

**MENNYT ON KUVITELMA – KONTRAFAKTUAALISUUS PHILIP K. DICKIN
ROMAANISSA MAN IN THE HIGH CASTLE**

Mikko Toikka

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesäkuu 2019

Jyväskylän yliopisto

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mikko Toikka	
Työn nimi – Title Mennyt on kuvitelma – Kontrafaktuaalisuus Philip K. Dickin romaanissa <i>Man In The High Castle</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro Gradu- tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2019	Sivumäärä – Number of pages 55
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tutkin Philip K. Dickin romaania <i>Man In The High Castle</i> kontrafaktuaalisuuden teoriaa ja Brian McHalen ontologisen dominantin käsitettä hyödyntäen. Sen lisäksi pyrin tuomaan esiin teoksessa olevan ”vogtlaisen kerronnan”. Tutkimusmenetelmänäni olen käyttänyt lähilukua.</p> <p>McHalen mukaan postmodernista kirjallisuudesta on havaittavissa kaksoiskierre, jossa ontologista kysymystä seuraa aina epistemologinen kysymys. Hän toteaa, että modernismissä tämä asetelma oli toisin päin, joten modernistista kirjallisuutta voidaan pitää epistemologisesti dominoituna ja postmodernia taas ontologisesti dominoituna. Väitän, että <i>Man In The High Castle</i> on ontologisen dominantin läpäisemä teos, jossa ontologisilla kysymyksillä on olennainen sija. Lisäksi ne ovat myös ontologisesti epästabiliileja, kuten Umberto Rossi ehdottaa.</p> <p>Kartoitan teoksessa esiintyviä kontrafaktuaalisuuksia ja sitä, miten ne suhteutuvat ympäröivään historialliseen kontekstiin. Selvitän tarkalleen sen mitä teoksen aikajanassa on varsinaisesti tapahtunut runsaan historiallisen aineiston kanssa. Väitän, että jopa tällaisen luennan kautta on mahdotonta päästä täyteen selvyyteen siitä, mitä teoksessa on tarkalleen tapahtunut.</p> <p>Esitän myös, että vogtlaisen kerronnan avulla teoksessa annetaan vaikutelma syvyydestä ristiriitaa hyväksikäyttämällä. Kertomalla asioita, jotka ovat ristiriidassa keskenään teos vaikuttaa huomattavasti pidemmälle mietitymmältä ja mutkikkaammalta kuin mitä se tosiasia on.</p>	
Asiasanat – Keywords Philip K. Dick, <i>Man in The High Castle</i> , postmodernismi, kontrafaktuaalisuus, dominantti, Brian McHale, Umberto Rossi, vogtlainen	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto – Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	4
1.1 Todellisuuden epävarmuus Dickin teoksissa.....	6
1.2 Työn rakenne	8
2. KONTRAFAKTUAALISUUDEN TEORIA.....	12
3. HISTORIALLISET KONTRAFAKTUAALISUUDET HIGH CASTLESSA	20
3.1 Mennyt on kertomus.....	20
3.2 FDR:n salamurha, Pearl Harbor ja Midway	22
3.3 Pohjois-Afrikka, Malta ja Stalingrad.....	26
3.4 Dunkirk, Battle for Britain ja Canaris	27
3.5 Syrjäytetty Hitler?	28
4. ONTOLOGINEN JA EPISTEMOLOGINEN DOMINANTTI	30
4.1 Ontologinen epävarmuus.....	32
6. PÄÄTÄNTÖ.....	45
Lähdeluettelo	47
Liitteet.....	52

1. JOHDANTO

Tieteiskirjallisuus oli vielä viime vuosisadan alussa vähäarvoinen kirjallisuuden laji, josta ei voitu puhua samassa yhteydessä kuin oikeasta kirjallisuudesta. Yksi tämän lajin edustajista oli jo 50-luvun pulp-lehdissä uransa aloittanut Philip K. Dick (1928-82). Hän haaveili koko uransa ajan siitä, että siirtyisi valtavirtaan, mutta ei koskaan pystynyt pakenemaan omaa luontoaan tieteiskirjailijana. Dickin kuoleman jälkeen yhä uudet lukijasukupolvet ovat löytäneet hänen teoksensa.

Tämän tutkielman kohdeteksti on Philip K. Dickin romaani *Man In the High Castle*. Se käsittelee vaihtoehtohistoriaa, jossa Japani ja Saksa voittivat toisen maailmansodan. Tutkimusmenetelmänäni käytän lähilukua. Hyödynnän ennen kaikkea kontrafaktuaalisuuden teoriaa, Brian McHalen ontologisen dominantin käsitettä sekä ”vogtilaisen kerronnan” käsitettä. Käytän runsaasti historiallista aineistoa kartoittaakseni teoksessa esiintyviä kontrafaktuaalisuuksia ja sitä, miten ne suhteutuvat ympäröivään historialliseen kontekstiin.

Teoksen kerronta perustuu sekä rakenteellisesti että yksityiskohtien tasolla ns. vogtlaiseen kerrontaan, joka tarkoittaa jotakuinkin sitä, että teos vetää voimaansa siitä, että se on epätarkka tai ristiriidassa itsensä kanssa (Huntington 1988, 154). Teoksen kerronta ei suoranaisesti valehtele, sen sijaan se vain jättää paljastamatta, on ristiriitainen tai kertoo tapahtumat vain osittain. Todellisuudesta ja historiasta näytetään vain palasia, ja henkilöhahmot viittaavat olemassa oleviin olosuhteisiin, aivan kuin ne olisivat kaikille niin tuttuja, että niitä ei tarvitsisi selittää. Nämä olosuhteet välittyvät lukijalle henkilöhahmojen sisäisen monologin ja keskustelujen avulla, minkä lisäksi henkilöhahmot lukevat kirjansisäistä teosta *Grasshopper Lies Heavy*. Epämääräisyys tulee myös ilmi teoksessa

käytävän väärennysbisneksen ja salaisten identiteettien avulla – melkein kaikki mahdollinen on väärennettyä, mikä alkaa myös saastuttaa koko maailmaa ja sen rakennetta tai toisin päin, saastunut rakenne saa aikaan teoksen väärennetyt henkilöahmot ja identiteetit. Mitä tarkemmin lukee, sitä enemmän epäilee.

Teos sisältää ainakin yhden tilanteen, jossa lopputulema on miten tahansa ajateltuna ristiriitainen, jos sitä pysähtyy pohtimaan. Tarkoitin tilannetta, jossa Abwehr, SD tai jokin kolmas osapuoli tekee iskun Japanin lähetystöön. Teoksen sisällä on selvä ristiriitainen suhde siinä, kuka tämän iskun toteuttaa, mutta asiaa ei selitetä, vaan sen yli pompitaan kuin lumpeenlehtiä pitkin. Näen, että tämä kerronnan moodi on olemassa sitä varten, että ”voidaan antaa vaikutelma syvyydestä ilman varsinaista syvyyttä” (Huntington, 1988, 154), tai että asiaa joudutaan varsinaisesti selittämään.

Näkisin, että kerronnan ristiriitaisuus ja hämäryys ovat näkyvissä läpi teoksen. Se tulee ilmi ennen kaikkea siinä miten historiallisista tapahtumista pudotellaan pieniä täkyjä, mutta ei kerrota kokonaisuutta, kuten iskussa Japanin suurlähetystöön. Sama epämääräisyys tulee ilmi läpi teoksen – se on läsnä niin teoksen rakenteessa, siinä miten *High Castlen* maailma on pystytetty, kuin yksittäisissä tapahtumissakin. Mitä muka tarkoittaa Abendsenin tekemä loppupaljastus, jonka mukaan *High Castlen* maailma on väärennös (Dick 2015, 247)? Nähdäkseni se on malliesimerkki sellaisesta kirjallisesta keinosta, jonka on tarkoitus vain kylvää epävarmuutta ja paranoiaa lukijaan, antamalla vaikutelman syvyydestä, vaikka mitään varsinaista syvyyttä ei olekaan olemassa. Vaikka paljastus tuntuu siltä, että se tarkoittaa hyvin paljon, jää sen merkitys tosiasiasa hyvin hämäräksi. Se herättää paljon enemmän kysymyksiä kuin mihin se vastaa. Dick vetää maton lukijan jalkojen alta, hänen maailmansa on luonteeltaan häilyvä, epävarma, kontrafaktuaalinen ja ristiriitainen; koko maailma on epätäydellinen, taikatemppu tai silmänlumetta, joka sortuisi, jos sitä pääsisi katsomaan lähemmin. Varsinkin kun teoksen henkilöahmot ovat väärentäjiä, valehtelijoita tai eivät lainkaan keitä väittävät olevansa, tulee väistämätön tarve epäillä kaikkea aina maailman ontologista rakennetta myöten. Se saa aikaan tunteen siitä, että mihinkään, yhtään mihinkään, ei voi luottaa. Tämä saastuma tai kaivonmyrkytys on teoksen kerronnallisessa ytimessä – henkilöahmot ja lukija asetetaan samaan positioon, molemmat yrittävät nähdä läpi kuperasta ja hämärästi heijastavasta pinnasta, mutta totuus ei koskaan paljastu.

1.1 Todellisuuden epävarmuus Dickin teoksissa

Epävarmuuteen perustuva kerronta on Dickin teoksessa varsin yleistä, vaikka se saakin yhtä suuret ulottuvuudet vai muutamissa hänen romaaneistaan. Onkin ehdotettu, että Dickin fiktion ymmärtämiseksi olisi hedelmällisempää lähestyä hänen tuotantoaan yhtenä suurena korpuksena erillisten teosten asemesta (Landon 2002, 114; Rossi 2011, 24). Teokset voidaan kuitenkin karkeasti jakaa kolmeen erilliseen ajanjaksoon, alkuvaiheeseen 1955-60, tieteiskirjalliseen jaksoon 1961-1968, sekä uskonnolliseen jaksoon 1973-1981 (Jameson 2007, 363).

Sittemmin Philip K. Dickin romaaneista on tehty lukemattomia adaptaatioita, TV- sarjoja, kuunnelmia ja jopa näytelmiä. Hänen tuotantonsa ydinkysymykset ovat tulleet yhä ajankohtaisemmiksi virtuaalitodellisuuksien ja koneällyn ristipaineessa. Usein niiden sisältämät kysymykset voidaan jaotella karkeasti näihin kahteen kysymykseen:

1. Mikä on todellisuuden luonne?
2. Mikä on ihminen?

Todellisuuden luonnetta koskeva kysymys on Dickin tekstikorpuksessa hallitseva. Valtaosa hänen romaaneistaan käsittelee jollakin tavalla häiriöitä todellisuuden rakenteessa. Usein tämä johtuu mystisistä kokemuksista tai huumeista. Todellisuuden vääristyminen tai muuttuminen huumeiden avulla on vahvasti läsnä teoksissa *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (Dick 2010a) , *A Scanner Darkly* (Dick 2014) ja *Flow My Tears, the Policeman Said* (Dick 2010b). Yleensä kysymys koskee sitä, miten voidaan erottaa todellisuus ja siihen huumetripin aikaansaama poimu tai vääristymä.

High Castle käsittelee todellisuuden luonnetta koskevia kysymyksiä, mutta se on hienovaraisempi kerronnassaan kuin monet muut Dickin teokset, sillä se piirtää todellisuutensa niin, että lukija ei koskaan saa siitä kokonaiskuvaa, eikä tee sitä minkään teoksensisäisen keksinnön tai aineen avulla.

What is peculiar about *The Man in the High Castle* is that these themes, which in most of Dick's major work use androids, drugs, and schizophrenia as their vehicles, are carried in this novel by the vehicle of hermeneutics itself. (Rieder 1988, 216.)

Teoksen historiallinen jatkumo on vääristynyt ja epäselvä; olosuhteisiin viittaillaan, mutta niitä ei varsinaisesti paljasteta. Näkisin, että tämä ratkaisu antaa teokselle syvyyttä, se aktivoi lukijan mielikuvitusta kuin hirviö, jota ei näytetä. Kun koko kuvaa ja kausaalisuhteita ei ole paljastettu, ei niitä voida myöskään kiistää. Lukija ajautuu ristiriitaisten päätelmien verkkoon ja häntä estetään tekemästä kunnollisia johtopäätöksiä. Koska *High Castle* ei tarjoa tarpeeksi aineistoa kiistämättömien syypäätelmien tekemiseen, on yksi osa mitä tahansa vartenotettavaa luentaa aina jonkinlainen epäily. Vihjailun, epätäydellisten keskustelujen ja *Grasshopper Lies Heavy*:n välittämä kertomus maailmasta jää ontologisesti epävarmaksi.

High Castlessa myös miljöö on osa tätä epävarmuuden leikkiä. San Franciscoon, eli tuttuun ympäristöön, tuodaan jotain sinne kuulumatonta, mikä herättää tunteen outoudesta. Coloradossa taas esitetään perinteiset rekkakuskit ja dinerit ikään kuin aidompana, vahvempana ja fyysisempänä kuin japanilaiskontaminaatiosta kärsivä San Francisco, minkä lisäksi tällainen epävarmuus ja alemmuus ulottuu teoksen ihmisiin. *High Castle* tapahtuu Japanin ja Saksan miehittämissä Yhdysvalloissa, ja suurin osa tarinasta sijoittuu Japanin miehitysalueen San Franciscoon, minkä lisäksi teoksessa liikutaan myös Kalliovuorten territoriolla, joka on jonkinlainen puolueeton raja-alue. (Kuvan 1 kartta on peräisin *Man In The High Castle* TV-sarjan materiaaleista, mutta se noudattaa käsittääkseni kirjan ehdottamia rajoja.)



Kuva 1 Yhdysvallat *High Castlessa*

Alistuneet amerikkalaiset, mustat ja juutalaiset ovat vähempiä ihmisiä kuin miehittävät japanilaiset tai saksalaiset. He eivät ole tiettyssä mielessä aitoja, kokonaisia ihmisiä, vaan jonkinlaisia halpakopioita. Sen lisäksi usealla teoksen henkilöhahmolla on salainen identiteetti, joka paljastuu myöhemmin, tai he esiintyvät toisina kuin ovat. Tämä on myös

läsnä tilanteessa, jossa SD tai Abwehr tekee iskun Japanin lähetystöön - yhdelläkään iskuun osallistuneella ei ole henkilöpapereita, joten ei voida todistaa keitä he ovat. Tämä aihe, aito tai epäaito ihmisyyden, on Dickille tyypillinen, mutta se esitetään eri tavalla kuin hänen monissa muissa teoksissaan. Esimerkiksi *Simulacra* (Dick 2004) ja *We Can Build You* (Dick 1997) käsittelevät maailmoja, joissa koneet erottaa ihmisistä helposti, kun taas *Do Androids Dream of Electric Sheep* (Dick 2005) kertoo koneista, joita ei oikeastaan voi erottaa ihmisestä.

1.2 Työn rakenne

Käytän tutkimusmetodinani lähilukua ja kuljetan tekemiäni havaintoja useiden teoreettisten kehysten lävitse. Tämä tutkielma jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa perehdyn kontrafaktuaalisuuden teoriaan ja sen jälkeen siirryn käsittelemään teoksessa esiintyviä kontrafaktuaalisuuksia. Kolmannessa osassa tarkastelen yhtä lyhyempää jaksoa, jossa Abwehr tai Gestapo tekee iskun Japanin lähetystöön. Tämän tarkoituksena on avata teoksen ontologiseen epävarmuuteen perustuvaa kerrontaa.

Ennen kaikkea hyödyllisiä tekstejä, joita olen käyttänyt luentani tukena ovat olleet Patricia Warrickin *Mind in Motion* (1988), sekä Umberto Rossin *The Twisted Worlds of Philip K. Dick* (2011). Niiden lisäksi viittaa useisiin *High Castlea* ja Dickiä käsitteleviin artikkeleihin, joita on julkaistu englanniksi. Näiden tueksi olen lukenut myös historiallisen fiktion sekä vaihtoehdohistorian teoriaa (DeGroot 2009; Singles 2013). Tämän lisäksi olen tutkinut paljon historiallisia teoksia, sillä kontrafaktuaalisuuksien jäljittämiseksi on tarpeellista tuntea toisen maailmansodan ja 1900-luvun alkupuoliskon historiaa. Myös filosofiset ja uskonnolliset sävyt ovat niin ehdottoman selviä, että olen käynyt läpi myös varhaisnostilaisia tekstejä, *Raamattua* sekä Platonian. Löysin vasta työn loppuvaiheessa yhdestä *High Castlen* versiosta lainauksen (Dick 2015), jonka perusteella sain selville ne teokset, jotka Dick itse oli lukenut tehdessään tutkimusta romaania varten. Koin tämän tiedon hyvin helpottavaksi, koska en joutunut enää arvailemaan mitä kirjoittaja oli tiennyt ja mitä ei, vaan pystyin vihdoinkin peilaamaan teosta sen tiedon kanssa, jonka tiesin

Dickillä itsellään olevan. Teoksia, joihin olen paneutunut tämän johdosta, ovat esimerkiksi *The Rise and Fall of the Third Reich* (Shirer 1994 1 & 2) sekä *Hitler, a study in tyranny* (Bullock 1952). Näkisin, että näiden tietojen valossa on huomattavasti helpompaa selvittää niitä historiallisia poikkeamia, joita teos sisältää. Philip K. Dickiä on tutkittu viime vuosina paljon myös opinnäytteissä. Pelkästään vuodesta 2015 eteenpäin on sekä Oulussa, Helsingissä, että Joensuussa tehty Dick-aiheisia graduja (Dunder 2017; Dookie 2017; Tikkanen 2015).

Päätin tehdä tarkan historiallisen luennan teoksen kontrafaktuaalisuuksista pääosin siitä syystä, että tällaista ei ole tehty. Ottaen huomioon, miten paljon Dickiä ja *High Castlea* on tutkittu, on yllättävää, että en ole löytänyt yhtä ainuttakaan artikkelia tai tutkielmaa, joka pyrkisi kartoittamaan näitä kontrafaktuaalisuuksia kattavasti. Tämä on merkittävää siksi, että historiallisuus näyttelee niin olennaista roolia teoksessa. Tällainen luenta valottaa myös teoksen yhtä olennaista kerronnallista keinoa; historiallinen todellisuus välittyy henkilöihahmojen käymien keskusteluiden kautta, jotka ovat kuten keskustelut yleensä, sirpalemaisista, anekdotaalisista ja tunnepohjaisista, minkä lisäksi henkilöihahmot puhuvat vallitsevan historiallisen narratiivin vankeina. Jää epäselväksi, mitä tarkalleen on tapahtunut, mutta tarkalla lukemisella ja historian ymmärtämisellä näistä sirpaleista saa kootuksi suunnilleen sen, mitä teoksen aikajanassa on todella tapahtunut.

Kontrafaktuaalisuudet ovat näkyvimpiä ja helpoimmin selvitettäviä. Ne kertovat niistä asioista, jotka ovat tässä aikajanassa menneet toisin kuin meidän tuntemassamme todellisuudessa. Lisäksi käsittelen miljöötä ja väärennöksiä, joilla teos luo kontrafaktuaalisuuksia ja epäluotettavaa todellisuudenkuvaansa. Miljöön avulla Dick luo maisemia, jotka ovat tunnettuja ja tuttuja, mutta joissakin kuvauksissa hän sijoittaa niihin elementtejä, jotka eivät selvästikään kuulu paikalle. Colorado kuvataan tietynlaisena suojapaikkana, mikä ei ole poikkeuksellista amerikkalaisessa fiktiossa (Abbott 2012). Teoksessa aito Amerikka syntyy rekkakuskeista ja dinereistä, sekä kristinuskosta, jota edustaa teoksessa Colorado (Dick 2015, 35.) Epäautenttisuus ja valheellisuus tulevat ilmi kuvauksissa, joissa on läsnä japanilaista pidättyväisyyttä, kumartelua ja polkutakseja.

Epäautenttinen ja autenttinen ihmisyyden näkyminen teoksessa ennen kaikkea henkilöihahmojen toiminnan ja ajatusten välisenä epäsuhtana. Aidot ja kunnolliset reaktiot esitetään usein fyysisinä oireina, esimerkiksi hikoiluna, äänenvoimakkuuden nousuna, itkuna, huimauksena, yms. (Dick 2015, 58-62). Henkilöihahmojen teot ja sanat ovat usein

voimakkaassa ristiriidassa. Esimerkiksi Robert Childan sanoo tienneensä, että Colt-pistooli on väärennös, vaikka hänen toiminnastaan saa mitä selvemmin sen kuvan, että hän uskoi sen olevan aito. Sen lisäksi teos selvästi välittää kuvan, jonka mukaan häviäjät ovat alistuneita, heikompia, huonompia ihmisiä kuin sodan voittajat.

Tarinan tärkein kiinnekohta on kuitenkin ihmisten sisäisissä maailmoissa, johon toki vaikuttavat historiallinen tapahtuma-aika, miljöö ja aineellinen todellisuus. Lisäksi mukana kulkee pohjavire, jonka mukaan aitous ilmenee, kun ihmistä tai esinettä ei pakoteta mihinkään muotoon. Teos välittää fasismin hallitseman maailman rakenteellisen väkivallan - fasismi ei salli löytämistä ja etsimistä, vaan pakottaa ja murjoo. Tätä teemaa on kuvattu teoksen perustavanlaatuisena filosofisena ristiriitana fasismin ja taolaisuuden välillä (Warrick 1980).

Puhun kontrafaktuaalisuuden, miljöön ja henkilöhahmojen kuvauksen yhteydessä esineistöstä riippuen siitä, mihin kohtaan esineistö kulloinkin sopii. Näitä pieniä merkittäviä esineitä ovat Wyndham-Matsonin sytytin, Colt-pistooli, Mikki Hiiri-kello sekä kolmionmuotoinen korukivi. Alun perin tarkoitukseni oli tutkia näitä esineitä tarkemmin, mutta tulin siihen tulokseen, että graduni aihealue laajenisi liikaa, minkä lisäksi aihetta on myös pohdittu jo ennestään (ks. mm. Simmons 1985).

Todellisuuden eri tasoja on luettu teoksesta esiin käyttäen hyväksi niitä tilanteita, joissa henkilöhahmot tekevät sellaisia havaintoja, jotka ovat ristiriidassa tunnettujen historiallisten tosiasioiden kanssa. Olennaisimpia todellisuuden tasoon liittyviä muutoksia on Tagomin matka mahdollisesti meidän todellisuuteemme teoksen loppupuolella, sekä Julianan ja Abendsenin kohtaaminen ja totuuden paljastuminen. Näissä teemoissa on nähty myös viitteitä gnostilaisesta totuudenetsinnästä, sekä muita uskonnollisia sävyjä (Canaan 2002; DiTommaso 1999).

En käsittele tutkimuksessani kaikkia henkilöhahmoja, enkä tee heistä tarkkoja henkilökuvia. Usein Dickin henkilöhahmoissa onkin mielenkiintoisinta se, mitä he edustavat ideoina tai miten heitä kuvataan. Dick on mestarillinen ideointsija ja pohtija, mutta hänen henkilökuvauksensa jää ohueksi. Dickin henkilöt ovat pahimmillaan puisevia. Osittain tämä on seurausta Dickin kirjoittamistavasta, jossa hän tehti romaneja hirvittäväällä nopeudella, eikä juuri keskittynyt hienovaraisuuksiin (Sutin 2005). On kuitenkin tarkoituksenmukaista, että Dickin lause ei ole kovin hienovaraista tai

humalluttavaa, sillä tyyli korostaa romaanien idealuonnetta ja niihin sopivaa lukutapaa (Rossi 2011, 4-5). Lukijana huomaa pohtivansa enemmänkin teoksen ehdottamaa ideaa tai ajatusleikkiä kuin eläytyy tarinaan tai henkilöhahmoihin.

2. KONTRAFAKTUAALISUUDEN TEORIA

Kontrafaktuaalisuus tarkoittaa yksinkertaisimmillaan faktojen vastaista, hypoteettista muutosta jossakin menneisyydessä, joka muuttaa menneisyyden tuntemiemme faktojen vastaiseksi. Se voidaan jaotella mm. *biografiseksi kontrafaktuaalisuudeksi* tai *historialliseksi kontrafaktuaalisuudeksi* (Dannenberg 2008, 250), joista jälkimmäinen on *High Castlessa* tärkeämmässä roolissa.

Historical counterfactual, eli *historiallinen kontrafaktuaalisuus* tarkoittaa jotakin, joka muuttaa todellista historiaa. Dannenbergin (2008, 250–251) mukaan nämä voivat olla mahdollisia tai mahdottomia ehdotuksia, riippuen esimerkiksi siitä, onko kyseessä akateeminen teksti vai romaani. Hän myös toteaa, että ikäviä näkymiä maalaavat *Downward counterfactuals* ovat niin yleisiä, koska ne antavat lukijan kokea kontrafaktuaalisia tunteita ja iloa siitä, etteivät elä esitetyssä maailmassa.

Hetki tai piste, josta kontrafaktuaalisuus alkaa, voidaan ymmärtää käsitteellä *Point of Divergence* eli *eriämispiste* (Singles 2013, 3). Divergenssi on hyvin usein näkyvä osa vaihtoehtohistoriallisessa romaanissa, ja esim. Helleksonin (2000) mielestä se on niiden elinehto. On kuitenkin myös teoksia, jotka vasta lopussa paljastuvat vaihtoehtohistorioiksi, tunnetuimpana lähivuosien esimerkkinä Quentin Tarantinon elokuva *Inglorious Basterds* (2009), jossa vaihtoehtohistoriallisuus on elokuvan yksi suurista paljastuksista.

Vastakohta *divergenssille* on *konvergenssi*, joka tarkoittaa jotakuinkin sitä, että jokin palaa yhteen tunnettujen faktojen kanssa. Tämä näkyy historiallisessa romaanissa siten, että vaikka kerronta poukkoilisi tunnettujen historiallisten tapahtumien vastaisesti, niin tapahtumat lopulta konvergoivat tunnetun historian kanssa, eikä mikään iso asia, kuten sodan lopputulos, muutu. Vaihtoehtohistoriallinen teos sen sijaan jää divergenssiinsä. (Singles 2013, 3.)

Vaihtoehtohistorioita luetaan kuin historiallisia romaaneja (Spedo 2009, 7), minkä lisäksi on myös ehdotettu, että vaihtoehtohistoria on tieteiskirjallisuuden alalaji (Ransom 2010, 258). On myös esitetty, että historiallinen fiktio olisi tieteiskirjallisuuden alalaji, tai “cognate subgenre”, koska historiallinen fiktio aina tekee näkyväksi sen, miten epäaitoa romaanin sisältö on (DeGroot 2009, 4). Tässä voidaan nähdä samankaltaisuutta ajatuksen

kanssa, jonka mukaan vieraannuttaminen on yksi tieteiskirjallisuuden peruskeinoista (Suvin 1979). On myös mainittavaa, että vaihtoehtohistoria saatetaan motiivista riippuen esittää painajaismaisena tai fantastisena, eli pahempana tai parempana, kuin mitä historia on tosiasiasa ollut (Rosenfield 2002).

Lukutapojen samankaltaisuus vaihtoehtohistorian sekä historiallisen romaanin välillä ansaitsee mielestäni hiukan tilaa. Niiden välillä vallitsee ilmiselvä suhde. Vaihtoehtohistoriallisen romaanin, kuten *High Castlen*, lukutapa on ikään kuin peilikuva historiallisen romaanin lukutavasta.

Vaihtoehtohistorioissa on yleensä näkyvissä jonkinlaista hidastumista tai kiihtymistä, jolloin aikajana jää jälkeen tai kiihtyy verrattuna omaan todellisuuteemme (Winthrop-Young 2006). Dickin tapauksessa aikajana on selvästi kiihtynyt, koska siinä on rakettiluksia, joilla lennetään mannertenvälisiä lentoja.

Historiallisen romaanin lukeminen perustuu siihen ajatukseen, että kaikki tapahtumat ovat tietyn uskottavuuden rajoissa mahdollisia (DeGroot 2009, 10). Yleensä ne kuvaavat asioita, joista meillä ei ole tarkkaa tietoa tai muita historiankirjoituksen marginaaleja, joita lähteet eivät ainakaan suoranaisesti haasta, kuten pieniä keskusteluja, historiallisten henkilöiden persoonallisuuksia tai vastaavia kadonneita yksityiskohtia (DeGroot 2009, 10). Eräässä mielessä historiallinen romaani ottaa käyttöönsä marginaalit ja täyttää mitä väliin jää.

Vaihtoehtohistoriallisten teosten kerronta on tästä peilikuva. Niiden tapahtumat ovat nimenomaan tapahtumia, jotka eivät ole historiallisesti uskottavia tai mahdollisia tiedettyjen tosiasioiden valossa. Vaihtoehtohistoria kehittyy genrenä kauan ennen modernia aikaa. Esimerkiksi Geoffroy-Chateau'n teos *Napoléon Apocryphe* (1836) kertoo sellaisesta todellisuudesta, jossa Napoleon voitti Waterloossa. Monissa tapauksissa vaihtoehtohistoria käsittelee jotakin kansallista tai yhteisöllistä traumaa tai sen mahdollisuutta. *High Castle* nimenomaan leikkii pelolla, että toinen maailmansota olisi hävitty, mikä veisi Yhdysvalloilta sen kansainvälisen aseman supervaltana. Jotakin samaa on Ilkka Remeksen *Pääkallokehräjässä* (Remes 1997), jossa Neuvostoliitto miehittää Suomen vuonna 1944. Suomea ei tunnetusti koskaan miehitetty, joten jatkosotaa ei hävitty. Remeksen teoksessa tämä historiallinen mahdollisuus joudutaan kohtaamaan, koska

aikajana on eronnut historiallisesta aikajanasta. Tämä *eriämispiste* luo teoksen kerronnallisen pohjan.

Singles (2013, 7) kiteyttää ajatuksen eriämispisteestä toteamalla, että vaihtoehtohistoriat eroavat jollakin tietyllä tavalla normalisoidusta menneestä koskevasta narratiivista, ja tyypillisesti uutta *yhdistymispistettä* (*Point of Convergence*) tai konvergenssia ei ole. Vaihtoehtohistoriat ovat pääsääntöisesti kielellisesti helppolukuisia, koska ne pyrkivät olemaan ymmärrettäviä (Singles 2013, 9).

Historiallinen romaani pyrkii säilyttämään illuusion tapahtumien todenmukaisuudesta, ja vaihtoehtohistoria nimenomaan korostaa niiden epäaitoutta. Vaihtoehtohistoria vaatii lukijalta kykyä tunnistaa tekstinsisäisiä poikkeamia, jotka eroavat historiallisesti tunnetuista tosiasioista. Lukijan täytyy tunnistaa historialliset muutokset tai efektiä ei synny. *High Castlessa* esiintyvä *Grasshopper* on niin poikkeava tuntemastamme maailmanhistoriasta, että lukija väistämättä käsittää siinä esiintyvät historialliset poikkeamat.

On myös olennaista erottaa nämä termit juonellisesta divergenssistä ja konvergenssistä, jotka tarkoittavat sitä minkälaisen avoimuuden tai sulkeavuuden tarina sallii (Kermode 2000). Juonellisesti divergentti teos ei pääty sulkeumaan, vaan jättää asioita auki. Tämä on tyypillinen 1900-luvun romaanin keino, siinä missä aiempi, esim. 1800-luvun romaani pyrki tekemään aina jonkinlaisen sulkeuman, esimerkiksi avioliiton avulla (Reed 1975, 120). On kuitenkin muistettava, että avoimia loppuratkaisuja on ollut aina.

Kontrafaktuaalisuuden kannalta on merkittävää se, että mikä hyvänsä totuudenmukaisuus, valheellisuus ja näiden luoma kontrafaktuaalisuus on riippuvainen siitä sosio-historiallisesta hetkestä, josta käsin tarinan kertoja välittää tarinansa. Esimerkiksi Arthur Conan Doylen ”*Kirjava Nauha*”- novellissa koulutettu käärme kiipeää tappamaan uhrinsa, mutta sen enempää Conan Doyle kuin kukaan muukaan ei tuntunut tietävän, että kyseinen käärme ei osaa kiivetä (Dohrn 2009). Samanlaisena historiallis-sidoksellisena juonenkuljetuksena voisi pitää Romeon ja Julian kuolemankaltaiseen uneen nukuttavaa taikajuomaa. Se lienee tuntunut aikalaisille täysin uskottavalta, siinä missä nykykatsojalle keksintö on jokseenkin kömpelö. On kuitenkin sopivaa kysyä, missä määrin nämä eroavat tieteiskirjallisuuden käyttämistä keinoista? Koulutettu käärme ja kuolemankaltaiseen uneen nukuttava taikajuoma ovat eräässä mielessä yhtä mahdottomia kuin sädepistooli tai

avaruusalus, mutta tällä perusteella päädytään McHalen (2010) esittämään jokseenkin outoon väittämään, jonka mukaan tieteiskirjallisuus on kaikkein yleisin kirjallisuuden laji. Tieteiskirjallisuuden ja perinteisemmän fiktion erona tuntuu kuitenkin olevan etäisyys niiden ehdottamiin vaihtoehtoihin (Dohrn 2009). Koulutettu käärme ja taikajuoma *tuntuvat* realistisilta ja helpommilta hyväksyä, niiden kanssa on helpompi säilyttää immersio, koska ne ovat lukijalle tutumpia. Ryan (2001) ehdottaa, että tällaisissa tilanteissa on vaikea hahmottaa asioita käyttämällä käsiteparia realistinen-epärealistinen, sen sijaan parempi olisi käyttää käsitteitä immersoiva ja epäimmersoiva.

Näkemykseni mukaan käsitepari on hyödyllinen, koska faktuaalinen informaatio voi tuntua epäimmersoivalta, ja kontrafaktuaalinen taas immersoivalta. Se mikä on totta tai realistista on eräässä mielessä merkityksetöntä sen rinnalla, mikä vastaa lukijan mielikuvia. *Kontrafaktuaaliset tunteet* (Dannenberg 2008, 251) eivät siis väistämättä ole sidoksissa siihen, onko kyse objektiivisesta totuudesta, vaan siitä miten se vastaa lukijan odotuksia. Nykyaikaa käsittelevä kirjoittaja voisi kirjoittaa itseajavista autoista ja tulla ymmärretyksi tieteiskirjailijana, siinä missä historiallisen romaanin kirjoittaja voisi kirjoittaa esimerkiksi naisten halusta olla autonomisia yksilöitä ja tulla leimatuksi anakronistiksi. Tätä ajatusta seuraten voisi väittää, että historiallinen fiktio ei pyri kertomaan faktoja sellaisena kuin ne olivat, vaan pikemminkin pyrkii sovittamaan yhteen historiallisen menneisyyden ja lukijan ennako-odotukset tuosta menneisyydestä. Hyvä väärennös – myös kirjallinen sellainen – on niin lukijan odotuksiin sopeutunut, ettei sitä havahdu epäilemään. *High Castle* pyrkii hyväksikäyttämään juuri tätä ajatusta. Sen välittämä kuva saksalaisista ja natseista nojaa nimenomaan mielikuviin. Esimerkiksi Hugo Reiss kuvataan laiskottelemassa (Dick 2015, 123), ja Joe Cinnadella taas häviää käsikähmän Julianalle, huolimatta siitä, että hänen pitäisi olla kovaksikeitetty natsi-salamurhaaja (Dick 2015, 206).

High Castle on hyvin vieraannuttava teksti kaikkine kontrafaktuaalisuuksineen, mutta efekti on hyvin johdonmukainen. Se käyttää vieraannuttaessaan historiallista aineistoa, mutta ei koskaan varsinaisesti poraannu pintaa syvemmälle. Teoksen henkilöhahmot eivät usko, että historia olisi voinut mennä toisin, paitsi kun kyse on *Grasshopperin* ehdottamasta maailmasta. *High Castlelessa* on vain muutama hyvin harkittu kohta, joissa puhutaan sellaisista historiallisista tapahtumista, jotka eivät ole lukijalle itsestään selviä, esim. repliikki ”Kysy Canarikselta” (Dick 2015, 120). *High Castlen* sisältämät kontrafaktuaalisuudet siis jatkuvasti peilaavat sellaista yleistietoa, joka on myös asiaan

vähemmän perehtyneen saatavilla. *High Castlen* luoma kuva menneisyydestä ei siis ole sellainen, mitä se faktojen mukaan on, vaan se pikemminkin esittää menneisyyden sellaisena kuin me sen uskomme olevan, mikä vastaa metatasollaan sitä, miten teoksen henkilöahmot käsittelevät väärennettyjä esineitä: totta on se, minkä me uskomme todeksi.

Kvantatiivisen todistusaineiston valossa Saksan mahdollisuudet voittaa sota olivat jo alusta asti niukat elleivät olemattomat. Saksa ei pystynyt tuottamaan riittävästi esimerkiksi öljyä, jotta se olisi voinut selvitä pitkässä väsytyssodassa. Spekulatiot, joissa Saksa voittaa sodan, kuten *High Castle*, ovat irrallisia tällaisista historiallisista tosiasioista. Siinä monet ”virheet” tai epäonnistumiset, joita Saksa koki, vältetään jälkiviisaalla näkemyksellä historiasta. Lisäksi on merkittävää, että käsityksemme siitä, minkälaisia natsit olivat, on peräisin heidän omasta propagandastaan, kuten Leni Riefenstahlin elokuvista ja saksalaisten kenraalien sodanjälkeisistä muistelmateoksista. Mielikuvien tasolla kvantatiivisilla tosiasioilla ja todellisella historiallisilla faktoilla ei ole merkitystä, koska kuva natsista pysäyttämättöminä, hyvin järjestäytyneinä ja tehokkaina koneina on niin syvään juurtunut. *High Castlen* koko olemassaolo perustuu kontrafaktuaaliselle ajatukselle, että he olisivat voineet voittaa sodan, koska natsissa oli jotakin järjestäytyntä, vinoutunutta ja ylivoimaista. Yhä uudelleen ja uudelleen dokumenttifilmeissä, historiankirjoissa ja populaarikulttuurissa toistetaan tahtimarssia käyviä natsisotilaita, hurraavia kansanjoukkoja, ja korostetaan järjestystä ja kuria. Mainittavaa lienee, että Riefenstahlin tunnetuin filmi ”Tahdon riemuvoitto” käsittelee maaliskuun 1934 puoluekokousta, jossa natsit esitettiin juurikin yhtenäsinä ja hyvin järjestäytyneinä, vaikka jo seuraavana kesänä Hitler pani toimeen Pitkien puukkojen yön, jossa rivejä suoristettiin valtion pyhittämien murhien avulla. Sopii siis väittää, että koko mielikuva yhtenäisestä kolmannesta valtakunnasta on pikemminkin propagandistista toiveunta ja kuvitelmaa. Hämmästyttävien historian tekemä palvelus tuntuu olevan se, että tapa jolla me näemme Hitlerin Saksan ilmiönä perustuu liki täysin sille, miten natsit olisivat halunneet meidän heidät näkevän.

Grasshopper Lies Heavy on tärkein keino, jolla teos välittää kontrafaktuaalisuuksia lukijalle. Se on vaihtoehtohistoriallinen teos, jota teoksen henkilöahmot lukevat hiukan samaan tapaan, kuin tästä maailmasta käsin me luemme *High Castlea*. Sen sisältämät historialliset kontrafaktuaalisuudet ovat niin ilmiselviä, ettei lukija voi olla huomaamatta niitä. Kun *High Castlen* henkilöahmot lukevat *Grasshopperia*, heidän on yhtä vaikea

uskoa todellisuuteen, jossa Yhdysvallat voitti, kuin meidän sellaiseen, jossa Yhdysvallat hävisi. Aikajanoissa on pieniä, mutta merkittäviä eroja, joista lukijan on ekstrapoloitava ja arvailtava todellisia tapahtumia. Grasshopperin maailmassa esimerkiksi FDR ei kuole, mutta ei ole myöskään vallassa toisen maailmansodan aikana. On myös merkittävää, että Dick vitsailee tällä ajatuksella:

'He has it all laid out.' For a moment she was silent. 'It's in fiction form,' she said. 'Naturally, it's got a lot of fictional parts; I mean, it's got to be entertaining or people wouldn't read it. It has a human-interest theme; there's these two young people, the boy is in the American Army. (Dick 2015, 69.)

Teoksen nimi ”*Grasshopper Lies Heavy*” on myös monitulkintainen. Se viittaa tiettyyn raamatunjakeeseen:

Also *when* they shall be afraid of *that which is high*, and fears *shall be* in the way, and the almond tree shall flourish, and the grasshopper shall be a burden, and desire shall fail: because man goeth to his long home, and the mourners go about the streets:

(Ecclesiastes 12:5, King James Bible, Bible gateway)

Silloin myös pelätään mäkiä ja tie on täynnä kauhuja. Mantelipuu kukkii ja heinäsiirikka ahmii vatsansa täyteen ja kapriksen nuput puhkeavat, mutta ihminen menee iäiseen majaan ja valittajat kiertävät kujia.

(Saarnaajan kirja 12:5, Uusi raamatunsuomennos, raamattu.fi)

Heinäsiirkat ovat yksi muinaisista vitsauksista. Voidaan kai ajatella, että heinäsiirkat syövät tai nakertavat maailman pala palalta, hiukan samaan tapaan kuin ne muinaisina aikoina söivät sadon. Tämä lisäksi nimen itsensä voi tulkita kokonaan toisella tavalla, koska ”lie” tarkoittaa sekä makaamista että valehtelua. ”Grasshopper lies heavy” voi tarkoittaa sekä raskaana makaavaa heinäsiirikkaa, että paljon valehtelevaa heinäsiirikkaa.

Grasshopper kertoo eräänlaisen heijastuksen siitä, mitä olisi pitänyt tapahtua. Siinä Yhdysvallat voittaa sodan, mutta jää kamppailemaan maailmanvallasta Britannian kanssa. Mikä tahansa epäloogisuus tai vastaava ongelma teoksen jatkumossa, voidaan selittää tällä ”kuperan pinnan”, kautta tapahtuvalla heijastuksella, sillä perusaistimme ovat epäluotettavia:

He peeped about. Diffusion subsided, in all probability. Now one appreciates Saint Paul's incisive word choice seen through glass darkly not a metaphor, but astute reference to optical distortion. We really do see astigmatically, in fundamental sense: our space and our time creations of our own psyche, and when these momentarily falter — like acute disturbance of middle ear. (Dick 2015, 224.)

High Castlen maailmassa maailma on jaettu kahden voiman, Saksan ja Japanin välillä. *High Castlen* koko olemassaolo perustuu tällaiselle poikkeamalle. Sota on tyypillinen piste ”Mitä jos?” pohdiskelulle, koska kuten saksalaiset kenraalit väittivät heti sodan jälkeen, olisi Saksa voinut voittaa sodan. Sotateoreetikko Clausewitzia (1984, 86) mukaillen, sodassa on onnella suuri merkitys ja että se muistuttaa pikemminkin korttipeliä kuin shakkia.

Grasshopper tekee kontrafaktuaaliset väittämänsä nakertaakseen pois historian yksioikoisuutta ja varmuutta. Henkilöhahmojen reaktiot vaihtoehtohistoriaan herättävät meidät pohtimaan sitä, missä määrin historia on vain tarina, joka meille on kerrottu. Se tuntuu korostavan sitä tosiasiaa, että historia nojaa paljon voimakkaammin kokemukselliseen käsitykseen, kuin objektiivisiin tosiasioihin. Tämä uskoon perustuva väite on myös upea summaus siitä, minkälaisessa mediatodellisuudessa elämme juuri tällä hetkellä. Kun tosiasiat muuttuvat pelkiksi positioiksi, yhteys johonkin jakamattomaan ja yhteiseen todellisuuteen katkeaa. Periaatteessa kokemuksen tueksi voidaan esittää vain tietyt esineet, arkistot, todistukset ynnä muut, mutta niidenkin luotettavuus on loppujen lopuksi hyvin hataralla pohjalla. Ajatus tuntuu osoittavan kohti loputonta regressiota, jossa aitouden voi todistaa vain asia, jonka jokin toinen todistaa aidoksi, ja niin edelleen. Mitään lopullista taetta ei löydy, kyse on vain varteenotettavasta uskomuksesta.

High Castlen maailmassa Saksa ja Japani voittivat, mutta sen sijaan selvää selitystä sille, että missä, milloin, miten ja missä kaikki tapahtui, ei oikeastaan anneta. Tapahtumiin viittaillaan, mutta ne jätetään loppujen lopuksi jonkin verran hämäräksi, mikä eroaa tyypillisestä ymmärrettävyyden vaatimuksesta (Singles 2013, 9).

Luulisin, että tämä on ollut selväjärkinen kerronnallinen ratkaisu puhtaasti siitäkin syystä, että olisi hyvin vaikeaa selittää kaikki. Parempi on vain kertoa päälinja ja antaa lukijan täydentää loput. Tällä tapaa teos ei sisällä vahvaa verifioitavaa väitettä, jossa tapahtumasta

X seuraa tapahtuma Y, joten kirjoittaja ei ikään kuin koskaan ole ”väärässä”. On vaikeaa väittää *High Castlen* maailmantilannetta vastaan, koska ei tiedetä tarkalleen, miten kaikki tapahtui. Sitä voidaan myös pitää kerronnallisena tempuna, jossa ristiriitaisuudella saavutetaan yllättävää syvyyttä:

Dick, like other popular SF writers such as Heinlein or Herbert, has learned how to give the impression of deep understanding simply by contradicting himself. The more clearly one side is affirmed, the more profound it seems later to find its opposite unexpectedly affirmed with equal unambiguousness. (Huntington 1988, 154.)

Huntington (1988) myös argumentoi sen puolesta, että postmoderni itsessään käy autenttisuuden käsitteen kimppuun ja osoittaa sen mahdottomaksi, mikä sinällään osoittaa, että ontologinen dominantti on tekotapa, joka itsessään palvelee postmodernia kirjallisuutta. On myös muistettava se metodinen tosiasia, että teos on kirjoitettu *I Chingin* antamien heksagrammien varassa, mikä toimii kirjallisena rajoitteena (Huntington 1988).

Eriämispiste, jossa Saksa ja Japani voittivat, on teoksen lähtöpiste ja sen koko olemassaolon perusta. Siksi on hyvin yllättävää, että yhtäkään kunnollista luentaa, joka kartoittaisi historiallisia kontrafaktuaalisuuksia ei ole tehty. Luennat keskittyvät esimerkiksi teoksen tarinoiden rakenteeseen (Warrick 1988), sen ontologiseen epävarmuuteen (Rossi 2011) *I Chingiin* tai gnostilaiseen tiedonetsintään teoksen sisällä (Rieder 1988; Montfort 2016; Canaan 2002). Ainoa tällaista luentaa muistuttava teksti, jonka olen löytänyt (Singles 2013, 147), kartoittaa tapahtumia hyvin ylimalkaisesti.

Skenaario joka *High Castlessa* tarjotaan ei kuitenkaan ole mitenkään yllättävä, se pikemminkin seuraa melko lailla yleisesti hyväksytyjä linjoja siitä mikä johti sodan lopputulokseen, kuten taistelu Englannista, Pohjois-Afrikan kampanjat, Yhdysvaltain antama tuki liittoutuneille sekä Stalingradin taistelu.

3. HISTORIALLISET KONTRAFAKTUAALISUUDET HIGH CASTLESSA

3.1 Mennyt on kertomus

Pääasiallinen kerronnallinen työkalu, joka välittää tietoa siitä, miten *High Castlen* maailma on syntynyt, on *Grasshopper Lies Heavy*, fiktiivinen teos, jossa Yhdysvallat voittikin sodan. Henkilöhahmot lukevat *Grasshopperia*, sekä keskustelevat siitä. *Grasshopper* esitellään ensimmäisen kerran Wyndham-Matsonin luona teoksen alkupuolella (Dick 2015, 67).

Nähdäkseni *Grasshopper* todentaa teoksen metafiktiivistä väitettä, että menneisyys on kertomus, ja se on yhtä lailla kuvitelmaa kuin mikä hyvänsä muukin. Teos on natsisensuurin kieltämä, koska se kuvittelee toisen maailman, jossa natsismia ei ole. Ennakkoehdona sille, että voidaan luoda maailma, jossa ei ole enää natsismia, on se, että on kuviteltava todellisuus, jossa näin on jo tapahtunut, ja kääntäen, natsismi elää, jos kuvittelemme maailman, jossa se elää yhä. Tämä myös tuntuu viittaavan kohti teoksen yhtä ydinväitettä, jonka mukaan todellisuus on sitä, mitä me uskomme sen olevan. Henkilöhahmot lukevat *Grasshopperia* teoksen sisällä yhtä epäuskoisesti, kuin lukija lukee *High Castlea*.

Tästä seuraa, että jos emme osaisi tehdä eroa aidon ja väärennöksen välillä, mitään eroa ei ole, vaikka toisaalta on järjenvastaista, että tämän laajuinen historiallinen huijaus olisi onnistunut. *Mitä jos kuitenkin on?* teos tuntuu kysyvän, *voimme olla varmoja siitä?* Tämä efekti saa kirjan vaikuttamaan huomattavasti syvällisemmältä kuin pelkkä vastaamatta jättäminen (Huntington 1988), mikä toisaalta heijastelee tiedon etsimiseen liittyvää ja gnostilaista etsintää, mistä myöhemmin lisää.

Dick hyödyntää sitä abstraktia "historiankirjaa", jota me kaikki kannamme mukamme. Huolimatta siitä, mitä tiedämme historiallisista tapahtumista, niin me kuljetamme aina mukamme epämääräistä historiallista todellisuutta, joka pohjautuu hyvin vähän todellisuuteen ja enemmän epämääräisiin tunteisiin. Teos hyödyntää oletetun lukijan yleistietoja, ennen kaikkea sellaista yleistietoa, joka oli sodan eläneen sukupolven saatavilla. Se ei suinkaan pyri kertomaan toista maailmansotaa uudesta näkökulmasta, vaan nimenomaan peilaa hyvinkin ortodoksisista käsitystä sodan kulusta.

Näkisin, että *High Castle* on väistämättä jonkinlainen peilikuva siitä historiankäsituksesta, joka kirjoittajalla itsellään oli tai niistä teoksista, jotka hän työnsä lomassa luki. Luodakseen todellisuuden, joka ei pidä paikkaansa, hänen on täytynyt tietää mikä pitää paikkansa, muuten eroa ei synny. Pääosin kontrafaktuaalisuudet perustuvat kerrontaan, jossa Dick on pitänyt jonkin alkuperäisen tapahtuman, mutta muuttanut sen lopputuloksen. Hän selvästikin seuraa historiallisen romaanin lukutapaa, jossa oletetaan lukijan tuntevan osan tapahtumista, mutta tapahtumat on dramatisoitu tai niille annettu uusia sisältöjä (DeGroot 2009, 10).

Kontrafaktuaalisuudet etenevät näistä pienistä eriämispisteistä isompiin eriämispisteisiin ja polveilevat yhä isompia muutoksia, sillä joidenkin tapahtumien seurauksena jotakin puuttuu, kuten esimerkiksi itärintama ja Stalingradin taistelu ja Normandia. Eriämispisteitä luodaan kahdella tavalla. Kertomalla ristiriitainen tapahtuma (britit häviävät taistelun Englannista), tai häivyttämällä historialliseen jatkumoon paljon vaikuttaneen tapahtuman (Stalingrad). Nämä kaksi tapaa ovat tietenkin läheisessä vuorovaikutuksessa keskenään.

High Castle tiputtelee pieniä vihjeitä siitä, miten tämä maailmantila on saanut alkunsa, ja mitkä ovat olleet niitä käännekohtia, jotka menivät eri tavalla kuin meidän maailmassamme. Olen listannut tärkeimmät ja käsittelen ne seuraavassa järjestyksessä:

1. FDR:n salamurha, Pearl Harbor ja Midway
2. Malta, Pohjois-Afrikka, taistelu Englannista ja Stalingard
3. Espanjan liittyminen sotaan, Canarias ja Pohjois-Afrikka
4. Näiden takia voitto itärintamalla ja Normandian katoaminen
5. Hitlerin syrjäyttäminen

Näen, että tällaisen perustavanlaatuisen kontrafaktuaalisuuksien selvittäminen on teoksen tulkitsemiseksi oleellista, sillä se määrittää taustalla olevia voimia, joiden perusteella voidaan tehdä päätelmiä henkilöhaamojen sisäisistä ristiriidoista, haluista, tarpeista ja aikomuksista. Erotan kuitenkin kontrafaktuaalisuudet ja maailman historiallisuuden

miljööstä. Miljöökuvaukset ovat fyysisiä, siinä missä kontrafaktuaalisuudet koskevat enemmänkin asioita, joita henkilöhahmot eivät ole itse todistaneet vaan ne ovat vain jotakin mitä he tietävät. Tämä tieto on asia, joka jatkuvasti asetetaan romaanin sisällä kyseenalaiseksi väärennettyjen esineiden avulla ja niiden tietoteoreettinen taso samaistetaan toisiinsa, kuten seuraavasta esimerkistä selviää. Eräässä mielessä historia on vain sitä, mitä me itse pidämme historiana.

3.2 FDR:n salamurha, Pearl Harbor ja Midway

Franklin Delano Roosevelt oli Yhdysvaltain 32. Presidentti ja piti valtaa vuodesta 1932 aina kuolemaansa asti vuonna 1945. *High Castlen* aikajatkumossa häneen kohdistunut salamurha-yritys vuonna 1933 Giuseppe “Joe” Zangaran toimesta kuitenkin onnistui, eikä tuolloin “president-elect Roosevelt” koskaan itse asiassa noussut valtaan.

Tämä on ymmärtääkseni jatkumon ajallisesti ensimmäinen eriämispiste. Se tapahtuu myös teoksen alkupuolella, mikä helpottaa teoksen aikajatkumon jäsentämistä. Kaikki tämä tulee esille kohtauksessa jossa Wyndham-Matson esittelee sytytintä Ritalle. Hänen mukaansa toinen sytyttimistä oli FDR:n taskussa kun hänet salamurhattiin ja toinen ei ollut.

She said, 'What is 'historicity'?'

‘When a thing has history in it. Listen. One of those two Zippo lighters was in Franklin D. Roosevelt's pocket when he was assassinated. And one wasn't. One has historicity, a hell of a lot of it. As much as any object ever had. And one has nothing. Can you feel it?’ He nudged her. ‘You can't. You can't tell which is which. There's no 'mystical plasmic presence,' no 'aura' around it.’ (Dick 2015, 66.)

Wyndham Matson pyytää Ritaa valitsemaan kahdesta sytyttimestä sen, joka sisältää “historiallisuutta”, jota hän itse pitää aivan täytenä hölynpölynä. Hän toteaa, ettei kummassakaan sytyttimessä ole mitään auraa tai muutakaan mikä tekee siitä autenttisen, vaikka toinen on käytännössä arvoton ja toinen \$50,000 arvoinen (nykyrahassa noin \$400,000). Sen lisäksi hän naurahtaa, kun hän todistaa esineen aitouden todistuksella, koska silloin paperinpala todistaa esineen aitouden, eikä suinkaan esine itse.

Wyndham-Matson myös toteaa, että vaikka jokin ase käy läpi jonkin historiallisen taistelun, ei siihen liity mitään tästä tapahtumasta. Historiallisuus ei ole esineessä, vaan mielessä, *“It’s in the mind, not the gun”* (Dick 2015, 65).

Kohtauksessa kontrafaktuaalisuudet tulevat esille sivutuotteina, koska olisi järjetöntä, että henkilöhahmot vain yhtäkkiä rupeaisivat puhumaan yleisesti tunnettuja tosiasioita. Tätä keskustelua voidaankin pitää kerronnallisena ratkaisuna, joka mahdollistaa maailmanhistorian kertomisen lukijalle. Huomattuaan *Grashopperin* Wyndham-Matsonin hyllyssä Rita kertoo teorian, joka muistuttaa kovin paljon todellisia Yhdysvaltoja.

If Joe Zangara had missed him he would have pulled America out of the Depression and armed it so that... - - Abendsens theory is that Roosevelt would have been a terribly strong President. - - Roosevelt isn’t assassinated in Miami; he goes on and is re-elected in 1836 so he is President until 1940, until during the war. Don’t you see? (Dick 2015, 68)

Huomattavaa on, että tämäkin aikajana eroaa selvästi, sillä Roosevelt tunnetusti oli vallassa aina vuoteen 1945 asti, minkä lisäksi Yhdysvallat on ilmeisesti liittynyt sotaan jo 1940, jonkin eurooppalaisen kampanjan yhteydessä, eikä suinkaan Pearl Harboriin 7.joulukuuta 1941 tehdyn hyökkäyksen jälkeen. Myöhemmin puhutaan myös siitä, ettei Saksa olisi uskaltanut tulla vuonna 1940 Japanin avuksi (Dick 2015, 68).

Ensimmäistä kertaa teosta lukiessani juurikin Wyndham-Matsonin ja Ritän keskustelu oli se kohta, jossa alkoi pääsemään kärryille siitä, missä romaanissa oli kysymys. Rita myös antaa ymmärtää, että Rooseveltin murhan takia Nance Gardnerista (1868-1967) olisi tullut presidentti ja huono sellainen. Siinä mitä Rita sanoo, on myös jotain outoa, kun hän puhuu Rooseveltista hän toteaa, *“He’s still president when Germany attacks England and France and Poland”* (Dick 2015, 68).

Tämä vihjaa siihen tosiasiaan, että Saksa on tehnyt hyökkäyksen kahdella rintamalla samaan aikaan. Vaikka lause onkin epämääräinen, se vihjaa järjestyksensä perusteella, että hyökkäys länteen on tapahtunut ensin, tai vähintään samaan aikaan. Tämä on myös sikäli outoa, että sen annetaan ymmärtää tapahtuvan vasta vuonna 1940. Toinen maailmansotahan alkoi 1.9.1939 kun Saksa hyökkäsi Puolaan, ja hyökkäys Ranskaan alkoi 10.5.1940.

Lisää eriämispisteitä seuraa tästä. Roosevelt jättää *Grasshopperissa* vallan vuonna 1940, ja hänen tilalleen tulee Rexford Tugwell (1891-1979), siinä missä *High Castlen* maailmassa John W. Bricker (1893-1986) nousee valtaan. Tässä välissä tahdon huomauttaa, että tämä asettelu muistuttaa hyvin paljon “suurmiesteoriaa” (Carlyle 1840). Tämän teorian mukaisesti on olemassa yksittäisiä henkilöitä, jotka luovat ja määrittävät kokonaisen historiallisen aikakauden, mikä on melko vanhentunut ja vino tapa nähdä historia.

Samassa yhteydessä mainitaan myös, että Bricker oli isolationisti, mikä ilmeisesti tarkoittaa, että *High Castlen* aikajatkumossa Yhdysvallat ei ole lähettänyt ruoka-apua Neuvostoliittoon, tai muuttanut vuoden 1936 neutraalilakejaan Cash & carry-ohjelman sallimiseksi kuten tosiasiallisesti tehtiin, tai aloittanut Lend-lease-ohjelmaansa, jonka Roosevelt ajoi läpi 1941.

Yksi eriämispiste lisää löytyy Pearl Harborin tapahtumista. *Grasshopperin* mukaan Pearl Harboria ei koskaan tapahtunut, eikä Yhdysvaltain laivastoa upotettu. Tämä eroaa merkittävästi *High Castlen* aikajanasta, jossa Yhdysvaltain laivasto tuhottiin Pearl Harborissa. Tämä on selvä viittaus siihen tosiasiaan, että Pearl Harborin yllätyshyökkäys on historiallisesti nähty epäonnistuneena, koska Yhdysvaltojen lentotukialukset selvisivät iskusta sattuman kaupalla, ne olivat sotaharjoituksessa merellä. Tukialusten upottaminen olisi merkittävästi haitannut Yhdysvaltain Tyynellä valtamerellä käymää sotaa, jossa ilmavoimat nousivat ennennäkemättömän tärkeään rooliin.

Kohtaus jatkuu niin, että teos heittää metafiktiivisen vitsin Wyndham-Matsonin kustannuksella. Siinä missä hetkeä aiemmin on Wyndham-Matson ollut varma siitä, miten kertomus muokkaa todellisuutta, ei hän hetkeä myöhemmin näe, että hän tekee päätelmänsä nimenomaan kertomuksen perusteella. Japanilaisia kuvataan luonnollisiksi herroiksi, vaikka toisen maailmansodan jälkeisessä maailmassa heidät nähtiin tosiasiallisesti kaikkina muuna. Tätä kuvaa ”Watch it Tojo”-heitto, jonka Tagomi saa osakseen kun eksyy vahingossa meidän todellisuuteemme. Tämä sopii täysin Singlesin (2013, 7) ehdottamaan tapaan, jolla vaihtoehtohistoriaa on genrenä tarkoitus lukea, eli siihen, että lukija ymmärtää ne historialliset referenssipisteet, joista teos puhuu.

I know the Japanese fairly well, and it was their destiny to assume dominance in the Pacific. The U.S. was on the decline ever since World War One.

(Dick 2015, 66.)

Wyndham-Matson tekee kohtauksessa naturalistisen virhepäätelmän. Japani on valta-asemassa, mikä todistaa, että sen tuleekin olla valta-asemassa. Tämä voittamattomuuden aura tuntuu kytkeytyvän amerikkalaisten psykologiseen alennustilaan - he eivät ole hävinneet vain sotaa, sillä tappio sodassa todistaa, että he ovat huonompia ihmisiä ja myös huonompi kansakunta. Tämä tietenkin kytkeytyy kätevästi saksalais-japanilaiseen rotuoppiin. Wyndham-Matson itse selitti samaa asiaa aiemmin - se ei ole todellisuudessa itsessään, vaan se on mielessä. Todellisuus on sitä, mitä me uskomme sen olevan - jos uskomme, että japanilaiset ovat voittamattomia, heistä tulee sellaisia. Luen tämän hyvin selkeänä viittauksena yhdysvaltalaiseen “manifest destiny”- konseptiin, jonka mukaan Yhdysvaltojen oli tarkoitus levittäytyä koko Pohjois-Amerikan mantereelle (Hodgson 2009, 50). Se liittyy ajatukseen villistä lännestä tai raja-alueesta, “frontierista”, joka on ikuisesti avonainen reuna-alue, jolle Amerikka on aina levittäytymässä (Slotkin 2000). Raja-alue ei amerikkalaisessa mielikuvituksessa ole koskaan sulkeutunut, hiukan samaan tapaan kuin japanilaisessa fiktiossa eletään yhä uudelleen ja uudelleen Sengoku- tai Tokugawa-kauden tapahtumia. Yhdysvallat määrittelee itsensä menneisyytensä avulla, kuten Japanikin. Childan esimerkiksi muistaa entisen, paremman maailman, minkä lisäksi myös Tagomi antaa Japanin keisarikaudelta peräisin olevan lahjan (Dick 2015, 10 ja 34). Tässä tapauksessa tosin historiallinen asetelma on muutettu niin, että kohtalo koskee japanilaisia, eikä suinkaan amerikkalaisia.

Kontrafaktuaalisuuksien on käsittääkseni tarkoitus korostaa menneisyyden fiktiivisyyttä. Teksti tuntuu vihjaavan, että itse asiassa menneisyys itsessään voisi olla mitä hyvänsä. Olisi esimerkiksi voinut käydä niin, että Saksa olisi voittanut sodan, mutta meille on kouluissamme uskoteltu toinen historiallinen totuus. Tällöin valhe olisi muuttunut todeksi, tai sillä ei olisi merkitystä.

Erot erilaisten historiallisten todellisuuksien välillä ohjaavat pohtimaan näitä ongelmia. Ne ilmestyvät lukijan mieleen nimenomaan kuin kuperan esineen pinnalta. Teos vilisee pieniä vihjeitä, se suuntautuu kohti sellaisia yleisesti tunnettuja tosiasioita, joiden voidaan kenen tahansa olettaa tietävän. Välillä se sukeltaa syvemmälle kuin haluaisi tarjota pureskeltavaa myös vaativammalle lukijalle. Teksti elää siis vähintään kahdella tasolla, joista ensimmäinen on suunnattu oletetulle lukijalle, ja toinen taas tarkemmalle luennalle ja ehkä myös kirjoittajalle itselleen (Dannenbergl 2009, 23).

Grasshopperin versio on kovin lähellä meidän maailmaamme - ei täysin samanlainen, mutta vain sen verran vääristynyt, että niitä voi erehtyä toisikseen, kuten aiemmin mainitussa Raamatun lainauksessa ja ”kuperan pinnan läpi näkemisessä”.

3.3 Pohjois-Afrikka, Malta ja Stalingrad

Wyndham-Matsonin ja Ritan keskustelu pudottelee lisää vihjeitä. Siinä viitataan esimerkiksi Maltan tapahtumiin. Rita vastaa Wyndham-Matsonin väitteeseen japanilaisten paremmuudesta kertomalla, että jos saksalaiset eivät olisi ottaneet Maltaa, olisi Churchill pysynyt vallassa ja lopulta Rommel olisi kukistettu.

Toisen maailmansodan aikana Malta toimi olennaisena tukikohtana brittien Pohjois-Afrikan kampanjoissa. Se lisäksi se antoi briteille merkittävän tukikohdan, josta he saattoivat hyökätä saksalaisten huoltokuljetusten kimppuun. Tämä ja monet muut tekijät johtivat Rommelin tappioon El Alameinin toisessa taistelussa, operaatio Soihtuun ja koko Saksan Afrikakorpsin antautumiseen.

Matson lähinnä nauraa koko asialle. Rita selittää sen jälkeen, että brittien joukot olisivat menneet Venäjälle ja ratkaisseet taistelun jossakin Volgan mutkan kaupungissa. Ilmeisesti *High Castlen* aikajanassa Saksa on voittanut itärintaman taistelut helposti, kuten Hitler aikoinaan fantasioi. Katso taulukko 2, liitteistä.

Operaatio Barbarossa ja itärintama paljolti ratkaisi toisen maailmansodan, Barbarossalla. Mainittu Volgan mutkan kaupunki, Stalingrad, oli sodan merkittävä käännekohta, minkä lisäksi Saksa menetti Pohjois-Afrikan liki samaan aikaan. Molemmat olivat merkittäviä käännekohtia, ja varsinkin Stalingrad oli silkka katastrofi. Merkittävää tässä kaikessa on se, että Hitler kieltäytyi antamasta lupaa vetäytyä kaupungista ja oli siten henkilökohtaisesti vastuussa kyseisestä tappiosta.

High Castle perustelee nämä asiat sillä, että Montgomery ei koskaan ottanut komentoa Pohjois-Afrikassa, sillä hänen edeltäjänsä konetta ei ammuttu alas. Sen lisäksi Rommel

nähdään nimenomaan edelleen voittamattomana, eikä hänen itsemurhaansa koskaan tapahdu.

3.4 Dunkirk, Battle for Britain ja Canarias

Ritan ja Wyndham-Matsonin keskustelujen lisäksi Joe Cinnadella ja Juliana puhuvat paljon *Grasshopperista*, mutta heidän keskustelunsa on paljon sirpaleisempaa ja vaikeampaa seurata.

'They talk about the things the Nazis did to the Jews,' Joe said. 'The British have done worse. In the Battle of London.' He became silent. 'Those fire weapons, phosphorus and oil; I saw a few of the German troops, afterward. Boat after boat burned to a cinder. Those pipes under the water — turned the sea to fire. And on civilian populations, by those mass fire-bombing raids that Churchill thought were going to save the war at the last moment. Those terror attacks on Hamburg and Essen and — (Dick 2015, 83.)

Toisessa maailmansodassa taistelu Ranskasta voitettiin Ardennien läpi tehdyllä yllätyshyökkäyksellä ja sen jälkeen saksalaiset joukot motittivat brittien siirtomaa-armeijan Dunkirkkiin, mutta se pääsi pakenemaan. Tämän jälkeen alkoi nk. Taistelu Englannista, jonka britit voittivat RAF:n voimakkaan vastarinnan ansioista.

High Castlen aikajakumossa asiat eivät ole menneet läheskään näin hyvin Englannin kannalta. *High Castle* antaa ymmärtää, että Saksan hyökkäys Englantiin onnistui, RAF murskattiin, minkä lisäksi Churchill määräsi terroripommituksia sodan loppumetreillä, ja Lontoosta käytiin verinen taistelu.

Wilhelm Canarias vaikutti paljon siihen, että hän välitti väärennettyjä tiedustelutietoja, joiden takia Saksa ei tehnyt maihinnousua englantiin.

'The one traveling in by Lufthansa within the last week.'

'Oh,' Reiss said. Holding the receiver between his ear and shoulder, he took out his cigarette case. 'He never came in here.'

'What's he doing?' 'God, I don't know. Ask Canarias.' (Dick 2015, 120.)

Hän oli Abwehrin johtaja, ja teoksessa Baynes/Wegener on nimenomaan Abwehrin agentti. Pidän tätä merkittävänä, koska Canarias on täysin tuntematon henkilö suurelle yleisölle. Summaus näistä tapahtumista löytyy taulukosta 3.

3.5 Syrjäytetty Hitler?

Yksi suosituimmista spekulatiivisten kohteista toisen maailmansodan suhteen on se, mitä olisi tapahtunut, jos Hitler ei olisi tehnyt kuuluisia virheitään. *High Castle* tekee mahdolliseksi pohtia sellaista vaihtoehtoa, jossa Hitler olisi syrjäytetty jo sodan alkuvaiheessa. Se selittää monta asiaa; Rommel on hengissä; Canarias ei tee petostaan, Taistelu Englannista voitetaan; ja Stalingrad voitetaan. Tästä ei löydy teoksen sisältä kuin viitteellistä tietoa, mutta nimenomaan Hitlerin puuttuminen tuntuu poikkeuksellisen tärkeältä asialta, koska hänen henkilökohtaisella väliintulollaan oli merkitystä kaikkien näiden tapahtumien kannalta.

High Castlen, *Grasshopperin* ja oma todellisuutemme eroavat toisistaan, mutta niitä yhdistävät kuitenkin tietyt asiat. Maailma on aina jaettu kahden supervallan kesken, ja mikä hämmästyttävintä, tätä oli ehdotettu eräässä toisessa kirjassa vuonna 1925. Hitler kuvailee Mein Kampfissa (Hitler & Murphy 2002), miten Englanti ja Saksa jakaisivat maailman keskenään. Saksa laajenisi itään, kuten Englanti oli jo laajennut länteen, Amerikkaan, ja etelään, Intiaan ja Afrikkaan.

Tuntuu lähes mahdottomalta, että Dick ei olisi ollut tietoinen Hitlerin ajatuksista. Missä määrin voidaan ajatella, että koko *High Castlen* maailma on tietynlainen projisaatio Mein Kampfin todellisuudesta? Teoksessahan Juliana toteaa, että *High Castlen* maailma on syntynyt yksistä sairaista aivoista:

And the horrible part was that the present-day German Empire was a product of that brain. First a political party, then a nation, then half the world. (Dick 2015, 40.)

On myös ehdotettu, että koko teos olisi kotoisin parantolassa olevan Adolf Hitlerin aivoista:

Old Adolf, supposed to be in a sanitarium somewhere, living out his life of senile paresis. Syphilis of the brain, dating back to his poor days as a bum in Vienna. (Dick 2015, 40.)

Tällainen ehdotus on kuitenkin ristiriitainen teoksen yleisen maailmanrakennuksen kanssa, sillä monissa muissa tilanteissa yhteinen todellisuus rakentuu nimenomaan useiden ihmisten hyväksymistä merkityksistä. Yhden henkilön projisoima todellisuus on siten ilmiriidassa teoksen muun poetiikan kanssa. Jos Hitler on mielisairaalassa ja Saksa on voittanut toisen maailmansodan, tuntuisi se luovan näiden kahden välille vähintään jonkinasteisen kausaalisen suhteen.

Teos vastaa hyvin ylimalkaisesti siihen, *miksi* Hitler on laitettu mielisairaalaan. Väite esitetään epävarmana ja Hitlerin senhetkinen sijainti on jonkin epämääräisen oletuksen varassa - *supposed to be in a sanitarium somewhere*. Tämä vihjaa kohti tilanteen suurta epämääräisyyttä. Ei siis varsinaisesti ole mitään takeita siitä, että Hitler olisi syrjäytetty vasta toisen maailmansodan päätyttyä - tarjottu selitys syfiliksestä tuntuu turhan sopivalta.

Mitä jos Hitler syrjäytettiin esimerkiksi Puolan kampanjan jälkeen? Se selittäisi monia historiallisia pisteitä, jotka ovat *High Castlessa* menneet eri tavalla kuin meidän aikaamme. Toisaalta kyse voisi olla puhtaasta tabusta. Hitleriä ei tunnetusti sodan jälkeen esitetty populaarifiktiossa, vaan aina esimerkiksi takaapäin tai kaukaa kuvattuna, esim. elokuvassa *Battle for Britain* (1969).

4. ONTOLOGINEN JA EPISTEMOLOGINEN DOMINANTTI

Brian McHale (1987) on esittänyt ajatuksen ontologisen ja epistemologisen dominantin vaihtelusta. McHalen teorian mukaan nämä dominantit muodostavat ontologis-epistemologisen kaksoiskiirteen - siinä missä modernismi oli epistemologisen dominantin alaista, on postmoderni kirjallisuus taas ontologisen dominantin varaan rakentunutta. Modernia hallitsivat kysymykset tiedosta ja tiedettävyydestä, ja postmodernia kysymykset maailman ja/tai todellisuuden olemaisuudesta, vaikka ne nivoutuvat yhteen niin, että ontologista kysymystä seuraa aina epistemologinen kysymys ja toisin päin.

On myös huomattavaa, että *High Castlen* ehdottama ajatus todellisuuden luonteen jäsentymisestä yhteisen fiktion kautta on ehdottoman postmoderni. Postmodernia on toki vaikea määritellä. Itse termi syntyy myös omasta määritelmästä, eikä se ole olemassa sen enempää kuin romantiikka tai klassismi, vaan kaikki ne ovat kirjallisia fiktioita (McHale 1987, 4). High Castlessa Dick pyrkii heittämään samanlaisen kollektiivisen fiktion varjon myös fyysisten objektien ylle.

McHale (1987, 5) pyrkii määrittelemään postmodernin poetiikan käyttökelpoisesti ja laajasti. Hän toteaa, että sitä tulee ajatella ei vain modernin jälkeisenä, vaan myös modernista ammentavana tietynlaisena hierarkiana. Hän valjastaa käyttöönsä Roman Jakobsonin (1971, 105) määritelmän:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.

McHalen (1987, 6) mukaan on kuitenkin myös huomattava, että dominanteja on useita. Ne voidaan hahmottaa esim. ajallisesti - maalaustaide oli renessanssin dominantti, siinä missä romantiikan ajan dominantti oli musiikki. Dominantti ei siis rajoitu pelkästään yhden tekstin ominaisuuksiin, vaan se käsittelee koko diakronista ja synkronista tapaa, jolla koko kirjallinen järjestelmä on organisoitunut. McHale (1987, 7) myös viittaa David Lodgeen,

joka on listannut viisi tapaa, joilla postmoderni teksti voi välttää valinnan metaforisen (modernismi) tai metonymisen (antimodernismi) kirjoittamisen välillä. McHale käsittelee samassa yhteydessä myös monia useita erilaisia postmodernistisia poetiikkoja ja toteaa, että David Lodgen mukaan ristiriitaisuus, katkelmallisuus, sattumanvaraisuus ja ylitsevuotavuus ovat strategioita, joita postmoderni kirjallisuus käyttää, voidakseen välttää tekemästä valintaa metaforisen (modernistisen) tai metonymisen (antimodernistisen) kirjallisuuden välillä. McHale (1987, 9) hahmottelee modernismin tyypillisiä epistemologisia kysymyksiä seuraavasti:

How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? Other typical modernist questions might be added: What is there to be known? Who knows it? How do they know it and with what degree of certainty?

Sen sijaan postmoderni kysymyksenasettelu esittää vastaavia, mutta ontologisia kysymyksiä:

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? - - What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? How is a projected world structured? and so on.

Tämän määritelmän valossa *High Castlen* teksti on selvästi postmodernia, sillä siinä ontologiset kysymykset ovat dominantimpia, vaikka teksti esittääkin myös suuren määrän epistemologisia kysymyksiä. McHale (1987, 11) myös toteaa, ettei toista voi olla ilman toista, sillä ontologista kysymystä seuraa epistemologinen kysymys ja toisin päin. Toisinaan *High Castle* on hyvin suoraviivainen näiden kysymyksenasettelujensa kanssa:

Waking up. I suppose only a few are aware of all this. Isolated persons here and there. But the broad masses... what do they think? All these hundreds of thousands in this city, here. Do they imagine that they live in a sane world? Or do they guess, glimpse, the truth? But, he thought, what does it mean, insane? A legal definition. What do I mean? I feel it, see it, but what is it? (Dick 2015, 45.)

Katkelma on siinäkin mielessä mielenkiintoinen, että se täyttää mitä selvimmin McHalen (1987) toteamuksen ontologis-epistemologisesta kaksoiskysymyksestä. Siinä on myös näkyvissä myöhemmin ilmenevä gnostilainen pohjavirtaus, koska tieto ja ymmärrys on selvästi varattu pikemminkin harvoille kuin massoille (Dunderberg 2005). Lisäksi se ennen kaikkea pohtii koko maailman rakennetta ja sen olemassaoloa, vaikka hyvin pian myös siirtyy pohtimaan tapoja tietää tai tuntea tämä maailma vain palatakseen takaisin lähtöpisteeseensä. Mielestäni myös tämä lainaus sopii erityisen hyvin käsittelemään postmodernia Philip K. Dickin yhteydessä:

Postmodernism is about histories not told, retold, untold. History as it never was. Histories forgotten, hidden, invisible, considered unimportant, changed, eradicated. It's about the refusal to see history as linear, as leading straight up to today in some recognizable pattern - all set for us to make sense of. (Marshall 1992, 4.)

Mikrohistorioiden kertominen on mahdollistanut esimerkiksi homojen, mustien ja vähemmistöjen historian kirjoittamisen, mutta se on myös faktisesti tehnyt mahdolliseksi kirjoittaa poikkeavia poliittisia historioita, kuten esimerkiksi uusnatsismin historian.

On huvittavaa, mihin seuraan McHale (1987, 65) liittyy Philip K. Dickin. Käsittelyn aiheena ovat pääasiassa Nabokov, Borges, Faulkner, Beckett ym., mutta hän ohimennen toteaa, että sen lisäksi on mainittava Philip K. Dick. On ilmiselvää, että hän ei selvästikään kuulu saumattomasti tähän korkeakirjalliseen joukkoon, mutta häntä ei myöskään voida täysin ohittaa. On myös omalla tavallaan ironista, että mies, jonka tuotanto alun perin yhdistettiin roskakirjallisuuteen, on päätyntä mitä arvostetuimpien kirjailijoiden seuraan. Luulisin, että se kertoo myös omaa kieltään hänen tuotannostaan - Dick muistuttaa korkeakirjallista, mutta siinä on myös elementtejä matalammasta tyylistä. Se ei kuitenkaan sovi kumpaakaan maailmaan täysin. On myös mainittavaa, että Dick oli kiinnostunut Joycesta ja tietynlaisesta kevyestä tajunnanvirrasta (Rossi 2011, 6), joten kirjailijana hän sopii erinomaisesti teesiin siitä, että postmoderni ammentaa modernista (McHale 1987, 5).

4.1 Ontologinen epävarmuus

Rossi (2011, 7) toteaa, että Dickin töissä usein esiintyvä kerronnan topos on *ontologinen epävarmuus*, ja toteaa, että jokainen Dickiä lukenut tuntee tavan, jolla hänen luomansa todellisuudet heilahtelevat paranoiin epävarmuuteen, oli sitten syynä skitsofrenia, huumeet tai psyykkiset voimat. Tämä efekti tekee mahdottomaksi hahmottaa objektiivisen ja subjektiivisen välistä maastoa, ja siksi on pakko tukeutua subjektiivisiin havaintoihin:

If the alternation between subjective and objective is the basic content of Dick's fiction, it should obviously be underscored by critics wherever it is detected; it should be preserved in the interpretive discourse, not explained away. Hence my decision to pursue that alternation, which I have called ontological uncertainty. (Rossi 2011, 7.)

Rossi (2011, 5) kutsuu yhtä Dickin tuotannolle tyypillistä kerronnan moodia käsitteellä "game of rat". Tämä tarkoittaa sitä, että teoksen kirjoittaja saattaa muuttaa maailmansa lakeja milloin vain. Tällainen peli, jossa kerronnan maailma on epästabiili, ja jonka sääntöjä voidaan muuttaa hetkenä minä hyvänsä näkyy *High Castlessa* esimerkiksi sen loppupaljastuksessa, jossa Juliana saa tietää, että koko maailma, jossa hän elää on väärennös.

High Castlen maailmassa nimenomaan muutokset todellisuuden tilassa ja tavassa olla olemassa ovat niitä kriisejä, jotka pakottavat henkilöhahmot toimintaan. Rasistinen kaupanpitäjä Childan joutuu toteamaan, etteivät hänen uskomuksensa ole paikkansapitäviä. Hän joutuu kohtaamaan sen, ettei erota aitoja tai väärennettyjä esineitä toisistaan, minkä lisäksi hän joutuu kohtaamaan rasistiset ajatuksensa. Japanilainen virkailija Tagomi joutuu tekemään tiliä todellisuuden kanssa, joka on pakottanut hänet tekemään väkivaltaa. Juliana Frink, joka on paennut Kalliovuorten territorioille miehitystä San Fransiscosta joutuu kohtaamaan sen, että hänen uusi siippansa, Joe Cinnadella, ei ole lainkaan sitä, mitä uskottelee olevansa. Näitä kaikkia henkilöhahmoja yhdistää se tosiasia, että todellisuus on toinen kuin mitä he ajattelevat sen olevan.

Tämä ontologinen epästabiilius ei kuitenkaan pääty tähän. *High Castlen* loppupaljastusta, jossa ohimennen selviää, että *Grasshopper* on todellinen maailma, ei voida oikeastaan ymmärtää mitenkään muuten kuin nimenomaan "game of rat"-tyylisenä sääntöjen muutoksena. Se ei vastaa mihinkään kysymykseen, vaan jättää lukijan ja Julianan vaappumaan tilaan, jossa hän tietää, että elää väärässä todellisuudessa, mikä vain

entisestään sotkee asioita. Mitä se varsinaisesti tarkoittaa? *High Castle* ei vastaa tähän kysymykseen.

High Castle hyväksyy sen mahdollisuuden, että todellisuuksia tai sen tasoja on useita – romaanissa on ainakin kaksi, ehkä jopa kolme todellisuutta. Nämä ovat *High Castlen* maailma, *Grasshopper* ja meidän maailmamme – kaksi jälkimmäistä ovat ehkä sama, ehkä eivät. Teoksen välittämiä todellisuuksia kuitenkin yhdistävät monet asiat, joten ei voida ajatella, että ne olisivat kokonaan toisistaan irrallisia. Jokaisessa todellisuudessa on ainakin käyty jonkinlainen maailmansota, joten ne vaikuttavat toisiinsa vähintään epäsuorasti. Näkisin, että teoksen ehdottamia todellisuuden tasoja on hyödyllistä ajatella superimpositiossa ikään kuin samaa maa-alaa peittävinä erilaisina kerroksina. Teos kuitenkin väittää, että *Grasshopper* on totta:

According to Pagetti, as summarized by Rossi (139), the novel is comprised of a primary text (*High Castle*), a secondary text (*Grasshopper*), and a zero text (our world). Rossi problematizes these relational nodes by noting that “[i]f *The Grasshopper Lies Heavy* is true and *Castle* is false, Dick might be suggesting that our world is false and his book is true. (Mountfort 2016.)

Dick itse pettyi teoksensa loppuratkaisuun ja syytti *I Ching*iä siitä, että se oli pettänyt hänet (De Perez 1974). Hän käytti sitä rakentamaan maailmansa, mutta teoksen antamat heksagrammit osoittautuivat ilmeisesti riittämättömiksi.

High Castlen todellisuuden voi mieltää jonkinlaiseksi alemmaksi tai rinnakkaiseksi todellisuudeksi, joka on korruptoitunut. Dickin tuotannossa on myös uskonnollisia kaikuja. Niitä löytyy varsinkin hänen loppupään tuotannostaan, minkä lisäksi muunkin vaiheen teoksissa esiintyy usein mystiikkaa ja salattuja kokemuksia, joten nivoutuminen esim. gnostilaiseen perinteeseen ei ole kaukaa haettua. Myös Dickin lempilainaus “*Through a scanner darkly*” tai “*katsellemme kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta*” on Paavalilta peräisin.

"For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known.

(Biblegateway, Cor 13:12)

Nyt katselemme vielä kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta, mutta silloin näemme kasvoista kasvoihin. Nyt tietoni on vielä vajavaista, mutta kerran se on täydellistä, niin kuin Jumala minut täydellisesti tuntee.

(Raamattu.fi, Korint 1 13:12)

Ajatus tällaisesta korruptoituneesta luojajumalasta esiintyy gnostilaisissa evankeliumeissa (Dunderberg 2005) sekä Platonin (Platon, Anttila 1999) kirjoituksissa, ja se kiehtoi Dickiä. *High Castle* sisältää myös pohdintaa, että sen todellisuus olisi syntynyt esimerkiksi Adolf Hitlerin aivoista.

Huolimatta siitä, mikä *High Castlen* todellisuus on, sen syntypiste on kuitenkin kollektiivisessa tajunnassa ja kollektiivisissa uskomuksissa. Tämä on sinällään poikkeuksellista, koska monissa Dickin teoksissa ihminen voi eristäytyä omaan todellisuuteensa. *High Castlen* todellisuus on sen sijaan monien henkilöiden välisten vaikutteiden ja uskomusten verkko. Se tuntuu vihjaavan kohti ajatusta, jonka mukaan niin Saksa kuin Japanikin on fiktiota, jonka me ihmiset tuotamme osallistumalla siihen.

Dick kyseenalaistaa fyysisen maailman ja siten fyysisen todellisuuden luotettavuuden tuomalla teokseen esineitä, jotka eivät ole sitä mitä ovat. Ne ovat niin kutsuttua Americanaa, miehitystä edeltävää Amerikkaa, joka on jollakin tapaa aidompi ja autenttisempi kuin nykyhetki. Tosiasiassa nämä ovat vain halpakopioita, jotka on vanhennettu kemiallisesti. Teoksen Robert Childan myy esineitä, jotka on taitavasti väärennetty näyttämään toiselta kuin mitä ne ovat, ja jos ostaja ei osaa erottaa aitoa ja väärää, niiden välinen ero oikeastaan katoaa.

Teos tekee selvästi näissä kohdin väitteen, että sillä ei niinkään ole merkitystä, onko esine todella ollut esimerkiksi Yhdysvaltain sisällissodassa vaan vain sillä, uskotaanko sen olleen siellä. Tämä on mielestäni ajankohtainen kysymys, koska se on muuttunut entistäkin vaikeammaksi vastata tietokoneaikakaudella, jossa digitaalisesta tiedostosta ei varsinaisesti ole edes olemassa alkuperäistä versiota, koska kaikki kopiot ovat kirjaimellisesti identtisiä. Kysymys luo ikään kuin loputtoman regression. Mikä tahansa aitous on määriteltävissä vain niin, että se määritellään jonkin toisen asian, eikä itsensä kautta, joten loppujen lopuksi syntyy vain todistustaakan loputon siirtyminen asialta toiselle. Vastaava idea löytyy Dickin novellista *Colony (1954)*, mikä synnyttää ”totaalista paranoiaa” (Freedman 1984). Novellissa esiintyy vieras elämänmuoto, jonka jäljittely on niin erinomaista, että

sitä ei mitenkään voi erottaa aidosta, jäljitelmä on yhtä toimintakykyinen kuin aito esine, esim. mikroskooppi.

On myöskin huomionarvoista, että Dickin henkilöhahmot selostavat tapahtumia jatkuvalla epätarkkuudella. Sama henkilö harvoin kertoo, mitä ja missä ja milloin jotakin tapahtui. He sanovat milloin jotakin tapahtui, mutta eivät spesifioi tarkasti mitä, tai kertovat mitä, mutta jättävät kertomatta milloin. Tämä muistuttaa kovin paljon vanhatestamentillista kerrontatapaa, jossa kerrotaan lähtöpaikka, muttei määränpäättä, tai määränpää, muttei lähtöpaikkaa (Auerbach 2000, 27).

Kun McHale (1987) hahmottelee epistemologista ja ontologista dominanttiaan ja luo deskriptiivistä kuvausta modernismin ja postmodernin poetiikasta, niin se tuntuu sukulaisajatukselta Auerbachin (2000) esittämästä ajatuksesta, että jokainen aikakausi kuvaa todellisuuden omalla tavallaan. Auerbachin *Mimesis* (2000) päättyy Virginia Woolfin Majakkaa käsittelevään lukuun, eikä se tietenkään käsittele postmodernia, koska teoksen kirjoitushetki edeltää postmodernismin nousua. Jos kuitenkin sen ehdottamaa ajatusta seuraisi, niin voisi spekuloida, että postmoderni on selvästi osa sitä samaa jatkumoa länsimaisessa kirjallisuudessa, ja tulkintalinjaa, jonka hän esittää. Postmodernismin nousu ja Philip K. Dick ovat osa länsimaisen kirjallisuuden kaanonia. Hänen teoksensa on kirjoitettu aikana, jolloin maailma oli voimakkaasti jakautunut kahtia. Kylmän sodan takia syntyy tilanne, jossa kaksi keskenään ristiriitaista ajatusta elävät rinnakkain. Postmodernin todellisuuden tila on kognitiivista dissonanssia tuottava, sillä nämä kaksi todellisuutta, kapitalismi ja kommunismi, eivät molemmat voi pitää paikkaansa. Dickiläinen paranoia on hänen maailmojensa ontologinen luonne, eikä yksittäisen henkilöhahmon tila.

4. 2 High Castle, postmoderni ja ontologinen dominantti

High Castlen esittämät kysymykset ovat luonteeltaan ontologisia. Ne asettavat kyseenalaiseksi koko maailma ja sen järkevyyden. Kuten edellä mainitussa teoriassa, jokaista tällaista kysymystä toki seuraa epistemologinen kysymys. Dickin estetiikassa tuntuu olevan sija tällaiselle loputtomalle tiedonhankinnalle, jossa pyritään jatkuvasti kysymään pelkästään kysymyksen takia. Hänen näkemystään kirjallisuudesta voisi sanoa

gnostilaiseksi sillä perusteella, että hänen tuotannossan tiedon etsimisellä ja sen saavuttamisella on aina oma sijansa. Dickin henkilöhahmot ovat aina selvittämässä, mistä kaikessa on lopulta kyse. Yleensä tämä vastaus jollakin tavalla vastaa siihen, miksi heidän henkilökohtainen todellisuutensa on hajoamassa pirstaleiksi. Sama juonellinen ja esteettinen piirre löytyy monista eri kauden Dickin teoksista, kuten *Time Out of Joint*, *Flow my Tears*, *the Policeman said*, *Ubik*, *A Scanner Darkly* ja tietenkin *High Castle*.

Jopa silloin kun henkilöhahmojen maailma vaikuttaa näennäisesti vaarattomalta, niin pian sen puhkaisee jokin miljööseen kuulumaton asia. *Time Out of Jointia* lukiessa voisi kuvitella lukevansa vain jotakin fiftarielämästä kertovaa romaania, jos ei tuntisi kirjailijaa entuudestaan. Tämän perheidyllin kuvauksen lopettaa hyvinkin nopeasti takapihalle putoava vakoilusateelliitti, katoava limuständi yms. Tällaiset tapahtumat tietenkin asettavat kyseenalaiseksi sen uskomuksen, että maailma, jossa päähenkilö elää, on sitä, miksi hän on sitä luullut. *Time of Out Joint* on alkupään tuotantoa ja eroaa myöhemmistä teoksista siten, että siinä lopullinen totuus saadaan selville. Päähenkilö elää valetodellisuudessa, joka on luotu häntä varten, koska kuu ja maa käyvät sotaa risteilyohjuksilla.

High Castlen henkilöhahmot tuntuvat elävän samanlaisessa valetodellisuudessa, vaikka he eivät koskaan murtaudukaan sen rajojen läpi. Heillä on kuitenkin tämä tietty tiedonjano ja vahva taju siitä, että maailma, jossa he elävät, on jollakin tapaa viallinen tai väärennös. Mitään varsinaista ja lopullista paljastusta ei kuitenkaan tule, eikä mitään keinoa murtautua ulos tällaisesta vankilasta ole olemassa.

Dickin niin alku—kuin loppupään tuotannossa tämä postmodernin maailman esiinmurtautuminen on aina läsnä. Päähenkilö joutuu kohtaamaan sen tosiasian, että maailma, jossa hän elää on toisenlainen tai kokonaan toinen kuin se, jossa hän on uskonut elävänsä. Merkittävää on, että riippuen romaanista tämä todellisuuden hajoaminen ja/tai paljastuminen voi tapahtua kuolemantapauksen (*Ubik*), huumeiden (*Flow my Tears* ja *Scanner Darkly*), tai puhtaan hermeneutiikan avulla (*High Castle*).

Dickin maailmat ovat paranoian läpäisemiä, ja usein mitään lopullista totuutta ei selviä. Esimerkiksi *Ubik*:n loppuratkaisu on niin monitulkintainen, että jää täysin epäselväksi, missä todellisuudessa kukin henkilöhahmoista elää, ketkä ovat kuolleita ja ketkä ovat eläviä, ja mitä koko teos edes tarkoittaa. Samaa voisi sanoa *Scanner Darklyn* lopetuksesta, josta harva osaa sanoa mitään varmaa.

Merkittävin asia mitä hyvästä lukukokemuksesta Dickin parissa jää käteen, on vahva tunne siitä, että jokin on vinossa. Että jokin ei kohtaa, että se maailma, johon oli juuri immersoitunut ei ole lainkaan niin luotettava ja ennakoitava kuin miltä se on alun perin näyttänyt. Näkisin, että tämä on myös yksi *High Castlen* olennaisista esteettisistä piirteistä, sillä teoksen luettuaan olo on kuin tahtoisi nojata taaksepäin, sanoa ”Hmm...” ja lähteä pitkälle kävelyllä. Postmoderni Dickiläinen estetiikka pyrkii siis vaikuttamaan lukijaan pikemminkin tuottamalla tietyn häiriintyneen tunteen lukijassa, sen sijaan, että esittäisi saman tunteen romaanien henkilöihahmoissa. Teokset toimivat nimenomaan sekavuutta tuottavan tunteen ehdoilla. Mielestäni on merkittävää, että huolimatta romaanien melko hyvästä luettavuudesta, ne hyvin harvoin antavat mitään varsinaista loppupaljastusta tai tarjoavat kokonaista ajatusta. Pikemminkin ne mahdollistavat uusien ja taas uusien kysymysten esittämisen.

Näkisin, että tämä sekavuus on osittain teosten gnostilaisen etsinnän synnyttämää. Koska niillä on usein idealuonne, tätä yhtä päämäärää kohti mennään juuri miettimättä, mitä jää tämän pyrinnön jalkoihin. Mielestäni Abendsenin tekemä loppupaljastus *High Castlelessa* on tästä paras esimerkki. Se tuntuu nimenomaan melko lailla sellaiselta juonipaljastukselta, jossa on järkeä, kunhan ei rupea liiaksi miettimään mitä se tarkoittaa. Dickin kirjoittamistapa, jossa hän läimi ulos pari romaania vuosittain, on ollut omiaan luomaan tätä huolittelemattomuutta. Huolittelun puuttessa tekstiin jää sellaisia juonikuvioita ja vihjeitä, joilla ei ole payoffia. Näin niiden pitäisi synnyttää tiettyä paranoidia tunnetta, koska kaikkeen, mihin lukija on kiinnittänyt huomiota, ei löydykään vastausta. Seuraavassa luvussa käsittelemäni isku Japanin lähetystöön on tästä erinomainen esimerkki, sillä sen merkitys ja kokonaistarkoitus juonen kannalta jää hämäräksi. Kuka teki iskun? Minkä tarkoitusperän takia? Mitä iskijät halusivat? Oliko kyse sattumasta vai suunnitellusta iskusta? Koko agenttipeli, natsien sisäiset valtakamppailut ja kaikki muu oikeastaan unohtuu, kun näiden kysymysten sijaan seurataan Tagomin eksymistä sellaiseen todellisuuteen, jossa Golden Gate -silta onkin rakennettu, ja Julianan matkaa Abendsenin luo selvittämään *High Castlen* lopullista totuutta. Dickille ominainen estetiikka syntyy juuri siitä, että hänen teksteissään asioita jää selvittämättä. Voisi väittää, että isommat ontologiset kysymykset jyräävät alleen toisarvoiset epistemologiset kysymykset. Niihin ei vastata, koska ontologiset kysymykset vievät käsittelytilan ja dominoivat tekstiä.

4.3 Isku Japanin lähetystöön

Keskityin analyysiluvussa 3 selvittämään *High Castlen* taustalla vaikuttavaa historiallista todellisuutta ja siinä esiintyviä epävarmuutta. Samankaltainen rakenne toistuu myös tekstin pintatasolla, kun jotkin tuntemattomat joukot tekevät hyökkäyksen Japanin San Franciscossa sijaitsevaan lähetystöön (Dick 2015, 185-195). Jää kuitenkin täysin epäselväksi, että kuka on tämän hyökkäyksen takana. Iskun tekijöiksi ehdotetaan sekä Abwehriä että Gestapoa, mutta miten tahansa kuvion ajatteleekaan, niin tuntuu, että siitä puuttuu palanen. Isku Japanin lähetystöön tuottaa tilanteen, jossa ei voida koskaan olla varmoja siitä, mikä on iskun tekijöiden todellinen henkilöllisyys. Koska SD pystyisi väärentämään kaikki asiapaperit, ja koko iskujoukkonsa, joudutaan hyppäämään ajatukseen, jossa he ovat tehneet niin. Kaikki saatu tieto on niin kompromentoitunutta, että on täysin mahdotonta uskoa mihinkään. Jokaista kysymystä seuraa taas uusi kysymys.

Isku kytkeytyy valtataisteluun, joka on käynnissä valtakunnankansleri Bormannin kuoltua. Tapahtumassa ja sitä ympäröivissä tapahtumissa näkyy poikkeuksellisen selvästi se tapa, millä teos sisältää jatkuvasti ristiriitaista tietoa. Dickiä ovat monet muutkin kuvanneet ristiriitaiseksi (Huntington 1988, 154; Rossi 2011, vi; DiTommaso 1991), mutta systemaattisia luentaa *High Castlen* ristiriitaisuuksista ei ole olemassa. Käsittäakseni Dickin tekniikka on vyöryttä tekstiinsä niin monia ristiriitoja, että hyvin pian on pakko epäillä lähestulkoon kaikkea, hiukan samaan tapaan kuin useat valheet voivat romahduttaa jonkun henkilön uskottavuuden täysin.

Baynes/Wegener on Abwehrin agentti, mutta toimittaa tietoja, jotka auttaisivat SD:n johtajaa, Heydrichiä. SD taas haluaa hengiltä Baynes/Wegenerin, vaikka heidän pitäisi nimenomaan pyrkiä tukemaan hänen toimintaansa. Sekaannus voidaan kai selittää käynnissä olevalla valtataistelulla, mutta SD:n valtaa pitää vielä SS. Valtataistelun voittajina pidetään todennäköisimmin näitä kahta Tohtori Goebbelssia, tai Reynhard Heydrichiä, eikä teoksessa puhuta juuri muista mahdollisista pelureista. Heydrich on historiallisesti tunnettu peto, ja Goebbels taas ”älykkö”, joten hyvän ja pahan roolien pitäisivät olla selvät. Näin ei kuitenkaan ole.

'True,' Mr. Baynes said. 'That is why I was sent here, to plead for your intervention. It would still be possible to intervene; the situation is still fluid. It will be months before Doctor Goebbels can consolidate his position. He will have to break the police, possibly have Heydrich and other top SS and SD leaders executed. Once that is done —

' 'We are to give support to the Sicherheitsdienst?' General Tedeki interrupted. 'The most malignant portion of German society?'

Mr. Baynes said, 'That is right. (Dick 2015, 183.)

Pakottamalla japanilaiset tukemaan SD:tä, heidät pakotetaan järjettömään tilanteeseen. Yhtäältä he toimivat järkevästi, toisaalta teko on täysin järjetön. Tekemällä näin nähdäkseni teos vyöryttää lukijan yli karmean määrän ristiriitaisuuksia. Sen lisäksi se valottaa teoksen epävarmaa ontologiaa tässä kohtaa, sillä tuntuu mahdottomalta, että terveessä maailmassa mikään yhtä järjetön olisi mahdollista.

Baynes/Wegenerin toiminnan perusteella voisi kuvitella, että hänen vihollisensa on Goebbels, koska Baynes/Wegener paljastaa tämän suunnitelman käyttäen ydinaseita japanin kotisaaria vastaan. Tässä on kuitenkin taas uusi ristiriita, koska Baynes/Wegener on Abwehrin, eli Goebbelsin faktion agentti. Wegener siis toimii vastakkaisesti kuin hänen edustamansa tiedustelulaitos Abwehr.

Tilanne menee vieläkin mutkikkaammaksi, kun SD:n Kreuz Von Meere tulee Abwehrin Hugo Reissin puheille, ja pyytää tukea Wegenerin nappaamisessa. Tämän pyynnön tueksi Goebbels itse antaa käskyn Reissille, joka suostuu. Kenen laskuun Baynes/Wegener on siis toiminut? Hän ei ole voinut olla suorittamassa Abwehrin antamaa tehtävää, koska silloin hän olisi toiminut Goebbelsin faktion laskuun, joka nimenomaan ei halua, että tiedot menisivät perille, joten hänen täytyy olla Heydrichin puolella. Näin myös Reiss epäilee hiukan aiemmin.

They've completely lost the Abwehr man, Reiss decided. They — the local SD — were told by someone on Heydrich's staff to watch him, and they missed a connection. And now they want me to bail them out. (Dick 2015, 120.)

Reiss saa kaiken lisäksi kaksi käskyä. Ensin hänelle puhuu Goebbels, joka antaa hänelle käskyn tehdä kaiken, mitä SD tahtoo. Goebbels myös sanoo toimivansa kenraali Heydrichin valtuuttamana tai hänen alaisuudessaan, vaikka oletus on, että heidän

valtasuhteensa on toinen. Viesti on, että hänen pitää auttaa SD:tä saamaan takaisin Wegener, joka on San Fransiscossa:

'General Heydrich has just asked me to call you. There is an agent of the Abwehr there in San Francisco. His name is Rudolf Wegener. You are to cooperate fully with the police regarding him. There isn't time to give you details. Simply put your office at their disposal. Ich danke Ihnen sehr dabei.'

'I understand, Herr Kanzler,' Reiss said.

'Good day, Konsul.' The Reichskanzler rang off. (Dick 2015, 166.)

Hetken päästä kuitenkin hän saa puhelinsoiton, jossa selvästi annetaan ristiriitainen käsky.

Kreuz vom Meere said into the receiver. A moment of silence as he listened. Already? Reiss thought.

But the SD chief was holding out the phone. 'For you.'

Secretly relaxing with relief, Reiss took the phone.

'It's some schoolteacher,' Kreuz vom Meere said. 'Wants to know if you can give them scenic posters of Austria for their class.' (Dick 2015, 169)

Mistä tai keneltä ristiriitainen käsky voi tulla? Mitä se tarkoittaa? Jos kerran Goebbels haluaa Baynes/Wegenerin hengiltä, niin silloin Heydrichin pitäisi olla hänen puolellaan. Joten mitä puhelimesta Reissille kerrotaan ja kenen toimesta? Onko teoksessa kolmaskin pelaaja kuten Wilhelm Canaris tai joku muu korkea-arvoisista natsseista, joka haluaa valtakunnankansleriksi? Tuleeko seuraava soitto Heydrichiltä? Jos kyllä, niin siinä tapauksessa Abwehrin johtaja on SD:n palkkalistoilla ja epäselvyydet vain pahenevat. Sen lisäksi Reiss tuntuu miettivän, että hän tekee SD:n kanssa yhteistyötä, mutta sitten hän miettii, että hän voisi saada *jotain* menemään pieleen, mutta tätä *jotain* ei määritellä oikeastaan lainkaan.

Resignedly he thought, Better cooperate. No time to be on the wrong side of this man; he can probably get whatever he wants back home, and that might include the dismissal of everybody hostile to him. (Dick 2015, 167.)

All sorts of possibilities. The SD can't really get this fellow out of the PSA without my active cooperation. If I can only hit on precisely the right twist . . . (Dick 2015, 168)

Reissin motiivina voisi toimia se, että hänen ja vom Meeren toimivalta on monessa tapaa päällekkäistä. Hän voisi päästä siis kilpailijastaan eroon. Toisaalta puhe luokkaan tarvittavista maisemajulisteista voisi olla pelkkä hämäystä, toisaalta taas teoksessa on

aiemmin esitelty sama koodisanoihin perustuva tematiikka, mikä toistuu useissa vakoojafiktioissa, jossa jokin koodisana tarkoittaa jotain aivan muuta:

'Old poem,' Mr. Tagomi said. 'Middle Tokugawa Period.' Mr. Kotomichi said, 'As the spring rains fall, soaking in them, on the roof, is a child's rag ball.' (Dick 2015, 48.)

Mitään erityisen selvää käsitystä ei kuitenkaan saada, koska teksti tekee parhaansa pitääkseen tämän kaiken epäselvänä. Se tarjoaa myös useita rinnakkaisia ja päällekkäisiä selityksiä. Kaikessa voi olla kyse esimerkiksi siitä, että oikea käsi ei tiedä mitä vasen tekee, ja siihenkin teksti tarjoaa tukea. Toisaalta taas teksti kuvaa saman henkilön täysin toisin (huomaa myös sama adjektiivi, mere ja merely):

Bruno Kreuz vom Meere. - - inasmuch as it had been he, in 1943, who had uncovered the BritishCzech plot on Reinhard Heydrich's life, and therefore who might be said to have saved the Hangman from assassination. In any case, Bruno K.reuz vom Meere was already then ascending in authority within the SD. He was not a mere police bureaucrat. (Dick 2015, 149.)

'The local SD knows nothing,' Mr. Baynes said. 'Their chief here, Bruno Kruez vom Meere, is an old-time Partei hack. Em Altparteigenosse. An imbecile. No one in Berlin would think of telling him anything; he merely carries out routine assignments.' (Dick 2015, 184.)

Toisaalta on pakko uskoa mitä henkilöhahmot ja kertoja sanoo. Kertoja ei varsinaisesti ole *epäluotettava kertoja* (Booth 2010, 339), mutta tämäkin perustuu enemmän oletukselle, että kerrottu olisi totta. Kyse on tarkoituksellisesta tavasta, jolla tuotetaan syvyyttä luomalla ristiriitoja. Se mikä on totta, on puhtaasti veikkaus – tämä nakertaa rikki maailman luotettavuutta, tuottaa siihen väärennetyn tunnelman. Ristiriitaisuuksien silkka määrä tekee mahdottomaksi olla oikeastaan mitään mieltä ja miettiminen aiheuttaa samaa kuumaa kipristelyä aivoissa kuin liian vaikea päässä lasku. Teksti käyttää eräässä mielessä tietynlaista ”määrä on laatua”-ajatusta. Kertomalla useita asioita, jotka eivät täysin kohtaa, mutta eivät myöskään ole puhtaasti faktuaalisia ristiriitoja- Tästä syntyy tilanne, jossa mihinkään ei varsinaisesti voi luottaa. Kyse ei niinkään ole siitä, että ensin kerrottaisiin valhe, joka myöhemmin korjataan totuudeksi, vaan siitä, että yksinkertaisesti annetaan ristiriitaista tietoa niin paljon, että kaikkea saamaansa joutuu epäilemään. Lisäinformaatio ei siis paranna kykyä tehdä päätöksiä, vaan heikentää sitä. Mitä enemmän lukee, sitä enemmän epäilee.

Näkisin, että tämä pintatason tilanne on hyvin samankaltainen kuin se, mitä teoksen historiallisesta todellisuudesta kerrotaan. Molemmat käyttävät samankaltaista kerrontaa, jossa lukija ei koskaan saa kaikkia tarpeellisia tiedonpalasia. Jotain jää aina selvittämättä. Sama koskee myös Japanin lähetystöön hyökkääviä SD:n miehiä, jotka kuvataan toisaalta varmasti, mutta samaan aikaan teos sisältää tietoa, jonka mukaan heidän identiteetistään ei ole varmuutta.

At his desk, Mr. Tagomi pointed his Colt .44 ancient collector's item and compressed the trigger. One of the SD men fell to the floor. - - With record-eclipsing speed he fanned the hammer of the single-action Colt, firing it again and again.

The SD man's jaw burst. (Dick 2015, 192.)

'I have a Kommando squad ready,' Kreuz vom Meere went on. 'Five good men.' He chuckled. 'They look like violinists. Nice ascetic faces. Soulful. Maybe like divinity students. They'll get in. (Dick 2015, 165.)

Iskun jälkeen miesten henkilöllisyys todistetaan heidän henkilöllisyystodistuksillaan, mikä tuntuu täysin samalta ajatukselta kuin Wyndham-Matsonin todistus syyttimen aitoudesta:

'And not German nationals,' Mr. Baynes said. He had taken the wallet of one of the whites, the dead one. 'PSA citizen. Lives in San José. Nothing to connect him with the SD. Name is Jack Sanders.' He tossed the wallet down. (Dick 2015, 193.)

Kreuz vom Meere myös kieltää vastuun tästä iskusta puhelimesta Tagomin kanssa. Tämän on käsittäkseni tarkoitus luoda lisää epämääräisyyttä iskun ympärille, koska vaikka Kreuz vom Meere on suunnitellut tekevänsä yhden iskun japanin lähetystöön, meillä ei ole varmuutta siitä, että tämä on se isku, jonka hän on suunnitellut. Emme esimerkiksi koskaan näe tilannetta hänen näkökulmastaan tai saa mitään muuta tietoa, joka olisi täysin varmaa.

'I will call SD chief Herr B. Kruez vom Meere,' he decided aloud. - -

In Mr. Tagomi's ear a Germanic voice said, 'Who is it?' More no-nonsense-than-myself voice,

- - . 'Hurry up,' the voice demanded.

'On the other end the SD flunky was sputtering anxiously.

Mr. Tagomi winked at Mr. Baynes.

'... we know nothing about it,' the flunky was saying.

'Liar!' Mr. Tagomi shouted. (Dick 2015, 191.)

Vaikka on toki oletettavaa, että SD on iskun takana, kaikki on oletuksen varassa. Koska koko teoksen muukin rakenne on niin epämääräinen ja häilyvä, niin siinä missä yleensä fiktiossa voisi olla varma siitä, että tekijän täytyy olla joku esitelty henkilö, niin Dickin

kanssa ei voi olla täysin varma. Hän on mahdollisesti *High Castless*, kuten monissa muissakin teoksissaan, rikkonut esimerkiksi sellaisia kerronnallisia ”sääntöjä” kuten sehovin asetta. Muutamissa teoksissaan hän on tuonut loppupaljastuksen melko lailla kokonaan kerronnan ulkopuolelta. Esimerkkejä tästä ovat. *Ubik* (Dick 2000) ja *Flow my tears* (Dick 2010b). Abendsenin paljastusta siitä, että he elävät täysin väärässä todellisuudessa voi pitää vastaavana.

Tämän lisäksi se, että Kreuz Vom Meere tuntuu menevän osittain paniikkiin, tuntuu viittavaan siihen, että on tapahtunut jotain odottamatonta. Samoja oireita on nähtävissä esim. Childanissa kun hän saa kuulla, että hänen omistamansa ase on väärennös. Hän muun muassa huutaa, hikoilee ja hermostuu.

Abwehrin, SD:n ja japanilaisten välinen selkkaus hautautuu niin monen keskenään ristiriitaisen kerroksen alle, että se luo vaikutelman, että meneillään on hyvin moniulotteinen ja syvä agenttipeli, jossa kenestäkään ei tiedä mitään. Koska totuus ei kuitenkaan koskaan paljastu, vaikuttaa tämä kaikki pelkältä sotkulta. Siinä on annettu vaikutelma suuresta syvyydestä sillä, että eri henkilöahmojen, järjestöjen, päälliköiden ja faktioiden motiivit ja aiomukset ovat niin pahasti ristiriidassa, että kokonaisuudessa ei ole järkeä. Setvimisen mahdottomuus saa lukijan antamaan periksi, ja jättää epäselvän vaikutelman. Mitä tapahtui ja minkä takia? Outo tunne seuraa ja korruptoi kaikkea kerrottua.

Here, he thought, local SD acts as instrument of policy totally at odds with head in Berlin. Where in this composite being is the sense? Who really is Germany? Who ever was? Almost like decomposing nightmare parody of problems customarily faced in course of existence. (Dick 2015, 194.)

Kaiken hyvän lisäksi SD on nimenomaan se toimija, jonka luokse Wegener romaanin lopussa päätyy – hänet haetaan lentomatkan jälkeen turvaan. Jos iskun tekijät olivat SD:n miehiä, niin Wegener on teoksen lopussa kuolemanvaarassa, ja myöntää tämän sisäisessä puheessaan.

The Daimler started with Captain Wegener in the back, a blackshirt on each side, machine gun on lap. Blackshirt behind the wheel. Suppose it is a deception even now, Wegener thought as the sedan moved at high speed through Berlin traffic. They are not taking me to SS General Heydrich at the Leibstandarte Division OKW; they are taking me to a Partei jail, there to maim me and finally kill me. But I have chosen; I chose to return to Germany; I chose to risk capture before I could reach Abwehr people and protection. (Dick 2015, 236.)

Lause ”*Suppose it is a deception even now*”, on teos rehellisimmillään. Olemalla ristiriitainen, mutta vastaamatta niihin ristiriitoihin, joita epävarmuus synnyttää, syntyy teoksen olennaisin epästabiilius ja epävarmuus. Koska kaikki mahdollinen alkaa olla epävarmaa, alkaa sitä olla myös koko todellisuus, jossa henkilöihmot elävät. Jatkuva epäily vuotaa kaikkialle eikä mistään voi olla varma. Tästä syystä Baynes tekee uskonhypyn tässä katkelmassa; hän teki valinnan, ja toimiakseen maailmassaan, hänen on pakko tehdä tekoja, jotka uhmaavat tätä epävarmuutta.

Pidän tätä ontologista epästabiiliutta teoksen suurimpana rakenteellisena tekijänä. Se on ikään kuin teoksen taustalla vaikuttava rakenne, joka tuntuu jokaisessa kohtauksessa, mutta paljastuu vain, kun sen lukee esiin tarkasti.

6. PÄÄTÄNTÖ

Kuten näistä analyysiluvuista selviää, Dick on käynyt käsiksi useisiin tunnettuihin tosiasioihin, jotka ratkaisivat toisen maailmansodan. Näitä eri maailmoja vertailemalla, näyttää melko selvältä, että *Grasshopper* on nimenomaan jonkinlainen vääristymä tai heijastuma meidän maailmastamme, sillä nämä kaksi muistuttavat toisiaan enemmän kuin kumpikaan muistuttaa *High Castlea*.

Vaihtoehdottomuus ja historian ylivalta tuntuu aina kun *High Castlessa* käsitellään maailman menneisyyttä. Kaikki, mikä on tapahtunut, nähdään väistämättömänä, aivan kuin mikään toinen todellisuus ei edes olisi mahdollinen. Abendsenin kapina vaihtoehtohistorian kirjoittajana ei ole kapinaa pelkästään siksi, että hän kehtaa esittää maailman, jossa natsit hävisivät. Hän kapinoi jo sen takia, että hän edes esittää toisen maailman. Vaikuttaa aivan siltä kuin Dick ehdottaisi, että maailma, jossa on vain yksi vaihtoehto, tekee niin syvää rakenteellista väkivaltaa kaikelle todellisuudessa olevalle epäilylle, monivaihteisuudelle ja silkalle määrälle erilaisia näkökantoja, lajeja, ihmisyyksiä ja etnisyyksiä, että se ei yksinkertaisesti voi pitää paikkaansa. Todellisuus on kokemusperäisesti havaitsijasta riippuvainen, sirpaleinen ja loppumaton, siinä missä

natsiajattelu väittää sen olevan havaitsijasta riippumaton, kokonainen ja lopullinen. Tämä tulee myös ilmi teoksen pintatasolle, jatkuvilla kehillä kehien sisällä, joita erottelin jälkimmäisessä käsittelyluvussa.

Näkisin, että Dickin teos nousee perinteisen genrefiktion yläpuolelle nimenomaan tällä hämäryydellä. Se taistelee sekä perinteistä historiallisen että vaihtoehtohistoriallisen fiktion lukutapaa vastaan, sillä yksittäisistä tapahtumista ei voidakaan ekstrapoloida nykyhetkeä. *High Castlen* todellisuus on ristiriitainen, monitulkintainen ja monimerkityksellinen. Dick tuntuu käyttävän tätä myös hyväkseen niin, että se suojelee hänen visiotaan, mikä hyvänsä se onkin ollut. Emme pääse pisteeseen, jossa voisimme olla eri mieltä hänen kanssaan, koska emme pääse näkemään kokonaiskuvaa. Koska hänen teoksensa on ristiriitainen ja hämärä, joutuu lukija väistämättä tulemaan toimeen tämän hämäryyden kanssa, teoksen historia lepää epävarmalla pohjalla. *High Castlen* loppupaljastus, jonka mukaan Abendsenin kirja on tosi ja *High Castlen* maailma väärä perustuu mielestäni tähän ontologiseen epävarmuuteen, jonka päällä *High Castlen* maailma lepää. *High Castle* on myös juonellisesti avoin. Se ei pääty mihinkään kokoavaan sulkeumaan. Koska teos ei sulkeudu, ei se joudu tekemään minkäänlaista monoliittista väitettä, tai vastaamaan asettamaansa kysymykseen todellisuuden luonteesta, historiasta tai siitä, mitä voidaan pitää aitona. Teos väistää täten vastuunsa ottaa kantaa, ja sen sijaan pikemminkin tekee vain mahdolliseksi pohtia ja epäillä erilaisia mahdollisia merkityksiä asioiden suhteen, joita se käsittelee. Siinä missä merkitys olisi haudattuna jonnekin romaanin kerroksiin, josta se voitaisiin tarpeeksi harjaantuneella työkaluilla kaivaa esiin, on Dickin romaanissa merkitys riippuvainen nimenomaan siitä, että se ei tule ilmi.

Kun mikään ei selviä, on rakenne staattisen sijaan dynaaminen. Teoksen vierellä on ikään kuin toinen toteutumattomien teosten synnyttämä varjo – rakenne on staattisen sijaan dynaaminen. Jos lopussa olisi epilogi, joka selvittäisi kaiken tapahtuneen, kaikki nämä rinnakkaisteokset menetettäisiin. Jos *High Castle* sisältää mitään merkityksellistä, tämä merkitys on aidosti monitasoinen ja lukijasta riippuvainen, koska yhteisnimittäviä tienviittoja kohti jotakin yhtä ja selvää johtopäätöstä ei ole. Se tuntuu tarkoittavan jotain – sitä miten me rakennamme todellisuuttamme jatkuvasti hataralle pohjalle, sitä miten epävarmaa kaikki tietomme ja kykymme luoda sitä ovat. Se pyrkii ennen kaikkea kysymään pikemminkin kuin vastaamaan.

Lähdeluettelo

Primäärilähteet:

Dick, P. K. 1997. *We Can Build You*. London: Voyager.

Dick, P. K. 2000. *Ubik*. London: Millenium.

Dick, P.K. 2003. *Time Out of Joint*. London: Gollancz.

Dick, P. K. 2004. *The Simulacra*. London: Gollancz.

Dick, P. K. 2005. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Orion.

Dick, P. K. 2010a. *The three stigmata of Palmer Eldritch*. London: Orion.

Dick, P. K. 2010b. *Flow, My Tears, the Policeman said*. London: Gollancz.

Dick, P. K. 2014. *A Scanner Darkly*. London: Gateway.

Dick, P. K. 2015. *The Man in The High Castle*. London: Penguin Books.

Nettilähteet:

King James Bible 1987. *The bible gateway*. 19.7.2019 <https://www.biblegateway.com/>
27.7.2019

Raamattu 1992. 19.7.2019. *raamattu.fi*. <https://raamattu.fi/> 27.7.2019

Lähdekirjallisuus:

Abbott, C. 2012. Rocky Mountain refuge: Constructing “Colorado” in science fiction.
Science Fiction Studies 39 (2), 221-242.

- Alanbrooke, F. M. L. 2001. *War Diaries, 1939–1945*, ed. Alex Danchev and Daniel Todman .
- Auerbach, E. & Suominen, O. 1992. *Mimesis: todellisuuden kuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia.
- Booth, W. C. 2010. *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press.
- Braunbeck Jr, Major Paul A 2014. *A Military Leadership Analysis of Adolf Hitler*. Pickle Partners Publishing.
- Bullock, A. L. C. 1952. *Hitler: a study in tyranny*. London: Odhams press.
- Canaan, H. 2002. Metafiction and the Gnostic Quest in "The Man in the High Castle". *Journal of the Fantastic in the Arts* 12 (4), 382-405.
- Carlyle, T. 1840. *The Hero as Divinity in: Heroes and Hero-Worship*. London.
- Clausewitz, K. V., Howard, M. & Paret, P. 1984. *On War*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Dannenberg, H. P. 2008. *Coincidence and counterfactuality: plotting time and space in narrative fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press. Frontiers of narrative.
- De Groot, J. 2009. *The historical novel*. Routledge.
- DePerez, D. 1976. An Interview with Philip K. Dick. *Science Fiction Review*. No. 19, Vol. 5, no. 3.
- Dick, P. K. 1995. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Vintage.
- DiTommaso, L. 1999. Redemption in Philip K. Dick's "The Man in the High Castle". *Science Fiction Studies* 26 (1), 91-119.
- Dohrn, D. 2009. Counterfactual narrative explanation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (1), 37-47.

- Dookie, G. 2017. Pro Gradu: *Kaikkivaltias kapitalisti: Philip K. Dickin The Three Stigmata of Palmer Eldritch (1965) uusliberalismin ja posthegemonisen vallan allegoriana*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Dunder, J. (. 2017. Pro Gradu: *Kertomus skitsoidin kenen tahansa epävarsinaisesta täälläolosta: Philip K. Dickin A Scanner Darkly Ronald D. Laingin eksistentiaalistis-fenomenologisen psykiatrian näkökulmasta*. University of Oulu.
- Dunderberg, I., Dunderberg, I. & Marjanen, A. 2005. *Nag Hammadin kätetty viisaus: gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä*. (2. täyd. p.) Helsinki: WSOY.
- Geoffroy, L. 1841. *Napoleon apocryphe, 1812-1832: histoire de la conquete du monde et de la monarchie universelle*. Paulin.
- Herring, G. C. 1969. Lend-Lease to Russia and the Origins of the Cold War, 1944-1945. *The Journal of American History* 56 (1), 93-114.
- Hitler, A. & Murphy, J. 2002. *Mein Kampf* (J. Murphy, Trans.). New York: Hurst and Blackett, Ltd. (Posted as eBook.)
- Huntington, J. 1988. Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity (Philip K. Dick: l'authentique et l'insincrit). *Science Fiction Studies* 152-160.
- Jameson, F. 2005. *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Jameson, F. 1975. After Armageddon: Character Systems in " Dr. Bloodmoney". *Science Fiction Studies* 31-42.
- Kermode, F. 2000. *The sense of an ending: Studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford University Press.
- Lindqvist, S. & Tiusanen, A. 1996. *Tappakaa ne saatanat*. Vantaa: Pequod.
- Marshall, B. K. 1992. *Teaching the postmodern: fiction and theory*. New York: Routledge. Literary theory.

- Matejka, L., 1919 1971. *Readings in Russian poetics: formalist and structuralist views*. United States.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. London; New York: Routledge.
- Mountfort, P. 2016. The I Ching and Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*. *Science Fiction Studies* 43 (2), 287.
- Ransom, A. 2010. Warping time: alternate history, historical fantasy, and the postmodern uchronie quebecoise. *Extrapolation* 51 (2), 258-280.
- Reed, J. R. 1975. *Victorian conventions*. Ohio Univ Pr.
- Remes, I. 1997. *Pääkallokehräjä*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.
- Rieder, J. 1988. The Metafictive World of "The Man in the High Castle": Hermeneutics, Ethics, and Political Ideology (Le monde "meta-fictif" du roman "Le maître du Haut Château": herméneutique, éthique et idéologie politique). *Science Fiction Studies* 214-225.
- Rosenfeld, G. 2002. Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternate History. *History and Theory* 41 (4), 90-103.
- Rossi, U. 2011. *The twisted worlds of Philip K. Dick: A reading of twenty ontologically uncertain novels*. McFarland.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Simmons, J. L. 1985. The Power of Small Things in Philip K. Dick's "The Man in the High Castle". *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 39 (4), 261-275.
- Singles, K. 2013. *Alternate history: playing with contingency and necessity*. Berlin; Boston: De Gruyter. Narrating Futures.
- Slotkin, R. 2000. *Regeneration through violence: The mythology of the American frontier, 1600-1860*. University of Oklahoma Press.

- Spedo, G. 2009. *The Plot Against the Past: An Exploration of Alternate History in British and American Fiction*. [Ph.D. thesis]
- Sutin, L. 2005. *Divine invasions: A life of Philip K. Dick*. Da Capo Press.
- Suvin, D. 1979. The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre (Etat present de la theorie de science-fiction: determination et delimitation du genre). *Science Fiction Studies* 32-45.
- Tikkanen, M. 2015. Pro Gradu: *Through Glass Darkly: Authenticity, History and Consumerism in Philip K. Dick's The Man in the High Castle* Gradu (Ita-Suomen yliopisto).
- Warrick, P. 1980. The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick's "The Man in the High Castle" (La rencontre du taoisme et du fascisme dans "Le Matre du Haut-chteau" de Philip K. Dick). *Science Fiction Studies* 7 (2), 174-190.
- WINTHROP-YOUNG, G. 2006. The Third Reich in Alternate History: Aspects of a Genre Specific Depiction of Nazi Culture. *The Journal of Popular Culture* 39 (5), 878-896.

Liitteet

Taulukko 1.	Grasshopper	High Castle	Meidän maailmamme
Rooseveltin kohtalo	Valitaan kahdelle kaudelle, luopuu vallasta 1940 Tuxwellin hyväksi	Murhataan vuonna 1933, häntä seuraavat heikko Garnet ja Isolationisti Bricker	Pysyy vallassa vuoteen 1945, kokonaista neljä kautta
Pearl Harbor	Hyökkäys epäonnistuu lähes täysin, koska laivasto on merellä	Yhdysvaltain lentotukialukset upotetaan, sekä ilmeisesti paljon pintalaivastosta	Yhdysvallat kokee merkittäviä taktisia tappioita, mutta ei menetä mitään strategisesti tärkeää
Midwayn taistelu	Yhdysvallat lyö Japanin	Taistelua ei koskaan käydä tai Japani lyö Yhdysvallat	Yhdysvallat lyö Japanin

Taulukko 2	Grasshopper	High Castle	Meidän maailmamme
Pohjois-Afrikka & Malta	Maltaa ei menetetä, Churchill ei koskaan eroa, Saksalaiset joutuvat ongelmiin	Malta vallataan, Churchill eroaa, Pohjois-Afrikan huolto-ongelmia ei ole	Afrikakorps joutuu merkittäviin huoltovaikeuksiin Tobrukin ja Maltan takia
El Alamein	Saksalaisten hyökkäys torjutaan, Englantilaiset joukot koukkaavat kaukasukselle	Montgomery ei ole puolustamassa Suezia, Rommel voittaa, hyökkää kaukasukselle lähi-idästä	Rommel häviää El Alameinissa, sodan käänne Afrikassa
Stalingrad	Britit ja venäläiset lyövät saksalaiset joukot yhdessä	Ei tapahdu	Saksan 6. armeija motitetaan ja se antautuu.

Taulukko 3	Grasshopper	High Castle	Meidän maailmamme
Ranskan taistelu	Saksa vyöryy Ranskaan	Saksa vyöryy Ranskaan	Saksa vyöryy Ranskaan
Dunkirk, Taistelu englannista	Englanti torjuu hyökkäykset	Englanti ei evakuoit, häviää ilmaherruuden	Evakuointi onnistuu, ilmaherruus voitetaan
Dresdenin ja Hampurin palopommitukset	?	Englanti kostopommittaa Berliiniä	Saksa kostopommittaa Lontoota
Merileijona ja Franco	?	Merileijona onnistuu, Espanjasta ei tietoa	Merileijonaa ei edes yritetä, Franco ei liity Saksan puolelle