme tarkastella asioita puhtaan objektiivisesti. Tämän vuoksi postmodernismi voidaan määritellä representaation ja viittaamisen kieltämiseksi. Tästä ei kuitenkaan voida päätellä, että representationalismin hylkääminen tarkoittaisi narratiivisen objektiivisuuden hylkäämistä, sillä esimerkiksi saataville olevien

fyysisten ja lausuttujen todisteiden perusteella me voimme kuvailla historiallista tapahtumaa melko tarkasti, kirjoittaa Dooley. Vaikka olisin siis menettänyt uskoni siihen, että voimme todistaa todellisuuden sinällään vastaavan näkemystäni siitä, voin silti luottaa siihen, että historiallista totuutta voidaan testata luotettavasti. Dooleyn mukaan tämä on mahdollista esimerkiksi vertailemalla henkilökohtaista todistajanlausuntoa ja tapahtumasta saatavissa olevia muita todisteita. (Dooley 2007, 167.) Täten postmodernissa vaakalaudalla olisi vain filosofinen totuus, ei historiallinen. Dooleyn väite on kuitenkin hämmentävä etenkin siinä valossa, että jotkut postmodernit teoreetikot ovat asettaneet myös henkilökohtaisten, lausuttujen todisteiden objektiivisuuden täysin kyseenalaisiksi. Dooley tukeutuukin argumentissaan nimeomaan Richard Rortyn sekä Derridan ajatuksiin, pyrkimyksenään kritisoida sitä, miten Kearney ymmärtää Derridan. Samalla Dooley tuntuu kuitenkin unohtavan muut postmodernit teoreetikot ja vaikka hänen kritiikkinsä Kearneytä kohtaan on osittain aiheellista, jää hänen omakin näkemyksensä postmodernista vajavaiseksi. Tästä huolimatta Dooleyn esittämään argumenttiin sisältyy oleellisia huomioita. Vaikka emme voi tietää mitään objektiivisesta todellisuudesta, käsittelemme jokapäiväistä elämäämme silti jonkinlaisten totuuksien kautta - ja vaikka tarina ei voisi kertoa meille mitään universaalia, voi se silti viitata maailmaan sellaisena, kuin sen koemme.

Oikeastaan Dooley ja Kearney tähtäävät molemmat samaan lopputulemaan: argumentoimaan tarinan ja kerronnan mahdollisuuksia ja tärkeyttä. Dooley näkee tämän olevan mahdollista postmodernismin sisällä, Kearney puolestaan suhtautuu ajatukseen negatiivisemmin. Tarinan merkityksen kyseenalaistavassa keskustelussa kiistellään siitä, voivatko tarinat olla universaaleja, voivatko ne kertoa totuuksia maailmasta, tai edustaa jotakin transsendentaalista, muuttumatonta ihmisluontoa – ja voiko niillä on olla eettinen funktio huolimatta siitä, että jälkimmäiset väitteet hylätään. Aiheeseen liittyy myös tarinoiden luonteen muuttuminen, kerronnan sirpaloituminen ja vaihtoehtojen pluralismi. Niin Dooley kuin Kearneykin näyttävät ajattelevan, kuten Dooley toteaa (ja kuten Kearneyn uudemmista kirjoituksista käy ilmi), että jotkut postmodernit teoriat eivät jätä tilaa tarinan merkitykselle. Näiden radikaalimpien näkökulmien kultainen kausi puolestaan on ehkä jo jäänyt taakse - hedelmällisintä voisikin olla niin sanotusti kerätä raunioista ne ajatukset, jotka osuivat eniten oikeaan.

4.3.1 Lyotard: postmoderni metanarratiivien murenemisena

Lyotard kirjoitti (alun perin) 1970-luvun lopulla, että postmoderni tarkoittaa kulttuurin tilaa 1900–luvun lopulla alkaneiden suurien, tieteen, kirjallisuuden ja taiteiden sääntöjä muokanneiden, muutosten jälkeen. Lyotard suhteuttaa nämä muutokset ”kertomusten kriisiin”. (Lyotard 1985, 7.) Myöhemmin Lyotard kuitenkin laajentaa kantaansa ja tuo esiin postmodernin monitulkinnallisuuden etsiessään vastausta kysymykseen: mikä on postmoderni, ja mikä paikka, jos mikään, sillä on kuvia ja kertomuksia määrittäviä sääntöjä kyseenalaistavassa työssä (Lyotard 1992, 21).

Brügger tarkastelee Lyotardin postmoderni-käsitettä artikkelissa *What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard.* Lyotardille postmodernia tilaa määrittää luottamattomuus. Tiedettä ja yhteiskuntaa tukevat legitimaation kertomukset eivät enää ole luotettavia. Tämä luottamattomuus tulee ilmi siinä, kuinka metanarratiivit menettävät merkityksensä, sankarinsa ja päämääränsä. Brügger on oikeassa todetessaan, että se mitä Lyotard tarkoittaa postmodernilla, on vaikeasti määriteltävissä, koska sillä on useita eri viittauskohteita. Ensinnäkin postmoderni (Lyotardin teoriassa) tarkoittaa metanarratiivien legitimaation kriisiä, toiseksi se viittaa kulttuuriseen aikakauteen ja kolmanneksi tietynlaiseen tieteelliseen ja yhteiskunnalliseen toimintaan postmodernilla ajalla. Lyotardin teksteissä postmodernia on käytetty viittamaan myös historialliseen tilanteeseen sekä mielentilaan. Lisäksi termi on saanut myös esteettistä merkitystä. (Brügger 2001, 78, 85 – 87.) Omana kiinnostukseni kohteena ovat tässä yhteydessä erityisesti Lyotardin metanarratiiveihin liittyvät ajatukset. Vaikka Lyotard myöhemmin laajentaakin kantaansa ja ehkä pyrkii välttelemään postmoderni-sanan käyttöä, pysyy metakertomusten kriisi yhtenä postmodernia määrittävänä piirteenä.[20]

Metanarratiivit ovat niitä suuria kertomuksia, jotka ovat määritelleen modernia: järjen, vapauden ja työn progressiivinen emansipaatio, kapitalistisen teknotieteen aiheuttama ihmiskunnan rikastuminen sekä kristinusko pelastuskertomuksineen. Hegelin filosofia totalisoi kaikki nämä narratiivit ja on täten Lyotardin mukaan spekulatiivisen modernin malliesimerkki. Metanarratiivit eivät ole myyttejä siinä mielessä kuin tarut. Yhteistä niille

[20] Lyotardin pääteoksena pidetty *Le Différend* ei enää keskity metanarratiiveihin joidenkin aikasempien teoksien kaltaisella innostuksella. Ajatus tulee esiin teoksen alussa, mutta sen jälkeen siihen ei varsinaisesti palata.

on se, että ne molemmat pyrkivät legitimoimaan yhteiskunnallisia ja poliittisia instituutioita, käytäntöjä, lakeja, etiikkaa ja ajatteluntapoja. Metanarratiivit eroavat myyteistä siten, että ne eivät perusta legitimaatiota niin sanottuun ensimmäiseen tekoon, vaan tulevaisuuteen, Ideaan jostakin. Idealla Lyotard tarkoittaa esimerkiksi valistuksen tai sosialismin Ideaa, joilla on legitimoiva arvo, koska niitä pidetään universaaleina universaaleina - ne ohjaavat todellisuutta. Tämä idea on modernin ominaispiirre, projekti, jonka Lyotard sanoo olevan Habermasin mukaan keskeneräinen ja uusimista vaativa, mutta jonka hän itse katsoo olevan tuhottu. (Lyotard 1992, 29 – 30.) Kaikkien Lyotardin mainitsemien metanarratiivien tavoitteena on vapaus (Lyotard 1989, 315). Yhteistä metanarratiiveille ja myyteille on se, että ne perustuvat johonkin vankkumattomana pidettyyn perustaan, mikä takaa niiden totuuden. Pienet tarinat pakenevat delegitimaation kriisiä, koska niillä ei koskaan ollut legitimoivaa arvoa (Lyotard 1992, 31).

Lyotardin teesinä on, että tätä modernin projektia, eli universaalisuuden toteuttamista, ei ole hylätty tai unohdettu, vaan tuhottu. Kapitalismi ei Lyotardin mukaan ole sittenkään voittanut. Kapitalistisen teknotieteen voitto muista ihmisen universaalisuutta tavoittelevista kandidaateista on vain yksi tapa tuhota modernin projekti, vaikka se antaakin vaikutelman sen täydellistämisestä. Nykyaikaisen tieteen ja teknologian aikaansaama subjektin valta objekteihin ei tuokaan suurempaa vapautta, lisääntyvää julkista koulutusta tai tasaisemmin jaettuja tuloja. Se tuo vain lisääntyneen riippuvuuden faktoihin, tietoon. Teknotiede ei saata loppuun universaalisuuden ymmärtämisen projektia, vaan kiihdyttää delegitimaation prosessia, se pitää menestystä ainoana kriteerinä, pystymättä kuitenkaan sanomaan, mitä menestys on, miksi se on hyvää, totta tai oikeudenmukaista. (Lyotard 1992, 30.) Suuri tarina, joka siis näyttää voittaneen modernin projektin, ei olekaan voittaja, sillä se ei pystynyt toteuttamaan ihanteitaan ja sille asetettuja pyrkimyksiä. Kaikkien suurien emansipaation kertomusten pohja on mitätöity (Lyotard 1992, 40).

Rikos, joka avasi postmodernin, on Auswitch, jossa tapettiin kokonainen ihminen, kokonainen ihmisen idea. Lyotard kysyy, kuinka legitimitaation metanarratiiveilla voisi enää olla uskottavuutta näissä olosuhteissa? Monenlaiset muut tarinat vaikuttavat yhä ihmisten elämiin, mutta legitimoivat metanarratiivit ovat menettäneet merkityksensä. (Lyotard 1992, 30 – 31.) Mikä on syynä siihen, että suuret kertomukset ovat menettäneet uskottavuutensa? Lyotardin mukaan tämä on seurausta siitä teknologisesta kehityksestä,

joka päämäärien sijasta keskittyy keinoihin (Lyotard 1985, 61). Toisaalta tällaisten syysuhteiden selvittely ei vielä kerro paljoa, ja Lyotard (1985, 61) kirjoittaa, että perimmäiset syyt ovatkin löydettävissä tarkastelemalla 1900-luvun suuriin kertomuksiin sisältyviä ”delegitimaation ja nihilismin siemeniä”. Tällä tavoin Lyotard liittää metakertomusten kriisiin kysymyksen merkityksestä, nihilistinen merkityksettömyys ja totuuden tietämiseen liittyvä mahdottomuus eivät jätä tilaa universaaleille kertomuksille. Postmodernin ajan merkityksettömyyteen Lyotard (1997, vii) toteaa: ”Nykypäivänä elämä on nopeaa, se haihduttaa moraalin. Merkityksen puute sopii postmoderniin, niin sanoihin kuin asioihinkin. Mutta se ei estä meitä kysymästä: miten elää, ja miksi?”

Suurten tarinoiden särkyminen johtaa Lyotardin mukaan ”seikkaan jossa jotkut tutkijat ovat nähneet yhteiskunnallisen yhteyden purkautumisen ja yhteiskunnallisten yhteisöjen siirtymisen tilaan, jossa ne ovat pelkkää absurdiin brownilaiseen liikkeeseen saatettujen yksittäisten atomien massaa” (Lyotard 1985, 29). ”Joillain tutkijoilla” Lyotard viittaa Baudrillardiin. Lyotardin mukaan tämä näkökulma ei kuitenkaan ole oikeassa (Lyotard 1985, 29).

Merkityksen katoamisen (jota tapahtuu postmodernilla ajalla) perään haihattelu on sama, kuin siitä valittaminen, ettei tieto enää, ensisijaisesti, ole narratiivista (Lyotard 1985, 45). Lyotardin mukaan postmoderni tarina on sellainen, joka ei sisällä modernien metanarratiivien piirteitä, se ei vastaa vapauden ja emansipaation vaatimuksiin, se jättää ajatuksen kärsimään lopullisuuden puutteesta. Tämä kärsimys on postmodernin ajatuksen tila, jota kutsutaan sen kriisiksi, sen melankoliaksi ja sen huonovointisuudeksi. Tarina ei tuo apua tähän kärsimyksen tilaan, se tarjoaa siihen selityksen, joka ei ole legitimaatio eikä tuomio. Tarina ei tunne hyvää eikä pahaa, totuus ja valhe määritellään sillä hetkellä, kun päätös tehdään. Postmoderni tarina ei vaadi uskomista, vaan reflektointia. (Lyotard 1997, 100 – 101.) Lyotardin postmodernin tarinan merkitys ei siten voi perustua tarinan totuuteen tai sen sisältämään eettiseen ohjeeseen, tarinalla ei ole vapauttavaa voimaa.

Onko Lyotard oikeassa, ovatko metanarratiivit murentuneet? Entä postmoderni? On kysytty, että eikö postmoderni itsessään ole yksi metanarratiivi. Lyotardin puolustukseksi voitanee sanoa, että postmoderni ei pyri legitimoimaan itseään, se ei pyri nostaamaan yhtä arvoa toisen yläpuolelle. Se sisältää kyllä tiettyjä piirteitä, mutta näillä piirteillä ei ole legitimoivaa voimaa. Postmoderni ei sisällä mitään universaalia tarinaa, ellemme katso

postmodernin itsessään olevan tarina. Pienemmillä tarinoilla ei puolestaan ole legitimoivaa voimaa. Tarinat ovat jotain, joiden kautta ihmiset reflektoivat omaa paikkaansa, mutta postmodernilla ajalla tarinoihin ei *uskota* lopullisina. Asiaan liittyy Brüggerin (2001, 81) esiintuoma jännite: toisaalta postmoderni ei voi olla aikakausi (uusi kertomus), koska se on kehittymättömässä muodossa osana modernia. Toisaalta postmoderni kuitenkin on aikakausi, aikakausi jona legitimaation ongelmat tulevat ilmi.

Lyotard palaa tarkemmin postmodernin määrittelyyn myös myöhäisemmissä teoksissaan. Lyotardin mukaan minkä tahansa kulttuurihistorian aikakausittamisen termeillä ennen ja jälkeen olevan tarkoituksetonta, koska ne jättävät kyseenalaisiksi nykyhetken. Modernia tai niin kutsuttua postmodernia ei voida määritellä selviksi historiallisiksi kokonaisuuksiksi. Postmoderni ei ole uusi aika, se on joidenkin modernin vaatimien piirteiden uudelleenkirjoitus, etenkin sen modernin piirteen, joka perustaa legitimiteettinsä ihmisyyden vapauttamisen projektiin tieteen ja teknologian avulla. Tämä uudelleenkirjoitus on ollut käynnissä jo kauan, se on osa modernia (ja siksi ei ole uusi siinä mielessä, ettei se sisältyisi vanhaan). (Lyotard 1991, 24 - 25, 34.)

Muuttuuko ihminen jollakin perustavalla tavalla, jos metanarratiiveja ei enää ole? Mihin perustuvat postmodernin ihmisen arvot tai ajatukset? Onko totuudella mitään merkitystä? Menettääkö ihmisen elämä mielekkyyden, jos ei ole enää mitään suurta, mihin uskoa? Useat apokalyptista tuhoa povaavat teoreetikot näyttävät vastaavan tähän myönteisesti, mutta Kearney on sitä mieltä, että etenkin postmodernilla ajalla tarinat voivat tarjota yhden varteenotettavimmista identiteetin lähteistä, niin yksilön kuin yhteisönkin tasolla. Itse olisin halukas laajentamaan tätä näkökulmaa vielä siten, että erilaiset tarinat voivat tarjota uusia näkökulmia, ajatuksia ja tunteita, joiden kautta ihminen voi reflektoida itsensä ja muun maailman välillä. Se, ettei ole yhtä suurta tarinaa, johon uskoa, voi olla positiivinen seikka. Toisaalta, jos suurten, universaalien kertomusten kuoleman seurauksena on se, että meillä on yhä enemmän pieniä, toisistaan yhä enemmän eroavia tarinoita, joiden totuus riippuu jokaisen henkilökohtaisesta näkemyksestä, ehkä seurauksena voi olla postmoderni juurettomuuden tila. Lyotardin mukaan seurauksena ei kuitenkaan ole barbarian tila, sillä ihmiset tietävät, että ”legitimaatio voi kummuta vain heidän omasta kielellisestä käytännöstään ja kommunikatiivisesta vuorovaikutuksesta” (Lyotard 1985, 66). Vastuu siirtyy siis ihmisille itselleen, kielelliset käytännöt ja kommunikatiivinen vuorovaikutus

ovat osa kertomisen maailmaa. Aikaisemmin Baumanin ja Kearneyn välille tekemääni yhteyteen voidaan täten kietoa myös Lyotard.

Lyotard kirjoittaa, että monet näkevät tässä tilanteessa uuden tilaisuuden uskonnolle. Tällainen näkemys vetoaa myytin alkuperäisyyteen ja argumentoi, että meidän täytyy pelastaa ajattelun alkulähde niiltä raunioilta, joille rationaalinen, demytologisoiva ja positivistinen ajattelu on sen redusoinut. (Lyotard 1992, 41.) Michael Roemer näyttäisi olevan esimerkki juuri tällaisesta, eikä ajatus laajemminkaan ole tuntematon. Roemer (1994, 386) kirjoittaa: ”Tänään useimmat tarinat auttavat meitä elämään ja kuolemaan erottamalla meidät pyhästä. Mutta jos voimme kohdata tilanteemme, ne voivat jälleen kerran auttaa meitä palvelemalla ihmisen ja pyhän välistä kohtaamista.” Vaikka nykymaailmaa usein kuvataankin sekularisoituneeksi, vaikuttaisi uskonnoilla yhä olevan asema useiden ihmisten elämässä. Se ei ehkä määritä heidän toimintaansa yhteiskunnallisella tasolla, mutta uskonnon henkilökohtainen merkitys voi olla toinen. Merkityksen kaipuu ei ole kadonnut, vaikka merkitys itse niin olisikin tehnyt.

4.3.2 Historian loppu ja maailma simulaationa

Eräs postmodernismin ominaispiirteistä on historiallisen jatkuvuuden kyseenalaistaminen. Valistuksen usko universaaliin kehitykseen ja historian jaksottaminen tuomitaan moderniksi pakkomielteeksi. Postmodernismi ei siten ole vain jotain modernismin jälkeistä, vaan siihen kuuluu kulttuuristen perinteiden, modernin tukahdutettujen merkitysten, parodinen kertaaminen. Moderni lineaaristen jaksojen määrittämä kulttuuri korvaantuu postmodernilla synkronisuudella, tyylien polyfonialla. (Kearney 1988, 21 – 22, 24.)

Historian loppu on eräs postmoderniin liitetty piirre. Se on yhdenlaisen, faktoihin perustuvan tarinan loppu. Jos postmodernilla ei ole historiaa, silloin se ei voi olla seurasta modernista. Ovatko kaikki määrittelyt suhteessa moderniin turhia? Jean Baudrillard liitetään usein postmoderni-keskusteluun, vaikka hän on itse kiistänyt olevansa postmoderni ajattelija. Väitetty yhteys Baudrillardin ja postmodernien ajattelijoiden välillä on kuitenkin perusteltu. Baudrillard kirjoittaa useista samankaltaisista teemoista kuin monet muut postmodernin leiman saaneet. Muun muassa Lyotardin kuvaama ideologioiden merkityksen väheneminen on esillä myös Baudrillardin (1995, 135–136) kirjoituksissa:

”Historia ja historian loppu myydään alennuksella. Kommunismi ja kommunismin loppu myydään alennuksella… se myydään tarpeettomana… Myös kaikki länsimaiset ideologiat ovat alennusmyynnissä, niitä voi hankkia halpaan hintaan kaikilla leveysasteilla.”

Baudrillardia on kritisoitu muun muassa epäanalyyttisuudesta, eikä tämä syyte ole täysin perusteeton. Mielestäni Baudrillardin mielenkiintoisuus kiteytyy kuitenkin nykykulttuuria purevaan, oivaltavaan kritiikkiin, jota erilaiset metaforat sävyttävät. Kyseessä ei ole analyyttinen totuudentavoittelu, vaan ennemminkin pölyttyneiden ajatuspinttymien ravistelu hieman liioittelevaan tyyliin. Baudrillardin mukaan teorian tulee haastaa todellisuus, sen tulee aiheuttaa turvattomuutta ja rikkoa sääntöjä. Sellainen teoria, joka pureutuu ennen kaikkea omaan perinteeseensä, on kyvytön synnyttämään uusia ajatuksia. Baudrillard ei anna juuri arvoa myöskään sille filosofian käytännölle, jonka itsetarkoituksena on käsitteiden luominen ja niiden loputon analysointi. Baudrillardin lähtökohdat huomioiden olisi suopeinta lukea hänen teoriaansa - ei analyyttisen kriittisesti - vaan uuden ajatusmateriaalin lähteenä.

Jos lineaarisen historian idean kyseenalaiseksi asettanut postmoderni teoria otetaan vakavasti, niin ei voida puhua postmodernin historiasta eikä postmodernista modernin jatkeena. Historiallisen kehityksen olemassaolon myöntäminen merkitsisi suurten kertomusten paluuta. (Appignanesi & Garratt 1998, 114.) Mistä historian loppumisessa oikeastaan on kyse? Miksi postmoderni povaa historian loppua? Toisaalta kyseessä on juuri universaalien totuuksien kyseenalaistaminen ja epäusko metanarratiiveja kohtaan. Toisaalta historian loppu voidaan nähdä laajemmin nykykulttuuria määrittävä seikkaan, kuten Baudrillardin teoriassa.

Baudrillardin historian loppumista, hyperrealismia ja maailman simulaatioksi muuttumista käsittelevä teoria on osittain vaikeaselkoinen, johtuen hänen käyttämistään fysiikan termeistä. Baudrillardia onkin usein kritisoitu muun muassa siitä, ettei hän määrittele selkeästi käyttämiään termejä. Sekä historian loppu että hyperrealismi näyttävät liittyvän niin teknologisten saavutusten sivutuotteiksi kuin kulutusyhteiskuntaa määrittäviksi mentaliteeteiksi. Baudrillard käyttää usein McLuhanilta tuttuja termejä. Seikat, joista Baudrillard aikoinaan kritisoi McLuhania, ovat muuttuneet osaksi hänen omaa teoriaansa. Kellnerin mukaan Baudrillardin näkemys representaation ja todellisuuden suhteesta johtaa siihen, että kokemus ja todellisuuden perusta katoavat (Kellner 1989, 63).

Baudrillard esittää kolme hypoteesia - kolme analogiaa - historian lopusta. Seikkaperäisestä sanastosta huolimatta kaikissa vaikuttaisi olevan kyse yhteiskunnallisista muutoksista ja ihmisen teoista, jotka ovat johtaneet johonkin, jota emme enää pysty hallitsemaan. Oli kyse sitten kiihtymisestä, hidastumisesta tai rajan ylittämisestä, on näillä kaikilla vaikutusta ihmisen elinoloihin. Millainen on maailma ilman historiaa? Jos meillä ei ole historiaa, voimmeko enää muodostaa kertomusta, kun se määritelmän mukaan liittyy juuri menneen, nykyhetken ja tulevaisuuden keskinäiseen suhteeseen?

Baudrillardin ensimmäisen hypoteesin mukaan olemme irtautuneet reaalisen ja historian viitesfääreistä. Modernin tekniikan, tapahtumien, median ja kaikkien vaihtojen kiihtyminen ovat siivittäneet meidät niin suureen vapautumisnopeuteen, että olemme irtautuneet historiasta, tietystä aika-avaruudesta ja tietystä horisontista. Toinen hypoteesi on ensimmäisen vastakohta. Sen mukaan historian häviäminen ei johdu prosessien kiihdyttämisestä vaan hidastumisesta. Tietyn rajan jälkeen aika pysähtyy, historian hidastuu ja lopulta tapahtumat seuraavat toisiaan ja kumoavat toisensa yhdentekevästi, ilman merkitystä. Tiedonvälityksen neutraloimilla ja myrkkyyn totuttamilla massoilla ei ole historiaa, merkitystä, omaatuntoa tai halua. Kolmas hypoteesi liittyy katoamispisteeseen muusikissa. Pakkomielteinen äänentoiston puhtaus johtaa lopulta siihen, että etsiessämme virheetöntä musiikkia, musiikki katoaa. Se ei katoa musiikin puutteeseen, vaan materiaalisuutensa täydellisyyteen. Historian katoaminen on Baudrillardin mukaan analoginen tälle esimerkille - olemme ylittäneet rajan, jonka toisella puolella historia lakkaa olemasta. (Baudrillard 1995, 17 – 22.)

Kaikki kolme hypoteesia kertovat jonkin rajan ylittämisestä, tapahtumasta jonka jälkeen paluuta entiseen ei ole, sillä entistä ei enää ole. Nykyaikana kaikki on niin nopeaa, ettei mistään ehdi saada kiinni. Ihminen on menettänyt hallinnan ja on nyt vain osa suurta konetta, jonka vauhti kiihtyy kiihtymistään. Toisaalta kaikki ilmiöt ovat turruttavaa toistensa seurantaa, media on turruttanut ajatukset, historian ja merkityksen. Kolmas esimerkki liittyy täydellisyyden tavoitteluun: kaiken pitäisi olla loputtomasti parempaa, kunnes lopulta pelkkä paremmuus on se, millä on väliä.

Baudrillardin mukaan on olemassa enää yksi todellinen historiallinen ilmiö: tapahtumien lakko. Tapahtumat kantavat vain niin pitkälle kuin niiden ennakoitu merkitys, ohjelmointi ja medialevitys. Ne eivät merkitse mitään ja ne voivat merkitä mitä tahansa. (Baudrillard

1995, 38.) Uusi merkkien ja objektien sukupolvi on syntynyt teollisen valtakumouksen myötä. (Baudrillard 1983, 96). Merkitys on sirpaloitunut alati vaihtuviksi mielipiteiksi ja tapahtumat ovat menettäneet syy-seurausyhteyden.

Vaikka mainitsinkin tietystä suopeudesta, jolla Baudrillardia käsittelen, on Baudrillardin teoriaa tästä huolimatta syytä kritisoida joiltain osin. Osuvaa kritiikkiä Baudrillardia kohtaan esittää Dougas Kellner. Kellner argumentoi, että jää kyseenalaiseksi, voidaanko medialla katsoa olevan niin suuri rooli yhteiskunnan ja kulttuurin analysoimisessa, minkä Baudrillard sille asettaa. Kyseenalaista on myös median homogenisoiva ja merkitystä neutralisoiva voima sekä yleisön ymmärtäminen passiiviseksi kuvien ja merkitysten vastaanottajaksi. Väite ihmisten konemaistumisesta ja yhteiskunnan tavaroitumisesta ei ota Kellnerin mukaan huomioon sitä, että yhteiskunnissa ihmiset ovat aina järjestäneet elämänsä tiettyjen objektien ympärille. Mediateknologian muodon korostaminen sisällön kustannuksella samaistaa muodon ja sisällön, median ja todellisuuden yhdeksi yksi-ulotteiseksi alueeksi sen sijaan, että niitä analysoitaisiin tarkasti. (Kellner 1989, 28, 69, 70, 73.) Tällainen tarkka analysointi Baudrillardin teoriasta jää puuttumaan.

Baudrillardin mukaan irtautuessamme historiasta joudumme simulaatioon, sillä historia itsessäänkin oli vain suunnaton simulaatiomalli. Lineaarinen aika oli loppuun tähtäämisen ja lopun rajattoman lykkäämisen aikaa. Historia saattoi tapahtua vain tuossa ajassa, sillä historian täytyi olla mielekkäiden tapahtumien sarja, joka sisälsi syyt ja seuraukset. Baudrillardin mukaan yhteiskuntamme eivät enää odota uutta alkua ja luottavat yhä vähemmän historiaan. (Baudrillard 1995, 23, 26.) Populaarikulttuurista tunnettu esimerkki Baudrillardin hyperreaalisuudesta, simulaatiosta, on elokuvatrilogia Matrix, jossa todellisuus on korvaantunut tietokonesimulaatiolla. Tosin itse Baudrillard tiettävästi ei nähnyt yhteyttä kyseisen elokuvan ja oman ajattelunsa välillä.

Näkemys jonka Baudrillard esittää syiden ja seurauksien suhteesta kuvaa jollakin tapaa nykymaailmaa. Vaikuttaa siltä, että olemme hyvinkin tietoisia tekojemme seurauksista. Tiedämme, että monet tekomme ovat maapallon kannalta tuhoisia - mutta kuinka tuhoisia? Entä millainen on asia yksilön kannalta? Onko yksilöllä mitään valtaa tekojensa seurauksiin? Voiko yksilö ylipäätään vaikuttaa muuhun kuin omiin henkilökohtaisiin haluihinsa? Sisältyykö elämäämme aikaan mielekkäiden tapahtumien sarjaa? Monet nykymaailman ilmiöt vaikuttavat irrationaalisilta ja sattumanvaraisilta. Olemme ikään kuin

valjastanee kelkan, mutta se on lähtenyt käsistämme: tapahtumille etsitään epätoivoisesti syitä ja selityksiä, mutta tapahtumien laajuus ei enää ole ulottuvissamme. Baudrillardin teoriassa historiaa ei enää ole, on vain tapahtumien toisintoa ja sattumanvaraisuutta, jota yritämme selittää, mutta selityksemme eivät riitä.

Puhuttaessa lopusta on huomioitava se, onko kyseessä loppu sinällään, siis jonkin asian totaalinen loppuminen - vai loppu jonkin asian sulkeutumisena, loppuunsaattamisena tai päätöspisteenä. Siis tarkoittaako (historian) loppu sitä, että meillä ole enää historiaa ollenkaan, vai sitä, että historiamme on saavuttanut päätöspisteensä? Baumanin sanat historian tilasta selventävät Baudrillardin provosoivaa näkökulmaa: ”Historia hajoaa osiin ja on taas kerran… pikemminkin tapahtumaketju kuin kasautuva prosessi” (Bauman 1996, 253). ”Tapahtuu kaikenlaista, eikä mikään aiheuta tai sido toisiaan” (Bauman 1996, 253). Oikeastaan historian lopussa ei tarkalleen ottaen ole kyse historian loppumisesta, vaan sen katoamisesta: epälineaarista aikaa ei määritetä alun ja lopun käsitteillä. ”… historian epälineaarisessa ja epäeuklidisessa tilassa loppua on mahdoton paikantaa” (Baudrillard 1995, 127). Historiasta, kuten elämästä itsestään, on tullut sirpaleista.

Baumanin ja Baudrillardin yhtäläisyydet jäävät kuitenkin vähäisiksi. Bauman kritisoi Baurdillardia samoista seikoista kuin Kellnerkin. Baudrillardin teorian pääosassa on se, mitä ei ole, se mikä on kadonnut. Hänen esittämässä maailmassaan ihminen on liimattu televisioruutuun, jonka tarjonta lumoaa hypnotisoituneen katselijan. Bauman epäilee, että elämää on vielä televisioruudun ulkopuolella, useimmille ihmisille todellisuus on sitä, mitä se on ollut tähänkin asti ja heidän elämänsä on kaikkea muuta kuin simulaatiota. (Bauman 149, 154 – 155.) Baumanin mukaan Baudrillardin teoria ei siis kuvaile uskottavasti ihmisten jokapäiväistä elämismaailmaa.

4.3.3 Mielikuvitus

Mielikuvituksella on pitkä historia, mutta luova mielikuvitus on selkeästi moderni käsite. Ennen kuin mielikuvitukseen liitettiin luovuus, oli kyseessä kuvittelukyky, joka välittää ulkomaailmasta saatuja aistihavaintoja mentaalisiksi kuviksi, tai fantasia, joka viittaa lähinnä mielessä olevaan kuvaan. Aristoteles antoi mielikuvitukselle merkityksellisemmän aseman kuin Platon, mutta kreikkalaiset rationalistit olivat kuitenkin suurimmaksi osaksi samoilla linjoilla. Muutos tapahtui modernilla ajalla. Rationalistisen ja empiristisen

perinteen sekä Kantin mielikuvituksen voiman ja saksalaisen idealismin, mutta etenkin 1800–luvun romantikkojen ansioista mielikuvitus sai uusia piirteitä. (Cocking 1991, 269 – 272). Penelope Murray kuvailee tätä muutosta kirjoittamalla: ”Romantiikan palvonta sitä voimaa kohtaan, jonka Blake kuvailee olevan ’Jumalallinen keho jokaisessa ihmisessä’ saavuttaa huipentuman Yeatsin intohimoisessa julistuksessa ’Järjen ja logiikan kautta kuolemme joka tunti, mielikuvituksen kautta me elämme!’ ” (Murray 1991, vii).

Mielikuvitus, jolla aikaisemmin oli asema pahimmillaan petollisena voimana, parhaimmillaankin vain havainnon ja järjen välittäjänä, muuttuu ihmismielen tärkeimmäksi kyvyksi. Noin 1700-luvulta lähtien mielikuvitus saa tärkeän aseman sekä luovana mielikuvituksena että tiedonmuodostukseen liittyvissä teorioissa. Mielikuvituksen historia ei ole vain sanojen (runous, kirjallisuus jne.) historiaa, se on mentaalisten kykyjen ja niiden määrittelyn historiaa. (Murray, 1991, vii–viii, xii–xiii.) Neoplatonistien ja Renessanssin näkemysten myötä mielikuvitus nousi elementiksi, joka pystyy välittämään järjestä riippumattomia totuuksia ja oivalluksia (Cocking 1991, 268 – 269).

Kearney pyrkii määrittelemään mielikuvituksen tavalla, joka välttää kaksi tähän määrittelyyn liittyvää ääripäätä: nominalistisen väitteen siitä, että mielikuvitus on kaikki mitä kutsumme mielikuvitukseksi, sekä essentialistisen väitteen siitä, että mielikuvitus viittaa ajattomaan ja muuttumattomaan perusolemukseen. Mielikuvitus voidaan määritellä muun muassa kyvyksi tuoda mieleen asioita, jotka eivät ole läsnä, taiteelliseksi luomisen kyvyksi, ei-olemassa olevien asioiden fiktionaaliseksi projektoimiseksi unien tai tarinoiden kautta sekä ihmisen kyvyksi lumoutua illuusioista. Kearney jaottelee mielikuvituksen asemaa länsimaisen historian kulussa yhtäläisyyksien avulla. Kearneyn mukaan mielikuvituksessa on esimodernilla ajalla kyse mimeettisyydestä (mielikuvitus on todellisuuden peili), modernilla ajalla produktiivisuudesta (mielikuvitus valaisevana lamppuna) ja postmodernilla ajalla parodisuudesta (kuvastimien labyrintti). Kaikki nämä liittyvät siihen, miten mielikuvituksen ja todellisuuden suhde on ymmärretty. (Kearney 1988, 16 – 17.)

Narratiivinen mielikuvitus mahdollistaa sen, että voimme tuntea empatiaa tarinan hahmoja kohtaan, mutta se tarjoaa myös tietyn esteettisen etäisyyden, josta voimme tarkkailla tapahtumien kulkua ja nähdä piilotetut merkitykset. Tämä empatian ja etäisyyden yhdistelmä saa meissä (sekä kreikkalaiset tragedian katsojissa että nykyaikaisen fiktion

lukijoissa) aikaan kaksoisnäkemyksen, joka on välttämätön matkalla kohti erilaisia olemisen tavan mahdollisuuksia. Se, että altistumme uusille olemisen tavoille vaikuttaa jokapäiväiseen maailmassa olemiseemme. (Kearney 2002, 12 – 13, 132 – 133.)

Biographia Literaria -teoksessaan Coleridge määritteli kaksi erilaista mielikuvituksen muotoa: ensimmäinen (mimeettinen) ottaa vastaan kokemuksia tiedostamattomalla tasolla, toinen (produktiivinen) käyttää näin saatuja kuvia hyväkseen ja muodostaa niistä uusia maailmoja. Postmodernilla parodian ajalla molemmat näistä mielikuvituksen muodoista on asetettu kyseenalaisiksi. Mielikuvituksen kuolema ei rajoitu vain filosofiseksi ongelmaksi: digitaalisen median kaikkialle ulottuva läsnäolo on saanut aikaan sen, että kuvan ja todellisuuden välinen vastaavuus on kyseenalaistettu. Jos kuvalla ja todellisuudella ei enää ole sidosta, ei minkään kuvan takana ole alkuperäistä merkitystä, eikä merkitys myöskään keskity mihinkään itsetietoiseen subjektiin - jokainen kuva viittaa vain toisiin kuviin disseminoituneella kuvien kentällä. Tämän vuoksi Kearneyn peräänkuuluttama hermeneuttisen mielikuvituksen takaisin saattaminen voi Grattonin & Panteleimon Manoussakisin mukaan vaikuttaa vanhanaikaiselta. (Gratton & Panteleimon Manoussakis 2007, xviii.) Huolimatta mielikuvituksen seikkaperäisistä vaiheista ja siihen viittaavien termien paljoudesta, löytyy niistä kaikista myös yhteinen piirre. Kearneyn (1988, 15) mukaan tämä piirre on se, että ne kaikki viittaavat jollakin tapaa ihmisen kykyyn muodostaa tai luoda kuvia.

Dooleyn mukaan mielikuvitus on tapa päästä yhteyteen muiden ihmisten kanssa prosessissa, jonka tarkoitus on tehdä meistä vähemmän itsekeskeisiä. Dooley tahtoisi Kearneyn hylkäävän näkökulman, jonka mukaan mielikuvitus on moraalisen epistemologian palveluksessa. Jos mielikuvitus ja kertomukset nähdään jonain, jotka palvelevat totuutta, on itse asiassa vaarana, että niiden eettinen voima katoaa. Näin siksi, että jos henkilön ensisijainen tarkoitus tarinaan paneutuessaan on turvata tietty käsitys hyvästä, samalla hän menettää mahdollisuuden ymmärtää millaista on olla joku toinen maailmassa, joka pitää häntä pahana tai vääränlaisena. On siis mahdollista, että essentiaalisen hyvän ja pahan luonteen pakkomielteinen etsiminen estää mahdollisuuden ymmärtää, miksi jokin ylipäätään tulee kategorioiduksi pahaksi. (Dooley 2007, 177.) Dooley viittaa Kearneytä kritisoidessaan etupäässä Kearneyn aiempaan tuotantoon. Huomionarvoista on kuitenkin se, että uudemmassa tuotannossaan, etenkin *On Stories*

teoksessa, Kearney tuntuu olevan luopunut suurelta osin juuri Dooleya häiritsevästä essentiaalisesta asenteesta. Dooley (2007, 177 – 178) itsekin tekee tämän huomio artikkelinsa loppuosassa. Selvästi Kearney siis pyrkii luomaan teoriaa, joka kestäisi paremmin postmodernin kritiikin. Tässä kehityksessä voidaan nähdä viitteitä myös siitä, mitkä postmodernien teorioiden piirteet ovat keskustelun tasoituttua osoittautuneet kestävimmiksi.

Kearneyn mukaan useat postmodernistiset näkökulmat uhkaavat mielikuvitusta. Länsimaisen kulttuurin muuttuessa yhä enenevissä määrin kuvan kulttuuriksi, jossa kuva ei enää esitä todellisuutta, vaan edeltää sitä, tulee todellisuuden ja kuvitellun erottamisesta lähes mahdotonta. Suureksi paradoksiksi nousee se, että ajalla, jolloin kuvan valta on ylimmillään, joutuu luova mielikuvitus yhä kasvavan uhan alaiseksi. Tämä johtuu siitä, että emme enää tiedä kuka tuottaa ja hallitsee tietoisuutemme kohtaamia kuvia, suhde mielikuvituksen ja todellisuuden välillä on kukistunut. Kearneyn mukaan mielikuvituksen kuolema on postmodernin pakkomielle. Tätä on ollut siivittämässä teknologinen kehitys, jonka kautta mahdollistui kuvien reproduktio. Mikään ei ole enää alkuperäistä - mielikuvituksen asema kyseenalaistetaan ja julistetaan taiteen loppu. Mielikuvitus ei enää toimi merkityksen antajana, sillä postmoderni ei kerro mitään ulkoisesta todellisuudesta eikä subjektista. Mielikuvitus muuttuu merkitsijäksi, jolla ei ole viittauskohteita. Ihminen välittää kuvia ja merkkejä, joita hän ei ole itse luonut ja joita hän ei pysty hallitsemaan. (Kearney 1988, 1 – 6, 13 – 14.)

Elämme kuvia tulvivassa yhteiskunnassa, joten mielikuvituksella voisi olettaa olevan etuoikeutettu paikka nykyfilosofiassa. Näin ei kuitenkaan ole. Silloinkin, kun siitä puhutaan, pidetään sitä aikansa nähneenä humanistisena illuusiona - mielikuvitus filosofian alana näyttää katoavan anonyymiin kielen leikkiin. Kearneyn mukaan niin Lacan, Althusser, Foucalt, Barthes kuin Derridakin ovat mukana mielikuvitukselle turmiollisessa työssä. Kearney pyrkii argumentoimaan uudenlaisen eettisen mielikuvituksen puolesta, joka unohtaa kapeat humanismin näkökulmat sekä kykenee uuden tulkinnan kautta säilyttämään narratiivisen identiteetin ja luovuuden. Hän on kuitenkin huolissaan postmodernismin tavasta julistaa kaiken paitsi itsensä loppua. Voidaanko mielikuvituksesta enää puhua, jos kaikki todellisuuden ja kuvitellun rajat häivytetään eikä totuutta enää ole? (Kearney 1988, 32, 251 – 295, 359, 387.)

Tarinallisen mielikuvituksen ensisijainen eettinen tehtävä on Dooleyn mukaan avata meille pääsy erilaisten ihmisten omakuviin. Tällainen tutustuminen lisää suvaitsevaisuutta, sympatiaa ja hyväksyntää. Tämän argumentin mukaan mielikuvitus ei vie ketään lähemmäksi totuutta tai hyvyyttä, vaan tuo saataville erilaisia ihmisenä olemisen tapoja. Antifoundationaalisessa maailmassakin tarinallinen mielikuvitus on yhä edelleen paras tapa tuoda esiin moraalisia ideaaleja. Ero vain on siinä, että emme enää katso näiden ideaalien olevan essentiaalisia totuuksia, vaan muutoksen alaisia kuvailuja tämän hetkisestä tilanteestamme. (Dooley 2007, 177.)

Mielikuvituksen asemaa puolustaa Kearneyn lisäksi muun muassa John Cocking, jonka mukaan mielikuvitus on sille tuhoisimmista näkökulmista huolimatta noussut tarkoittamaan mielen vapautta, jota voidaan käyttää usealla eri tavalla. Meillä on käsitteellinen, selväjärkinen ja moraalinen mielikuvitus, sydämen, muodon ja järjestyksen mielikuvitus sekä kaikkien näiden takkaa käsittelemään auttava leikkisä mielikuvitus. Cockingin mukaan muun muassa keskiajan arabit sekä Dante ja Tasso ovat osoittaneet, että filosofien toisistaan eristämät järki ja mielikuvitus eivät välttämättä ole toistensa kilpailijoita. (Cocking 1991, 280 – 281.) Samantapaisen argumentin esittää myös Ruth M. J. Byrne teoksessaan *Rational Imagination: How People Create Alternatives to Reality*. Byrnen (2005) keskeisin argumentti puolustaa rationaalisuuden ja mielikuvituksen yhteyttä. Voidaankin todeta, että “Mielikuvitus… voi tarkoittaa osallistumista ihmiselämään sen kaikilla tasoilla, käytännöllisellä, maanläheisellä, *elävällä* tavalla” (Cocking 1991, 281).

4.4 Ihminen postmodernissa maailmassa

Lévi-Strauss kirjoitti jo 1970-luvulla, että meitä uhkaa yli-kommunikaatio, jolla hän tarkoitti tilannetta, jossa tiedämme tarkalleen, mitä toisella puolella maailmaa tapahtuu juuri tälläkin hetkellä. Jotta kulttuuri voi olla oma itsensä ja tuottaa jotakin, täytyy sen olla vakuuttunut omasta erikoislaadustaan ja pitää itseään tiettyyn pisteeseen asti jopa ylivertaisena. Me uhkaamme kutistua pelkiksi kuluttajiksi, kykenemme kuluttamaan mitä tahansa, mistä tahansa maailman kolkasta ja jokaisesta kulttuurista, mutta prosessissa menetämme kaiken omaperäisyyden. (Lévi-Strauss 1978, 20.) Voidaan sanoa, etteivät Lévi-Straussin kuvailun kaltainen yli-kommunikaatio, saati kuluttaminen, ole ainakaan

vähentyneet. Onko yli-kommunikaation tuottama tiedonmäärä kasvanut niin suureksi, että sitä on lopulta mahdotonta hallita?

Postmodernin ajan ihminen on näennäisen riippumaton, vapaa valinnoissaan, mutta toisaalta tiukasta sidoksissa sellaisen maailman piirteisiin, joissa yksilön vaikutusmahdollisuudet ovat minimaaliset. Millainen on postmodernin teorian mukainen ihminen? Baumanin (1996, 43) mukaan ”postmodernin tilanteen eettinen paradoksi on siinä, että se palauttaa ihmisille tilaisuuden moraaliseen valintaan ja täyteen vastuuseen, vaikka se riistääkin heiltä samanaikaisesti sen universaalin ohjenuoran tarjoaman turvan, jota moderni itseluottamus aikoinaan lupaili.”

Nopeus, päämäärättömyys, pinnallisuus, hektisyys, kulutushysteria… siinä muutama sana, jolla postmodernin ihmisen tilaa usein kuvaillaan (sekä positiivisessa että negatiivisessa mielessä, useimmin negatiivisessa). Postmoderni näyttäisi tuomitsevat ihmisen loputtomaan kuluttamisen, kiireen ja aivottomuuden simulaatioon, jossa on vapaus tehdä mitä tahansa, mutta toisaalta mieltä kaivertaa jatkuva epävarmuus, eikä uudenkarhea vapauskaan tuo mukanaan mahdollisuutta vaikuttaa asioihin. McGuiganinkin toteaa epävarmuuden olevan yksi näitä aikoja määrittävä piirre, mikään ei pysy samana kovinkaan kauaa (McGuigan 1999, 1). Kauaksi ovat jääneet rationaaliset ihanteet, filosofinen pohjan hakeminen yhteisille arvoille tai universaalit hyvän elämän mallit. Ajatuksettoman simulaation yhteiskunnan vastakohtana on toisaalta Baumanin esittämä ajatus postmodernista oikeamman totuuden etsimisenä. Modernin kahleet hylännyt ihminen on vihdoin vapaa ajattelemaan itse ja hylkäämään valmiit totuudet. Toisaalta valmiiden totuuksien hylkääminen, vapaus valita, saattaa tarkoittaa myös totuuden hylkäämistä sinällään, heittääntymistä loputtomaan pluralismiin ja relativismiin. Useimmat teoreetikot näyttävät keskittyvät enemmänkin etsimään epäkohtia kuin tarkastelemaan, mikä postmodernissa olisi positiivista menneisiin aikoihin nähden.

Baudrillardin postmoderni aika on jonkinlaista loputtomuuden tilaa, aikaa ilman loppua, ilman alkua. Tieto, totuus, järjestys ja metatarinat ovat menettäneet merkityksensä ja postmodernin ajan ihminen näyttäisi kelluvan relativismin suossa, jossa jokainen on yksin pelkojensa kanssa. Kuluttaminen, todellisuus ja virtuaalitodellisuus sekoittuvat toisiinsa ja ihminen on vain nappula suuressa pelissä, jota hallitsevat teknologiset innovaatiot ja hyperreaalisuus. Arvojen pluralismi ei tuokaan suurempaa tasa-arvoa, vaan

merkityksettömyyden tunteen. Postmodernista maailmasta ei ole löydettävissä juurikaan positiivisia piirteitä. Vai onko? Millainen asema on kertomuksilla, tarinoilla, tässä merkityksettömyyden tilassa? Jääkö tarinankerronta vain laimeiden kuvailujen tasolle, jos se ei tee mitään eroa oikean ja väärän suhteen. Menettävätkö tarinat kaiken muun, paitsi henkilökohtaisen merkityksen? Postmodernit näkemykset kulttuurin ja yleisen dialogin tilasta esittävät, että yhteiskunnallista ”tietoa” vallitsee itsestään kiinnostuneet, omaa etua tavoittelevat kertomukset (Antonio 1991, 159).

Kearney argumentoi kertomisen puolesta, sillä juuri kertominen tuo merkitystä sekavaan ja hajanaiseen maailmaan. Jeffrey A. Barrash kirjoittaa, että postmodernin maailman hajanaisuus on ainakin osaksi omaa tekoamme, ja hän näkee syiksi tähän muun muassa yhä nopeammat muutokset ja yhä suuremman biologisten-, kemiallisten- ja ydinaseiden massatuhoon käyttämisen uhan, globaalin juurettomuuden tunteen, populaation kasvun sekä urbanisoitumisen, joita siivittää myös intohimoinen uskonnollinen fundamentalismi. Tätä postmodernia tilannettamme säestävät myös hyperkehittynyt telekommunikaatio sekä digitaalisen tiedon virta, mikä on syrjäyttänyt perinteiset kertomukselliset ilmaisun muodot. Tämä näyttäisi vahvistavan sen, mitä muun muassa Nietzsche ja Heidegger ennalta näkivät: perinteisten filosofisten subjektien romahtamisen postmodernin täydellistymisenä. Barash esittää Kearneytäkin vaivaavan kysymyksen: ovatko tarinat itsessään, kaiken tämän seurauksena, tuomittuja menettämään voimansa? (Barash 2007, 142 – 143.) Jos postmodernissa maailmassa kertomuksilla on eettistä merkitystä, on se Barashin mukaan löydettävissä juuri Kearneyn harjoittaman hermeneutiikan kautta (Barash 2007, 150).

Kearneyn mukaan kertomukset eivät menetä voimaansa, päinvastoin: kaaoksen tunteemme tarvitsee apuun uutta kerronnallista tulkintaa itsestämme ja elämämme merkityksestä. Tämä kertominen tapahtuu pyhien tekstien ja metakertomusten valossa, sillä niiden symbolinen voima ei ole menettänyt merkitystään. (Kearney, Barashin 2007, 143, mukaan.) Barashin mukaan Kearneyn *The God Who May Be*- teoksessa esittämän pyhiä tekstejä koskevan näkemyksen potentiaali on siinä, että ne nähdään tarinoina, symbolisina resursseina. Nämä tarinat säilyvät filosofisista jumalan kuoleman julistuksista, sillä niiden ylle ei aseteta yhtä tiettyä totuutta. (Barash 2007, 149.) Tästä näkökulmasta tarinoiden merkitys ei liity niiden mahdollisesti sisältämään totuuteen, vaan niiden sisältämiin

symboleihin, joista tulkinnanvaraisuudesta huolimatta voidaan löytää yhteneväisyyksiä. Ongelmana on kuitenkin se, miten nämä symboliset sisällöt voivat puhutella postmodernia maailmaa (Barash 2007, 143).

Bauman löytää postmodernista uusia mahdollisuuksia, jonkinlaista modernin jälkien korjaamista ja arvojen uudelleen määrittelyä, mutta useimmiten postmoderniin liitetään kuitenkin merkityksettömyys - epävarmuus, jonka myös Bauman mainitsee. Kysymykset eksistentiaalisesta ahdistuksesta ja päämäärättömyydestä herättävät kuitenkin perusteellisempia kysymyksiä ihmisyydestä. Mitä on ihmisyys? Postmoderneissa teorioissa ihminen jää usein virran vietäväksi, hyperreaalisuudessa seikkailevaksi olennoksi - toisaalta näistä radikaaleimmista näkökulmista on jo kenties aika jättänyt. Meidän pitäisi ylittää ”Baudrillard sekä uuden aallon postmodernismin muodikkuus” ja luoda synteesiä vanhan ja uuden välille (Kellner 1989, 217). Olisiko mahdollista, että ne muutokset, jotka postmodernista teoriasta voidaan ottaa vakavimmin, muuttavat myös ihmistä, tekevät ihmisyydestä ja ihmisestä jotain, joka voisi tuntea tämän uuden ajan omakseen? Voisivatko tarinat olla, kuten Kearney ehdottaa, elintärkeitä tässä muutoksessa? Ehkä Kearneyn peräänkuuluttamalla tarinoiden merkityksellä todella on tarvetta, sillä ”postmodernissa kontekstissa toimijat kohtaavat… jatkuvasti moraalisia kysymyksiä ja heidän on pakko valita usean yhä hyvin (tai yhtä huonosti) perustellun eettisen ohjesäännön välillä” (Bauman 1995, 214).

5 NYKYMAAILMAN TARINAT

”Tiedän vain yhden asian teknologioista, jotka odottavat meitä tulevaisuudessa: löydämme tapoja kertoa tarinoita niiden avulla.”[21]

Mitä ovat kaikki ne kertomukset, joita nykymaailmassa esitetään, usein liikkuvan kuvan muodossa? Kutsuttiin modernin jälkeistä aikaa sitten miksi tahansa: postmoderniksi, informaatioajaksi tai nykymaailmaksi, seuraa siitä kysymys: millaisia tämän ajan tarinat ovat? Nykymaailma suorastaan suoltaa ulos televisio-sarjoja ja elokuvia. Eivätkö ne ole tarinoita? Lukemamme tarinat ja katsomamme elokuvat avaavat näkökulman omaan kulttuurimme (Ferrell 2000, 11). Mitä ne sitten kertovat meistä? ”Katselemamme TV-draamat loppuvat nappia painamalla, ja ostamissamme kirjoissa riittää lukemista rautatieasemalta seuraavalle”, kirjoittaa Bauman (1996, 185). Ovatko tarinamme kertakäyttötavaraa? Kaipaako nykymaailma sankarillisia hyveitä? Vaikka hyveellisyys ei olisikaan aikaamme määrittävä piirre, ei se tarkoita, etteikö sankareille yhä olisi käyttöä. Campbell kirjoittaa (2008, 35): ”Mytologia ei pidä suurimpana sankarina vain-hyveellistä miestä. Hyve ei ole muuta kuin pedagoginen alkunäytös sisäisen näkemyksen kulminoitumiselle, joka ylittää kaikki vastakohdat.”

Tutkin tässä osassa erityisesti liikkuvan kuvan avulla kerrottuja tarinoita. Tarkastelen sitä, millaisia postmoderneja piirteitä joistakin nykyajan tarinoista löytyy. Kohdennan tarkasteluni muun muassa televisiosarjoihin, jotka usein tuomitaan pelkäksi viihteeksi näkemättä niihin sisältyvää tarinankerronnan potentiaalia. Televisiosta ja viihteestä puhuessani tarkoitan siis sellaisia televisio-sarjoja, jotka ovat kokonaan käsikirjoitettuja ja joissa on selkeästi tarinallinen ote. Näissä sarjoissa henkilöhahmojen kehitykseen on kiinnitetty erityistä huomiota ja kertomusta viedään tietoisesti kohti jonkinlaista lopputulemaa. Pidän määritelmän melko laajana, mutta tahdon kuitenkin tehdä rajanvedon television tarjoamien tarinoiden ja muun tarjonnan välille. Tarkasteluni ei siten koske esimerkiksi tosi-tv-sarjoja, visailu- tai ajankohtaisohjelmia sekä muuta sellaista television tarjontaa, joka voidaan ensisijaisesti asettaa johonkin muuhun kategoriaan kuin tarina.

[21] Näin toteaa Jason Ohler (2009) digitaalista tarinankerrontaa käsittelevällä Internet-sivustollaan: www.jasonohler.com

5.1. Nykymaailman tarinoiden postmodernit piirteet

Siirryttäessä kolmannen vuosituhannen cybermaailmaan, virtuaalitodellisuuden ja digitaalisen kommunikaation keskelle, nostavat apokalyptisen näkemyksen puolestapuhujat päätään sanoen, että emme ole saavuttaneet ainoastaan historian loppua, vaan myös tarinan lopun. Useilla kriitikoilla on pessimistinen asenne uutta cyber- ja mediakulttuuria kohtaan. Richard Kearney kohottaa syyttävän sormensa kohti joukkoa, johon kuuluvat muun muassa Benjamin[22], Barthes ja Baudrillard, sekä Bloom, Steiner ja Henri. Kearneyn mukaan heidän perusajatuksenaan on, että me olemme siirtymässä pohjattoman simulaation sivilisaatioon, joka on vahingollinen tarinankerronnalle. Tarina pinnallistetaan ja kulutetaan olemattomiin, intimiteetin ja yksityisyyden vulgarisointi populaarissa kulttuurissa näännyttää ihmisen tarpeen sanoa jotain merkityksellistä tarinallisessa muodossa. Ei ole mitään, mitä ei voisi tunnustaa anonyyminä tuntemattomille virtuaalimaailmassa. Postmoderni parodian ja pastissin kultti on korvaamassa runollisuuden ja tarinallisen mielikuvituksen, ainakin pessimistien mielestä. Kyseessä ei siis ole vain tavanomaiset vuosituhannen fantasiat maailmanlopusta tai anarkiasta, vaan yleinen tunnottomuuden mieliala. Vanhat suuret narratiivit, kuten juutalaiskristillinen pelastus tai valistuksen ajan käänteentekevä usko kehitykseen, eivät enää vastaa kovinkaan monille länsimaista mielikuvitusta ja uskoa. Tähän ilmapiiriin liittyvät puheet niin historian, ideologian kuin tarinankin lopusta. (Kearney 10 – 12, 125.) Jos otamme todesta Baumanin väitteen: ”nykyhetki ei sido tulevaisuutta sen enempää kuin menneisyys sitoo nykyhetkeä” (Bauman 1996, 184), voivatko tarinat enää toimia menneisyyttä, nykyhetkeä ja tulevaisuutta yhdistävinä?

Voglerin mukaan postmodernismi on seurausta maailmasta, joka on ”räjähtänyt erilleen, fragmentoitunut miljooniin osiin… sodan, yhteiskunnallisen hajaannuksen ja nopeiden teknologisten muutosten” myötä. Koneet ja elektronisaatio pirstaloivat havainnon, satunnaiset kuvat ja nopeat tarinan osat hyökkäävät tajuntaan joka puolelta epämääräisessä järjestyksessä. Nykyajan nuoriso kasvaa tähän tilanteeseen, maailma näyttäytyy rikotun peilin heijastuksina. Viihteen ja informaation osasia voidaan yhdistää toisiinsa ilman entisen maailman aika- ja sarjakäsitteitä. (Vogler 2007, 268.)

[22] Kyseessä on Walter Benjamin, siis ei myöhemmin käsittelemäni Barbara Benjamin.

Ensimmäisen maailmansodan loputtua länsimainen maailma joutui kohtaamaan sodan vaatiman hinnan, minkä myötä eksistentialismi saavutti uuttaa mielenkiintoa. Eksistentialismi sisältää kuitenkin Ferrellin mukaan jotakuinkin masentavan näkemyksen elämän merkitykseen: nihilismi. Nihilismi julistaa, että elämällä ei ole mitään tiedettävää tarkoitusta tai merkitystä, elämä on vain olemassaoloa maailmassa, jota emme voi todella tuntea. (Ferrell 2000, 93.) Eksistentialismin sisään mahtuu kuitenkin sävyeroja, eikä monikaan hyväksyisi eksistentialismin leimaamista nihilismiksi. Muun muassa Jean-Paul Sartren eksistentialismiin liittyy vahvasti merkityksen hakeminen oman toiminnan kautta, vaikkei tämä merkitys olekaan universaalia. Nihilistiseksi syytetään usein myös postmodernia teoriaa. Jos postmoderni maailma on nihilistinen, ei millään ole merkitystä. Tällöin tarinatkin ovat auttamattomasti vain tarinoita, viihdettä tai mielihyvää ilman mitään sen syvällisempää osaa. Vai ovatko? Ferrellin mukaan nykyaikainen kirjallisuus ja elokuvat syleilevät nihilismiä, mutta ne eivät silti pysty pakenemaan omaa rituaalista menneisyyttään (Ferrell 2000, 96). Ferrell ei täsmennä mitä hän tarkoittaa rituaalisella menneisyydellä, mutta kyseessä on ilmeisesti sama tarinoiden arkkityyppeihin liittyvä seikka, josta Vogler kirjoittaa. Myös useat myyttien tutkijat, muun muassa Lévi-Strauss, Eliade, Hillman ja Campbell ovat tuoneet esiin saman argumentin: tarinankerronnan alkuperäiset muodot eivät koskaan täysin katoa.

Vaikka tarinat ja maailma muuttuvat, pysyy Ferrellin mukaan yksi seikka muuttumattomana. Se on yksilön tarve löytää oma identiteetti sekä henkilökohtainen elämän merkitys. Paradoksaalisesti nämä täytyy löytää sekä henkilön itsensä sisältä että ulkopuolelta, siis jonkinlaisena sisäisen- ja ulkoisen maailman yhtymänä. Kirjallisuus ja elokuvat muodostavat vastakohdan nykymaailman mekanisoitumiselle ja sekularisoitumiselle. Vielä tätä tärkeämpää on se, että ne esittävät todellisuuden meille ymmärrettävässä muodossa. 2000-luvulle siirryttäessä muuttuu maailmamme yhä vähemmän riippuvaiseksi uskonnollisista opetuksista. Tilanne on kuitenkin Ferrellin mukaan ironinen, sillä samalla me todistamme myyttien pysyvää tehokkuutta. Sekularisaatio ei tapa rituaalia sukupuuttoon, se vain muuttaa sen tapaa. (Ferrell 2000, 19. 131.)

Useimmat ihmiset käyvät elokuvissa joko paetakseen tai tullakseen viihdytetyksi, väittää Ferrell. Hän perustelee tätä sillä, että taide-elokuvat, jotka sisältävät symbolismia ja

tarinallista syvyyttä, eivät saavuta suuren yleisön suosiota. Kuitenkin on olemassa myös elokuvia, joissa viihteellinen puoli yhdistyy intellektuaaliseen puoleen. Mielen haastava kirjallinen teos tai elokuva vaatii syvää keskittymistä ja analysointia. (Ferrell 2000, 22.) Mitä kertoo se, että suurin osa ihmisistä ei tunne vetoa taide-elokuvia kohtaan? Ferrellin näkökulman taustalla on selvästi jako korkeataiteeseen ja populaaritaiteeseen, intellektuellin ylevään taide-ilotulitukseen ja rahvaanomaiseen vain-viihteeseen. Jako korkeataiteeseen ja populaaritaiteeseen on kuitenkin mielekäs vain teorian tasolla. Ferrellin kanta ei vaikutakaan kovin jyrkältä, sillä hän kohdistaa mielenkiintonsa nimenomaan sellaisiin teoksiin, joissa älyllinen ulottuvuus luo kättä viihteen kanssa. Sen sijaan, että teemme arvottavan jaon eri taiteen muotojen välille, tulisi meidän ennemminkin pyrkiä lisäämään ihmisten taitoa arvioida kokemaansa ja näkemäänsä.

Yksi esimerkki elokuvasta, jossa älyllinen ulottuvuus ja viihde yhdistyvät on *Pulp Fiction*, Quentin Tarantinon ohjaama ja vuonna 1994 julkaistu elokuva. *Pulp Fiction*-elokuvassa sekä tyyli että sisältö, kuten myös kulttuurinen relatiivisuus ilmentävät postmodernia tilannetta. Hahmot vertailevat toistuvasti standardeja toisiin, heidät on asetettu väittelyyn arvojärjestelmistä, mikä heijastaa sitä postmodernia tilannetta, että mikään yksittäinen eettinen koodisto ei enää ole riittävä. Se, mikä yhdelle roolihahmolle on merkityksetön tapahtuma, on toiselle käyttäytymisen muutosta vaativa ihme. Postmodernissa maailmassa kaikki on relativistista, myös moraaliset arvot. *Pulp Fiction*-elokuvan tarina tuntuukin ehdottavan, että länsimaisen yhteiskunnan kapeat moraaliset näköalat ovat vanhentuneita. (Vogler 2007, 268 – 269.) Merkitys ilmenee kyseisessä elokuvassa jonain hyvin henkilökohtaisena ja tulkinnasta riippuvaisena. Elokuvan epälineaarisuus, viittaukset populaarikulttuuriin, ironia, pastissi ja kerronnan tapa tekevät siitä hyvin postmodernin. Voglerin mukaan tästäkin elokuvasta, sen innovatiivisista ominaisuuksista huolimatta, voidaan löytää perinteisestä tarinankerronnasta tuttuja elementtejä eli arkkityyppejä (Vogler 2007, 267). Täten myös mitä postmoderneimmissa kertomuksissakin on läsnä Ferrellin mainitsema tarinoiden rituaalinen menneisyys.

5.2 Televisio tarinoiden lähteenä - pelkkää pinnallisuutta?

Viihdettä pidetään usein vastakohtana syvällisyydelle. Usein kuulee parjausta varsinkin televisiota kohtaan: se on pinnallinen, passivoiva, turruttava, harhaanjohtava, materialistinen ja ennen kaikkea: pelkkää viihdettä! Jotkin näistä ominaisuuksista varmasti

ovat totta, onhan television tarjonta painottunut sen alkuajoista lähtien juuri viihteeseen. Mutta miksi viihde on niin pahasta? Millä perusteella jostakin viihteellisestä televisiosarjasta ei voisi saada syvällistä ajateltavaa? Ja toisaalta, miksi viihteellä ei voisi olla yhtä suurta merkitystä ihmiselle kuin syväluotaavalla pohdinnalla? Miksi eskapismiin liittyy niin vahvasti pejoratiivinen sävy? On totta, että televisiota voidaan käyttää mielipiteiden manipulointiin, se voi passivoida ja ehkä tehdä ihmisestä yksiulotteisenkin. Mutta eikö tämä päde myös kaikkiin muihin tarinoihin, esitysvälineestä riippumatta? Uskonnollinen fundamentalisti tai ääri-mikä-tahansa harvoin on erityisen moniulotteinen ajatuksissaan. Television pelkoon liittyy jonkinlaista perusteetonta ikonofobiaa. Väitän, että tarinat kaikissa muodoissaan voivat tarjota ajateltavaa, merkitystä ja reflektoitavaa maailman ja itsen välille. Miksi tietynlaiset ja muotoiset tarinat olisi asetettava etusijalle? Miksi vain tietynlaisille tarinoille myönnettäisiin merkitystä antava rooli?

Etenkin populaarin massakulttuurin tuotteet nähdään usein turruttavana ajanviettona. Niitä pidetään jonakin turhana, johon tuhlattu aika olisi syytä käyttää paremmin eli tavalla, jonka katsotaan olevan älyllisesti stimuloivampi. Television tuomitseminen niputtaa tavallisesti kaiken siihen liittyvän samaan kategoriaan, jolloin ne lukemattomat tarinat joita television kautta esitetään, tulevat samaistetuksi television muuhun tarjotaan ja piirteisiin. Ikään kuin televisio mediumina, siis esittämisen välineenä, olisi sama kuin sen tarjoamat tarinat. Muun muassa Baudrillardin näkemys television passivoivasta voimasta on teoria, jossa televisiossa ei ole kyse ”myytistä, kuvasta, historiasta tai merkityksen konstruoimisesta” (Kellner 1989, 70). Tästä näkökulmasta televisio on media, joka ei ehdota mitään. Se on vain kone, jonka tarkoitus typistyy teknologisiin seikkoihin, eikä sen välittämällä viestillä ole mitään merkitystä - televisio nähdään antropomorfisena välineenä, jossa ruutu katselee sinua, etkä sinä ruutua. (Kellner 1989, 70).

Usein turruttavina pidettyjä elokuvia ja televisiosarjoja voidaan tarkastella myös positiivisemmasta näkökulmasta. Sen sijaan, että ne olisivat mielikuvitukselle turmiollisia valmiiden kuvien takia, ehkä ne saattavatkin tarjota monipuolisemmin tarkasteltavaa kuin tavallinen kirjoitettu tarina. Myös visuaalinen elämys voi saada aikaan ajatuksia. Esimerkiksi Ferrell toteaa, että kirjailija on rajoitettu niiden sanojen määrään, jotka sopivat kuhunkin tilanteeseen, elokuvan ohjaajalla puolestaan on valittavana lähes rajattomasti vaihtoehtoja aina kamerakulman valinnasta oikeisiin tai rakennettuihin lavasteisiin,

valaistukseen ja muihin elokuvateknologisiin saavutuksiin (Ferrell 2000, 40). Eeppisen tarinankerronnan alueella televisio voi tarjota enemmän mahdollisuuksia kuin esimerkiksi elokuvat (joiden katselu tavallisesti rankataan älyllisemmäksi toiminnaksi kuin television katselu), jo pelkästään siksi, että ne ovat eritavalla aikaan sidottuja. Televisiosarjat rakentuvat kausista, henkilöhahmojen rakentamiselle voi käyttää paljonkin aikaa. Tietynlainen postmoderni ilmapiiri tosin vallitsee myös televisiossa, sillä on uumoiltu, että tunnettu amerikkalainen televisiosarja *Lost* jää viimeiseksi pitkäksi, televisioon valmistetuksi eeppiseksi tarinaksi (ainakin toistaiseksi).

Television haittavaikutuksia argumentoiva kritiikki on varmasti joiltain osin oikeassa, mutta kuten Noël Carroll (2003) argumentoi, ei tämän perusteella voida tuomita televisiota esittämisen välineenä epämoraaliseksi. Täten television tarjontaa ei voida tuomita yksipuolisesti moraalisia arvoja turruttavaksi eskapistiseksi viihteeksi, jolla ei ole mitään arvoa.

5.2.1 Esimerkkinä: *The X-Files* postmodernin ilmentymänä

Tarina pienestä kissanpojasta ei enää kiehdo minua (samalla tavalla kuin lapsena), tilalle on astunut uusia tarinoita. Yksi näistä on ehdottomasti 90-luvun kulttisarja *The X-Files*. Näillä kahdella tarinalla ei uskoisi olevan mitään yhteistä, mutta molemmat sisältävät sen taianomaisen vetovoiman, jonka vuoksi haluan kuulla saman tarinan yhä uudelleen. En väitä, ettenkö koskaan kyllästyisi, mutta ilokseni maailmassa on valtaisa määrä myös muita tarinoita, joihin voin uppoutua.

Douglas Kellner käsittelee *The X-Files* -sarjaa ja postmodernia artikkelissaan *The X-Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop*. Kellnerin teesinä on, että kyseinen sarja on esimerkki populaarista postmodernismista. Vaikka Kellnerin lähtökohtana ovatkin esteettiset seikat, tulee hänen artikkelissaan ilmi useita nykymaailmaan tai postmoderniin liitettyjä piirteitä, sekä jo sivuamani kysymys television pinnallisuudesta. Postmoderni estetiikka on käsitteenä ja ilmiönä hyväksytty toisin kuin postmoderni aikakausi. Mutta puhuttaessa esimerkiksi televisiosarjasta, joka on osa (sitä seuraavien) ihmisten viikoittaista elämää, väitän, ettei estetiikka ole pelkkää estetiikkaa. Se ulottaa sormensa myös tosimaailmaan (siis ihmisten kokemusmaailmaan, ei meistä riippumattomaan todellisuuteen). Henkilökohtaisen mieltymyksen lisäksi *The X-Files* sopii mainiosti

käsiteltäväksi myös sen vuoksi, että siitä on kirjoitettu runsaasti akateemisia artikkeleja, joissa useista käydään keskustelua siitä, onko kyseessä moderni vai postmoderni sarja. ”Useimmat tulkinnat *The X-Filesistä* näkevät sen yksipuolisesti joko moderniksi tai postmoderniksi, ymmärtämättä miten se neuvottelee niiden välisiä rajoja” (Kellner 1999, 164).

Perinteiset televisio-ohjelmat esittivät geneerisiä ja sovinnaisia tarinoita, joiden ongelmat ja ratkaisut olivat läpinäkyviä ja joiden viesti tai merkitys oli suhteellisen selvä. Perinteisen television viestit ja ideologiat eivät haastaneet vallalla olevia uskomuksia pyrkiessään välttämään konflikteja ja monimutkaisuutta. Tätä perinnettä vahvisti television kaupallinen luonne: ohjelmien täytyi houkuttaa suurta yleisöä ja välttää vastakkain asettelua. Ennen kaapeli- ja satelliittitelevisiota kanavien pyrkimyksenä oli houkutella mahdollisimman suurta massayleisöä. Tekniikan kehittyessä tarinankerronnan mahdollisuudet kuitenkin kasvoivat ja saivat uusia muotoja, tuli mahdolliseksi erkaantua ideologisesta konservatiivisuudesta, ja keskittyä monipuolisempaan tuotantoon. (Kellner 1999, 162–163.) Nykyään television syöttämää mainostulvaa voi paeta myös katsomalla sarjat esimerkiksi dvd:ltä.

Television estetiikka on jäänyt vähälle huomiolle, etenkin akateeminen haluttomuus liittyä populaariin ja tämän kanssa yhdenmukainen elitistinen massakulttuurin halveksunta ovat olleet tähän syynä. Televisio nähtiin jonain, joka tarjoaa helposti kulutettaviksi suunniteltuja, nätisti pakattuja, hallitsevia ajatuksia korostavia, vastakkaisuutta ja monimutkaisuutta vailla olevia tarinoita, joissa tuotteiden haluttavaksi tekeminen on tärkeää. Kulttuuriteoreetikot ovat kuitenkin huomanneet muutoksen populaarin, aktiivisen katsojakunnan keskuudessa, jotka konstruoivat omat merkityksensä, usein valtavirran hegemonisia merkityksiä vastaan. (Kellner 1999, 161–162.)

Modernin estetiikan perustaviin piirteisiin kuului korkea- ja matalakulttuurin erottaminen toisistaan. Korkeakulttuurin tuotteet olivat jotain, jotka ilmaisivat kauneutta, totuutta, alkuperäisyyttä ja arvoa. Matalakulttuuri puolestaan tuomittiin kaupallisuuden ja banaalisuuden saastuttamaksi. Postmodernin estetiikan myötä kyseinen jako on kuitenkin hylätty. Kellner asettaa postmodernin tarinan piirteiksi monien muiden tapaan muun muassa pastissin, lainaukset aikaisemmista teoksista ja viittaukset aikaisempiin teoksiin, yleisten koodien ja merkkien sekoittamisen, leikkimisen katsojien perinteiseen tarinaan

liittyvällä tiedolla, okkultismin, mediakulttuurin hyväksikäytön, juonet ja teemat, mutta usein kuitenkin tavalla, joka kritisoi ja kyseenalaistaa instituutioita ja yhteiskuntaa. (Kellner 1999, 163, 167.)

The X-Files -sarjan matkat okkultismiin, paranormaaliin ja yliluonnolliseen on otettu vastaan ajalla, jolloin usko fantasiaan, alieneihin ja hallituksen salaliittoon ovat nousussa. Sarja tuo esille nykyajan pelkoja, levottomuutta ja fantasioita. Se kommentoi nykypäivän puheenaiheita ja esittää nykyajan häiritseviä piirteitä, herättäen siten kysymyksiä liittyen dominoiviin instituutioihin, ideologioihin ja arvoihin. (Kellner 1999, 161.) Jo pilottijaksostaan lähtien *The X-Filesiin* on kuulunut mytologiaan, rituaaleihin ja historiaan viittaaminen sekä näiden esittäminen[23] (McLean 1998, 4).

The X-Files -sarjaan liittyvän mytologian levi-straussilaisia piirteitä on vaikea jättää huomaamatta, samoin on sarjan esittämien binaaristen vastakohtien: hyvä/paha, outo/normaali, alieeni/ihminen, usko/skeptisismi, totuus/valhe laita. Lisäksi sarjan puutteen, menetyksen ja tarpeiden hermeneutiikka, sekä tiettyjen hahmotyyppien (avun etsijät, pahikset ja niin edelleen) toistuva esiintyminen tekevät siitä McLeanin mukaan hyvin kansantarun omaisen proppilaisessa mielessä. Sarjan hahmoihin liittyy usein myös eksistentiaalisen olemisen kysymys - mikä on minun paikkani maailmassa? (McLean 1998, 4, 7.) Sarjan lopputuloksen, ihmis-alienhybridin, voisi nähdä jonkinlaisena vastaparien purkamisena, kahden toiseuden toisiinsa sulautumisena. Jako järjen ja uskon, tieteen ja paranormaalin on tärkeässä osassa *The X-Files* -sarjassa, mutta sarjan edetessä nämä vastakohdat dekonstruoidaan muun muassa henkilöhahmojen muuttuvien asenteiden kautta (Kellner 1999, 163). Useimmissa jaksoissa läsnä oleva tieteellisen selittämisen ja yliluonnollisen selityksen vastakkaisasettelukin on näennäinen: usein niiden välinen valinta ei ole selkeä ja jää epäselväksi, kumpi niistä sisältää totuuden. *The X-Filesin* tapa on verrata kahta vastakkaista epistemologista näkökulmaa ja asettaa binaariset vastakohdat kyseenalaisiksi, ikään kuin Derridan dekonstruktion hengessä (Kellner 1999, 172).

[23] Sarjassa on ollut esillä esimerkiksi juutalaiseen perinteeseen liittyvä ”muta mies” golem–myytti, kuten myös kabbalistinen teksti Sepher Yetzirah (luomisen kirja), tarina lampunhengestä, Mukana on viittauksia historiallisiin henkilöihin, kuten massamurhaaja Henry Lee Lucasiin.

The X-Files kyseenalaistaa perinteet ja tarjoaa omanlaistansa esteettistä nautintoa, monimerkityksellisyyttä sekä temaattista haastetta. Sarjassa on kuitenkin myös selkeästi moderneja piirteitä, kirjoittaa Kellner. Sarjan päähahmot ovat ennen kaikkea totuuden etsijöitä ja sarjan tunnettu motto on ”The Truth Is Out There”, ”totuus on tuolla jossain”. Kellnerin mukaan sarja ilmentää myös postmodernille tyypillisiä esteettisiä strategioita, teemoja sekä mielikuvia, vaikka sen hahmot usein ovatkin prototyyppisen moderneja totuuden etsinnässään ja uskossaan rationaaliseen tieteeseen. Etenkin esteettisessä mielessä sarja on tyypillinen esimerkki postmodernista pastissista. Siinä yhdistyy elokuvan ja kirjallisuuden genrejä ja perinteistä kansantarua sekä viittauksia nykyajan urbaaniin elämään ja poliittisiin tapahtumiin. (Kellner 1999, 164 – 165.) Olen Kellnerin kanssa samaa mieltä siitä, että eritoten sarjan edetessä modernit näkökulmat tulevat kyseenalaistetuiksi: ”kokonaisuudessaan sarja horjuttaa modernia totuuden paradigmaa, representaatiota ja subjektiivisuutta, esittäessään uusia postmoderneja paradigmoja” (Kellner 1999, 165). Sarjan hahmot eivät usein tyydy tavanomaisiin selittämisen tapoihin, ja usein he kyseenalaistavat myös omia uskomuksiaan. Vaikka kyseessä onkin totuuden etsiminen, jäävät vastaukset usein avoimiksi, mikä antaa olettaa, että ”uudet esittämisen ja tutkimisen muodot ovat välttämättömiä” (Kellner 1999, 170).

The X-Filesin postmoderneihin piirteisiin kuuluu myös eri genrejen sekoittaminen, rajojen rikkominen, moniulotteisuus ja intertekstuaalisuus. Sarja toimii metakommentaarina perinteisille television käytänteille ja mytologioille, ja sen tarinallinen kunnianhimo on harvinaista median valtavirtauksessa. Sarjassa esiintyviä hirviöitä ei esitetä perinteisinä luonnonvoimina, jotka itsessään olisivat pahoja ja meidän hallintaa vaativia, vaan hirviömäisyys nähdään yhteiskunnallisten voimien tuloksena. Kellnerin mukaan sarjan monimutkaisuus ja moniulotteisuus, tapa jolla se pikkuhiljaa rakentuu sivujuonien kautta ja pakottaa katselijan käsittelemään monimutkaista kertomuksellista rakennetta, kyseenalaistaa modernit totuuden ja todisteen käsitteet sekä käsityksen ihmisluonnosta. Sarjan epistemologinen rajojen hämärtäminen ja tavanomaisten selittämisen tapojen kyseenalaistaminen tekevät siitä postmodernin. (Kellner 1999, 167 – 169, 171.)

Television pinnallisuus ja turruttavuus asettuu kyseenalaiseksi Kellnerin ajatuksen myötä: *The X-Filesin* parissa työskentelee tiimejä, jotka vaativat hyvin korkeita luovia arvoja ja tuottavat eräitä kaikkein esteettisesti miellyttävimpiä, tyylikkäimpiä ja älyllisesti

stimuloivimpia televisio-sarjoja. Kellnerin mukaan sarja kokonaisuudessaan horjuttaa moderneja totuuden paradigmoja ja subjektiivisuutta, luoden uusia postmodernin paradigmoja. (Kellner 1999, 164 – 165.) Ajatus älyllisesti stimuloivasta televisio-sarjasta, joka ei ole dokumentti, on kaikesta huolimatta yhä nykyaikana joidenkin mielestä suuri mahdottomuus.

McLean kysyy: tiedostaako ja vahvistaako *The X-Files* todella sitä, jolla pitäisi olla meille merkitystä sarjan mytologian perusteella: siis sanoin kuvaamatonta, toiseutta ja hengellisyyttä? McLeanin vastaus kysymykseen on myönteinen: huolimatta television mahdollisesti turruttavasta voimasta ja sarjaan liittyvästä väkivallasta sekä tietynlaisesta tunteettomuudesta, voi *The X-Files* ”auttaa meitä saavuttamaan sen, mitä McLuhan kutsuu ”uuden median aikaansaamien vallankumouksellisten muutosten” tietoisuudeksi, antaen meille siten keinot joilla ”ennakoida ja kontrolloida niitä” ennemminkin kuin olla niiden orjia.” Sarjan Internet–yhteisöt yhdistävät ihmisiä tavalla, joka kertoo tarpeesta todelliseen, sarjan esittämät hahmot ylittävään, yhteyteen. *The X-Files* on sarja, joka on huolestunut elämiämme koskevasta merkityksen katoamisesta, ja se kannustaa meitä luomaan itsellemme jotain, mitä emme enää tunnu löytävän muutoin. (McLean 1998, 9.) *The X-Filesin* populaari paranoia, joka saa ihmiset epäileväisiksi vakiintuneita näkemisen tapoja kohtaan, ilmentää Kellnerin mukaan sitä mitä Lyotard kutsuu postmoderniksi yleväksi: se käyttää allegoriaa, liioittelua ja toiseutta esittääkseen esittämättömän. (Kellner 1999, 170).

”*The X-Files* esittää yhteiskunnan muutostilassa, joka instituutioineen, arvoineen ja identiteetteineen on kriisissä... ” (Kellner 1999, 174). Sarja ottaa kantaa joihinkin nyky-yhteiskunnan pelottavimpiin puoliin, joihin kuuluvat hallinnasta karanneet hallitus, tiede ja teknologia, sekä uhat yksilöllistä lahjomattomuutta ja omaa vartaloa kohtaan. Sarjan vieras, alien, voidaan siten ymmärtää jonain, joksi ihmiset ovat muuttuneet ajalla, jona kukaan ei enää pysty määräämään omaa kohtaloaan, tai sitä, mitä heidän mielilleen ja vartaloilleen tapahtuu, kun ne sekoittuvat uusiin teknologisiin voimiin. (Kellner 1999, 174.) Sarjan loppumisen jälkeen on tehty kaksi *The X-Files* elokuvaa ja kirjoitushetkellä kolmatta ollaan valmistelemassa. Sarjan teemat puhuttavat siis yhä, vaikka - kuten tavallista – elokuvat eivät ole saavuttaneet samankaltaista mainetta kuin itse sarja.

5.3 Eskapismia?

Moraalisuuden nimissä televisiota syytetään usein eskapistiseksi. Eskapismilla voidaan tarkoittaa useaa asiaa, joista kaikki eivät ole pahoja. Kuitenkin silloin kuin kriitikot tekevät tämän syytöksen, he tekevät sen halventavassa sävyssä. Carrollin mukaan tässä kontekstissa ei ole kyseessä se, että ihminen käyttäisi liian kauan aikaa television katselemiseen, kun hänen pitäisi tehdä jotain muuta. Tässä kriitikoiden väitteessä on kyseessä näkökulma, jonka mukaan television katselu yllyttää haaveilemaan, heittäytymään fantasian pauloihin - ja fantasia on moraalisesti huonomaineista. (Carroll 2003, 116 – 117.)

Väitettä eskapismin haitallisuudesta voidaan perustella seuraavaan tapaan: Televisio luo illuusioita, se herättää meissä tunnereaktioita ilman, että tahdomme toimia noiden reaktioiden mukaan. Tunnemme pelkoa, vihaa tai surua, mutta emme halua tehdä asialle mitään, eikä meidän tarvitse tehdä asialle mitään. Televisio siis erottaa tunteen ja toiminnan, ja lisäksi prosessiin liittyy vielä petos, sillä kyseessä olevan väitteen mukaan me hyväksymme valheellisen uskomuksen, siis sen, että illuusio edessämme on totta. Täten eskapismin moraalisiin haittoihin lisätään vielä valheellisuus. Illuusio on mekanismi, jonka kautta televisio tukee haaveilua ja haaveilu itsessään on eskapistista pejoratiivisessa mielessä. Televisio on siis eskapistista, koska se yllyttää haaveiluun petollisten kuvien kautta. Carroll näkee tässä argumentissa kuitenkin ongelmia: kyseenalaista on niin se, mitä se väittää haaveilusta kuin sekin, että se näkee kuvat illuusioita tuottavina. (Carroll 2003, 117 – 118.)

Haaveilun pitäminen jonakin moraalisesti kyseenalaisena liittynee liian kapeaan käsitykseen tunteista. Tunteiden ja toiminnan välistä yhteyttä pidetään yleisesti moraalisen toiminnan edellytyksenä. Tästä ei kuitenkaan voida päätellä, että viihdyttävät tunteet, jotka eivät saa meitä toimimaan, olisivat ihmisluonnon vääristämistä: vaikka emme toimi katseluhetkellä, voi ihmisen kyky käydä läpi tunteita ilman pakkoa toimia johtaa siihen, että tulevilla toimillamme on enemmän vaikutusta. Se, että voimme kuvitella mielessämme mahdollista tulevaa ja käydä läpi omia tunnereaktioitamme antaa meille tietoa siitä, millaista olisi olla joku muu ja tehdä jotain muuta. Tämä auttaa meitä tekemään käytännöllisiä ja moraalisia päätöksiä. Kyky erottaa tunteet toimimisesta on siten ennemminkin hyödyllistä kuin haitallista. (Carroll 2003, 118 – 119.)

Väitetään myös, että television esittämä kuva on illuusio, joka saa meidät unohtamaan epäilyksemme esitettävää asiaa kohtaan, ja vain tämän takia on mahdollista, että meissä herää tunnereaktioita - jonkin tunteminen vaatii uskon, että se on totta. Televisio saa meidät siis uskomaan, että se mitä se esittää, on totta. Carrollin mukaan tämä argumentti ei ole uskottava: mikään ei tue sitä väittämää, että katsojat uskoisivat näkemänsä olevan totta, jos näin olisi, jäisi mysteeriksi se, miksi he eivät toimi tunnereaktioidensa mukaan. Täten väitteet television moraalia rappeuttavasta eskapistisuudesta ja illusionistisuudesta voidaan unohtaa. (Carroll 2003, 119 – 120.)

Eskapistisuuden ja illusionistisuuden lisäksi televisiota väitetään liian realistiseksi. Väite perustuu siihen, että televisiossa esitetyt kuvat ovat tavallisesti tosimaailmasta, ja tämän vuoksi ne saavat katsojat uskomaan niiden esittämät asianlaidat todeksi (Carroll 2003, 112 – 113). Tämä näkökulma ei ota lainkaan huomioon ihmisen omaa arvostelukykyä, kykyä pohtia ja kyseenalaistaa näkemäänsä. Realismi on tavallisesti genre, jonka esittämät asiat perustuvat tositapahtumiin. Carroll (2003, 115) argumentoi, että havaintorealismi (perceptual realism) ei ole realismia tässä mielessä, se ainoastaan pyrkii esittämään asiat uskottavasti, mutta se tee mitään väitteitä totuudesta. Ei ole mitään syytä olettaa, että havainnolliseen realismiin liittyisi fatalistinen determinismi (Carroll 2003, 116).

Usein televisiota syytetään myös sen hypnotisoivasta voimasta, siis sen väitetään turruttavan ihmisen oma ajattelu ja kuvittelukyky, ikään kuin valmista kuvaa katsellessa ei tarvitsisi käyttää omaa mielikuvitusta. Tällä argumentilla usein perustellaan television alemmuutta esimerkiksi kirjallisuuden rinnalla. Eskapismiin nojaavan väitteen kohdalla televisiota syytettiin siitä, että se rohkaisee mielikuvitukselliseen haaveiluun, hypnotismiin vetoava argumentti puolestaan väittää päinvastoin, että televisio ei jätä ollenkaan tilaa omalle mielikuvitukselle (Carroll 2003, 120).

Jos televisioon liittyy jokin moraalinen ongelma, ei sen aiheuttaja ole oletetut eskapistisuus, hypnoottisuus tai illusionismi, vaan laajempi kulttuurinen epäonnistuminen - sen opettamisen laiminlyöminen, miten käyttää televisiota, voi olla yhteiskunnallisesti vastuutonta. (Carroll 2003, 126). Mielestäni Carroll on tässä oikeilla jäljillä. Näen, että koulutuksella on suuri merkitys etenkin siinä, miten ihmiset osaavat käsitellä, miten he suhtautuvat, nykyajan medioituneeseen maailmaan.

Väitteet tarinoiden eskapistisesta luonteesta eivät rajoitu vain liikkuvan kuvan esittämiin kertomuksiin. Tolkien (2008) kirjoittaa tunnetuimmassa ja tutkituimmassa esseessään, *On Fairy-Stories*, että tarinoiden[24] tarjoamia fantasiaa, palautumista, pakenemista ja lohdutusta pidetään yleisesti pahoina kenelle tahansa. Tolkien pyrkii argumentoimaan kaikkien näiden tarpeellisuuden puolesta. Eskapismia pidetäänkin tavallisesti juuri haaveiluun liittyvänä todellisuuden pakoiluna. Eskapismin tuomitseminen joksikin negatiiviseksi liittynee käsitykseen, jonka mukaan meidän pitäisi ratkaista kaikki ongelmamme rationaalisen loogisesti - ikään kuin emme tarvitsisi lohtua, mielikuvitusta ja kaikkea sitä muuta, mitä tarinat voivat tarjota.

Useille fantasia, joka leikkii maailmalla ja kaikella mitä siinä on, vaikuttaa epäilyttävältä tai jopa laittomalta, jotkut pitävät sitä sopivana vain lapsille. Tolkienin fantasia-käsitteessä mielikuvitus (kyky muodostaa kuvia asioista, jotka eivät ole läsnä) yhdistyy taiteeseen ja taiteen tekemisen lopputulokseen, jota Tolkien nimittää sub-luomukseksi. Fantasiassa ei ole kyse hallusinaatioista saati harhakuvitelmista, eihän kyseessä ole mielensairaus. Fantasiaa on itse asiassa vaikea saavuttaa, usein sitä käytetään vain pinnallisena koristeena, vaikka Tolkienin mukaan kyse on taiteesta: harva onnistuu sellaista luomaan, mutta silloin kun siinä onnistutaan, on kyseessä tarinankerronta potentiaalisimmassa muodossaan. Fantasiassa on kyse ihmiselle luonnollisesta toiminnasta, se ei uhkaa järkeä tai hämärrä havaintokykyä vaan päinvastoin. (Tolkien 2008, 59 – 61, 64 – 65.)

Tolkien kertoo miehestä[25], joka kuvailee myyttien ja satujen olevan valheita, tosin tämä mies oli riittävän kiltti ja riittävän hämmentynyt kuvaillakseen tarinan tekemistä ´valheen hengittämiseksi hopean läpi`. Tolkienin mukaan kyseessä ei kuitenkaan ole mitään valheellista. Fantasia on ihmiselle luontaista toimintaa, eikä se tuhoa saati hämärrä järkeä tai havaintokykyä. Jos kuitenkin kävisi niin, että ihminen joskus eläisi sellaista aikaa, ettei häntä kiinnosta totuus, tai hän ei pystyisi tietämään sitä, niin silloin fantasia riutuisi, kunnes he olisivat parantuneet. Tolkienin mukaan tällaiseen tilaan joutuminen ei ole

[24] Tolkien käyttää termiä fairy–stories. Sanan alkuperäinen muotoilu on faërie (myös faery ja fayery), jolla Tolkien viittaa viiden aistin ylittävään toiseen maailmaan, sekä lumoon tai taianomaisuuteen (Flieger & Anderson A. 2008, 85). Kyseessä ei siis ole vain lasten sadut tai keijukaistarinat. Itseasiassa Tolkien ei nähnyt mitään syytä, miksi sadut tai tarinat olisivat omiaan vain lapsille.

[25] Mies, josta Tolkien puhuu, on C.S. Lewis.

mahdotonta - ja silloin fantasia menehtyisi ja muuttuisi sairaalloiseksi harhakuvitelmaksi. Luova fantasia perustuu logiikalle, se perustuu siihen huomioon, että kaikki maailmassa ei ole sitä miltä näyttää, se perustuu faktan myöntämiseen, mutta ei ole sen orja. (Tolkien 2008, 64–65.)

Pakeneminen, eskapismi, liittyy läheisesti lohtuun, ja tarinat ovat yksi, ja joidenkin mielestä suorastaan röyhkeä, eskapismin muoto. Tolkienin mukaan pako on yksi keijukaistarinoiden pääfunktioista, eikä hän hyväksy siihen liitettyä alentavaa sävyä, jonka tukemiseksi ei kirjallisuuskritisismin ulkopuolelta löydy mitään todisteita. Siellä, mitä pako-sanan halveksujat kutsuvat oikeaksi elämäksi, on pako Tolkienin mukaan todistettavasti erittäin käytännöllistä, jopa sankarillista. Tosi elämässä pakenemista syytetään lähinnä, jos se menee pieleen, kritisismissä asia on päinvastoin: eskapismi on sitä kauheampaa, mitä paremmin se onnistuu. (Tolkien 2008, 69.)

Tolkien näkee tarinoiden tärkeimmäksi tehtäväksi sen, miten ne voivat auttaa löytämään, pakenemaan ja lohduttamaan. Tolkien puolustaa eskapismia, mahdollisuutta paeta maailmasta toiseen, eikä siinä Tolkienin mukaan ole kyse kevyestä viihteestä, jollaiseksi populaari kritiikki sen tuomitsee. Pakeneminen tyydyttää ihmiskunnan syvintä halua: kuoleman pakenemista. (Flieger & Anderson 2008, 13 – 14.) Tarinoilla on siis syvä psyykkinen tarkoitus. Tolkienin luettelemat löytäminen, pakeneminen ja lohduttaminen liittyvät kaikki tunteisiin ja kokemiseen. Eskapismi on aina ollut syvällisellä tavalla osa tarinoita ja Tolkienin mukaan kuoleman pako on *se* suuri pako, the Great Escape. Tarinoiden tärkein lohduttava vaikutus liittyy puolestaan onnelliseen loppuun. (Tolkien 2008, 73, 75.) Löytäminen liittyy jonkin menetetyn, esimerkiksi uuden näkökulman, joka on kauan ollut kadoksissa, takaisin saamiseen (Flieger & Anderson 2008, 13).

Roemer kirjoittaa, että ehkä tarinan funktiona on aina ollut toimia erillisenä ja turvallisena areenana, jossa voimme kohdata sen, mitä emme kykene kohtaamaan todellisessa elämässä. Perinteinen tarina kertoo meille sen mitä jo tiedämme, mutta mikä meidän täytyy kieltää tai unohtaa. Vaikka saatammekin aistia, että olemme yhtä toivottomia kuin tarinoiden hahmot, voimme myöntää sen vain tarinan turvallisella areenalla. Vaikka se, mikä on totta tarinan hahmolle, on totta myös meille, emme kuitenkaan voi elää sen mukaan. (Roemer 1997, 36–37.) Nykyaikana erilaisten tarinoiden, etenkin liikkuvan kuvan muodossa esitettyjen, ajatellaan usein olevan todellisuuspakoa, passiivinen matka

maailmaan, jossa ei tarvitse miettiä omia ongelmia. Roemerin näkemykseen rinnastettuna tämä ajatus on kiintoisa: jos voimmekin kohdata totuuden vain tarinoissa, mille sijalle jää todellinen, jokapäiväinen elämä – onko *se* sittenkin todellisuuspakoa?

Roemerinkin näkemys tarinasta sisältää kuitenkin piirteitä todellisuuspaosta. Roemerin mukaan tarina on kuin kompensoiva todellisuus, sillä se tasapainottaa jokapäiväisen elämämme. Tarinan perinteinen muoto vapauttaa meidät lyhyeksi aikaa niistä vaateista, mitä yllemme asetetaan, sekä siitä eristyneisyyden ja syrjäytyneisyyden tunteesta joka suurella osalla on, sitoen meidät samalla osaksi jotain suurempaa kokonaisuutta. Kuitenkin kun lähdemme esimerkiksi teatterista ja jätämme tarinan turvallisen areenan, täytyy meidän unohtaa mitä tiedämme. Meidän täytyy taas hyväksyä vapauden illuusiomme, jotta voimme jatkaa tulevaisuuteen. (Roemer 1997, 37.) Poistuessamme tarinan parista, palaamme siis todellisuuteen, jota emme kestä, jonka vuoksi siitä tuleekin epätodellista. Roemerin käsitys tarinasta areenana, jossa voimme kohdata asiat, joita emme kestä tosielämässä, muistuttaa Aristoteleen ajatusta tragediasta: ”Kokemus osoittaa, että se minkä katseleminen elävässä elämässä on piinallista, miellyttää meitä kuvana… ” (Aristoteles 2007, 17).

5.4 Muuttuva tarina

Narratiivisen perinteen muotojen evoluutio on joltain osiltaan analoginen biologisen evoluution kanssa. Ihmiset kokevat itsensä evoluution prosessin huipentumana, ja evoluution taisteluna kohti täydellisyyttä. Dinosauruksella, jos se vain osaisi puhua, saattaisi olla tähän poikkeava näkökulma. Samaan tapaan nykykirjailija[26] saattaa pitää itseään evoluution kulminaationa, mutta Homeros voisi olla tästä eri mieltä. (Scholes&Kellogg 2006, 10 – 11.)

Vaikka jotkin teoreetikot, kuten Propp, ovat osoittaneet, että tarinoiden rakenne pysyy aikojen saatossa hämmästyttävän samankaltaisena, emme voi mitenkään olettaa, että näin tulisi jatkumaan. On mahdollista, että tulevaisuudessa kerrotut tarinat tulevat olemaan perustavalla tavalla erilaisia kuin ne, mitä nyt kerromme. (Sax 2006, 170.) Jokainen tarinankertoja on oman aikansa tuote, sijoittui tarina sitten menneeseen tai tulevaan, on

[26] Nykykirjailija viittaa tietenkin aikaan, jolloin Scholesin ja Kellogin teos julkaistiin ensimmäisen kerran, eli vuoden 1966 tienoille.

kirjoittajan ajattelu aina suhteessa kirjoitusaikaan (Ferrell 2000, 25). Maailman muuttuessa tarinat muuttuvat, emmekä me kaikessa viisaudessammekaan pysty ennustamaan tämän muutoksen tuloksia.

Jokaisella aikakaudella on omanlaisensa tarinat. Aikojen kuluessa samojen tarinoiden merkitykset saattavat muuttua, todennäköisesti muuttuvatkin. Tarinat kertovat jotain aikalaisilleen, mutta ne kertovat myös jotain ajastaan. Me kuitenkin olemme auttamattomasti kiinnittyneitä nykyhetkeen, joten on kyseenalaista, voimmeko koskaan ymmärtää menneiden aikojen tarinoita samoin kuin näiden tarinoiden aikalaiset. Osa tarinoiden kiehtovuudesta liittyy varmasti niiden tulkinnallisuuteen. Yksi tarina voi itse asiassa olla monta tarinaa. Historian saatossa tarinoita on varmasti käytetty myös manipulointiin ja poliittisten tekojen hyväksyttäviksi naamioimiseen. Tarinoihin näyttäisi siis liittyvän myös uskomisen piirre.

Tarinankerronnan tärkeys vaihtelee historian eri vaiheissa. Teollisen vallankumouksen aikana muut informaation järjestämistavat lisääntyivät, samalla kun tarinankerronta menetti merkitystään. Boria Sax pitää yhtenä mahdollisena syynä tähän sitä, että (painokustannusten alenemisen mahdollistaman) kirjallisuuden lisääntymisen myötä kirjoitettu kulttuuri saavutti yhä suuremman valta-aseman suhteessa puhuttuun kulttuuriin. Miten kirjallisuuden lisääntyminen voi olla vahingollista tarinoille? Väite kuulostaa ehkä paradoksaaliselta, mutta Saxin mukaan tarinankerronta kulttuurin muotona on aina ollut vahvasti yhteydessä puhuttuun kieleen. Kirjoitustaidon lisääntyminen mahdollisti muita, vaihtoehtoisia tapoja järjestää kokemusta, esimerkiksi monimutkaisia käyttäytymissääntöjä, laillisia sopimuksia ja aikatauluja hyväksi käyttämällä. (Sax 2006, 168.)

Saxin mukaan 1700- ja 1800-luvun alun romantiikan aikana suosituin kirjallisuuden muoto oli lyyrinen runous, joka keskittyi enemmän tunteisiin kuin järkeen. 1800-luvun loppupuolella tämän aseman sai romaani, joka oli tyypillisesti väline filosofisten ja psykologisten löydöksien esittämiseen ennemmin kuin tarinankerrontaan. Saxin mukaan 1900-luvulle mennessä älymystö alkoi suosia esimerkiksi Marxin, Freudin ja Nietzschen kaltaisten ajattelijoiden abstrakteja teorioita tarinoiden kustannuksella. Kyseiset ajattelijat pyrkivät muotoilemaan periaatteita, jotka tekevät tarinankerronnasta vähemmän tarpeellista, väittää Sax, jonka mukaan merkittävien kirjailijoiden, kuten Leo Tolstoin,

teoksien fokuksessa oli henkilöhahmot, ei juoni. Henkilöhahmot luotiin lähes tieteellisellä tarkkuudella ja asetettiin tilanteisiin siten, että katsoja voi tietää mitä hahmot tuntevat ja kuinka he reagoivat. Tarinoista tuli yhä katkonaisempia, paikasta toiseen hyppiviä, hajanaisia tapahtumia yhdistäviä, narratiivista virtaa häiritseviä teoksia. (Sax 2006, 168.)

Aikaisemmin käsittelemääni Voglerin teoriaa on kritisoitu tavalla, josta voi löytää postmoderniin aikaan liittyviä piirteitä. Jo kirjan ensimmäisen painoksen julkaisun aikaan (1998) jotkin kriitikot väittivät, että sen esittämät konseptit ovat auttamattomasti vanhentuneet. Syyt tähän ovat, ei yllättäen, teknologiset. Tietokoneiden mahdollistamat interaktiiviset ja epälineaariset tarinat olivat kyseisten kriitikkojen mukaan syrjäyttäneet ikiaikaiset konseptit, jotka ovat epätoivoisen rapautuneita alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen, sekä syine ja seurauksineen. Uusi aalto tulisi syöksemään vanhanaikaisen lineaarisen tarinankerronnan valtaistuimeltaan ja rohkaisemaan ihmisiä kertomaan omia pieniä tarinoitaan. Voglerin mukaan tietokoneet luovat varmasti jännittäviä uusia, epälineaarisuuteen perustuvia, tarinankerronnan tapoja, mutta hänen mukaansa myös perinteinen tarina säilyttää silti mielenkiintonsa. Miksi? Voglerin mukaan siksi, että taitavasti luotuun tarinaan uppoutumisessa on aina oma viehätyksensä - vaikka autoa on hauska ajaa, on silti joskus hauskaa myös vain olla kyydissä ja nauttia matkasta. (Vogler 2007, xxii.) Nykyaikana katharsis tarkoittaa Voglerin mukaan hyvän viihteen tai taiteen aikaansaamaa tunteiden purkautumista, ja se aina ollut draamallisen kokemuksen toivottu vaikutus (Vogler 2007, 341).

Tarinoiden muuntuvan luonteen huomioi myös Kearney. Tietyt entisaikojen muistamisen muodot - jotka edellyttävät perintönä saatua kokemusmaailmaa ja jotka siirretään saumattomasti uudelle sukupolvelle - ovat saavuttaneet loppunsa. Nykyajan (tietokoneisiin ja Internetiin liittyvä) teknologia on haastanut traditionaalisen lineaarisen tarinan, sekä sen mukana käsityksen yhtenäisestä kokemusmaailmasta. Emme voi jättää huomiotta sitä todistusaineistoa, mitä yhteiskuntamme tarjoaa: hyperkehittyneet telekommunikaatio- ja digitaaliset datavirrat ovat alkaneet korvata vanhoja muistamisen, epistolaarisen sekä painetun ilmaisun muotoja. Nopeuden ja välittömyyden laajenava megapoliksemme muuttaa syvällisellä tavalla käsityksiämme ajasta ja tilasta. (Kearney 125 – 126.)

Kearneyn mukaan sekä positivistit, jotka hylkäävät tarinankerronnan vanhentuneena fantasiana että poststrukturalistit, jotka tuomitsevat sen oletetun mieltymyksen tarinan

sulkemiselle, ovat väärässä. Kearney väittää näitä tuhon profeettoja vastaan, että uudet teknologiat voivat ennemminkin avata uudenlaisia tarinankerronnan muotoja kuin hävittää tarinallisuuden. Postmodernismi ei merkitse tarinan loppua, vaan mahdollisuutta uusiin tarinankerronnan muotoihin. Kearneyn mukaan tarinankerronta ei tule koskaan loppumaan, sillä aina on joku joka pyytää kertomaan tarinan sekä joku, joka vastaa tähän: olipa kerran… Vanhat tarinat antavat varmasti tietä uusille tarinoille, jotka ovat monijuonellisia, moniäänisiä ja monimediallisia. Usein nämä uudet tarinat on typistetty tai parodioitu siihen pisteeseen, että niitä kutsutaan mikronarratiiveiksi tai post-narratiiveiksi. Jotkut niistä ovat kerrottu käänteisessä järjestyksessä[27], jotkut rakentuvat useista yhtäaikaisista juonista[28], mutta kaikki ne kuuluvat kuitenkin laajentuneeseen tarinankerronnan piiriin. (Kearney 2002, 11–12, 126.)

”Voiko tarinallinen mielikuvitus vielä toimia eettisesti, jos se ei enää varusta meitä essentiaalisilla moraalisilla totuuksilla”, kysyy Dooley (Dooley 2007, 175). Ehkä hieman yllättäen Dooleyn vastaus kysymykseen on myönteinen. Hän on samaa mieltä Kearneyn kanssa siitä, että tarinallinen mielikuvitus voi herättää sympatiaa ja sillä on mahdollisuus tehdä meistä parempia ihmisiä. Dooley kuitenkin lisää, että ei ole mitään syytä olettaa, että se tarjoaa myös tietoa hyvän syvimmästä olemuksesta. Kirjallinen kulttuuri saa eettisen voimansa (ei universaaleista totuuksista, vaan) siitä, että sen kautta pääsemme kosketuksiin sellaisten henkilöiden ja tilanteiden kanssa, jotka muuten olisivat meille vieraita. Dooley seuraa Richard Rortyn postmodernia näkökulmaa esittäessään, että meidän tulee lukea kaikkia kirjoittajia - ei siten, kuin heidän kuvailunsa olisivat tarkkoja representaatioita meistä ja maailmasta - vaan siten, että etsimme ihmisen mielikuvituksen rajoja. Täten mielikuvituksemme kehittyy ja osaamme kuvitella osuvampia kuvauksia itsestämme kuin muuten olisi mahdollista. Tämä ei nojaa jonkin ideaalisen itsen saavuttamisen prosessiin, vaan niihin lukemattomiin mahdollisiin tapoihin, joilla voimme elämämme viettää. (Dooley 2007, 175 – 176.) Tärkeintä ei siis ole totuus vaan mahdollinen.

---

[27]Kearney mainitsee esimerkkinä teoksen Martin Amis: *Time´s Arrow* (Kearney 2002, 126). Myös elokuva *Memento* hyödyntää tätä tekniikkaa.

[28]Esimerkiksi Mike Figgisin digitaalisesti kuvattu filmi: *Timecode* (Kearney 2002, 126). Tunnetumpien elokuvien joukosta esimerkiksi Quetin Tarantinon *Pulp Fiction* sisältää useita yhtäaikaisia juonia. Samaan kastiin kuuluvat myös muun muassa Robert Altmanin *Shortcuts* sekä Paul Thomas Andersonin *Magnolia*.

Kearney argumentoi, että tarve tarinoille on tullut akuutiksi nykyaikaisessa kulttuurissa, mutta se on tunnustettu myös aikojen alusta lähtien erottamattomaksi osaksi mitä tahansa merkityksellistä yhteisöä. Narratiivinen imperatiivi on sisällyttänyt itseensä monia genrejä, joista jokainen sisältää vielä useita alagenrejä, suullisia ja kirjallisia, runollisia ja proosallisia sekä historiallisia ja fiktiivisiä. Kearneyn mukaan näitä kaikkia, huolimatta niiden tyylillisistä eroista, yhdistää sama piirre: niissä joku kertoo jotakin jollekin jostakin - niissä kaikissa on kertoja, kertomus, jokin aihe mistä kerrotaan sekä kertomuksen vastaanottaja. Kearney perustelee tällä väitettään, että narratiivi, tarina, on tyypillisesti kommunikatiivista toimintaa. Tämä tarkoittaa sitä, että myös postmodernit monologit[29], joissa kirjoittaja puhuu itselleen ja kuuntelee itseään, aina vähintäänkin olettavat jonkun toisen, jolle kertomus on suunnattu. (Kearney 2002, 4–5.)

Tarinankerronnan muodot muuntautuvat ajasta toiseen, mutta se ei tarkoita, että ne häviävät - niiden asema ja nimi vain muuttuvat. Kearney uskaltautuu väittämään, että into julistaa tarinoiden loppua, on oikeastaan, hyvin ironisesti, merkki tarpeesta perinteiselle narratiiviselle sulkemiselle, tarinan lopulle. (Kearney 2002, 127.)

Digitaalisen median kasvu on myöhäisen 1900-luvun ja 2000-luvun ilmiö, eikä sen vaikutuksia tarinankerrontaan ole vielä selvitetty. Internet on säilytyspaikka loputtomalle määrälle tarinoita, juoruja, urbaaneja legendoja ja tapaustutkimuksia. Barbara Benjamin mielestä digitaalinen media on tavallaan lähempänä oraalista tarinankerrontaa kuin painetut tarinat, sillä sen sisältö muokkautuu ja kehittyy nopeasti. Muutoksen aikana, kuten siirryttäessä teollisesta ajasta interaktiiviseen aikaan, tarinat tarjoavat näkökulman tuntemattomaan tulevaisuuteen. (Benjamin 2006, 160, 162.)

Benjaminin näkökulma tarinankerronnan asemasta postmodernissa maailmassa ei sisällä teknologiaan liittyviä kauhukuvia. Hän näkee siirtymän informaatio aikaan päinvastoin elvyttävän oraalisia tarinankerronnan muotoja. Informaatioteknologian kehittyessä interaktiivinen tarinankerronta on mahdollista esimerkiksi chateissa ja blogeissa. Benjaminin mukaan interaktiivista aikaa hallitsee jatkuva muutos, teollisuusajalla tieto oli staattista ja lopullista, interaktiivisella ajalla vaaditaan elinikäistä oppimista, jonka vuoksi

[29] Esimerkkinä Kearney mainitsee Beckettin teokset *Krapp's Last Tape* ja *Happy Days.*

oraalinen, interaktiivinen tarinankerronta voi tarjota mahdollisuuden ymmärtää nykyhetkeä sekä jatkuvasti muutoksessa olevaa tulevaa. (Benjamin 2006, 163.)

Kun maailmankaikkeuden rakennetta koskeva tietomäärä lisääntyy, muuttuvat kertomamme tarinat entistä dynaamisemmiksi. Tarinat, joita kerromme, heijastavat maailmaa, jossa elämme - sellaisena kuin sen tunnemme, sellaisena kuin toivomme sen olevan ja sellaisena millaiseksi kuvittelemme sen muuttuvat. Tarinat ovat sekä menneen ajan monumentteja että tulevaisuutta hahmottelevia luonnoksia. Tarinat säilyttävät ja muokkaavat historiaa, ja myös Benjaminin käsityksen mukaan niihin liittyy vahvasti kommukoiva, ihmisiä toisiin liittävä voima, sillä tarinoiden kautta voimme muistuttaa toisiamme mistä olemme tulleet ja liittyä yhteen määritelläksemme mihin olemme menossa. (Benjamin 2006, 163.)

Onko uhka tarinankerrontaa kohtaan todellinen? Myös optimistista näkökulmaa edustava Benjamin näkee uhan mahdollisena: ehkä me emme jätä jälkeemme mitään muuta kuin kylmää terästä ja piirilevyjä. Teknologisesta sivistyksestämme huolimatta meidän velvollisuutenamme on luoda tarinoita, jotka kertovat tuleville sukupolville mihin me uskoimme ja keitä me olimme. (Benjamin 2006, 164.) Tarinankerronnan voima ja joustavuus tekee siitä erityisen tärkeän nimenomaan muutoksen, siirtymän, aikakaudella, etenkin uskonnollisen, ideologisen, institutionaalisen tai teknologisen muutoksen aikoina (Sax 2006, 168).

Nykyaikana kokemamme informaatiotulva ei Saxin mukaan ole ihmiskunnalle ennen näkemätöntä. Sax rinnastaa siihen renessanssin lopulla tapahtuneen tieteellisen ja taiteellisen kehityksen kulminoitumisen ja yhden niiden seurauksen: Euroopan yhteiskunnallinen sortumisen, brutaalit sodat ja vainot. Tämän seurauksena ihmisten kiinnostus heräsi sellaisia tarinoita kohtaan, jotka olivat keskiajalla unohdettuja. Ihmiset kääntyivät eritoten pakanallisten kreikkalais-roomalaisten tarinoiden, sekä vanhan testamentin puoleen. (Sax 2006, 168.)

Kun sekä empirismin että teorian rajoitukset kohdata informaatiotulva käyvät ilmi, alkaa tarinankerronta muuttua uudelleen tärkeäksi. Saxin mukaan internet on ideaali väylä tarinoiden levittämiseen. Suuri osa näistä tarinoista saattaa kuitenkin olla hyvinkin pinnallisia, internet on täynnä juoruja, huhuja ja urbaaneja legendoja, joilla on lähinnä

viihteellistä arvoa. Vaikka nämä tarinat ovatkin tyhjänpäiväisiä, pystyvät ne silti Saxin mukaan helpottamaan ihmisten ahdistusta, tarjoamaan jonkinlaista vakuutusta, radikaalisti muuttuvan maailman keskellä. (Sax 2006, 169.)

Tarinankerronta voi auttaa meitä selviämään sen turvattomuuden tunteen kanssa, joka on seurausta teollisuusajan hierarkioiden hajoamisesta, emmekä voi enää luottaa esimerkiksi vakaaseen, eläkkeeseen päättyvään uraan. Saxin näkökulma on, että lopulta myyttiset narratiivit tulevat osaksi jälki-teollista aikaa. Ne eivät ole entisaikojen myyttejä, vaan jälki-teollisen ajan myyttisiä kertomuksia, jotka vastaavat kysymyksiin, joihin abstraktit teoriat eivät ole onnistuneet vastaamaan. Mitä nämä kysymykset sitten ovat? Ne ovat kysymyksiä ihmisten suhteista toisiin ihmisiin, kansallisuuksiin, etnisyyteen, sukupuoleen, luontoon ja eläimiin. (Sax 2006, 170.)

Ferrellin ajatuksena on, että kirjallisuus ja elokuvat edustavat tämän päivän myyttejä. Miksi juuri nämä kaksi? Kirjallisuus, romaanien ja näytelmien muodossa, on muuttunut massamediaksi, joka tuottaa yhteiskunnallisia arvoja. Teknologian kehittyessä 1900–luvulla, myös elokuvat tulivat mukaan etsimään ja ilmaisemaan elämää koskevia sääntöjä. Fiktionaalisia tarinoita tai elokuvia katsottaessa ei voi välttyä vaikuttumasta kuulemastaan, näkemästään ja lukemastaan. Elokuvat ja kirjallisuus tarjoavat yhä, kuten antiikin Kreikan tarinatkin, esikuvan elämän kaavalle. Täten nykyajan ihmiset määrittävät elämänsä hyvin samaan tapaan kuin primitiiviset kansatkin - tarinoiden kautta. (Ferrell 2000, 18.)

Sax kirjoittaa, että aikakausi, johon olemme siirtyneet kohtaa meidät massiivisella epävarmuudella ja tämän vuoksi sitä usein kuvaillaan negatiivisin sanankääntein. Tavallisimmin käytössä on termi post: postmoderni, post-industriaalinen (jälkiteollinen), post-kapitalistinen. Toisinaan tätä samaa aikakautta nimitetään myös informaatio-ajaksi, kuten tekee Sax. Informaatio-ajalla kuvataan sitä, että yhteiskunnallisia suhteita ei enää määritä rahan, vaan informaation virta, liike. Informaatio ei kuitenkaan välttämättä tarjoa yhteiskunnalle mitään rakennetta, se ei ehkä edes virtaa, sillä se tulvii jatkuvasti yli ymmärryskapasiteettimme. Tiedosta on tullut fragmentoitunutta, joten meidän täytyy etsiä varmuutta jostain muualta - Saxin mukaan nimenomaan tarinoista. Tarinat ja kertomukset voivat tarjota meille sen rakenteen, joka yhteiskunnasta puuttuu - ehkä tätä aikakautta tullaan vielä nimittämään tarinoiden ajaksi. (Sax 2006, 170.)

LOPUKSI

Olen hahmotellut tarinoiden tarinaa, tarinoiden kehittymisen ja muuttumisen vaiheita, etsien niiden merkitystä kyvystä ylläpitää yhteisöjä, kyvystä herättää empatiaa ja tarjota lohtua, selityksiä ja eskapismia, kyvystä viitata ajattomiin totuuksiin, ihmisluontoon ja hyvän elämän malleihin. Olen etsinyt niitä muotoja, joiden kautta tarinat merkityksellistävät ihmiselämää. Lähdin liikkeelle myyttien ja mytologian tarkastelusta. Tarinoiden historia on ihmiskunnan historian pituinen. Tarinoilla on muuttuva luonne, myytit ovat ajansaatossa muuttuneet ja muokkautuneet uusiksi tarinoiksi, tarinankerronnan tavat ovat muuttuneet ja osa niistä on ehkä jäänyt unholaan, mutta vaikuttaa siltä, että omallakin tarinankerronnallamme on yhä yhteyksiä alkukantaisiin kertomuksiin. Tämän puolesta puhuvat niin Voglerin, Ferrellin kuin Kearneynkin teoriat. Mainitun yhteyden vahvuus riippuu siitä, hyväksymmekö argumentin kaikkiin tarinoihin liittyvästä mytologiasta ja arkkityypeistä, ymmärrämmekö tarinoiden yhteneväiset piirteet vain rakenteellisiksi samankaltaisuuksiksi, vai hylkäämmekö kaikki tarinoihin liitetyt universaalit väitteet.

Valitsemastamme näkökulmasta riippuu myös ihmisyyden ja tarinankerronnan suhde sekä tarinoiden nykytila. Tarinat ovat yksi tapa järjestää tietoa ja tulkita tapahtunutta. Kertominen näyttäisi olevan ihmiselle luontaista toimintaa, joka vaatii käyttöön niin järkeä kuin tunteitakin. Tarinat, tarinoiden hahmot ja tapahtumat voidaan nähdä jonkinlaisina tosielämän analogioina, jotka antavat meille muun muassa hyvän ja pahan malleja. Postmodernista näkökulmasta nämä mallit ovat auttamattoman relativistisia ja tähän piilevän vaaran vuoksi Kearney argumentoi radikaaleimpien postmodernien kantojen kestämättömyyttä. Joka tapauksessa tarinoilla näyttäisi yhä olevan meihin vaikutusta huolimatta siitä, minkä kannan valitsemme. Jokaisella kulttuurilla on omat sankarinsa ja pahiksensa - sankareista tulee malleja myyteille, joita kulttuuri väistämättä tuottaa, pahikset kertovat sen, mitä yhteiskunta pitää pahana (Ferrel 2000, 7).

Tutkielmani toisen ja kolmannen osion myötä tarinan, merkityksen ja ihmisen välille muodostui vahva side. Mielestäni on tärkeää ja mielekästä tarkastella tarinoita myös tästä ihmistä liikuttavasta näkökulmasta, jolloin käsitys tarinan *hyvyydestä* (siinä mielessä, missä esimerkiksi kriitikot usein tarinoita arvottavat) tulee kyseenalaiseksi, tai ainakin tulkinnanvaraiseksi. Tähän näkökulmaan liittyy oleellisesti ihmisyys sekä se, millaisena

ymmärrämme tunteiden ja järjen aseman. Yhden ulottuvuuden lisää ihmisyyden käsittelyyn tuo myös mielikuvitus, ja olisikin mielenkiintoista tarttua Kearneyn huomautukseen, jonka mukaan mielikuvituksen tulisi olla yksi aikamme käsitellyimmistä aiheista. Mielikuvituksen käsitteen kautta postmoderni todellisuuden ja kuvan rajaa hämärtävä uhka muuttuu konkreettiseksi. Useimmat nykymaailmassa kohtaamamme kuvat ovat jollakin tapaa manipuloituja tai muokattuja: on vaikea tietää, onko kuvassa mitään todellista. Jos kuvitellulla ei enää ole vastinparia, muuttuu mielikuvituksenkin asema kyseenalaiseksi.

Uskonnot liittävät ihmisiä yhteen, entä sitten tarinat? Voidaanko tarinoiden eettinen merkitys, josta niin Kearney, Ricouer kuin Nussbaumkin puhuvat, paikantaa niiden ihmisiä yhdistävään voimaan? Tähän kysymykseen tahdon esittää vastaukseksi Ted Cohenin kirjoituksesta versioimani ajatuksen. Cohen tarkastelee artikkelissaan *High And Low Thinking about High and Low Art* populaaritaiteen ja korkeataiteen määrittelyä ja rajoja. Cohen esittää, että tällaisten jakojen sijaan olisi hedelmällisempää lähestyä aihetta toisesta näkökulmasta. Nimittäin siitä, kuinka taide yhdistää ihmisiä. Jokin teos saattaa yhdistää minut vain muutaman ihmisen kanssa, jokin toinen taas suuren joukon. Jos jollain teoksella on minulle merkitystä, ei ole väliä, määritelläänkö se taiteeksi vai ei. (Cohen 1993.) Ajatusta voidaan mielestäni soveltaa mainiosti tarinoihin: jotkut tarinat yhdistävät minut joihinkin ihmisiin, toiset tarinat toisiin. Sillä, onko tarina hyvä, onko se kirjallisuutta, elokuva tai televisio-ohjelma, ei ole mitään väliä, vaan sillä, että se on merkinnyt minulle jotain. Legitimaatioon ja auktoriteettiuskoon pohjautuvien tarinoiden sijaan Lyotardin mainitsemat pienemmät tarinat voivat kaikissa muodoissaan yhdistää ihmisiä tavalla, joka ennemminkin rikkoo rajoja kuin asettaa niitä.

Tutkielmani neljäs osio painottui postmodernin ja postmodernismin määrittelyyn ja tarkasteluun. Uudet tekniikat ovat mahdollistaneet uusia tarinankerronnan muotoja, jotka ovat aiheuttaneet jakautunutta vastaanottoa. Kulttuurin, tiedon ja merkitsemisen käsitteiden muuttuminen on luonut haasteita tarinankerronnalle. Lyotardin teorian mukaan yhtenä seurauksena on epäluottamus metatarinoita kohtaan. Lyotardin näkemys tarinoista näyttää ainakin jollakin tasolla käyneen toteen: erilaisten kertomusten pluralismi ja ihmisten valinnan vapaus ovat korostuneet. Etenkin tarinoiden eettistä puolta korostavat kannat puolustavat erilaisten kerronnan tapojen ja toiseutta ilmentävien kertomusten asemaa sekä

niihin tutustumisen tärkeyttä. Nykymaailmassa oman tarinansa voi valmiiden vastausten sijaan koostaa useista eri näkökulmista. Huoli kulttuurisesta imperialismista on kuitenkin vakavasti otettava. Muun muassa monet itämaiset uskonnot ilmenevät länsimaissa jonkinlaisina hetkellisinä elämäntapaan liittyvinä artefakteina. Täten tietyt länsimaiseen (media)todellisuuteen liittyvät piirteet saattavat olla juuri niitä, joista Baudrillard puhuu: merkitys sirpaloituu ja muuttuu mielipiteiksi. Baudrillardin metaforien sävyttämä teoria postmodernista ajasta hypertodellisuutena tuo ilmi teknologiaan liittyviä pelkoja - mediatodellisuus syöpyy ihmisen olemukseen niin syvästi, ettei toden ja mielikuvituksen välille voida enää tehdä eroa, kaikki on kopion kopiota fragmentoituneessa maailmassa, joka on yksittäisen ihmisen hallitsemattomissa.

Bauman hahmottelee postmodernin ajan moraalia ja mielentilaa tavalla, joka kyseenalaistaa filosofisen etiikan aseman. Bauman asettaa moraalisen velvollisuuden jokaisen yksilön harteille. Ehkä myös tämä kertoo kankeiden eettisten koodistojen kyseenalaisuudesta: suurten kertomusten sijaan todellinen moraalin perusta saattaakin löytyä ihmisten välisestä kanssakäymisestä, tarinoiden vaihtamisesta. Bauman haastaa Baudrillardin pessimistisen teorian, jossa ihminen on kutistunut pelinappulaksi. Baumanin postmoderni on tietynlainen voitto modernista: se mahdollistaa jonkin kadotetun palauttamisen. Maailma saa ylleen lumon, jonka moderni siltä riisti järjen, tiedon ja kehityksen vaateillaan.

Postmoderni teoria kertoo, ettemme voi tietää mitään objektiivisesta todellisuudesta, universaalit väitteet menettävät pohjansa. Postmodernin ja postmodernismin määrittelyyn liittyvän, termien moniulotteisesta käytöstä johtuvan, ongelman ratkaisuun ei nähdäkseni ole parempaa keinoa kuin erilaisten käyttötapojen läpikäyminen ja yhtäläisyyksien sekä ristiriitojen kartoittaminen. Omalla tavallaan jokaiseen käsittelemääni kantaan liittyy huoli ihmisyydestä, siitä, miten elämästä voi muodostua eheä kokonaisuus maailmassa, jota luonnehditaan juurettomaksi. Tarinallisuuden kautta muodostettua käsitystä yhteisöstä ja omasta identiteetistä pidetään tärkeänä huolimatta siitä, pidetäänkö niiden muodostamista mahdollisena. Boria Saxin esittämä näkökulma tarinoista on erittäin mielenkiintoinen siksi, että siinä tiedon fragmentoituminen nähdään seikkana, joka vahvistaa, ei suinkaan vähennä, tarinoiden asemaa. Radikaaleimmat postmodernit näkökulmat totuudesta asettuvat mielenkiintoiseen valoon Tolkienin esittämän ajatuksen rinnalla, jonka mukaan

ihminen on sairastunut, ja fantasia käy mahdottomaksi, jos totuuteen ei enää uskota. Tolkienin mukaan tällaisesta tilasta voi onneksi parantua. Vaikka universaali totuus kiellettäisiin teorian tasolla, on vaikea kuvitella, miten ihmiset voisivat toimia arkipäiväisessä elämässään ilman jonkinlaista totuuden käsitettä.

Lévi-Strauss esittää, tosin pienellä varauksella, että moderneissa yhteiskunnissa historia on korvannut mytologian ja toteuttaa samaa funktiota: pyrkimystä vakuuttaa, että tulevaisuus pysyy uskollisena menneelle ja nykyhetkelle. Vaikka meille tulevaisuus onkin aina erilainen kuin nykyhetki, mytologian ja historian välillä vallitseva kuilu voidaan todennäköisesti peittää, ja huomata, että historia on mytologian jatkumo. (Lévi–Strauss 1978, 42–43.) Joidenkin näkökulmien mukaan nykyajan mytologia löytyy puolestaan elokuvista ja kirjallisuudesta, siis tarinoista. Jos historia tai tarinat ovat mytologiaa, onko mytologia silloin itseasiassa jakautunut mihinkään, vai ennemminkin vain kehittynyt, saanut uusia muotoja, jotka palvelevat kukin omaa aikaansa? Toisaalta voidaan myös kysyä, miksi juuri mytologiaa yritetään kaivaa esiin asioista, jotka voitanee selittää muillakin tavoin? Muun muassa Noël Carroll on kritisoinut elokuvien mytologisointia ja mystifiointia teoksessaan *Mystifying Movies*.

1970-1990 -luvuilla käydyn kiivaimman keskustelun tasaannuttua voidaan postmodernin ja postmodernismin piirteitä tarkastella neutraalimmasta näkökulmasta ja etsiä niitä piirteitä, joiden tarkastelu on edelleen hedelmällistä. Tällaisiksi piirteiksi nousevat etenkin tarinankerrontaan liittyvä etiikka, mielikuvituksen asema, uusien teknologioiden mahdollistamat uudet tarinankerronnan muodot, tarinoiden merkityksen eri muodot, viihteen merkitys sekä mediatodellisuuden ja ihmisten suhde. Tutkielmani viidennessä osiossa tarkastelin sekä nykytarinoiden potentiaalia että niiden kerrontaan liitettyjä uhkia. Sekä Barbara Benjaminin että Boria Saxin esittämät argumentit tarinoiden nykytilasta voidaan mielestäni nähdä eräänlaisena postmodernin jälkikirjoituksena. The X-Files -sarjan käsittely esimerkkitapauksena toi ilmi, että useat tarinoiden postmodernit piirteet voidaan nähdä myös positiivisina. Kyseenalaistamisen seurauksena tarinoiden merkitys nouseekin uudelle tasolle. Huoli massakulttuurin laajenemisesta ja kulttuurin viihteellistymisestä on aiheellinen ja vakavasti otettava, mutta elitistisen sormenheristelyn sijaan mielekkäämpää on tarkastella nykyajan näkyvimpiä tarinoita ilman niitä mahdollistavaan tekniikkaan liittyvää pejoratiivista asennetta. Täten mielenkiintoinen

tutkimuksen kohde olisi myös Kellnerin sivuama television ja muiden medioiden käyttöön liittyvä yhteiskunnan kasvatusvastuu.

Hermeneuttisena lopputuloksena totean, että tarinoiden merkitys jakaantuu useaan haaraan. Toisaalta merkitys paikantuu kysymykseen tarinoiden ja maailman, kielen ja todellisuuden suhteesta. Ongelmana on tällöin se, voivatko tarinat kertoa meille jotain objektiivista tietoa todellisuudesta. Hyväksymmekö väitteitä universaalin ihmisluonnon olemassaolosta, sisältävätkö tarinat jonkin ajattoman kaavan, jota kaikki tarinankertojat tiedostamattaan toteuttavat? Toisaalta merkitys voidaan ymmärtää myös tarinoiden ja ihmisyyden välisenä keskusteluna, jolloin merkityksessä ei ole kyse niinkään totuuksista tai todellisuudesta, vaan tarinoiden voimasta, niiden kyvystä tarjota lohtua, helpotusta, uusia näkökulmia ja eskapismia. Vaikka merkitys ensimmäiseksi kuvaillussa muodossaan olisi käynyt mahdottomaksi, ei se vielä tee tarinoita merkityksettömiksi. Vaikka tarinat eivät voisikaan viitata objektiiviseen, filosofiseen todellisuuteen, voivat ne silti viitata siihen maailmaan, jossa ihmiset elävät. Henkilökohtaisella tasolla myös tarinoiden metafyysisen ulottuvuuden voidaan väittää pitävän paikkansa - universaalin totuuden sijaan nyt kyseessä on vain subjektiivinen totuus.

Eräs tarina kertoi pienestä kissanpojasta. Se sisälsi käsityksen oikeasta ja väärästä, anteeksiantamisesta, empatiasta, kulttuurin käytänteistä. Se tarjosi jännitystä ja lohtua, viittasi kokemuksiini, siinä oli vastoinkäymisiä, onnistumisia, vastauksia kysymyksiin - iloa, surua, tietoa - ja se päättyi onnellisesti. Niin: näillä seikoilla oli ja on yhä merkitystä. Mitä tulee tarinoihin ja niitä kohtaan tunnettuun intohimoon, voidaan todeta, etteivät aikuiset ole niin kovin erilaisia kuin lapset. Tarinankerronnan pysyvyyttä vahvistaa muun muassa Barbara Benjaminin tukema kanta digitaalisen tarinankerronnan mahdollisuuksista. Aihe on vielä uusi, mutta tällä hetkellä se näyttää jo herättäneen kiinnostusta ja synnyttäneen jonkin verran uutta tutkimusta. Se, että uusien teknologioiden myötä ihmiset ovat kehittäneet uusia tapoja jakaa tarinoitaan, on mielestäni vahva argumentti ihmisen kertomisen tarpeen puolesta. Kenties nämä uudet tarinoinnin tavat hakevat vielä muotoaan tai näyttäytyvät pinnallisina. Mutta kuten todettu, jokainen aika kehittää itselleen ominaiset kertomisen ja ilmaisun tapansa. Kenties tarinat nousevat postmodernin raunioilta kuin Feeniks-lintu, jonka siivin aikakautemme nousee, Saxin sanoin, tarinoiden aikakaudeksi.

Lähteet

Anderson, Dougas A. & Flieger, Verlyn (toim.): *Tolkien On Fairy–Stories*, HarperCollinsPublishers, London 2008

Antonio, Robert J.: *Postmodern Storytelling versus Pragmatic Truth-Seeking: The Discursive Bases of Social Theory*, julkaisussa Sociological Theory, Vol. 9, No. 2, s. 154–163, American Sociological Association, 1991

Appignanesi, Richard & Garratt, Chris: *Postmodernismi vasta-alkaville ja edistyville*, WSOY, Juva 1998

Aristoteles: *Runousoppi*, Otava, Keuruu 2007

Barash, Jeffrey A.: Beyond Postmodernism: Reflections on Richard Kearney's Trilogy, teoksessa Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s. 142–151, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Baudrillard, Jean: Simulations, Semiotext (e), New York 1983

Baudrillard, Jean: *Lopun illuusio*, Gaudeamus, Helsinki 1995 (alkuteos: L`illusion de la fin ou la grève des événements 1992)

Bauman, Zygmunt: *Life in Fragments*, Blackwell, Oxford 1995

Bauman, Zygmunt: *Postmodernin lumo*, Vastapaino, Tampere 1996

Barhes, Roland: *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977

Barthes, Roland: *Mytologioita*, Tammer-Paino Oy, Tampere 1994 (alkuteos Mythologies 1957)

Benjamin, Barbara: The Case Study: Storytelling in the industrial age and beyond, julkaisussa *On the Horizon*, Boria Sax (toim.): Storytelling in a Liminal Time, Emerald Group Publishing Limited, Vol.14, No.4, s. 159–164, Bradford 2006

Bertens, Hans: *Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, Florence 1994

Brügger, Niels: What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard, *Yale French Studies*, No. 99, s. 77-92, 2001

Burke, Jerry: “I Tell You No Lie”, teoksessa Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s. 117–128, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Burne, Ruth M. J.: *Rational Imagination: How People Create Alternatives to Reality*, MIT Press, Cambridge 2005

Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, California 2008 (alkuteos 1949)

Carroll, Noël: *Mystifying Movies*, Columbia University Press, New York 1988

Carroll, Noël: *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven & London 2003

Cocking, John: *Study in the History of Ideas*, Routledge, London 1991

Cohen, Ted: High and Low Thinking about High and Low Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 2, s. 151–156, 1993

Comte-Sponville, Andre: *L'Esprit de l'athéisme*, Editions Albin Michel, Paris 2006

Critchley, Simon: *The Ethics of Deconstruction*, Blackwell Publishers, Oxford 1992

Curran, Angela: Brecht’s Critisism of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 2, s.167–184, 2001

Danto, Arthur D.: *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York 1985

Davidson, H.R.Ellis: *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books Ltd., London 1990 (alkuteos 1964)

Deely, John: *New Beginnings Early Modern Philosophy and Postmodern Thought*, University of Toronto Press, Toronto 1994

Dooley, Mark: Truth, Ethics and Narrative Imagination: Kearney and the Postmodern Challenge, teoksessa Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s. 165–179, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Ferrell, William K.: *Literature and Film as Modern Mythology*, Greenwood Publishing Group, Inc., Westport 2002

Gemes, Ken: Postmodernism's Use and Abuse of Nietzsche, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 62, No. 2, s.337–360, 2001

Giddens, Anthony: *The Consequenses of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1990

Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Ingraffia, Brian D.: *Postmodern Theory and Biblical Theology*, Cambridge University Press, Cambridge 1995

Jenkins, Keith (toim.): *The Postmodern History Reader*, Routledge, New York 1997

Jung, Carl G.: *Modern Man in Search of a Soul*, Routledge, London 2001 (alkuteos 1933)

Kearney, Richard: *On Stories*, Routledge, London 2002

Kearney, Richard & Nussbaum, Martha: Ethics of Narration, teoksessa Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s. 48–52, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Kellner, Douglas: *Jean Baudrillard From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Polity Press, Cambridge 1989

Kellner, Douglas: The X-Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 2, s. 161–175, 1999

Lévi-Strauss, Claude: *Myth and Meaning*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1978

Lyotard, Jean-Francois: *Le Différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983

Lyotard, Jean-Francois: *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*, Vastapaino, Tampere 1985 (alkuteos: La condition postmoderne 1979)

Lyotard, Jean-Francois: *The Inhuman Reflections on Time*, Polity Press & Blackwell Publishers, Iso-Britannia 1991 (alkuteos L´inhumain: causeries sur le temps 1988)

Lyotard, Jean-Francois: *The Postmodern Explained to Children*, Turnaround, Lontoo 1992 (alkuteos: Le Postmoderne expliqué aux enfants 1986)

Lyotard, Jean-Francois: *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997 (alkuteos: Moralités postmodernes 1993)

McGuigan, Jim: *Modernity and Postmodern Culture*, Open University Press, Philadelphia/Buckingham 1999

McLean, Adrienne L.: Media Effects: Marshall McLuhan, Television Culture, and "The X–Files", *Film Quarterly*, Vol. 51, No. 4, s. 2–11, University of California Press, 1998

Miller, J.Hillis: *The Ethics of reading*, Columbia University Press, New York 1987

Munz, Peter: History and Myth, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 22, s. 1–16, 1956

Murray, Penelope: Editor's Introduction, teoksessa Cocking, John: *Study in the History of Ideas*, Routledge, London 1991

Norman, Richard: *On Humanism*, Routledge, London & New York 2004

Novitz, David: Fiction, Imagination and Emotion, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 3, s. 279–288, 1980

O´Byrne, Anne: Traumatized Sovereignty, teoksessa: Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s.85–102, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Ochs, Elinor & Capps, Lisa: Narrating the Self, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, s. 19–43, 1996

Perry, Nicholas: *Hyperreality*, Routledge, London 1998

Polkinghorne, Donald E.: *Narrative Knowing and the Human Sciences*, State University of New York Press, Albany 1988

Rasch, William: In Search of the Lyotard Archipelago, or: How to Live with Paradox and Learn to like It, *New German Critique*, No. 61, s. 55–75, 1994

Ricouer, Paul: On Stories and Mourning, teoksessa: Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s.5–17, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Rizo-Patron, Eileen: On the Role of the Oneiric in Testimonial Narrative, teoksessa: Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s.152–164, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Roemer, Michael: *Telling Stories, Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative.* Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham Maryland 1997

Rundell, John: Imaginings, Narratives and Otherness, teoksessa: Gratton, Peter & Panteleimon Manoussakis, John (toim.): *Traversing the Imaginary*, s. 103–166, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007

Sax, Boria: Storytelling and the "information overload", julkaisussa *On the Horizon*, Boria Sax (toim.): Storytelling in a Liminal Time, Emerald Group Publishing Limited, Bradford, Vol.14, No.4, s. 165–170, 2006

Scholes, Robert & Phelan, James & Kellogg, Robert: *The Nature of Narrative* (40th. ed.), Oxford University Press, New York 2006 (alkuteos 1966)

Sparshott, F.E.: Truth in Fiction, *The Journal of Aesthetics and Art Critisism*, Vol. 26, No. 1, s. 3–7, Blackwell Publishing, 1967

Thiele, Leslie Paul: Evolutionary Narratives and Ecological Ethics, julkaisussa *Political Theory*, Vol. 27, No. 1, s. 6–38, Sage Publications Inc., 1999

Tolkien, J.R.R.: On Fairy-Stories (alkup. 1947), teoksessa: Anderson, Dougas A. & Flieger, Verlyn (toim.): *Tolkien On Fairy-Stories*, HarperCollinsPublishers, London 2008

Tucker, Kenneth H.: Aesthetics, Play, and Cultural Memory: Giddens and Habermas on the Postmodern Challenge, julkaisussa *Sociological Theor*y Vol. 11, No. 2, s. 194–211, 1993

Velleman, David J.: Narrative Explanation, *The Philosophical Review*, Vol. 112, No. 1, s. 1–25, 2003

Yandell, Keith E.: *Faith and Narrative*, Oxford University Press, New York 2001

Vogler, Christopher: *The Writer´s Journey* (3rd.ed.), Michael Wiese Productions, Chelsea, Michigan 2007

Worth, Sarah E.: Aristotle, Thought, and Mimesis: Our Responses to Fiction, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, s.333–339, 2000