

Lihan ikeestä manipulaatiomatriisiin

Ruumiillisuuden representoima postmoderni subjekti ja kapitalismikritiikki

Richard Morganin romaanissa *Altered Carbon*

Siru Uusi-Seppälä

Pro gradu -tutkielma

Oulun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Kirjallisuus

Joulukuu 2020

SISÄLLYSLUETTELO

1	Johdanto	4
1.1	Kirjailijan ja teoksen esittely	6
1.2	<i>Altered Carbon</i> ja lajitraditiot.....	9
2	Teoreettiset lähtökohdat	16
2.1	Fredric Jameson, postmodernismi ja myöhäiskapitalismi	16
2.1.1	Kognitiivinen kartoittaminen ja poliittinen tiedostamaton.....	18
2.1.2	Pirstoutunut subjekti.....	19
2.1.3	Utooppinen impulssi.....	20
2.2	Ruumiillisuus ja representaatio.....	21
2.2.1	Transhumanismi, postihminen ja kartesiolainen dualismi	22
2.2.2	Objektiruumis ja habituaalinen ruumis.....	24
2.2.3	Tavaraistuminen	26
3	Postinhimillinen ruumis ja postmoderni subjekti.....	28
3.1	”Uudelleen koottuja ihmisiä” – Posthumanistinen ruumiillisuus	28
3.2	”Ostamme äidin takaisin” – Tavaraistunut objektiruumis.....	35
3.3	”Kuin olisin katsonut itseäni” – Habituaalinen ruumiillisuus ja kaivattu minuus	45
3.4	Tilkkutäkkimies – Kauhua herättävä ruumiittomuus ja pirstaleiset subjektit.....	56
4	Postmodernin yhteiskunnan kritiikki	64
4.1	Halkeamat todellisuuden kyljissä	64
4.2	”Olemme osa valtavaa manipulaatiomatriisia” – Markkinavoimat ja luokka	67
4.3	”Joku saisi maksaa” – Kertomuksen politiikka ja kerronnallinen toimijuus	71
4.4	”Henkilökohtainen on poliittista” – Rinnakkaiset tekstit kognitiivisen kartan ääriiviivoina	78
5	Ihminen on luonut helvetin – ja taivaan	83
5.1	Teknologinen singulariteetti dystopiana – ja utopiana?	84
5.2	Edes jotain puhdasta – Kollektiivinen ulottuvuus utooppisena impulssina.....	87

6	Päätäntö	90
	Lähteet	95

1 JOHDANTO

Tutkin tässä pro gradu -tutkielmassa englantilaisen kirjailijan, Richard Morganin (1965–) tieteisromaania *Altered Carbon* (2002, suom. *Muuntohiili*, 2007). Tarkastelen sitä, missä määrin *Altered Carbonia* voidaan pitää postmodernia, myöhäiskapitalistista yhteiskuntaa kognitiivisesti kartoittavana, poliittisesti kantaottavana teoksena. Lähestyn pääkysymystäni postmodernismista ensin ruumiillisuuden representoiman postmodernin subjektin kautta. Tämän jälkeen käsittelen tutkielmassani yhteiskuntakriittisyyttä ilmentäviä kerronnan keinoja. Tutkielman lopulla palaan pohtimaan teoksen utooppisia impulsseja osana sen yhteiskuntakriittisyyttä.

Kovaksikeitetyn antisankarin, Takeshi Kovacsin, väkivaltaiseen ja toiminnantäyteiseen maailmaan päädyin ensimmäistä kertaa nykyään ehkä yleistäkin reittiä: kaunokirjallisen teoksen sijaan katsoin vailla minkäänlaisia ennakkotietoja teoksen pohjalta tehdyn tv-adaptaation suoratoistopalvelu Netflixistä. Minulle ei muodostunut adaptaatioon erityisen lämmintä tai intohimoista suhdetta. Kovaksikeitetty antisankarit ja kohtalokkaat rakastajat toiminnantäyteisessä, tuliaseilla ryyditetyssä seikkailussa tuntui jo moneen kertaan nähdyltä, kaavamaiselta ja tylsältä viihteeltä, joltain sellaiselta mikä jäisi nopeasti yllättävämpien teosten varjoon.

Jokin sai minut kuitenkin palaamaan adaptaation pariin ajatuksissani kerta toisensa jälkeen ja tarttumaan lopulta myös alkuperäisteokseen. Kalogridisin adaptaatio siis kantoi kuin kantoikin minulle mukanaan merkityksiä, jotka jäivät vaivaamaan: sekä adaptaatio että Morganin romaani tuntuivat sanovan jotain asioista, jotka eivät ole tapahtuneet, mutta jotka *voisivat tapahtua* yhteiskunnassamme (vrt. Landon 2002, 8–9) – ja kriittisen dystopian traditiota jatkaen ehkäpä jotain, jonka *ei haluta tapahtuvan*. Tämän synkän jännitteen varaan tuntui hiljalleen rakentuvan merkityksiä, jotka muistuttivat olemassaolostaan vielä pitkään sarjan katsomisen jälkeenkin ja joita tuntui hedelmälliseltä lähestyä pro gradu -tutkielman puitteissa.

Altered Carbonin kuvaamaan yhteiskuntaan ja valtarakenteisiin kietoutuu monin tavoin huomattava dystooppisuus. Dystooppiset yhteiskuntakuvaukset käyvät nykymaailmassa mielestäni kiinnostavaa dialogia todellisten yhteiskuntien ja kulttuurien kanssa. Tämä ei toki ole vain dystopioiden piirre. Kuten Voitto Ruohonen niin osuvasti tiivistää ”[K]irjallisuus käy aina dialogia aikansa kanssa”. Kirjallisuus kommentoi Ruohosen mukaan yhteiskuntaa, ja tekstien yhteiskunnallisuus osoittaakin, millaisia muotoja ja sisältöjä tämä kirjallisuuden ja yhteiskunnan dialogi saa eri aikoina ja eri tilanteissa. (Ruohonen 2011, 98.)

Tieteiskirjallisuudessa ja dystopioissa on omat lajikohtaiset muotonsa ja sisältönsä, joista *Altered Carbon* muodostaa yhden esimerkin. Teoksen tapahtumat sijoittuvat meidän aikamme näkökulmasta kauas tulevaisuuteen. Tässä teoksen todellisuudessa kirjoittamisajankohdan nykyisyys on teoksen fiktiivisen dystopiamailman historiaa. Tutkielmani lähteekin siitä perustavanlaatuisesta oletuksesta, että tutkimalla tapaa, jolla teos käsittelee yhteiskunnallisia rakenteita ja ideologioita on mahdollista valottaa sitä, millä tavalla se osallistuu myös laajempaan yhteiskunnalliseen keskusteluun siitä, mihin todelliset kehityskulut voisivat ihmiskuntaa johtaa.

Altered Carbonissa ruumiillisuus hahmottuu erääksi keskeiseksi kerronnalliseksi elementiksi, jolla teos kuvaa postmodernia yhteiskuntaa, sen arvoja ja niiden vaikutuksia yksilöihin. Ruumiillisuutta lähestytään tutkielmassani postmodernin subjektin representaationa. Morganin teos ja sen tapa kuvata ruumiillisuutta on yksi esimerkki siitä, miten myös populaari genrekirjallisuus voi osallistua spekulatiivisten tulevaisuusvisioidensa kautta myöhäiskapitalistisen, postmodernin yhteiskunnan *kognitiiviseen kartoittamiseen*. Tällä käsitteellä tarkoitetaan yhdysvaltalaisen Fredric Jamesonin ajatusta siitä, että esimerkiksi kirjallisuuden keinoin globaalissa maailmassa elävät subjektit voitaisiin ikään kuin varustaa uudennlaisella ”paikantajulla” (Jameson 1986, 274–275, 277, 279.) Ruumiillisuuden tematiikasta etenen uuteen analyysilukuun, jossa lähdän tarkastelemaan teoksen yhteiskuntakriittistä, poliittista ulottuvuutta. Teos kuvaa ja ottaa kantaa, ja tekee sen tiettyjä kerronnallisia ratkaisuja hyödyntäen.

Altered Carbonista ei ole toistaiseksi lainkaan suomenkielistä tutkimusta. Englanniksi Morganin tuotantoa on käsitelty jonkin verran tieteellisissä artikkeleissa. Aiempi tutkimus on käsitellyt teosta etenkin posthumanismin ja subjektin käsitteiden kautta (esim. Hamdan 2009, Trębicki 2011). Pawel Frelik sijoittaa *Altered Carbonin* ja sen jatko-osat kyberpunkin genreen artikkelissaan ”Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan’s Takeshi Kovacs Trilogy”. Hänen keskeinen väitteensä on, että Morganin sarja poikkeaa merkittävin osin aiemmasta kyberpunk-traditiosta erityisesti ruumiillisuuden ja politiikan kuvausten kautta. (Frelik 2010.) Tutkielmassani jatkan paljolti Frelikin ajatuksia, mutta syvennyn trilogian ensimmäiseen osaan erityisesti Jamesonin käsitteistön ja postmodernismin teorian kautta. Tämä tuo nähdäkseni syvempää ymmärrystä Frelikinkin havaitsemista ruumiillisuuden ja politiikan kuvauksista, ja niiden merkityksistä sekä yhteyksistä.

Toinen keskeinen lähteeni on John D. Schwetmanin artikkeli jossa hän käsittelee Morganin trilogiaa subjektin käsitteestä käsin. Schwetman käsittelee artikkelissaan romantiikan perinteen vaikutuksia kyberpunktiin ja erityisesti kyseisen genren subjekteihin. (Schwetman 2006.) Tässä tutkielmassa Schwetmanin artikkeli toimii lähteenä ja ajattelun tukena erityisesti ruumiillisuutta käsittelevässä pääluvussa.

Seuraavissa alaluvuissa esittelen kirjailijan ja teoksen ja sijoitan sen kirjallisuuden kentälle lajitraditioiden kautta.

1.1 Kirjailijan ja teoksen esittely

Altered Carbon on Morganin esikoisromaani, joka julkaistiin alun perin Iso-Britanniassa Gollancz-kustantamon toimesta. Teos voittanut Yhdysvalloissa arvostetun Philip K. Dick -palkinnon vuonna 2003. (Morgan s.a.) Trilogiasta tehty tv-adaptaatio julkaistiin suoratoistopalvelu Netflixissä vuonna 2018, toinen tuotantokausi julkaistiin alkuvuonna 2020.

Morganin *Altered Carbon* on osa Takeshi Kovacs -romaanitrilogiaa, jonka muita osia ovat *Broken Angels* (2003) ja *Woken Furies* (2005). Ensimmäisen osan on suomentanut Einari Aaltonen, sarjan muita osia ei ole suomennettu. Tässä tutkielmassani rajaan tarkasteluni ainoastaan trilogian ensimmäiseen osaan.

Takeshi Kovacs -trilogia sijoittuu kuvitteelliseen tulevaisuuteen maailmassa, jossa ihmiset kykenevät elämään periaatteessa ikuisesti: ihmismieli on säilötty *ydinimplanttiin* (eng. *cortical stack*), jossa yksilön minuus, muistot ja persoona säilyvät ikuisesti, ellei ydinimplantti tuhoudu. Tätä ydinimplanttia ja sen myötä ihmisen tietoisuutta ja persoonallisuutta voidaan siirtää aina uuteen ruumiiseen, joita kutsutaan *sukiksi* (eng. *sleeve*). Ihmiskunta on levittäytynyt kauas avaruuteen, valovuosien päähän Maasta. Trilogian ensimmäinen osa sijoittuu Maahan, kaupunkiin nimeltään Bay City lukuun ottamatta teoksen prologia ja joitain takaumia.

Teosten kuvaama maailma on voimakkaan dystooppinen: kuolemattomuus saattaa olla kaikkien saavutettavissa, mutta ruumiinsa voivat käytännössä valita vapaasti vain ne, joilla on kylliksi varallisuutta. Köyhemmät voivat joutua tyytymään esimerkiksi eri tavoin sairaisiin, päihderiippuvaisiin tai muuten mahdollisesti epätydyttäviin kehoihin. Kuolema, vaikkakin useimmiten väliaikainen, voi vähävaraisemman kohdalla tarkoittaa jopa oman ruumiinsa menettämistä, mikäli uudelleensukittamiseen ei ole varaa ja alkuperäinen, oma sukka ehditään vuokrata parhaiten tarjoavalle. Teosten maailma on epäoikeudenmukainen ja kaoottinen, rikollisuus ja väkivalta eri muodoissaan ovat jatkuvasti läsnä, eikä lohtua löydetä sen paremmin

huumeista kuin virtuaaliodellisuuksistakaan. Toisaalta tulee muistaa, että otettaessa kantaa siihen, millainen spekuloitu tulevaisuus on dystopiaa, tullaan tehneeksi jonkinlainen tutkijapositiona käsin nouseva, jossain määrin arvolatautunutkin väite. Esimerkiksi teknologian keinoin mahdollistetun ikuisen elämän väittäminen itsessään vaatinee jo vahvoja perusteluja siitä, miksi tilanne olisi erityisen dystooppinen. Myöskään monet muut teoksen maailman piirteet, kuten militarismi, eivät anna mitään syytä kutsua maailmaa dystooppiseksi vailla minkäänlaista kriittistä tarkastelua. *Altered Carbonin* kohdalla teoksen maailman väittäminen dystooppiseksi on kuitenkin mielestäni perusteltua. Sen henkilöahmot kuvataan tavalla tai toisella onnettomina ja kaikkialla vallitsee erilaisen väkivallan uhka. Myönteisiä ihmiskohtaloita ei juurikaan esitetä, vaan hahmojen tunne-elämää ja juonenkäänteitä ohjaavat erilaisen kostonhimoiset ja väkivaltaiset motiivit, jotka nousevat teoksen yhteiskunnasta ja kulttuurista. Toisaalta myös utooppisia impulsseja on löydettävissä teoksen maailmasta ja tähänkin ajatukseen palaan tutkielmani loppupuolella. Maria Laakso esittää myös suomalaisen sotakirjallisuuden ja dystopian suhdetta käsittelevässä artikkelissaan kiinnostavan ajatuksen dystopioiden ja utopioiden suhteesta. Laakso ei pidä utopian täydellisenä vastakohtana dystopiaa, vaan pikemminkin eräänlaista anti-yhteiskuntaa, joka on rakennettu täysin suunnittelematta tai yhteiskuntaa, ”joka on vasiten suunniteltu pahaksi ja kauhistuttavaksi.” Tällaisia dystopiat eivät Laakson mukaan ole, vaan pikemminkin ne ovat hyvien aikeiden kääntymistä intentioiden vastaisiksi. (Laakso 2017, 108.) Tämä huomio on nähdäkseni myös *Altered Carbonin* tulkinnassa hyvä laittaa merkille. Trilogian ensimmäisen osan puitteissa esimerkiksi muuntohiiliteknologian suunniteltu käyttötarkoitus ei kuitenkaan käy ilmi ja näin ollen jää epäselväksi, mikä on ollut teoksen yhteiskunnan taustalla toimiva ”intentio”, kuten Laakso sitä nimittää.

Teosten päähenkilö, Takeshi Kovacs, on toisesta maailmasta kotoisin oleva, erikoisjoukoissa koulutettu ja vaaralliseksi rikolliseksi luokiteltu palkkasotilas. Hänet on ennen teoksen tapahtumia etsintäkuulutettu ja sittemmin tuomittu rikoksistaan pitkään varastotuomioon – hänen ydinimplanttinsa on viranomaisten valvonnassa, eikä hänellä ole käytössään fyysistä ruumista eikä näin ollen myöskään tietoisuutta, joka on ikään kuin kytketty pois päältä, kunnes oikeuslaitoksen määräämä tuomio on kärsitty. Teoksen alussa Kovacsin ydinimplantti siirretään kuitenkin uuteen ruumiiseen ja hän saa toimeksiannon äärimmäisen rikkaalta ja vaikutusvaltaiselta Laurens Bancroftilta: selvittää, kuka on yrittänyt murhata Bancroftin ja miksi. Poliisivoimat ovat varmoja siitä, että Bancroft on yrittänyt tappaa itsensä ja teoksen edetessä muutkin tahot yrittävät saada tutkimukset keskeytettyä. Lisäksi Kovacsin uusi sukka

paljastuu varastotuomion saaneen korruptoituneen poliisin, Elias Rykerin, ruumiiksi, ja hyvin nopeasti myös Kovacsin sukan menneisyys ja ihmissuhteet kietoutuvat osaksi teoksen juonta.

Morganin teos yhdistelee teoksessa kyberpunkin ja kovaksikeitetyn dekkarikirjallisuuden lajitraditioita: yksityisetsivän toimeksiannon saanut kovaksikeitetty antisankari seikkailee virtuaalitodellisuuksien ja alamaailman hallitseman metropolin väliä. Tämä kirjallisuudenlajien yhdistelmä on tuttu esimerkiksi Philip K. Dickin kyberpunk-klassikosta *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Dick 2012, alk.per. 1968) ja sen tunnetusta adaptaatioista *Blade Runner* (1982). Avaruusoopperamaisen juonteensa tarinaan tuo Kovacsin asema erikoisjoukkojen (eng. *The Envoys*) sotilaana: hän on elämänsä aikana tullut siirretyksi valovuosien päähän erilaisille, uusille planeetoille ihmiskuntaa valovuosienkin päässä hallitsevan protektoraatin toimesta. Maassa Kovacs on muukalainen, maailmojen välillä hyppivä ”heinäsirkka”, joka viime kädessä tarkastelee elämää Maassakin ulkopuolisena. Teossarjan muissa osissa lukijalle tulevat tutuksi myös muut maailmat, esimerkiksi Kovacsin kotiplaneetta, siirtokunta, jota kutsutaan Harlanin maailmaksi.

Ainakin Maassa vaikutusvalta on keskittynyt Laurens Bancroftin kaltaisille, vuosisatoja eläneille aristokraateille, joita kutsutaan teoksessa metuiksi (eng. *a meth*). Termi on lyhennelmä sanasta metusalem, jolla puolestaan viitataan Metuselah-nimiseen Raamatun henkilöön, joka eli 969-vuotiaaksi. (1. Moos. 5: 27.) Nimitys alleviivaa hahmojen epätavallisen pitkää ikään. Metuille on kertynyt vuosisatoja kestäneen elämänsä aikana sekä taloudellista pääomaa että suhteita vaikutusvaltaisiin tahoihin. Näitä vaikutusvaltaisia olentoja esimerkiksi Kristin Ortega, Bay Cityn poliisivoimien komisario, kuvailee jopa kokonaan omanlaisekseen lajiksi: ainakin Ortegan mukaan he ovat kuolemattomuutensa myötä usein kadottaneet inhimillisyytensä ja myötätuntonsa muita, vasta ensimmäistä tai toista elämäänsä eläviä ihmisiä kohtaan. Tällaiset kuolemattomuuden, vallan ja taloudellisen pääoman väliset kietoutumat tuovat teokseen posthumanismiin ja oikeudenmukaisuuteen kytkeytyviä kysymyksiä, jotka ovat olleet kyberpunkin ja sitä edeltäneen tieteiskirjallisuuden ytimessä jo Philip K. Dickin *Palkkionmetsästäjästä* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) ja William Gibsonin *Neurovelhosta* (*Neuromancer*, 1984) asti.

Seuraavaksi esittelen lyhyesti teoksen maailman ja tutkielman ymmärtämisen kannalta keskeiset käsitteet.

1.2 *Altered Carbon* ja lajitradiot

*Altered Carbon*issa on nähtävissä useita eri lajitradiot sulautettuna yhdeksi pastissimaiseksi teokseksi: romaani napsii tietoisena oloisena piirteitä useista varhaisemmista kirjallisuudenlajeista ja yhdistää ne monista palasista kootuksi kokonaisuudeksi. Joskin Jamesonin käsitys pastissista vaikuttaa siltä, että se on luonteeltaan täysin kykenemätön haastamaan tai kyseenalaistamaan toisin kuin satiirin keinoin toimiva parodia: hän kuvaa pastissia neutraaliksi tekeytymiseksi, ilman parodian taka-ajatuksia, satiirin yllykettä, naurua tai uskoa siihen, että lainatun ja epänormaaliksi tehdyn kielen rinnalla olisi olemassa jotain tervettä normaaliutta. (Jameson 1991, 20–21.) Jamesonin ajatuksesta voidaan kenties tiivistää, että menneistä muodoista ja tyyleistä lainaaminen jää pastisseissa ikään kuin ”huvin vuoksi” tehdyksi, koristeelliseksi ja pintapuoliseksi: pastissiteoksen kertoma ei ehkä muuttuisi miksikään, kasaisipa sen sitten lännenelokuvan, musikaalin ja fantasian tai – kuten *Altered Carbonin* kohdalla – kyberpunkin ja dekkarikirjallisuuden yhdistelmäksi.

Joka tapauksessa teoksen pastissimainen rakentuminen on eräs sen lajityyppeihin liittyvä keskeinen huomio. Tämä myös liittyy *Altered Carbonin* ja itseasiassa koko trilogian (ks. Frelik 2010, 173–174) postmodernismin teoriaan, sillä Jamesonin mielestä juuri pastissi on postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypillistä. Samaan tapaan Pekka Vartiainen kuvaa postmodernille taiteelle tyypillisenä aiempien tekstien, materiaalien ja tyylien ”kierrättämistä”. Vartiainen mukaan tämä korostaa postmodernissa taiteessa ilmaisun leikillisyyttä, sopimuksenvaraisuutta, loputtomuutta. (Vartiainen 2013, 36.)

Richard Morganin teoksen ymmärtämisen kannalta kenties keskeisin kaunokirjallinen genre, johon se liitetään, on epäilemättä 1980-luvulla syntynyt kyberpunk. Siitä on helposti löydettävissä klassisen kyberpunkin kuvasto, esimerkiksi uskaliaat teknologiset uudistukset, ihmisruumiin kyborgisaatio ja futuristisen alamaailman kuvaukset (Trębicki 2011, 120.) Sen jatko-osissa on kuitenkin myös avaruusoopperamaisia, tähtienvälisiä miljöitä ja avaruusmatkoja. Toisaalta teossarja liittyy myös klassisen tai kriittisen dystopian traditioon, jossa on perinteisesti kuvattu totalitaarista tai autoritääristä yhteiskuntaa ja sitä vastaan suunnattua kapinaa (Isomaa & Lahtinen 2017, 8). Myös Frelik havainnut, että Morganin Takeshi Kovacs -trilogia hyödyntää vaikutteita useista eri genreistä, vaikka onkin syvään juurtunut kyberpuntestiikkaan. (Frelik 2010, 173–174.) Samoin *Altered Carbonin* kirjallisuudenlajien kentälle sijoittaa Grzegorz Trębicki todeten, että teos esittää elementtejä esimerkiksi avaruusoopperasta ja noirista (Trębicki 2011, 120). Useine tunnistettavine genrekonventioineen Morganin teos edustaa ylipäätään 2000-luvulle tyypillistä hybridimäistä

kirjallisuutta. Erilaisten genrejen välisten raja-aitojen on yleisestikin koettu madaltuneen vuosituhatosen taitteessa, monia kirjailijoita ja elokuvaohjaajia on nykyään vaikeaa määrittellä vain tietyn genren kirjailijaksi. (Ks. esim. Luckhurst 2005, 243.) Joka tapauksessa esimerkiksi Trębicki toteaa, että kyberpunk on keskeinen Takeshi Kovacs -trilogian rakenteelle ja viestille. Morganin näkemyksen vakuuttavuus ja omaperäisyys perustuu ennen kaikkea siihen, miten se taustoittaa klassiset kyberpuntelementit ja asettaa ne vasten kompleksisia psykologisia, sosiaalisia ja taloudellisia ongelmakohtia. (Trębicki 2011, 120.)

Kyberpunkin synty liitetään tyypillisesti Gibsonin ja Bruce Sterlingin tuotantoon, mutta genren edeltäjinä voidaan nähdä jo esimerkiksi osa J. G. Ballardin ja Philip K. Dickin tuotannosta (Murphy & Vint 2010, xi). *Altered Carbonista* löytyy paljon tyypillisesti kyberpunktiin liitettävää kuvastoa: korruptoitunut metropoli, koneen ja ihmisen moninaiset yhteenliittymät, tekoälyt ja virtuaaliodellisuudet – ne vain ovat saaneet uudenlaisia painotuksia ja merkityksiä 2000-luvun uudessa kyberpunkissa (vrt. McHale 2010, 6). Lajimääritelmä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, kuten ei kirjallisuuden lajeissa ylipäätään. Esimerkiksi Brian McHale lähtee tarkastelemaan genreä ja sen määrittelyn ongelmaa useasta näkökulmasta: onko kyberpunkia ainoastaan niiden kirjailijoiden teokset, joiden yleisesti ajatellaan kuuluvan kyberpunk-kirjailijoiden ”piiriin”, osaksi kyberpunkin koulukuntaa? Onko kyseessä tieteiskirjallisuutta julkaisevien tahojen markkinointikategoria? (McHale 2010, 3.) Samankaltaista määrittelyn ongelmaa kohtaa toki myös tieteiskirjallisuus ylipäätään. Esimerkiksi Brooks Landon toteaa, ettei ole löytänyt täysin tyhjentävää määritelmää tieteiskirjallisuudelle. Teosten ”scifistisyyttä” voidaan arvioida monelta eri kantilta: onko tieteiskirjallisuutta esimerkiksi se, mikä on *julkaistu* tieteiskirjallisuutena? Vai se, *luetaanko* sitä tieteiskirjallisuutena vai ei? Vai onko sittenkin hedelmällisempää kysyä, mitä teksti *tekee* tieteiskirjallisuuden näkökulmasta? Viimeisen kysymyksen kohdalla Landon nostaa esiin Ursula K. Le Guinin ja Mark Rosen määritelmät tieteiskirjallisuudesta. Näissä määrittelyissä keskeiseksi nousee tekstin suhde teknologiaan, toisin sanoen se miten se suhteutuu ihmisen ja koneen väliseen konfliktiin. (Landon 2002, 14–15, 18, 31.) Muitakin tapoja sijoittaa yksittäisiä tekstejä tieteiskirjallisuuden kenttään epäilemättä on, ja ne kaikki antavat erilaisia painotuksia eri tekstien tarkastelulle. Sama pätee kyberpunktiin. Jos genren määrittäjäksi otetaan lukeva yleisö ja tapa, jolla *Altered Carbonia* jatko-osineen markkinoidaan, se on epäilemättä kyberpunkia, sillä sellaisena se on markkinoitu ja vastaanotettu. Toisaalta jos *Altered Carbonista* etsii Gibsonin ihmiskuntaa uhkaavia tekoälyjä, tai että juonen käännekohtat sijoittuisivat tietokonevälitteiseen virtuaaliodellisuuteen ja gibsonmaiseen matriisiin, joutuu mitä luultavimmin pettymään:

tekoälyt ovat Gibsonin Wintermuteen ja Neuromanceriin verrattuna lähes vaarattomia ja keskeisimmät henkilöhahmot ratkaisevat konfliktit pääasiassa nyrkein, eivät hakeroitumalla suuryritysten datapankkeihin.

McHale tiivistää artikkelissaan kyberpunkin olevan kirjallisuutta, joka yhdistää tieteiskirjallisuuden ja postmodernistisen kerronnan. Varhaisemmasta tieteiskirjallisuudesta kyberpunk on ammentanut kuvastoa ja tieteiskirjallisuuden kliseitä, joita genre painottaa uudella tavalla. Tällaista yhteistä kuvastoa sekä kyberpunkissa että tieteiskirjallisuudessa yleensä ovat esimerkiksi robotit. (McHale 2010, 5–6.) *Altered Carbon*in esiintyviä esimerkkejä bordellin ovivahteina toimivia robotteja ja lentäviä ajoneuvoja, joita on esiintynyt tieteiskirjallisuudessa jo kauan ennen Gibsonin tai Bruce Sterlingin teoksia.

Kyberpunkin ja postmodernistisen kerronnan välisen yhteyden McHale puolestaan tiivistää hieman toisenlaiseksi: siinä missä postmodernismi representoi erilaisia kaunokirjallisia motiiveja usein tekstin muodon tasolla (esimerkiksi kielellisillä ratkaisuilla) ikään kuin metaforisesti, kyberpunk käsittelee näitä samoja kysymyksiä kirjaimellisesti. McHale nimeää kolme sekä postmodernistiselle kerronnalle että kyberpunkille tyypillistä motiivia: ”maailmallisuuden” motiivit, persoonallisen minuuden kysymykset ja kuoleman, sekä yksilöllisesti että kollektiivisesti ymmärrettynä. (McHale 2010, 5–6.) McHalén käsittelemät kolme yleistä motiivia ovat kieltämättä kaikki tavalla tai toisella läsnä myös *Altered Carbonissa*: teoksesta löytyvät maailmat maailmojen sisällä muun muassa virtuaalitodellisuuksien muodossa (vrt. McHale 2010, 11), kysymykset yksilöllisen ja persoonallisen minuuden rajallisuudesta ja kuolema, ehkä tässä tapauksessa etenkin yksilöllisellä tasolla. Nämä kaikki teos yhdistää myös yhteiskunnallisiin kysymyksiin ikään kuin laajemmaksi kysymykseksi siitä, mikä on näiden postmodernististen motiivien seuraus teoksen yhteiskunnassa, henkilöhahmoissa ja henkilöhahmojen välisissä suhteissa – toisin sanoen se todellakin konkretisoi sen, mikä postmodernistisessä kerronnassa on McHalén mukaan ilmaistu usein rakenteen ja kielen tasolla. *Altered Carbonissa* esimerkiksi ruumiillisuuden tematiikkaa nimenomaan konkretisoi yhteiskunnallisia kysymyksiä näyttämällä kuvaamiensa yhteiskunnallisten rakenteiden ja kulttuurin vaikutukset yksilön tasolla. Tätä käsittelemän tutkielmani ensimmäisessä pääluvussa.

Koska *Altered Carbon* ottaa paikan kyberpunkin lajitradiossa ja omaksuu sille tyypillisiä konventioita, tulee se samalla ottaneeksi ainakin jonkinlaisen suhteen myös kyberpunkia koskevaan laajempaan keskusteluun ja kontekstiin. Kuten Klaus Brax toteaa, muun muassa

Alastair Fowleria mukaillen, kirjallisuudenlaji ohjaa aina jollain tavalla lukemista ja vaikuttaa teoksesta tehtäviin tulkintoihin. Myöhempi kirjallisuus käy keskustelua lajin historian kanssa ja kantaa osaltaan mukana lajiin liittyviä kulttuurisia merkityksiä ja sisältöjä. Teos voi Braxin mukaan hyödyntää, muokata tai rikkoa lajikonventioita. (Brax 2008, 126–127.) Mikäli *Altered Carbonin* yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin kysymyksiin liittyviä merkityksiä haluaa tutkia, tulee ainakin joiltain osin tärkeäksi tai ainakin hedelmälliseksi pohtia myös sitä, millaisia merkityksiä sen edustaman kirjallisuudenlajin katsotaan jo itsessään sisältävän.

Huolimatta siitä, että kyberpunkin on uhottu jopa kuolleen, useat teoreetikot ovat vuosien varrella nostaneet esiin myös esimerkkejä teoksista ja kirjoilijoista, jotka todistavat kyberpunkin perinnön jatkuvan. Graham J. Murphy ja Sherryl Vint toteavat, että kyberpunkliikkeen aikaiset visiot valtakulttuurin valtakeskittymät hakkerioivista radikaaleista voivat näyttäytyä naiiveina tai jopa nostalgisina. Murphyn ja Vintin mukaan olemme kuitenkin samaan aikaan informaatioteknologian vaikutuksia tarkastelevan fiktion tarpeessa kipeämmin kuin koskaan, ja juuri tämä saattaa olla heidän mukaansa syy sille, että kyberpunk näyttää kuin näyttääkin säilyttäneen elinvoimaisuutensa. (Murphy & Vint 2010, xi–xii.) Tähän kontekstiin *Altered Carbon* tuo nähdäkseni yhden mahdollisen, tutkimisen arvoisen näkökulman sen ollessa nimenomaan tällaista Murphyn ja Vintin peräänkuuluttamaa, informaatioteknologian vaikutuksia tarkastelevaa fiktiota.

Roger Luckhurst liittää 1980-luvun tieteiskirjallisuuden ja kyberpunkin yhteiskunnalliseen kontekstiin, jossa Margaret Thatcherin politiikka Iso-Britanniassa ja Ronald Reaganin politiikka Yhdysvalloissa ennustelivat radikaalia muutosta koko maailmassa, kohti uusliberalistista markkinataloutta (Luckhurst 2005, 196). Samaan yhteiskunnalliseen kontekstiin sen liittää Tom Moylan, ja hahmottelee kehityskaarta vielä pidemmälle: Ronald Reaganin ja George Bushin aikana maalaillut utooppiset tulevaisuudenkuvat eivät ole toteutuneet. Sen sijaan Moylan väittää vuonna 2010 julkaistussa artikkelissaan, että todellisuutta leimaa ekonominen, poliittinen, kulttuurinen ja ekologinen hävitys, siis yhä voimakkaampi dystooppisuus. Tämän kehityskulun kohti dystooppista todellisuutta Moylan liittää uusliberalistiseen käänteeseen, ja etenkin Yhdysvalloissa hän näkee 1980-luvun uudistuksista alkaneen kehityskaaren, jonka myötä julkisia palveluja on yksityistetty, valtionhallinto heikentynyt, keski- ja työväenluokka köyhtynyt, tuloerot kasvaneet ja osattomien määrä kasvanut. (Moylan 2010, 81–82.) Moylan kirjoittaa ennen muuta Yhdysvalloista, mutta samankaltainen uusliberalistinen käänne on ollut näkyvillä muuallakin. Esimerkiksi Suomessa uuteen yhteiskuntajärjestelmään mukauduttiin niin ikään 1980- ja 1990-

luvuilla globaalin kehityksen saattelemana ja siirryttiin hyvinvointivaltion ajasta kohti markkinaperustaista kilpailuyhteiskuntaa (esim. Karkulehto & Leppihalme 2018, 263).

On kuitenkin huomioitavaa, että *Altered Carbon* on julkaistu 2000-luvun alussa ja kietoutuukin näin ollen jo huomattavasti pidempään ja erilaiseen tieteiskirjallisuuden jatkumoon kuin kyberpunk-liikkeen ytimessä vaikuttaneet kirjailijat. (vrt. Murphy & Vint 2010, xii.) Näin ollen sen suhdetta kyberpunkin genrekonventioihin tai lajin yhteiskunnalliseen kontekstiin ei voikaan tarkastella täysin samoista lähtökohdista kuin sen kirjallisia esikuvia: yhteiskunta, jonka kanssa *Altered Carbon* ja sitä koskeva keskustelu käyvät dialogia, on monessa mielessä erilainen yhteiskunta, jota lähdemateriaaleissani käsitelty kyberpunk käsittelee. Tästä huolimatta uskon, että kyberpunkin, kapitalismin ja postmodernismin suhdetta käsitelleet teoriat ovat yhä käyttökelpoisia myös *Altered Carbonin* tutkimisessa, kunhan historiallisen kontekstin muutokset pidetään mielessä.

Frelikin mukaan Morganin sarja poikkeaa merkittävällä tavalla aiemmasta kyberpunk-traditiosta etenkin suhtautumisessaan ruumiillisuuteen ja poliittisuuteen. Varhainen kyberpunk ei ole toisin sanoen ottanut voimakkaasti kantaa politiikkaan. (Frelik 2010, 176.) Tämä voi tuntua jopa ristiriitaiselta aiempaan yhteiskunnalliseen kontekstualisointiin nähden. Miten kyberpunk voidaan samanaikaisesti nähdä yhteiskunnallisen, kulttuurisen ja poliittisen todellisuuden kognitiivisena karttana, ja kuitenkin ajatella, että se ei ole historiansa aikana ollut erityisen poliittinen genre?

Tämän kysymyksen kohdalla tuleekin nähdäkseni mukaan kysymys siitä, millä tavalla erilaiset kyberpunk-teokset sijoittuvat dystopian ja utopian kentällä. Esimerkiksi Moylan tarkastelee Gibsonin *Neurovelhon* ja sen jatko-osien dystooppista ja utooppista jännitettä artikkelissaan ja löytää siitä molempia elementtejä. *Sprawl*-trilogian maailmat ovat luokkayhteiskuntia, joissa valtaa pitävät suuryritykset ja rikollisorganisaatiot. Päähenkilöt, jotka yleensä edustavat pientä ja turvatonta keskiluokkaa, liittoutuvat alemman luokan kanssa ja kamppailevat selvitäkseen dystopiamaailmassaan. Jokaisessa trilogian osassa on kuitenkin Moylanin mukaan myös utooppinen enklaavi, jolla on merkittävä rooli paitsi teosten juonen kannalta, myös 1980-luvun kulttuurisen logiikan ilmentäjänä. Lopulta utopististen, usein ei-valkoista kulttuuria edustavien enklaavien merkitys kuitenkin talttuu dystopiamaailmassa lähinnä selviämään pyrkivien, kyynistenkin protagonistien ja pääjuonen käännteiden alaiseksi. Ja tämän myötä Gibsonin trilogia alkaa Moylanin mukaan menettää kriittistä kärkeään. (Moylan 2010, 86, 88.) Sherryl Vint puolestaan ehdottaa kyberpunkia ja tavarautumista käsittelevässä artikkelissaan, että

nimenomaan kyberpunkin perintö olisi vastata Jamesonin esittämään kysymykseen postmodernisen taiteen ja kulutuskapitalismin välisestä suhteesta (Vint 2010, 95).

Keskustelussa kyberpunkin epäpoliittisuudesta nousee nähdäkseni esiin kysymys siitä, milloin on kyseessä jopa antiutopistinen teos. Kenties ajatus aiemman kyberpunkin yhteiskunnallisen terän uupumisesta kietoutuukin juuri tähän ajatukseen: kyberpunk *on kuvannut* epätasa-arvoista ja tavaraistunutta todellisuutta ja kenties jopa kyseenalaistanut sitä, mutta ei silti ole kyennyt kuvittelemaan toisenlaista tulevaisuutta.

Tähän jatkumoon Frelik sijoittaa Morganin poliittisesti latautuneen Takeshi Kovacs -trilogian ja etenkin sen päätösosan, *Woken Furiesin*, esimerkkinä kyberpunkista, joka on ainakin jossain määrin utopistisesti väritynyt (Frelik 2010, 180). Tässä tutkielmassa en tarkastele teossarjan muita osia. Kuitenkin sivuan ajatusta käsitellessäni teoksen yhteiskuntakritiikkiä, sillä näen, että myös *Altered Carbon* tarjoaa kerronnallisten ratkaisujensa kautta tämän utopistisen luennan mahdollisuuden tai utooppiset impulssit, kuten niitä Jamesonin teoriasta käsin lähestyn.

Frelikin havainto Morganin trilogian poliittisuudesta on siltäkin osin kiinnostava, että juuri sen voi osaltaan katsoa yhdistävän *Altered Carbonin* laajemminkin angloamerikkalaiseen tieteiskirjallisuuden jatkumoon. Yhteistä maaperää näyttäisi olevan ainakin sellaisten kirjailijoiden kuin Iain M. Banksin ja Ken MacLeodin kanssa.

1990-luvulta 2000-luvulle Paul Kincaid hahmottelee jatkumoa ilmiölle, jota hän kutsuu brittiläiseksi renessanssiksi (eng. *the British Renaissance*). Kincaid määrittelee brittiläisen renessanssin lähteneen liikkeelle esimerkiksi Iain M. Banksin Kulttuuri-sarjan aloittavasta *Muista Flebasta* -teoksesta (*Consider Phlebas*, 1987) ja Colin Greenlandin *Take Back Plenty*stä (1990). Banksin tunnettu sarja yhdistelee Kincaidin mukaan avaruusoopperaa ja poliittisia teemoja. Lisäksi brittiläisen tieteiskirjallisuuden jatkumossa näkyy Kincaidin mukaan New Wave -kirjallisuuden vaikutteet, kuten myöhäismodernismi ja kokeellisuus. Merkittävimmäksi poliittista teoriaa ja filosofiaita hyödyntäväksi kirjailijaksi Kincaid nimeää skotlantilaisen Ken MacLeodin neliosaisen sarjan, *Fall Revolution* (1995–1999). (Kincaid 2009, 177–179.) Roger Luckhurst puolestaan liittää liittää Banksin ja MacLeodin uudeksi avaruusoopperaksi (eng. *The New Space Opera*) kutsuttuun tieteiskirjallisuuden ilmiöön. Luckhurst vertaa muun muassa Banksia ja amerikkalaisen Dan Simmonsin *Hyperionia* (1989) ja toteaa Simmonsien hyödyntävän metafiktiivisiä elementtejä enemmän kuin brittiläiset vertailukohtansa. Näin juuri *Hyperion* tulee Luckhurstin mukaan vanginneeksi 1990-luvun globalisoituneen, monimutkaisiksi verkostoiksi muuntuneen todellisuuden. Myös Luckhurst käsittelee Ken

MacLeodin *Fall Revolution* -sarjaa esimerkkinä huomattavan poliittisesta avaruusoopperasta. (Luckhurst 2005, 222–225, 229.) *Altered Carbon* teemoineen sijoittuu nähdäkseni lähelle Banksin ja MacLeodin brittiläistä ja Simmonsien yhdysvaltalaisista tieteiskirjallisuuden jatkomoa avaruusoopperamaisen miljöönsä ja poliittisuutensa kautta.

Altered Carbonissa yhdistyvät kyberpunkille tyypilliset lajipiirteet, ja näin sen voi ajatella väistämättä sisällyttäneen itseensä myös lajilleen merkittäväksi katsotun yhteiskunnallisen, 1980-luvusta tähän päivään asti ulottuvan kontekstin. Se käy vuoropuhelua myös ylipäätään angloamerikkalaisen tieteiskirjallisuuden perinteen kanssa.

2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Tässä luvussa esittelen tutkielmani kannalta keskeisimmät teoreettiset lähtökohdat ja käsitteet. Keskeisin yksittäinen teoreetikko tutkielmani kannalta on yhdysvaltalainen Jameson, joka on tarkastellut tieteiskirjallisuutta osana postmodernismia koskevaa, uusmarxilaista teoriaansa. Tutkielmani kannalta eräänlaisena kattoteoriana voidaan pitää Jamesonin ajatuksia poliittisen taiteen merkityksestä postmodernistisessä yhteiskunnassa. Jamesonin käsitteistä esittelen tutkielmani kannalta keskeisimpinä kognitiivisen kartoittamisen ja poliittisen tiedostamattoman käsitteen. Omassa alaluvussa käsittelen myös Jamesonin ajatusta subjektin pirstoutumisesta myöhäiskapitalismissa. Sitten määrittelen lyhyesti sen, missä suhteessa utooppinen impulssi on etenkin kognitiivisen kartoittamisen ja poliittisen tiedostamattoman ajatuksiin jamesonilaisessa teoriassa.

Tämän jälkeen eriytän omaan alalukuunsa käsitteet, jotka jäsentävät ruumiillisuuden tarkastelua postmodernin subjektin representaationa. Nämä käsitteet näen yksittäisinä teoksen tematiikkaan liittyvinä piirteinä, joilla teos pyrkii tekemään Jamesonin kaipaamaa kognitiivista kartoitusta kuvaamalla subjektin kokemusmaailmaa postmodernissa myöhäiskapitalismissa. Ensimmäisenä käsittelen transhumanismia, sen piirissä esiteltyä postihmisen käsitettä ja kartesiolaista dualismia. Tämän jälkeen määrittelen Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian peruspiirteitä ja esittelen siitä johdetut käsitteet, objektiruumiin ja habituaalisen ruumiin, joita tulen käyttämään muiden käsitteiden rinnalla ruumiillisuuden kuvauksia analysoidessani. Sitten esittelen lyhyesti tavarautumisen käsitteen.

2.1 Fredric Jameson, postmodernismi ja myöhäiskapitalismi

Klassikkoteoksensa *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) avausluvun lopussa Fredric Jameson syventyy kysymykseen siitä, mikä tehtävä poliittisella taiteella on monikansallisen myöhäiskapitalismin maailmantilassa. Jamesonin mukaan uuden poliittisen taiteen on luotava uutta käännteentekevää tapaa representoida ylikansallista pääomaa. Tällöin uudenlainen paikantuminen sekä yksilöllisellä että kollektiivisella tasolla voi tapahtua. Postmodernismin poliittisen muodon ”kutsumus” on toisin sanoen luoda globaalia kognitiivista kartoittamista, niin sosiaalisella kuin tilallisella tasolla. (Jameson 1991, 54.) Kysymys on osa jo pidempään jatkunutta traditiota kirjallisuuden tutkimuksessa. Esimerkiksi Erkki Seväsen mukaan etenkin länsimaista romaania on pidetty uuden ajan alusta asti kriittisenä kirjallisuuden lajina, joka on asettanut vallitsevan kulttuuris-yhteiskunnallisen todellisuuden mielekkyyden kyseenalaiseksi (Sevänen 2011a, 277.)

Ylipäättään Jamesonin muotoilu, että taiteella – nimenomaan poliittisella taiteella – olisi ylipäättään jonkinlainen yhteiskunnallinen *tehtävä* viittaa kysymyksenasettelun puolesta laajemminkin kirjallisuussosiologiaan tai sosiologisesti suuntautuneeseen kirjallisuudentutkimukseen. Näiden piirissä toimivat tutkijat pitävät kirjallisuutta sosiaalisesti määräytyneenä tai sosiaalisesti sidonnaisena, tarkastelevat tekstejä ja kirjallista elämää suhteessa muuhun kulttuurisyhteiskunnalliseen todellisuuteen ja tulkitsevat kirjallisuutta tästä todellisuudesta käsin. Erityisesti Sevänen liittää Fredric Jamesonin työn osaksi kirjallisuussosiologian dialektista traditiota, joka puolestaan pohjautuu klassiseen saksalaiseen filosofiaan, estetiikkaan ja yhteiskuntateoriaan. Dialektisen tradition suurimpia kehittäjiä olivat Georg Lukács, Theodor Adorno ja Lucien Goldmann, joiden jalanjäljissä Jameson Seväsen mukaan jatkaa. Kaikki neljä on tyypillisesti sijoitettu marxismin piiriin, joskin he kaikki ovat myös edustaneet erilaisia marxismin haaraumia. Dialektisessa traditiossa tekstien on katsottu muotoutuvan yhteiskunnasta käsin, ainakin tiettyyn rajaan asti. Tästä lähtöoletuksesta käsin dialektisen tradition edustajat ovatkin selvittäneet sitä, millaista kuvaa yhteiskunnasta ja maailmasta kirjalliset tekstit välittävät. (Sevänen 2011b, 12, 19.)

Eräs huomioitava seikka Jamesonin ajatuksissa liittyen postmoderniin kulttuuriin on, että hänen mukaansa kulttuurin piirin niin sanottu autonomia on joutunut myöhäiskapitalismin logiikan tuhoamaksi. Postmodernismin tilassa mahdollisuus kriittiseen etäisyyteen on lakannut olemasta, kun monikansallinen pääoma on läpäissyt nekin saarekkeet, joissa kapitalismin varhaisemmissa vaiheissa on tarjoutunut jalansija kriittisille pyrkimyksille. (Jameson 1986, 271–272.) Toisin sanoen postmoderni kulttuuri ei Jamesonin mukaan pysty esittämään kritiikkiä tai asettumaan vastarintaan suhteessa myöhäiskapitalismiin, koska kapitalismi on jo läpäissyt postmodernistisen aikakautemme taiteen ja muun kokemusmaailman. Myöhäiskapitalismi on jo ikään kuin imeytynyt taiteeseen ja sen tuotantotapoihin itseensä, ja tekee siitä vain yhden uuden tavan toisintaa juuri siitä ideologiaa, jota se yrittää vastustaa. Esimerkiksi Linda Hutcheonin ajatus postmodernismista vaikuttaa aavistuksen erilaiselta. Hutcheonin mukaan postmodernismin tavoitteissa erottuu eräänlainen pyrkimys kahtalaisuuteen, sillä postmodernismi onnistuu samanaikaisesti *sekä* lujittamaan *että* murentamaan konventioita ja ennako-oletuksia, joita se näyttää haastavan. Ja tästä kahtalaisuudesta huolimatta Hutcheonin mielestä on kuin onkin perusteltua sanoa, että postmodernin perimmäinen tarkoitus on osoittaa miten elämäntapamme ”luonnollisina” nähdyt asiat ovatkin itseasiassa ”kulttuurisia”: ne ovat meidän tekemiämme, eivät annettuja. (Hutcheon 1989, 2.)

2.1.1 Kognitiivinen kartoittaminen ja poliittinen tiedostamaton

Jameson jatkaa esseessään siitä, kuinka kulttuurivastarinnan ja paikallisten vastakulttuurimuotojen lisäksi myös avoimen poliittiset väliintulot ovat kaikki joutuneet järjestelmän aseista riisumiksi ja sulattamiksi, koska mikään niistä ei kykene saavuttamaan mitään kriittistä etäisyyttä. Tämä ei kuitenkaan estä taidetta yrittämästä: Jameson arvelee uudemman kulttuurituotannon yrityksiä uuden, postmodernin tilan tutkimiseksi ja ilmaiseksi jopa eräänlaiseksi uuden realismin muodoksi tai vaihtoehtoisesti yritykseksi vetää huomio pois postmodernista todellisuudesta. (Jameson 1986, 274–275, 277, 279.)

Myös Jamesonin mukaan meille on jäänyt yksi mahdollinen radikaalin kulttuuripolitiikan muoto. Tätä kehittelemäänsä kulttuurimuodon estetiikkaa hän kutsuu *kognitiivisen kartoituksen* estetiikaksi. Kognitiivisen kartoituksen estetiikan päämäärän Jameson tiivistää aivan esseensä lopulla pedagogiseksi, poliittiseksi kulttuuriksi, joka pyrkii varustamaan subjektin uudella, tepsivämmällä paikantajulla globaalissa järjestelmässä. Jameson ei esseessään väitäkään, että emme missään tapauksessa *voi* tietää maailmasta ja sen totaliteetista abstraktilla tai ”tieteellisellä” tavalla, vaan kyse on pikemminkin siitä, että sitä ei ole pystytty toistaiseksi esittämään havainnollisesti eli representoimaan. Tavoitteena onkin löytää tapa ylittää eksistentiaalisen kokemuksen (yksilösubjektin sijoittuminen, arkikokemus) ja tieteellisen tiedon välinen kuilu. Uuden, poliittisen taiteen tehtävä onkin Jamesonin mukaan sekä pitää kiinni postmodernismin perimmäisestä objektista (monikansallisen pääoman maailmanavaruudesta) ja samalla murtautua johonkin uuteen tapaan esittää tämä objekti. Tällaisen representaation avulla voimme kenties alkaa käsittää uudelleen asemaamme yksityisinä ja kollektiivisinä subjekteina, ja saada takaisin toimintakyvyn, jonka spatiaalinen ja sosiaalinen hämmennyksemme meiltä vie. (Jameson 1986, 274–275, 277, 279.)

Jamesonin mukaan vanhoissa historiallisissa tilanteissa syntyneet esteettiset käytännöt eivät käy enää tuoreemman tilan hahmottamiseen. Näin ollen esimerkiksi Bertolt Brechtin merkittävä, kulttuurin ja pedagogiikan suhdetta uudelleenkirjoittanut, mutta modernismin aikakaudella syntynyt työ ei käy esteettisestä käytännöstä enää postmodernia aikakautta hahmottaessa. (Jameson 1986, 275) Näin ollen voi olla tarpeen kysyä olisiko Jamesonin jo 1980-luvulla luoma esteettinen käytäntö enää käyttökelpoinen työväline 2000-luvun alussa ilmestyneen teoksen lähestymiskulmaksi, onhan kirjallisuushistoriassakin joidenkin mukaan siirrytty jo postpostmoderniin tai metamoderniin vaiheeseen. Tämän tutkielman puitteissa juuri 1980-lukulaisen teorian hyödyntäminen tuntuu kuitenkin perustellulta muun muassa siksi, että *Altered Carbon* itsekin keskustelee kyberpunk-genrensä kautta nimenomaan 1980-luvun

kontekstin kanssa. Artikkelissaan ”The Aesthetics of Singularity” (2015) Jameson itse toteaa, että postmodernismi ja postmoderniteetti käsitteinä ovat olleet runsaasti kritisoituja ja myöntää, että ne ovat kenties myös käymässä epäajankohtaisiksi. Tämän myönnettyäänkin Jameson kuitenkin uskoo tai pikemminkin toivoo käsitteiden voivan yhä olla käyttökelpoisia globalisoituneessa informaatioyhteiskunnassa, jossa elämme. (Vrt. Jameson 2015, 103, 105.)

Tutkielmani keskeinen ajatus onkin, että ehkä Richard Morganin *Altered Carbonia* voi lukea Jamesonin peräänkuuluttamana poliittisena, postmodernina taiteena, joka pyrkii kognitiivisesti kartoittamaan kulttuuris-yhteiskunnallista tilannetta. Tähän se pyrkii nimenomaan kuvaamalla postmodernia ruumiillisuutta ja sitä myöten subjektin kokemusta postmodernissa myöhäiskapitalismissa.

Kognitiivisen kartoittamisen käsitteen eräänlainen vastinpari on Jamesonin toinen avainkäsite, poliittinen tiedostamaton. Ojajärven mukaan Jameson on haastattelukirjassa *Jameson on Jameson* myöntänyt molempien käsitteiden olevan pohjimmiltaan totaliteetin lukácslaista ajattelua. Ne ovat toisin sanoen Jamesonin itsensä toimesta rinnakkain asetettuja ja hän hahmottaa niiden välillä olevan suhteen. Kognitiivisen kartoituksen Jameson liittää Ojajärven mukaan siihen, miten taideteoksista voi tulkita löytyvän tarkoituksellisempi ja poliittisesti itsetietoisempi suhde sosiaaliseen todellisuuteen. Poliittinen tiedostamaton on puolestaan Ojajärven tulkinnan mukaan jotain, mikä teksteissä on välttämättä läsnä ja nimenomaan tulkitsijan on mahdollista tuoda tätä tekstien ja todellisuuden tiedostamatonta suhdetta esiin. (Ojajärvi 2018, 345–346.)

Tämän tutkielman puitteissa käsite ei nouse voimakkaasti esiin analyysiluvuissa tulkinnallisena apuvälineenä. Kuitenkin poliittisen tiedostamattoman rooli Jamesonin ajattelussa on tarpeen nostaa esiin, sillä kuten Ojajärvi huomauttaa, ei poliittisen tiedostamattoman ja kognitiivisen kartoittamisen välistä rajaa ole aina helppo hahmottaa edes Jamesonin omia analyysseja lukiessa. (Ojajärvi 2018, 345.) Näin ollen lähikäsitteen määrittely tuntuu mielestäni tarpeelliselta, jotta on mahdollista tehdä ainakin jonkinlainen perusteltu päätös siitä, miksi *Altered Carbonia* tulkittaessa puhun kuitenkin nimenomaan kognitiivisesta kartoittamisesta tekstin sisäisenä, tarkoituksellisena prosessina enkä poliittisesta tiedostamattomasta, joka puolestaan olisi enemmän tulkitsijasta käsin rakentuva työkalu.

2.1.2 Pirstoutunut subjekti

Pirstoutunut subjekti liittyy Jamesonin ajatukseen postmodernin aikakauden peruspiirteistä, joita ovat uusi pinnallisuus, sen mukainen historiallisuuden heikkeneminen sekä julkisen

historian tasolla että yksityisellä tasolla ja uudentyypinen tunteiden perusvire eli intensiteetti. Kaikki tämä liittyy Jamesonin mukaan kokonaiseen uuteen teknologiaan, joka antaa hahmon uudelle, maailmanlaajuiselle talousjärjestelmälle. (Jameson 1986, 233–234.)

Jamesonin mukaan subjektin tilaa pyrkimään kuvanneet ahdistuksen ja vieraantumisen käsitteet eivät ole ehkä enää paikallaan postmodernissa maailmassa, vaan ne kuuluvat pikemminkin täysmodernismin aikakauteen. Subjektin vieraantumisen on postmodernissa kulttuurissa korvannut sen sijaan subjektin pirstoutuminen. Tämä termi puolestaan voi Jamesonin mukaan johtaa kohti teoriaa subjektin kuolemasta: autonomisen, porvarillisen minän tai yksilön lopusta, ja tähän liittyvän keskeissubjektin hajaantumisen korostamisesta. Tästä Jameson jatkaa kohti toista postmodernismille tyypillistä piirrettä, affektien heikkenemistä. Tunteet eivät katoa postmodernissa maailmassa ja taiteessa, vaan muuttuvat vapaasti leijuviksi ja persoonattomiksi. Niissä korostuu erityislaatuinen euforia ja erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa ajallisuuden ja muistin tematiikka heikentyy. Historiallisuuden ja ajallisuuden katoaminen puolestaan johtaa Jamesonin esseen myötä merkityksellistävän ketjun särkymiseen, skitsofreeniseen kokemusmaailmaan. Merkitsimien keskinäinen suhde särkyä ja jäljelle jää vain irrallisten nykyhetkien sarja, aineellisten merkitsimien kokemus. (Jameson 1986, 241–242, 255–256.)

Tarkastelen teoksen ruumiillisuutta etenkin tästä näkökulmasta käsin. Toisaalta *Altered Carbonin* subjekteihin ja etenkin sen päähenkilöön voisi soveltaa myös toisenlaisia postmodernia subjektia koskevia teorioita, jotka painottavat postmodernia subjektia eri tavalla. Esimerkiksi Liisa Steinby vertaa Jamesonia toiseen postmodernin teoreetikoon, Zygmunt Baumaniin. Jamesonille subjektin tilanne on myöhäiskapitalismin vieraannuttavissa, todellisuuskokemusta pirstaloivissa olosuhteissa syntynyt poikkeuksellisuus. Steinby tulkitsee, että Baumanille postmoderni subjekti puolestaan edustaa ”nomadista subjektia”, joka sopeutuu kameleonttimaisesti ympäristöönsä ilman omaa ydintä. (Steinby 2011, 137.) Koen, että myös Baumanin ja esimerkiksi Rosi Braidottin ajatukset nomadisesta subjektista kävisivät teoreettiseksi lähtökohdaksi etenkin teoksen päähenkilön tarkasteluun. Tässä yhteydessä rajaan kuitenkin teoreettiseksi lähtökohdaksi Jamesonin ajatuksen pirstoutuneesta subjektista.

2.1.3 Utooppinen impulssi

Tutkielmani viimeisessä analyysissä käsittelem *Altered Carbonia* myös utooppisen impulssin käsitteen kautta. Ojajärven mukaan Jameson etsii teksteistä utooppista impulssia nimenomaan reifikaation eli todellisuussuhdetta fragmentoivan esineistymisen vastavoimana. Tämä on ollut jopa välttämätöntä: muutoin on vaarana, että reifikaatiota ainoastaan ylikorostetaan ja

estetään näin näkemästä muutoksen mahdollisuutta. (Ojajärvi 2018, 336–338.) Tämän kaltaisen keskustelun etenkin kyberpunkin kohdalla olen nostanut esiin tutkielmani luvussa 1.2. Esimerkiksi Moylan on kirjoittanut Gibsonin *Sprawl*-trilogian sinällään utooppisten enklaavien lopulta menettävän kriittisen kärkensä, kun kyyniset protagonistit eivät lopulta pysty hahmottamaan vaihtoehtoja elämälleen dystopiatodellisuudelle. (ks. Moylan 2010, 86, 88.) Samaan tapaan kyberpunkista yleisesti ottaen väittää Frelik: utooppisia enklaaveja ja autonomisia alueita esiintyy toisinaan kyberpunk-teoksissa, mutta pääasiassa ne hylkäävät tieteiskirjallisuuden utopistisen projektin. Lopputuloksena Frelikin mukaan on, jos nyt ei täysin dystooppinen, niin ainakin poliittisesti vaisu maisema. (Frelik 2010, 178.) Utooppinen impulssi on siis jamesonilaisittain tekstejä analysoidessa ilmeisen merkittävä käsite, mikäli hyväksytään Jamesonin ajatus siitä, että taiteen tulisi tarjota työkalu – eli kognitiivinen kartta – itsensä uudelleenpaikantamiseen pyrkivälle postmodernille subjektille. Mikäli utooppisen impulssin olemassaololle ei anneta edes tilaisuutta, sekä teksti että tulkitsija solahtavat jälleen myöhäiskapitalismin postmodernistiseen logiikkaan ja kognitiivisen kartoittamisen voi kenties nähdä jopa eräällä tavalla epäonnistuneen.

2.2 Ruumiillisuus ja representaatio

Analyysilukujeni ensimmäisen osion muodostaa ruumiillisuuden ja postmodernin subjektin käsittely. Seuraavaksi esittelen alaluvuittain tämän näkökulman kannalta keskeiseksi muodostuvat käsitteet ja teoriat.

Perustava ajatukseni on käsitellä *Altered Carbonissa* kuvattua ruumiillisuutta keskeisenä representaationa postmodernille subjektille, jonka suhdetta todellisuuteen teos tarkastelee. Jameson ajattelee, että postmodernistisessä yhteiskunnassa kriittinen etäisyys on käynyt mahdottomaksi: pääomaa ei voi ikään kuin olemassa olevan systeemin ulkopuolelta käsin kritisoida, sillä postmodernin uudessa tilassa ruumiiltamme on riistetty tilaan liittyvät koordinaatit ja niistä on tullut kykenemättömiä ottamaan etäisyyttä. (Jameson 1986, 272.) Mielestäni on tutkielmani kannalta kiinnostavaa, että Jamesonkin puhuu nimenomaan *ruumiistamme*. Samaan tapaan kuin Merleau-Pontyn fenomenologiassa, katkelmassa Jamesonin esseetä ruumis näyttäytyy tilaan suhtautuvana kappaleena, josta käsin ihminen tarkastelee maailmaansa – jos kykenee.

Representaation käsite on tutkielmani kannalta sikäli merkittävä, että juuri sen voi ajatella liittävän ruumiillisuuden teemana nimenomaan osaksi teoksen poliittisuutta. Linda Hutcheon tiivistää teoksensa *The Politics of Postmodernism* (1989) alussa ajatuksen, jonka mukaan

postmoderni taide ei voi olla olematta poliittista nimenomaan siksi, että sen *representaatiot*, toisin sanoen sen kuvat ja tarinat, eivät ole neutraaleja. (Hutcheon 1989, 3.) Representaatiot muokkaavat todellisuutta, eivät niinkään kuvaa sitä sellaisenaan tai tarjoa siihen ”välitöntä ikkunaa”, kuten Sanna Karkulehto tiivistää väitöskirjassaan määritellesään representaation käsitettä. Kulttuurissa tuotetaan alati esityksiä todellisuudesta, mutta myös tuotetaan todellisuutta ja sen merkityksiä. Koska näitä tuotantoja tehdään aina tietystä näkökulmasta, ne ovat Karkulehdonkin mukaan sidoksissa politiikkaan ja ideologioihin. Usein ne rakentavat normeja poikkeaviksi ja marginaalisiksi kuvattujen kohteiden kautta, mutta toisaalta juuri representaatioiden sopimuksenvaraisuus mahdollistaa myös rajojen rikkomisen ja toisin toistamisen. (Karkulehto 2007, 19.)

2.2.1 Transhumanismi, postihminen ja kartesiolainen dualismi

Tässä alaluvussa käsittelen posthumanismia, etenkin sen piirissä eriytynyttä transhumanismia, sekä sen käsitystä postihmisyydestä. Määrittelen myös kartesiolaisen dualismin suhteessa tutkielmani kohdeteokseen. Näidenkin hyvin laajojen teorioiden kohdalla nivon ajatukset ennen kaikkea edellä esitettyyn jamesonilaiseen ajatukseen postmodernin kognitiivisesta kartoittamisesta. Toisin sanoen myös transhumanismi, dualismi ja ajatus postihmisestä kohdataan tämän tutkielman puitteissa yhtenä osana kognitiivista karttaa, joka teoksesta löytyy.

Teoksensa *Posthumanismi* (2016) johdantoluvussa Karoliina Lummaa ja Lea Rojola toteavat posthumanistisen ajattelun etsivän vaihtoehtoisia, ei-essentialistisia ja ei-hierarkkisia tapoja ymmärtää erilaisten olioiden välisiä suhteita ja ominaisuuksia. Posthumanismi kyseenalaistaa vallinneen ajatuksen ihmisen yliveraisuuden suhteessa muuhun, ei-inhimilliseen todellisuuteen, ollen sekä reaktio nykyaikaan että haaste tuottaa uudenlaisia tulkintoja menneisyydestä. Posthumanismia määriteltäessä se on usein jaettu ei-orgaanisesta (koneet ja teknologia) ja orgaanisesta (eläimet ja ei-inhimillinen ”luonto”) kiinnostuneisiin posthumanismin suuntauksiin. (Lummaa & Rojola 2016, 13–14, 16.)

Pramod K. Nayar toteaa ruumiiden olevan posthumanistikirjailijoille muun muassa sosiaalisen muutoksen keskiössä (Nayar 2014, 129). Samaan tapaan Ismail Hamdan liittyy yhteen posthumanismin ja ihmisruumiin kysymyksen viitaten etenkin Donna Harawayn ”The Cyborg Manifesto” -esseeseen, jossa Haraway pohtii proteesien kehitystä ja kehittää merkittäväksi muodostunutta teoriaansa kyborgeista. Hamdanin mukaan posthumanismin ajattelussa ruumis on ennen muuta mukautuva ja manipuloitavissa. (Hamdan 2011, 125.) Samaan tapaan koen itse

posthumanismin ja erityisesti transhumanismin toimivan hedelmällisenä viitekehyksenä tarkasteltaessa ruumiillisuutta *Altered Carbonin* visioimassa tulevaisuudessa.

Artikkelissaan ”Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet” Juha Raipola näkee posthumanismin sisällä kaksi toisistaan erotettavissa olevaa haaraa tai suuntausta, joista toinen on *populaari posthumanismi*. Populaarille posthumanismille luonteenomaista on Raipolan mukaan sen kiinnostus spekuloituun tulevaisuudenilmiöön nimeltään postihminen tai postinhimillinen. Näillä käsitteillä viitataan tyypillisesti tulevaisuuden tilanteeseen, jossa ihmistä on muokattu teknologisin keinoin. Tässä kuvittelussa keskeisimmän roolin on Raipolan mukaan ottanut niin kutsuttu *transhumanismi*, jonka piirissä ihmiskunnan tulevaisuuteen ja teknologiseen kehitykseen on suhtauduttu hyvin positiivisesti: transhumanistisen liikkeen mukaan ihmiskuntaa odottaa yhä suurempi älykkyys, onnellisuus ja jopa kuolemattomuus. Transhumanismin tulevaisuusspekulaation ytimessä ovat postinhimilliset olennot, joiksi ihmiset pystyvät lajina kehittymään teknologisen kehityksen avulla. Transhumanismin mukaan ihmiset ikään kuin virittävät teknologian avulla ihmisyyden huippuunsa, ja sen seurauksena syntyy *postihminen*, fyysisesti ja psyykkisesti nykyihmiseen nähden ylivoimainen olento. Sen kehoa on paranneltu huomattavasti, sen kognitiiviset kyvyt ovat ylivertaiset nykyihmiseen verrattuna ja se pystyy valitsemaan psykologiset ominaisuutensa ja mielentilansa tai esimerkiksi valitsemaan täysin virtuaalisen elämän tietoverkossa. (Raipola 2016, 35–37, 39.)

Juuri tällaista postihmistä katson *Altered Carbonin* kuvaavan: teoksen ihmiskunta on ylittänyt kuolemattomuuden ja keksinyt keinon pelastaa ihmistietoisuus kuolevaisesta ruumiista. Yhteiskunta on *Altered Carbonin* maailmassa muutoinkin saavuttanut usein transhumanistien päämäärän, teknologisen singulariteetin. Teknologisella singulariteetilla tarkoitetaan ajanjaksoa, jolloin teknologinen kehitys on käynyt niin nopeaksi ja perinpohjaiseksi, että ihmiselämä muuttuu peruuttamattomalla tavalla (Raipola 2016, 40). Jamesonin postmodernismia ja postmodernia subjektia koskeviin ajatuksiin linkitettyinä ajatus teknologisesta singulariteetista ei liene kaukaa haettu: ihmiskunnan teknologinen kehitys on leimannut historiallista muutosta kohti nykytilaa vähintäänkin Jamesonin postmodernismia käsittelevistä esseistä ja teoksista asti. Ihmisten kokemusmaailmassa teknologia on jo pitkään ollut täysin erottamaton osa ja tiettyssä mielessä voidaan kenties kysyä, onko Raipolan kuvailema teknologinen singulariteetti jo tapahtunut – ja mitä se mahdollisesti tarkoittaa subjektin kokemukselle omasta tilanteestaan suhteessa muuhun maailmaan?

Teknologia sellaisena kuin se transhumanismin piirissä esitetään, on toki ollut teemana esillä jo varhaisemmassa kyberpunkissa. Gibsonin *Neurovelho* jatko-osineen on tietysti eräs tutkituimpia esimerkkejä, joissa teknologia tunkeutuu kirjaimellisesti ihmisruumiiseen esimerkiksi Mollyn kasvoihin istutettujen peililasien muodossa, muokkaa ihmistä kohti postinhimillisyyttä ja kietoutuu muutoinkin koko ihmiselämään peruuttamattomalla tavalla. Toisaalta jo varsinaista kyberpunkia on edeltänyt tieteisfiktio, jossa ihmisen ja teknologian suhde on hyvinkin transhumanistinen. Esimerkiksi Philip K. Dickin *Do Androids Dream of Electric Sheep?* -teoksessa ihmiset pyrkivät hallitsemaan mielialojaan ja halujaan täydellisesti teknologian avulla tuottaen itselleen tilanteen mukaan esimerkiksi halun katsoa televisiota tai työpäivään sopivan asennoitumisen.

Toisaalta *Altered Carbonin* todellinen postihminen ei synny pelkän teknologian avulla. Analyysilukuni ensimmäisessä osassa tulkitsen ruumiillisuutta transhumanismin ja kartesiolaisen dualismin kontekstissa. Myös Hamdanilla *Altered Carbonin* posthumanistisen maailmankuvan ja mieli/ruumis- jaottelun tarkastelu kulkevat yhdessä. Hamdanin mukaan teoksen teknologian kuvaus tarjoaa väylän, jonka kautta kartesiolaista mielen ja ruumin erottamista voidaan problematisoida. Hamdan toteaaakin Frelikin tapaan, että viime kädessä teoksen antama merkitys ruumiillisuudelle ja tämän myötä subjektiudelle on merkittävä: kartesiolainen ajatus ruumiin vähäpätöisyydestä ja tietoisuuden ylivertaisuudesta tehdään tyhjäksi. (Hamdan 2011, 131, vrt. Frelik 2010, 173, 186.) Tarkastelen teoksen ruumiillisuuden saamia merkityksiä näistä lähtökohdista käsin, tulkiten kartesiolaista dualismia vastustavia kerronnan keinoja Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian kautta.

2.2.2 Objektiruumis ja habituaalinen ruumis

Käsittelen tutkielmassani ruumiillisuuden ja vallankäytön teemoja toisiinsa sidottuina. Pyrin myös osoittamaan sen, miten näiden teemojen sidoksisuus asettaa *Altered Carboniin* yhteiskuntakriittisen sävyn. Ruumiillisuuden tarkastelussa yksi keskeinen teoreettinen pohjani on ranskalaisen filosofin, Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia.

Miika Luodon ja Tarja Roinilan toimittaman ja suomentaman, Merleau-Pontyn kirjoituksia koonneen teoksen *Filosofisia kirjoituksia* (2012) aloittaa filosofin katsaus omaan tuotantoonsa. Siinä hän toteaa yrittäneensä tutkimuksissaan elvyttää ymmärryksen mielen ja ruumiin välisestä suhteesta. Filosofiat, jotka tarkastelevat havaintoa ulkoisten olioiden vaikutuksena ruumiiseen tai korostavat tietoisuuden toiminnan itsenäisyyttä, ovat Merleau-Pontyn mukaan unohtaneet mielen sijoittumisen ruumiiseen. (Merleau-Ponty 2012a, 60.) Malla Rautaparta tiivistää

Merleau-Pontyn ruumiskäsityksen haluksi hylätä kartesiolainen vastakkainasettelu mielen ja ruumiin välillä, ja antaa ruumiille uusi merkitys (Rautaparta 1997, 129).

Tässä tutkielmassa asetan Rautaparran tavoin vastakkain Merleau-Pontyn ruumiskäsityksen ja kartesiolaisen vastakkainasettelun. Analyysini *Altered Carbonin* ruumiillisuuden tematiikasta jakautuu näiden vastakkaisten käsitysten välille: ensimmäisessä alaluvussa osoitan, miten teoksen yhteiskunta on rakentunut kartesiolaisen mielen ja ruumiin eriävyyden varaan. Tämän jälkeen osoitan, millä keinoin teos puolestaan kieltää kuvaamansa yhteiskunnan ihmis- ja ruumiskäsityksen.

Merleau-Ponty näkee, että ruumis ei ole vain yksi maailman objekteista, jonka mieli havaitsee, vaan pikemminkin meidän näkökulmamme maailmaan. Esimerkiksi tilalliset etäisyydet eivät ole vain paikkojen välisiä etäisyyksiä, vaan suhde näiden paikkojen ja yhden näkökulmakeskiön, eli ruumiimme välillä. Havaitseva mielemme on viime kädessä aina ruumiillinen mieli, koska mieli on juurtunut ruumiiseensa. Monitulkintainen suhde ruumiisiimme tuottaa monitulkintaisen suhteen myös havaittuihin asioihin. Tai kuten hän toisessa esseessään ”Silmä ja mieli” tiivistää, me olemme sielun ja ruumiin yhteenliittymiä. Juuri tämä havainto liittyy meidät tilallisuuteen ja maailmaan erityisellä tavalla: tila ei ole ihmisen kokemusmaailmassa objektien välisten suhteiden verkosto, jollaisena se voisi näyttäytyä jonkinlaiselle kolmannelle osapuolelle, vaan tila alkaa ”minusta”, tilallisuuden nollapisteestä. Emme näe tilan ulkoista ympäristä, vaan elämme sitä sisältä käsin, ollen sen ympäröimiä: maailma on ympärillämme ruumiistamme käsin, ei edessämme. (Merleau-Ponty 2012a, 60, 63–65; Merleau-Ponty 2012b, 451–452.) Merleau-Ponty siis jäljittää kaiken inhimillisen aistikokemuksen ruumiisiimme: kaiken mitä me koemme, koemme ruumiidemme kautta, ja näin ollen tietoisuutemme ei ole ruumiillisuudesta irrallinen. Täten myöskään inhimillisiä kokemuksia, kuten aistihavaintoja tai ihmisen muodostamaa suhdetta ympäröivään maailmaan ei voida ymmärtää ilman ruumiillisuuden huomioimista.

Altered Carbonissa havaitseva mieli on tätä vastoin irrotettu omasta ruumiista teknologian keinoin. Teoksen yhteiskunnan suhde pyrkii ja kannustaa kohti tilaa, jossa tietoisuus pystyy toimimaan vailla ruumiillisuutta. Tämä tematisoituu etenkin erikoisjoukkojen kuvauksessa, mutta näkyy myös muiden henkilöhahmojen suhteessa omaan ja muihin ruumiisiin. Analyysiluvuissa todistan, kuinka *Altered Carbonin* kerronnassa ja kuvauksessa kuitenkin palataan ruumiin ja havainnoivan tietoisuuden väliseen erottamattomuuteen. Kuten Rautaparta on artikkelissaan tiivistänyt, Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa ruumista ei tarkastella

objektiivisen ajattelun mukaisena objektina, vaan ruumis on samanaikaisesti subjekti *ja* objekti tai niiden välimuoto. (Rautaparta 1997, 129–130.) Tämänkaltainen asetelma näkyy *Altered Carbonin* kohdalla mielenkiintoisella, konkreettisella tavalla esimerkiksi siinä, kuinka Takeshi Kovacsin tietoisuus kietoutuu Elias Rykerin ruumiiseen: toista on mahdotonta täysin erottaa toisesta.

Teokseni tutkimuskysymyksen kannalta merkittävää on myös nähdä se, millaisia seurauksia teos väittää objektiivoisella ja näin ollen virheellisellä ruumiskäsityksellä olevan. Tarkastelen teoksen ruumiillisuutta suhteessa paitsi objektiruumiin, myös tavarastumisen käsitteeseen ja postmodernismin teorian ajatuksiin skitsosubjektista.

Vastakkaisena ajatuksena objektiruumiille *Altered Carbonin* voi katsoa kuvaavan myös *habituaalista ruumista*. Habituaalilla ruumiilla tarkoitetaan ruumista, joka on omaksunut tiettyjä tapoja olla suhteessa maailmaan. Ruumis hahmottaa ympäristöään ennen ajattelua, ja ruumiin menneisyys tuodaan jokaiseen uuteen tilanteeseen. Siten ruumis luo tulevaisuuden yleisen hahmon. Fenomenologisesti ajateltuna ruumiillinen kokemus ei siis ole palautettavissa tietynä hetkenä saatavaan aistimukseen. (Rautaparta 1997, 132.)

Transhumanismi ja kartesiolainen dualismi yhdessä tuottavat teoksessa objektiruumiin, jonka voi katsoa tavarastuneen.

2.2.3 Tavarastuminen

Tavarastumisella tarkoitetaan ilmiötä, jossa kaupalliset käytännöt ja tavoitteet leviävät muille elämän osa-alueille, ja elämä alistuu näiden käytäntöjen ja tavoitteiden alle. Tästä voi olla kysymys esimerkiksi silloin, kun sosiaaliset suhteet perustuvat tavaroihin ja rahaan, kun sosiaaliset suhteet muistuttavat taloudellista hyödyntavoittelua tai kun kulttuuri velvoitetaan tuottamaan lisäarvoa. (Ojajärvi 2006, 28.). *Altered Carbonissa* keskeisenä tavarastumisen kohteena on ennen kaikkea ihmisruumis, jonka kautta tavaramuotoa käsitellään hyvin konkreettisesti läpi teoksen. Toisaalta ruumiillisuuden kuvaukset limittyvät myös esimerkiksi kysymykseen ihmissuhteista, tunteista, perheestä ja yksilönvapauksista. Teoksen ruumiittomaksi pyrkivässä maailmassa tavarastuneet ruumiit ovat kaikkialla kerronnassa läsnä, kuvaten postmodernismin ja myöhäiskapitalismin suhdetta, sekä niiden seurauksia yksilöihin ja yhteisöihin.

Myös Lars Schmeink nostaa tavarastumisen keskeiseksi näkökulmaksi käsitellessään *Altered Carbonin* tv-adaptaatiota ja sen ruumiillisuutta. Hän on käsitellyt hyperkapitalismin ilmiötä ja

niiden vaikutuksia ihmisyyteen biopunk-alagenressä myös esimerkiksi Margaret Atwoodin ja Paolo Bagicalupin teosten kautta. (Schmeink 2020, 68; Schmeink 2016, 15.) Tutkielmani alaluvussa 3.2. käsitellen *Altered Carbonin* kuvaamaa ruumiillisuutta yhdistellen marxilaista tavaraistumisen käsitettä ja Merleau-Pontyn käsitystä objektiruumiista.

Tavaraistuneesta, objektivoituneesta ruumiillisuudesta ja henkilökohtaisen, habituaalisen ruumiillisuuden vaientamisesta seurauksena on teoksen maailmassa kirjaimellisestikin subjektin pirstoutuminen, jonka määrittelen seuraavaksi.

3 POSTINHIMILLINEN RUUMIS JA POSTMODERNI SUBJEKTI

Postmodernille ajalle tyypillisenä piirteenä pidetään autonomisen minän tai yksilön ja siihen liittyvän keskeissubjektin hajoamista. Jameson hahmottaa subjektin muutoksen modernismissa ja postmodernismissa erilaisena. Modernismissa vallitsee hänen mukaansa tilanne, jota Jameson kutsuu onnettomaksi paradoksiksi: modernismissa muodostetaan uusi, yksilöllinen subjektiivisuus, joka toimii omine ehtoineen ja omana suljettuna alueenaan. Tämä kuitenkin johtaa siihen, että tämä subjekti tulee myös eristetyksi kaikesta muusta. Postmodernismissa tätä paradoksia ei Jamesonin mukaan kenties ole, mutta postmodernismissa nousee esiin uusi dilemma: ainutlaatuinen ja persoonallinen tyyli loppuu, ja ilmaisu, tunteet ja emootiot muuttuvat persoonattomiksi. Ei ole enää olemassa minää, joka kokisi nuo tunteet. (Jameson 1986, 242–243.) Juuri tällaista tilannetta käsitellään *Altered Carbonissa* ruumiillisuuden kautta.

Tässä pääluvussa analysoin teoksen ruumiillisuuden tematiikkaa ja tarkastelen ruumiillisuutta laajemminkin postmodernin subjektin representaationa. Ajatus postmodernismista kytkeytyy tutkielmassani Jamesonin määrittelemään kognitiivisen kartoittamisen tarpeeseen: Jamesonin mukaan postmodernismissa taiteen keskeinen päämäärä olisi palauttaa historiattomaksi muuttuneelle subjektille tilan ja paikan taju postmodernissa yhteiskunnassa. (Jameson 1991, 54.) Pyrin määrittelemään sen, millaisesta subjektista *Altered Carbonissa* on kyse: millainen teoksen maailmassa on se subjekti, joka teoksen yhteiskunnallisessa todellisuudessa toimii.

3.1 ”Uudelleen koottuja ihmisiä” – Posthumanistinen ruumiillisuus

Tämä luku vastaa kysymykseen siitä, millaista on teoksen yhteiskunnassa tavoiteltu inhimillisyys, millaisten reunaehtojen varaan subjekti rakentuu tarkasteltaessa erikoisjoukkoja ja näihin kuuluvaa Takeshi Kovacsia. Erikoisjoukot ovat teoksen maailmassa protektoraatin alaisina toimiva sotilasjoukko, jotka on koulutettu siihen, että he sopeutuvat muita ihmisiä paljon nopeammin tietoisuuden siirtyessä uusiin ruumiisiin. Tämä tekee heistä nopeita iskujoukkoja ympäri protektoraatin hallitsemaa laajaa avaruutta, sillä heidät voidaan näin ollen siirtää ruumiiseen esimerkiksi toisissa maailmoissa ilman, että näiden ammattitaito sotilaina tästä kärsisi. Luvussa syvennyn tarkastelemaan etenkin erikoisjoukkojen suhdetta ruumiillisuuteen ja käsittelen sitä postmodernin subjektin representaationa. Tulkitsen erikoisjoukkoja eräänlaisena kartesiolaisen dualismin ihannesubjekteina, jotka ilmentävät postmodernismissa odotettua ja toivottua subjektin tilaa. Ensin käsittelen sitä, mitä tekemistä erikoisjoukoilla on transhumanismin ja postihmisyyden kanssa. Tämän jälkeen tarkastelen näitä piirteitä suhteessa Jamesonin ajatuksiin subjektin kuolemasta.

Altered Carbonin kuvaamassa maailmassa transhumanismin tulevaisuudenvisiot ovat monessa mielessä toteutuneet: ihmiskunta on päihittänyt sairaudet ja kuoleman siirtymällä teknologian avulla uuteen ruumiiseen entisen vanhentuuessa tai vahingoittuessa. Edes avaruuden mittakaavan etäisyydet eivät enää rajoita sitä, missä ihmiskunta voi elää. Transhumanistien odottamille *postihmisille* kuuluu myös yliverkaisia kognitiivisia kykyjä verrattuna nykyihmiseen: heillä on esimerkiksi mahdollisuus valita psyykkiset piirteensä ja hallita mielentilaansa tahdonalaisesti (Raipola 2016, 36, 39). *Altered Carbonin* maailmassa kehoja voidaan parannella esimerkiksi hermostoon vaikuttavilla kemikaaleilla, ja saada näin kehosta sopivampi esimerkiksi poliisin työhön. Tällainen neurokemikaalijärjestelmä on päähenkilön käyttämällä ylikonstaapeli Elias Rykerin ruumiilla (AC, 12). Viime kädessä teoksen maailman tavoiteltu olemisen tapa on se, että tietoisuus hallitsee materiaalista maailmaa: postihmiset hallitsevat mitä tahansa olevaa ruumista, muokkaavat biologiaansa mielensä ja tarpeidensa mukaan, päihittävät jopa kuoleman. Kaiken tämän ihminen on lajina saavuttanut äärimmäisellä teknologisella kehityksellä. Tämän valossa voidaan ajatella, että teoksen maailman ihmisihanne on transhumanistinen postihminen.

Eriytyisen voimakkaana tietoisuuden hallitseman ruumiillisuuden ihanne tulee esille erikoisjoukkojen kohdalla. Huomattavaa on, että erikoisjoukot ovat kehittyneet militarismin ja avaruusoopperamaisen avaruuden valloituksen tarpeisiin. Protektoraatin hallitsema alue levittäytyy kauas avaruuteen. Valovuosien päässä tapahtuviin konflikteihin ei ehditä vastaamaan siirtämällä avaruuden halki varsinaisia sotalaivueita: “Even if you launched a troop carrier the moment the shit hit the fan, the marines would be arriving just in time to quiz the grandchildren of whoever won.” (AC, 28.) Nopeampaa on siirtää digitoitu tietoisuus uuteen, vieraassa maailmassa valmiina odottavaan ruumiiseen. Ruumista on voitu myös muokata neurokemikaaleilla ja teknologialla vastaamaan sotatilanteen vaatimuksia. Mutta käykin ilmi, että pelkkä materiaalisen ruumiin muokkaaminen uuden teknologian avulla ei riitä:

Then what do you do? They’re in the bodies they don’t know, on a world they don’t know [...] it’s a massive amount of information to assimilate at a time when they’re likely to be fighting for their lives within hours of sleeving. That’s where you get the Envoy Corps. Neurachem conditioning, cyborg interfaces, augmentation—all this stuff is *physical*. Most of it doesn’t even touch the pure mind, and it’s the pure mind that gets freighted. That’s where the corps started. They took psychospiritual techniques that Oriental cultures on Earth had known about for millennia and distilled them into a training system (AC, 28.)

Erikoisjoukkojen historian kuvaaminen ilmentää tehokkaasti jo teoksen alussa sitä, millainen kahtiajako on tuotettu mielen ja ruumiin välillä: mieli ja ruumis voidaan erottaa ja ajatellaan, että molempia voidaan myös muokata toisistaan erillään halutun lopputuloksen saavuttamiseksi.

Erityisesti ruumiiden muokkaaminen on melko vapaata ja ilmeisesti myös edullista kaikille ihmisille, mutta mielen kohdalla vaaditaan erityistä koulutusta. Siitä huolimatta myös mielen täydellistä hallintaa pidetään mahdollisena ainakin erikoisjoukkojen sotilaille.

Altered Carbonin ensimmäisessä luvussa kuvaillaan, kuinka erikoisjoukkoja koulutetaan kohtaamaan kehosta toiseen siirtäminen tavalla, johon muut eivät tyypillisesti pysty: ”Stick it in neutral and float. It’s the first lesson and the trainers drill it into you from day one.” (AC, 9). Keskeistä opetukselle on kaikista voimakkaista tunteista, kuten kuolemanpelosta irti päästäminen kuoleman hetkellä: ”So you let go. Stick it in neutral. Disengage and float.” (AC, 8.) Mutta erikoisjoukoilla ilmennetään myös paljon laajempaa suhtautumista ympäristöön, elämään ja jopa henkilökohtaiseen historiallisuuteen itseensä. Tämä käy ilmi Kovacsin muistellessa teoksen aikana erikoisjoukkojen kouluttajan, Virginia Vidauran opetuksia. Teoksen ensimmäisessä luvussa kuvataan Kovacsin ja Vidauran viimeistä kohtaamista. Vidaura on saanut 80–100 vuoden varastotuomion, mutta kohtaa sen näennäisen huolettomana ja käyttää viimeiset hetkensä materiaalisessa kehossa opettaakseen Kovacsille jotain:

The last thing she [Vidaura] said to me when they walked her out of the cell was *don’t worry, kid, they’ll store it*. Then she bent her head to light a cigarette, drew a smoke hard into lungs she no longer gave a damn about, and set off down the corridor as if to a tedious briefing. [...] Bleak faith in the efficiency of the penal system, and a clue to the elusive state of mind required to steer you past the rocks of psychosis. (AC, 9.)

Kuten lainauksesta ilmenee, erikoisjoukoissa toimimisen edellyttämän mielenrauhan vaihtoehtona esitetään psyyken suoranaan romahtaminen. Viesti on selkeä: pitkä varastotuomio eli mielen irrottaminen ruumiista ja muutos siinä, millaiseen kehoon tietoisuus tämän jälkeen sijoitetaan, on jonkinlainen uhka yksilölle, mutta oikeanlainen asennoituminen voi pelastaa ”psykoosin karikoilta”. Erikoisjoukkojen koulutus tähtää jonkinlaiseen mielessä tapahtuvaan muutokseen, kokonaiseen uuteen elämäntapomukseen. Tämä tulee selkeämmin esille myöhemmin teoksessa, kun Kovacs pohtii Vidauran opetuksia:

I promise you that the Zen moment you may have enjoyed in hard space are not much more than the beginning of what you must learn here. All and anything you achieve as Envoys must be based on the understanding that there is nothing but flux. Anything you wish to even perceive as an Envoy, let alone create, or achieve, must be curved out of that flux. (AC, 252.)

Erikoisjoukot ovat toisin sanoen subjekteja, joiden koulutus pyrkii mukautumaan alituisen muutosliikkeeseen. Konkreettisimmillaan tämä näkyy ennen muuta ruumiillisuuden tasolla: jokainen uusi sukka, uusi ruumis, uusi ”*minus*” on oltava valmis hylkäämään milloin vain.

Postmodernin, nomadin subjektin on hyväksyttävä alituinen muutos ja luovuttava ajatuksesta, että maailmassa olisi yksilön tasolla tai laajemmassa mielessä mitään pysyvää.

our senses give us the illusion of stability in the universe, and we accept it, because without that acceptance, nothing can be done. [...] For all that we have done, as civilization, as individuals, the universe is not stable, nor is any single thing within it. Stars consume themselves, the universe itself rushes apart, and we ourselves are composed matter in constant flux. [...] This is reality, this is self-knowledge, and the perception of it will, of course, make you dizzy. (AC, 252.)

Juuri ruumiillisuuden kautta tuodaan kouriintuntuvasti esille se, miten erikoisjoukoissa palvelleen Kovacsin odotetaan hylkäävän ruumiin mukana jotain muuta kuin pelkkä materiaalisuutensa: kyse on pikemminkin hänen henkilökohtaisista kokemuksistaan ja historiastaan. Henkilöhahmoihin, etenkin erikoisjoukkoihin, esitetään vaatimus hyväksyä postmodernin subjektin asema alituisesti hajoavana ja uudelleen rakentuvana. Tässä tulkitsen teoksen niin sanotusti määrittävän sen, millainen on sen kohti kognitiivista karttaa pyrkivän subjektin lähtökohta.

Teoksen prologissa erikoisjoukot hylännyt, lainsuojattomaksi päätynt Kovacs kokee väkivaltaisen, äkillisen kuoleman jäädessään kiinni viranomaisille: ensin hänen rakastettunsa Sarah Sachilowska ammutaan hänen silmiensä edessä, sitten myös Sachilowskan kuolemasta raivostunut Kovacs ottaa riskin kostaakseen tämän kuoleman ja kuolee viranomaisten laukauksiin. Mutta kuten *Altered Carbonin* suomenkielisen käännöksen takakansitekstissäkin todetaan, kuolema on vain ”piippaus näyttöpäätteellä” ja teoksen ensimmäisessä luvussa Kovacs herää uudessa, terveessä kehossa. Sen sijaan että hän havahtuisi satoja vuosia kestäneestä unestaan rauhallisesti, Kovacs palaa herätessään sekunteihin ennen kuolemaansa, valmiina taistelemaan hengestään: ”I came thrashing up out of tank, one hand plastered across my chest searching for the wounds, the other clutching at a nonexistent weapon.” (AC, 9.)

Sukittamon työntekijä suhtautuu paniikinomaiseen havahtumiseen tottuneesti: ”His eyes matched the garment and watched me with hardened calm. Having helped me sit up, he had stepped back out of arm’s reach, as per manual. He’d been doing this a long time.” (AC, 10.) Sukittamoksi kutsutaan teoksessa laitoksia, joissa ydinimplantit ja niihin tallenettut tietoisuudet sijoitetaan uusiin ruumiisiin eli ”sukitetaan” (eng. *resleeve*). Teksti vihjaa, että tilanteessa itsessään ei ole tämänkaltaisessa paikassa työskentelevälle, useita sukituksia nähneelle työntekijälle mitään epätavallista: ihmiset siis tyypillisesti heräävät jonkinlaisen kuolemanpelon tai muun voimakkaan tunteen vallassa. Yllättävänä sukittamon työntekijä pitää

ainoastaan sitä, että jopa erikoisjoukkojen sotilas reagoi heräämiseensä näin: ”So much for training. [...] What did they teach you in the Envoys anyway, Kovacs?” (AC, 10.)

Kysymyksellä selvästi vihjataan, että juuri erikoisjoukkojen sotilaan on odotettu pyyhkineen edellisen ruumiillisuutensa kokemukset mielestään, onhan kyseessä muihin ihmisiin verrattuna poikkeuksellinen ihmisyksilö. Tähän Kovacs ei kuitenkaan pysty heti herättyään, eikä pitkään aikaan sen jälkeenkään: esimerkiksi Sarah Sachilowskan kuolema palaa toistuvasti tämän mieleen selvästi henkilökohtaisesti tuskallisena muistona: ”I wasn’t feeling much like human interaction. I’d just remembered Sarah.” (AC, 11.) Huomattavaa on, että Sachilowskakaan kohdalla kuolema ei ole absoluuttinen, tämän tietoisuushan on tiettävästi yhä olemassa. *Altered Carbonin* elämän määritelmien mukaan sen paremmin Kovacs kuin Sachilowskakaan ei siis ole kuollut käymässään tulitaistelussa, ainoastaan heidän silloiset sukkansa ovat tuhoutuneet. Siitä huolimatta muisto ruumiillisesta kuolemasta ei jätä Kovacsia rauhaan. Palaan ruumiin henkilökohtaisuuteen ja sen merkitykseen tarkemmin myöhemmissä luvuissa. Tässä tiivistettäköön vain, että Kovacsin menetettyyn ruumiiseen ja tähän kohdistuviin odotuksiin kietoutuu selvästi odotus historiattomuuden ihanteesta: hänen ei erikoisjoukkojen sotilaana ole tarkoitus hätkähtää omalle ruumiilleen, omalle *itselleen* tapahtuneita asioita vaan hänen odotetaan luopuvan haluamastaan määrästä omaa historiaansa joka kerta, kun vaihtaa ruumistaan. Muilta ihmisiltä samanlaista vaatimatonta reaktiota ei odoteta. Toisin sanoen nimenomaan erikoisjoukkojen sotilaiden kognitiivisten kykyjen odotetaan olevan yliveritaiset, postinhimilliset.

Tähän mielenhallinnan odotukseen kietoutuu kartesiolainen ajatus ihmisen ruumiista ja sielusta. Kartesiolainen dualismi käsittää ihmisen ruumiin ja sielun toisistaan erillisinä. Shahizah Ismail Hamdan käsittelee *Altered Carbonin* subjektiutta ja teknologiaa Donna Harawayn kyborgisubjektiviteetin (eng. *cyborg subjectivity*) ja N. Katherine Haylesin posthumanismin teorioiden ohella nimenomaan Descartesin mieli/ruumis- jaottelusta käsin. Hamdan tiivistää, että kartesiolaisuudessa mieli on ihmisen subjektiviteetin kannalta keskeisintä, eikä mielen ja ruumiin erottaminen sen mukaan vaikuta yksilön käsitykseen itsestään. Haylesin posthumanismin teoriaan viitaten Hamdan kuitenkin esittää kartesiolaisuudelle vastakkaisen näkemyksen, jossa ruumiillisuus näyttelee yhtä merkittävää osaa siinä, miten ihminen kokee oman olemisensa. (Hamdan 2011, 122, 126.) Tämänkaltaisen ristiriidan varaan rakentuu myös *Altered Carbonin* käsitys tai pikemminkin kysymys ihmisestä: onko ihminen ruumiillinen vai tietoinen olento ja mitä tapahtuu, jos ruumis ja mieli erotetaan toisistaan? Omassa analyysissäni ruumiissa ei kuitenkaan ole kyse pelkästään kannanotosta materiaalisuuden ja

immateriaalisuuden suhteesta, vaan laajemminkin yksilöstä ja subjektin tilasta postmodernissa yhteiskunnassa. Erikoisjoukoille ja osin muillekin henkilöhahmoille esitetty vaatimus ruumiin hylkäämisestä on pohjimmiltaan vaatimus historiallisuuden, merkityksen, emootioiden ja vastarinnan hylkäämisestä.

Teoksen maailmassa esiintyy myös sotilaskoulutuksen saaneita henkilöhahmoja, jotka puolestaan eivät ole sama asia kuin erikoisjoukot. Tällainen hahmo on esimerkiksi Bancroftien henkivartija, Curtis, joka on palvellut aikaisemmin merijalkaväessä. Erikoisjoukot poikkeavat kuitenkin myös varsinaisista sotilaista, kuten Kovacs kertoo Curtisille uhkaavaan sävyyn: ”This is about two different species. [...] Underneath it all you’re still a man. I’m an Envoy, Curtis. It’s not the same.” (AC, 185.) Kahden henkilöhahmojen käsiryssä seuraava keskustelu päättyy erikoisjoukkojen merkityksen kiinnostavasti tiivistävään toteamukseen: ”That’s what an Envoy is, Curtis. A reassembled human. An artifice.” (AC, 186.) Kovacs korostaa omaa väkivaltaisuuttaan, joka itsessään on erikoisjoukkojen saaman koulutuksen tavoite. Lukijalle useisiin henkilöhahmoihin voimakkaasti kiintyvä ja empatiaakin osoittava Kovacs tuskin pyritään näyttämään koneena. Päähenkilön puheiden ja minäkertojan kautta hahmottuvan Kovacsin välillä on kiinnostava ristiriita, joka sekin vaikuttaa ilmentävän laajemminkin yhtä teknologiasuuntautuneen posthumanismin keskeistä kysymystä: onko teknologian läpätunkema, sotilaskoulutuksella vaaralliseksi tappajaksi kehitetty Kovacs lopulta kone kuten erikoisjoukkojen sotilaista väitetään, vai ihminen, jolla on oma minuutensa ja henkilöhistoriansa?

Kovacsin sanat tiivistävät nähdäkseni olennaisimmalla tavalla sen, mistä erikoisjoukoissa on kysymys transhumanismista käsin katsottuna: *Altered Carbonissa* ihmisyyys ei ole ainoastaan muuttunut, vaan sitä on pyritty tietoisesti muokkaamaan teknologian mahdollistamin keinoin. Ne, jotka lopullisesti ylittävät materiaalisen inhimillisyyden, muuttuvat posthumanistisiksi subjekteiksi, ihminen ”kootaan uudelleen” ja he osallistuvat yhteiskuntansa valtarakenteiden uusintamiseen. Keskeistä onkin havaita, millaiset millaiset seuraukset itse uudelleen kokoamisella todella on näille uudelleen kootuille ihmisille.

Erikoisjoukkojen kohdalla on tähdätty nimenomaan kuuliaisen armeijan luomiseen, ja heihin suhtaudutaan eräänlaisella pelonsekaisella kunnioituksella. Erikoisjoukot ovat *Altered Carbonin* maailmassa ja valtarakenteissa lähinnä väkivaltakoneiston rattaita, eikä heillä ole todellista päätösvaltaa. Miten erikoisjoukkoja siinä tapauksessa voidaan edes tarkastella jonkinlaisen transhumanismin *ihanteen* kautta, kun kyseessä ei selvästikään ole suoranaisesti

ihailtu ihmisryhmä? Vastaus tähän kysymykseen ei piilekään siinä, mitä teksti suoranaisesti sanoo erikoisjoukoista, sen toiminnasta ja koulutuksesta. Pikemminkin erikoisjoukkojen asema jonkinlaisena tavoiteltuna tilana tulee esille siinä, miten myös muiden henkilöhahmojen odotetaan unohtavan omaa ruumista kohtaan koettu kaipuu, vieraan ruumiin aiheuttamat inhottavat tuntemukset ja sopeutumaan tilanteeseen, jossa oma mennyt elämä on poispyyhitty.

Irene Elliot, Kovacsin avulla varastosta vapautettu ja uuteen, tuntemattomaan kehoon sukutettu hakkeri, kuvaa uudelleensukituksensa tuottamia tuntemuksia: ”I slept with my husband, and I feel like he’s been unfaithful to me.” A choked laugh. She smeared angrily at her eyes. ”I feel like I’ve been unfaithful. To something. You know, when they put me away I left a body and a family behind. Now I don’t have either.” (AC, 276.) Kovacs pohtii Irenen kertoman myötä kaikkea, mitä voisi sanoa tätä lohduttaakseen: kertoa tutkimuksista ja kirjoituksista uudelleensukitukseen liittyen, kertoa olon menevän ohitse. Kaikki tämä kuitenkin näyttäytyy Kovacsille ilmeisesti yhdentekevältä: ”It all would have meant about the same, because the reality was pain, and right now there was nothing anyone could do to take it away.” (AC, 276.) Minäkerronnassa tuodaan toisaalta esiin vieraantuneisuuden kokemuksiin liittyvä henkinen tuska ja todetaan myös, ettei asiaa oikeastaan vaikuta järkeistää Irene Elliotille, sillä se ei viime kädessä kykene viemään melankoliaa mihinkään.

Tapa, jolla uudelleensukitetun Irene Elliotin kokemusta ja jopa tämän koko sen hetkistä todellisuutta kuvataan kärsimykseksi, luo särön teoksen ruumiillisuuden kuvaukseen ja siihen, miten huolettomasti teoksen yhteiskunta siirtää, vaihtaa, silpoo ja tappaa ihmisruumiita. Kyseessä ei ole utooppinen todellisuus ilman kuolemaa, jossa ihmiset todella vaihtaisivat kehonsa kuin vaatteet yllään, vaan useissa muissakin teoksen kohtauksissa melankolisena kuvattu kärsimyksen kierre. Juuri tästä syystä kuolemattomuus eli pohjimmiltaan uusiin elämiin sisältyvä alituinen muutos ei teoksessa houkuttelekaan kaikkia:

Erikoisjoukkojen suhde jatkuvaan muutokseen, josta *Altered Carbonin* yhteiskunta viime kädessä koostuu, tekee heistä eräänlaisen saavuttamattoman ihanteen: erikoisjoukoissa kartesiolaisen dualismin uskotaan toteutuneen ja näin transhumanismin luottavaisin mielin odottama teknologinen singulariteetti on saavuttanut korkeimman tavoitteensa, kuolemattoman ja aineettoman ihmisen. Subjekti on rakentunut odotukselle, että henkilökohtainen historia on poispyyhittävässä ja jäljellä on vain eräänlainen uudenlainen pinnallisuus, josta Jameson puhuu postmodernismin piirteitä eritellessään. Kuitenkin myös erikoisjoukkojen koulutuksen saaneen Kovacsin suhde menetettyihin ruumiisiin ja niiden mukana katoaviin henkilökohtaisen elämän

ja historian palasiin, alituisen *muutokseen* on läpi teoksen jollain tapaa kivulias. Tämä tulee esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa Kovacs hyvästelee Kristin Ortegan:

I looked back once, as I was mounting the steps. Ortega was still there, arms wrapped around herself, watching me leave. In the stormlight, it was too far away to see her face clearly. For a moment something ached in me, something so deep rooted that I knew to tear it out would be to undo the essence of what held me together. The feeling rose and splashed like the rain behind my eyes, swelling as the drumming on the roof panels grew and the glass ran with water.
Then I had it locked down. [...]
Get to the next screen.
The doors were waiting at the top, the needlecast beyond.
Still trying to laugh, I went through. (AC, 375.)

Tulevan muutoksen hyväksyminen ja Ortegan hyvästeleminen ei herätä vain surua, vaan tunteen siitä, että tunteelle periksi antaminen ”olisi tuhonnut ytimen, joka piti minua kasassa.” (MH, 495.) Edes erikoisjoukkojen sotilaalta vaadittu alituinen muutos ei tule luonnostaan, vaikka tältä sitä koulutuksensa myötä odotetaan.

Teoksen yhteiskunnan odotusten ja henkilöhahmojen todellisen kokemusten välillä on kuilu, joka asettaa yhteiskunnan transhumanismista, kartesiolaisuudesta ja postmodernin historiattomuudesta kumpuavat ajatukset ruumiista ja ihmisyydestä vähintäänkin kyseenalaiseksi. Ihminen on saatettu koota uudelleen teknologian ja kehityksen avulla ja muuttaa kuolemattomiksi postihmisiksi, mutta lopputuloksena ei ole transhumanismin ihanneyhteiskunta tai onni, vaan ainoastaan erilaiset uhkakuvat ja useampi traumatisoiva kuolema ja uudelleensyntymä yhden kuoleman sijaan.

Seuraavassa alaluvussa nostan esille tavan, jolla teoksessa tematisoidaan ruumiin eli viime kädessä subjektin tavaraistunutta ja kaupallistunutta asemaa. Tulkintani mukaan juuri historiaton subjekti on menettänyt oikeuden ruumiiseensa, jolloin ihmisruumiista on voitu tehdä objektivoitua kauppatavaraa markkinavoimien hallitsemalle yhteiskunnalle, jossa kaikki on kaupan.

3.2 ”Ostamme äidin takaisin” – Tavaraistunut objektiruumis

Tässä analyysiluvussa käsittelem *Altered Carbonin* kuvaamaa ruumiillisuutta objektiruumiin käsitteen ja tavaraistumisen kautta. Alaluku osoittaa sen, miten ruumis on saanut teoksessa äärimmäisen objektin aseman. Tämä asema konkretisoituu tavassa, jolla ruumiisiin suhtaudutaan välineellisestä näkökulmasta. *Altered Carbonin* transhumanistisessa dystopiassa ruumis on työkalu, resurssi tai tavara, joka voidaan hyödyntää ja kaupallistaa. Toisin sanoen ruumis on tavaraistunut. Luvun kannalta on aiempaakin keskeisempää huomata se, missä

määrin tämä suhde ruumiillisuuteen kietoutuu vallankäyttöön: kuka tai ketkä hyötyvät tavaraistuneesta suhteesta ruumiisiin?

Ensimmäiseksi käsittelen tapaa, jolla ruumiista tehdään puheissa ja käyttäytymistavoissa tavaraa. Tämän jälkeen syvennyn tarkemmin teoksen tapahtumiin ja miljöisiin, jotka osoittavat kehon nimenomaan tavaraistuneeksi ja kaupallistetuksi, esimerkiksi seksityön teemaan ja performatiiviseen väkivaltaan, joiden myymisen tavat mahdollistaa nimenomaan ensin kuvattu objektiruumiin ajatus.

Altered Carbonin, ruumiillisuuden ja tavaraistumisen välisen suhteen on pistänyt artikkelissaan merkille esimerkiksi Schmeink. Hän käsittelee Morganin teoksesta tehtyä adaptaatioversiota, mutta yhtä lailla monet tämän tekemät huomiot tavaraistuneista ruumiista pätevät alkuperäiseen tekstiin: kyberpunkin kapitalismin säätelemässä maailmassa ihmisruumiista tulee yksi biopoliittisen kontrollin kohde, ja yksilöiden ruumiillisuuttakin säätelevät ennen kaikkea taloudelliset ehdot. Ruumiista tulee näin ollen äärimmäisiä hyödykkeitä, joiden kautta vallan jakautumista ilmaistaan. (Schmeink 2020, 68–69.)

Suhde ruumiillisuuteen on teoksen maailmassa äärimmäisen käytännönläheinen. Ruumis on pikemminkin tietoisuuden ylle puettava vaate kuin tietoisuuden kanssa yhdenvertainen tai edes yksilöllinen kokemus. Vaate-rinnastukseen johdattelee myös ruumiista käytetty nimitys, *sleeve* tai sukka, jotka molemmat viittaavat vaatekappaleeseen, kuten toteaa myös Schwetman (Schwetman 2006, 134). Vertaus vaatteeseen tehdään tekstin tasolla myös kohtauksessa, jossa Kovacs tarkastelee sukittamon puupenkkiin kaiverrettua graffitia: ”Pull on the new flesh like borrowed gloves/And burn your fingers once again.” (AC, 214) Nähdäkseni myös graffitin runossa viitataan varoittavaan tyyliin edellä olevassa luvussa mainittuun kärsimyksen teemaan: ihmiselämä jatkuu jatkumistaan, mutta suurimmalle osalle ihmisistä uusi elämä uudessa lihassa ei tuo sen enempää onnea tai mielenrauhaa kuin edellinenkään elämä.

Altered Carbonissa ihmisen ruumiin ajattelu *objektina* on viety pitkälle. Objekti voidaan määritellä ihmismielestä katsoen ulkoiseksi kohteeksi tai kappaleeksi tai teon ja toiminnan kohteeksi. (Tieteen termipankki 2019) Teoksessa jopa yksilön oma tai omaksi koettu ruumis on, tai sen ajatellaan olevan molempia. Tällaisena ruumista ei todellisessa maailmassa tyypillisesti nähdä, ei etenkään omaa ruumista. Merleau-Pontya mukailen Rautaparta toteaa, että ruumiin asema objektina edellyttäisi sitä, että tämä havaittu olio voi olla joko läsnä tai poissa ja ”katseeni tai käteni ulottuvilla”. Oman ruumiimme kohdalla näin ei ole, emmekä suhtaudu siihen samalla tavalla kuin muihin ruumiisiin. Oma ruumis on aina läsnä, eikä sitä voi

havainnoida kaikilta puolilta, kuten muita olioita ainakin potentiaalisesti. Näin ollen ruumis ei voi olla objektiivisen ajattelun mukainen objekti. (Rautaparta 1997, 129–130.)

Suhde omaankin ruumiiseen voi ehkä olla välineellinen tai käytännönläheinen ilman *Altered Carbonin* maailman kaltaista todellisuuttakin. Siitä huolimatta todellisessa maailmassa omat ruumiimme eivät edellisten määritelmien valossa ole varsinaisia objekteja. Oma ruumis on aina ikään kuin osittain näkymättömissä itseltämme, mahdoton tarkastella täysin ulkopuolelta. Tähän palaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Merleau-Pontyn ajatuksiin ja todellisen maailmaan ruumiillisuuteen verraten *Altered Carbonin* maailman suhde ruumiillisuuteen on hyvin erilainen. *Altered Carbonin* todellisuudessa suhde ruumiiseen on usein suhde objektiruumiiseen myös silloin, kun kyse on omasta kehosta. Omaksi koettua ruumista on esimerkiksi mahdollista päästä tarkastelemaan ulkopuolelta, ainakin teoriassa.

Metut esimerkiksi käyttävät klooneja varmistamaan eloonjäämisensä: niissä ruumiille on identtinen kaksoisolento, joita säilytetään kloonien säilytykseen erikoistuneiden yritysten, kloonipankkien, toimitiloissa. Huippukalliissa kloonipankeissa myös ydinimplanttien sisältämät tiedot varmuuskopioidaan säännöllisin väliajoin yrityksen suojaamiin tiedostoihin. Pelkkien ruumiiden säilömiseen tarkoitettuja tiloja on myös esimerkiksi Bay Citylla ilmeisesti jonkinlaisena kaupungin tarjoamana välttämättömänä palveluna sekä näytöstaisteluita järjestävällä taisteluareenalla nimeltään Panaman ruusu. Näissä kaikissa on todennäköisesti ainakin teoriassa mahdollista nähdä myös oma ruumiinsa ulkopuolelta käsin, omasta tietoisuudesta irrallisena: esimerkiksi Laurens Bancroft voi epäilemättä halutessaan kävellä kloonipankki PsychaSecin tiloihin ja vaatia nähdä yksi tai useampi klooneistaan. Kartesiolaisen dualismin mukainen käsitys erillisestä sielusta ja ruumiista on teoksen maailmassa näin ollen äärimmäisen konkreettinen: tietoisuus ja ruumis ovat toisistaan potentiaalisesti täysin erillisiä kappaleita, eikä tietoisuus yhdisty vain yhteen, omaksi miellettyyn ruumiiseen vaan periaatteessa mihin tahansa muuhun biologiseen ruumiiseen. Merleau-Pontyn ajattelussa ihmistä ei voi käsittää tällä tavalla kartesiolaisittain kahdeksi jaettuna, vaan tietoisuus ja ruumiillisuus aina välttämättä kietoutuvat. *Altered Carbonin* yhteiskunnan maailmankuvassa sen sijaan ajatellaan, että ihminen säilyy samana, yhtenä ja tiettyä subjektina, vaikka tämän tietoisuus toimisi toisessa, vieraassakin ruumiissa. Myöhemmissä luvuissa käsitelen tarkemmin sitä, miltä osin teoksen pintapuolisesti tietoisuutta korostavaa diskurssia puretaan ja asetutaankin itseasiassa lähemmäs Merleau-Pontyn käsitystä ihmistietoisuudesta aina jossain määrin ruumiiseen kietoutuneena, ja toisin päin.

Teoksen maailman analyysissä voitaneen mennä paikoitellen jopa niin pitkälle, ettei ihmisillä ajatella olevan omaa, vain itselle kuuluvaa ruumista lainkaan: esimerkiksi päähenkilön käyttämän sukan voi ajatella kuuluvan teoksen tapahtumien aikana enemmän Takeshi Kovacsille kuin Elias Rykerille. Rykerillä, Kovacsin käyttämän kehon alkuperäisellä ”omistajalla” ei ole sananvaltaa siihen, mitä hänen ruumiilleen tapahtuu sen ollessa Kovacsin käytössä, eikä hän tietävästi koe asioita, joita hänen ruumiinsa kokee teoksen tarinan aikana.

Samalla tavalla esimerkiksi Irene Elliot tai tämän perhe ei voi ilman rahaa estää sitä, että Irenen keho päätyisi täysin tuntemattoman liikenaisen käyttöön: ”I was okay for months, then I turn on the screen and see some corporate negotiator wearing Irene’s body.” [...] “Corporation bought it direct from the Bay City storage facility. Paid five times what I could have afforded. They say the bitch only wears it alternate months.” (AC, 74.) Elliotin reaktio on tunnepitoinen: hän kertoo olleensa ”okei” vaimonsa 30 vuoden varastotuomion kanssa, kunnes yllättäen näkee tutut kasvot ruudulla ja tajuaa, että tämän ruumis on ostettu. Osa Elliotin vihasta tapahtumaa kohtaan vaikuttaa syntyvän myös siitä ajatuksesta, ettei käyttäjä edes ”tarvitse” kehoa jokapäiväiseen elämäänsä, vaan käyttää hänen vaimonsa ruumista silloin kun tätä sattuu huvittamaan. Henkilöhahmojen reaktiot ruumiisiin eivät ole tunteettomat tai persoonattomat: oman tai läheisten kehon menettäminen tai kuolemat herättävät useimmissa jonkinlaista inhimillistä kärsimystä. Yhteiskunta ei kuitenkaan tunnista tätä inhimillistä kärsimystä, vaan kehot kohdataan kauppatavarana: Irene Elliotin, Elias Rykerin ja monien muiden keho on vapailla markkinoilla riippumatta siitä mitä näiden läheiset tai ydinimplanttiin tallennettu tietoisuus olisi asiasta mieltä.

Oikeanlainen sukka ja oikeanlainen, mahdollisesti kemiallisesti muokattu biologia voi olla hyödyllinen ja rahallisesti arvokas. Tällöinkin ruumiillisuus kohdataan ennen kaikkea työkaluna ja resurssina, josta täytyy kuitenkin olla valmis maksamaan. Toisin sanoen ruumiiden merkitys esineinä tekee niistä myös kaupallisia objekteja. Ihmisruumiin voi siis sanoa *tavaraistuneen*: perinteisesti ei-kaupallisena nähty suhde on saanut tavaran muodon ja muuttunut potentiaalisesti kauppatavaraksi.

Kenties suorimmin kaupallisuuden ja ruumiillisuuden välisen sidoksen, ja siihen kietoutuvan epätasa-arvon ilmaisee Victor Elliot. Lyhyen aikaa Kovacs epäilee tätä Bancroftin murhasta ja kuulustelee tätä, jolloin Elliot tulee kertoneeksi vaimonsa ja tyttärensä kohtalosta. Irene Elliot on saanut varastotuomion myytyään hakkeroimiaan tietoja sen laittomuudesta huolimatta.

Tähän Irenen on hänen miehensä mukaan ajanut perheen taloudellinen ahdinko: pariskunnalla on ollut sekä omat että tyttärensä klooni- ja sukitusvakuutukset maksettavanaan, eikä Victor Elliotin armeijasta saamansa eläke ole riittänyt. Irene sai kolmenkymmenen vuoden tuomion jäätyään kiinni. Kun varastoon joutumisesta oli kulunut puoli vuotta, Victor Elliot saa tietää, että hänen vaimonsa vartalo on myyty toisen ihmisen sukaksi kovaan hintaan. Myöhemmin hän kertoo asiasta vahingossa pariskunnan tyttärelle, ja rahaa saadakseen Elizabeth päätyy työskentelemään Jerry'n privaatti -nimisessä biokammiossa, toisin sanoen bordellissa.

Äitiään ajatellen Elizabeth suostuu myös tapaamaan Bancroftia: ”’Dirty things’, he said. ’She said he *needed* them. Badly enough to come back. Badly enough to pay.’ Meal ticket. *Don’t worry, Daddy, when I’m rich we’ll buy Mummy back.*” (AC, 75.) Myöhemmin teoksen aikana käy ilmi, että Elizabeth yrittää tehdä sopimuksen parittajansa Jerry'n kanssa kiristääkseen tältä lisää rahaa. Jerry kuitenkin murhauttaa Elisabethin, koska hän pelkää metujen vaikutusvaltaa. Juttua ei ole tutkittu Victor Elliotin mukaan loppuun, koska Elisabethin tiedetään tehneen seksityötä biokammioissa, ei esimerkiksi arvostetummissa, Taloiksi kutsutuissa bordelleissa. Elisabethin ydinimplantti on yhä tallessa, ja näin ollen hän ei ole lopullisesti kuollut. Isälleen tämä voisi kuitenkin lähes yhtä hyvin olla kuollut, sillä tällä ei ole varaa sukittaa tytärtään uuteen ruumiiseen. Myös isän ja tyttären välissä on koko perheen tragedian alulle saattanut taloudellinen ahdinko: ”Resleeving policy lapsed four years ago, when we sank all the money we had into some lawyer said he could crack Irene’s case. [...] I look like the kind of guy’s going to come into some money real soon?” (AC, 76.)

Elliotin perheen kohtalo on tiivistävä kuvaus suhteesta, joka taloudellisella asemalla ja ruumiillisuudella teoksen maailmassa on: tietoisuutta korostetaan, mutta yksinään se ei palauta tytärtä perheelleen ja ilman varallisuutta koko perheensä menettäneellä Victor Elliotilla ei ole mitään mahdollisuutta lunastaa tytärtään varastosta. Kuvaavaa on myös, että juuri taloudellinen ahdinko on alun perin ajanut ensin Irene Elliotin rikollisuuden pariin ja siitä vankeuteen, ja Elizabeth Elliotin puolestaan tavoittelemaan seksityöllä ja kiristyksellä rahaa saadakseen äitinsä takaisin. Kun ruumiit ovat kaupan, tarkoittaa se teoksessa viime kädessä sitä, että kokonaiset ihmiskohtalot ovat kaupan. Näennäisesti pitkän elämän, jopa kuolemattomuuden mahdollisuudet ovat avoimet kaikille, jotka ne haluavat, sillä kaikkiin istutetaan ruumiista toiseen siirrettävä ydinimplantti, joka nähdään ihmisyyden ytimenä. Todellisuudessa ihmisten mahdollisuudet elämässä kapenevat kapenemistaan talouden lainalaisuuksien edessä niin rajusti, että tosiasiaissa Victor Elliotilla ei ole juurikaan toivoa tavata enää tytärtään tai vaimoaan, vaikka nämä eivät periaatteessa kuolleita olekaan. Kovacs muistuttaa tätä siitä, että tytär on yhä

elossa, mutta Victor Elliotin vastaus kuvaa hyvin tämän lannistunutta asennetta toivottomalta tuntuvassa tilanteessa: ”Elizabeth’s still on stack,” I said quietly. ”Yeah, so what?” (AC, 76.) Isälleen Elizabeth voisi yhtä hyvin olla kuollut, niin tavoittamaton tämä Victor Elliotille on.

Irene Elliotin ruumiista neuvotellaan teoksessa myöhemmin, kun Kovacs päätyy auttamaan Irene Elliotin varastosta. Hän tarvitsee taitavaa hakkeria voidakseen Reileen Kawaharan kiristämänä uskotella Laurens Bancroftille tämän sittenkin tappaneen itsensä. Kawaharalla on tarpeeksi vaikutusvaltaa saada Elliot varastosta. Kovacs ei kuitenkaan tyydy pelkkään ydinimplanttiin, vaan yrittää painostaa Kawaharaa hankkimaan Elliotin alkuperäisen ruumiin, jonka menettäminen on alun perin ajanut Elizabethin seksityöhön ja kohti kuolemaansa sinetöiden perheen tragedian.

Kovacs väittelee asiasta Kawaharan kanssa kahteen otteeseen väittäen, että omaan vartaloonsa sukittuna Elliot olisi heille lojaalimpi. Kawahara kuitenkin vihjaa, että pyynnön taustalla on Kovacsin tuntema empatia Elliotien perhettä kohtaan: ”It’s a nice thought, Kovacs, but I’m afraid you’re going to have to support your own Good Samaritan gestures without my help. I’m not running a charity here.” (AC, 265) Keskustelun yhteydessä Kovacs ei suoranaisesti vahvista Kawaharan väitettä hänen empatiastaan, vaan perustelee alkuperäisen ruumiin tarvetta esimerkiksi sillä, että Elliot olisi nopeammin valmis työskentelemään. Keskustelussa limittyvät ja Irene Elliotin ruumiillisuuteen tiivistyvät teoksen kaksi vastakkaista näkemystä ruumiillisuudesta: toisaalta hyötyyn ja taloudellisiin seikkoihin pohjautuva näkökulma, jota Kawahara edustaa ja johon Kovacs yrittää vedota, toisaalta ruumiisiin kietoutuva henkilökohtaisuus ja perhesiteet.

Ruumiiden äärimmäisen objektimainen asema ja tavaraistuminen tulevat myös voimakkaasti esille kun ilmenee, että ihmisruumiita käytetään teoksessa myös elinpankkeina. Kovacs tiedustelee poliiseilta lisää katolilaisista, jotka eivät hyväksy ydinimplantin siirtoja uusiin ruumiisiin uskonnollisista syistä, vaan menevät kuollessaan lopullisesti varastoon, eli yksilöllisestä näkökulmasta katsottuna pysyvät kuolleina.

Kovacsia kiinnostaa, mitä tapahtuu katolilaisten ruumiille kuoleman jälkeen: ”What happens to the bodies?” [...] ”Sold off, broken down for transplants. Depends on the family.” (AC, 19.) Tämänkaltaisessa ruumiin myymisessä tai sen osien käyttämisessä uudelleen ei ole henkilöhahmojen arkisesta suhtautumisesta päätellen mitään epätavallista. Myös todellisessa maailmassa elinsiirrot kuolleelta luovuttajalta ovat olleet jo pitkään melko arkipäiväisiä.

Elinsiirtojen groteskius ja tämänkin ruumissuhteen kietoutuminen väkivaltaan ja taloudelliseen hyötyyn tuodaan kuitenkin ilmi teoksen edetessä. Kovacs tapaa Bancroftin murhaa selvittäessään Louise-nimisen seksityöntekijän ja Elizabeth Elliotin entisen tuttavan, ja väittää tälle olevansa Elizabethin äiti, joka yrittää selvittää tyttärensä tappajan. Louise päättää auttaa Irene Elliotiksi luulemaansa Kovacsia, mutta tulee tapetuksi ja Kovacs vie hänet kidutettavaksi Wei-klinikalle¹, jotta tämä paljastaisi, miksi tutkii Bancroftin murhaa.

Palatessaan myöhemmin klinikalle, jossa häntä on kidutettu ja jonne myös Louisen ruumis on siirretty, Kovacs todistaa sekä inhimillisten kirurgien että autokirurgeiksi kutsuttujen koneiden pilkkovan parhaillaan Louisen ruumista. Aiemmin Louisen työnantaja, ”biokammiota” eli bordellia pyörittävä Jerry Sedaka on jo paljastanut välittävänsä toisinaan työntekijöidensä ruumiita kyseiselle klinikalle: ”Christ, they’re just people I know. You know, business associates. They can use the spare parts, sometimes, and I—“ He changed tack abruptly as he saw my face. “They do stuff for me sometimes. It’s just business.” (AC, 137.) Ruumis ja sen osat ovat potentiaalisesti kaupallistettua tavaraa. Tapa, jolla Kovacs jää miettimään Louisen kohtaloa, on samankaltainen kuin hänen tapansa miettiä Elliotien perhettä: hän on selvästi raivoissaan tämän hänelle lähes tuntemattoman nuoren naisen kohtalosta.

Braidotti määrittelee erääksi nykyaikamme ”oireeksi” sen, kuinka elämän organismin geneettinen materiaali, ”elämä itse”, on nykyisin myös merkittävää pääomaa. Esimerkkinä hän käyttää tässä yhteydessä sitä, miten eläimiä myydään muun muassa tuotetestaukseen, raaka-aineeksi ja tieteellisiin kokeisiin. (Braidotti 2013, 7–8.) *Altered Carbonin* kerronnassa ei esiinny juurikaan eläimiä. Ohimennen paljastetaan Trepp-nimisen palkkamurhaajan omistavan kotikissoja, ja lähellä merta kuvaillaan lokkeja. Eläimet eivät siis ole kokonaan kadonneet postihmisten, tekoälyjen ja robottien kansoittamasta maailmasta. Kuitenkaan Braidottin mainitsemana elävänä pääomana eivät ole enää eläimet ja eläinten ruumiit, vaan ihmiset ja inhimillinen liha.

Jo tähän mennessä todetun perusteella on selvää, että ruumiillinen koskemattomuus on Morganin dystopian yhteiskunnassa lähes yhdentekevää. Vaatekappaleen tavoin kohdattuja ”sukkia” saa myydä, vuokrata, tuhota ja leikellä. Usein joku myös hyötyy tästä kaikesta taloudellisesti.

Mielenkiintoista on myös teoksessa voimakkaasti esillä oleva seksityön kuvaaminen. *Altered Carbonin* maailmassa seksipalveluita myydään sekä virtuaalibordelleissa että aiemmin

¹ WEI-KLINIKKA

mainituissa biokammioissa. Jälkimmäisissä työskentelevät oikeat ihmiset, kun taas virtuaalibordellit nimensä mukaisesti käytetään todentuntuisia virtuaaliohjelmiä. Teoksen juoni kietoutuu monilta osin seksikauppaan, sillä Laurens Bancroftin paljastetaan jo varhain käyvän usein sekä biokammioissa että virtuaalisissa bordelleissa, ja Kovacs epäilee jo varhain, että asia saattaa liittyä tämän murhaan jollain tavalla.

Seksityöllä on teoksessa kuitenkin myös temaattinen merkitys siinä, miten teos käsittelee ruumiillisuuden ja tavarautumisen, sekä kaupallistumisen välistä yhteyttä. Sanna Karkulehdon ja Ilmari Leppihalmeen mukaan monet nykykulttuurin esitykset ovat etenkin 2000-luvulta lähtien alkaneet käsitellä enenevässä määrin paitsi konkreettista seksityötä, myös vertauskuvallisemmin muun muassa ihmissuhteiden tavarautumista, työn ja toimeentulon pakkoa ja niiden temaattista kietoutumista seksuaalisuuden ja kaupallisuuden teemoihin. Näiden teemojen yhdistäminen kuvastaa nyky-yhteiskunnan prekarisoitumista, epävakaita työmarkkinoita ja työllistymiseen liittyvää kilpailua yleisemminkin, kytkeytyen yhteiskunnan uusliberalisoitumisen ja markkinointumisen kontekstiin. (Karkulehto & Leppihalme 2018, 263–264.)

Altered Carbon ei ole suomalaista kirjallisuutta, ja poikkeaa muutoinkin Karkulehdon ja Leppihalmeen tarkastelemista teoksista muun muassa genrensä puolesta. Tästä huolimatta artikkelin ajatukset tuntuvat resonoivan teoksen kanssa mielenkiintoisella tavalla. Teos myös sijoittuu samaan ajalliseen kontekstiin 2000-luvun kirjallisuutena kuin suurin osa Karkulehdon ja Leppihalmeen tarkastelemista teoksista.

Karkulehto ja Leppihalme puhuvat artikkelissaan niin kutsutusta seksityöläisyyden paradokseista, joka ilmenee useammassakin heidän tutkimassaan teoksessa. Tällä tarkoitetaan sitä, kuinka seksityöläisyydestä kuvataan samaan aikaan omaan tahtoon perustuvana ja taloudellisen ahdingon ajamina. Heidän mahdollisuutensa toimijuuteen ikään kuin hukkuvat markkinatalouden toimintaperiaatteisiin. (Karkulehto & Leppihalme 2018, 267.) *Altered Carbonin* Elizabeth Elliotia ja Louisea on mahdollista tarkastella tällaisen seksityöläisyyden paradoksin kautta: molemmat ovat ilmeisesti valinneet työnsä, kumpikaan ei ole esimerkiksi ihmiskaupan uhri tai jonkun ulkopuolisen pakottama. Toisaalta kuvaus antaa selkeästi ymmärtää, että kyseessä on voimakas taloudellinen pakko, johon nuorilla naisilla on vain rajallinen määrä vaihtoehtoisia ratkaisuja.

Altered Carbon siis tematisoi markkinavoimia ja tavarautumista muun muassa seksityön kuvauksellaan. Kuten Karkulehto ja Leppihalme tiivistävät, yksi tapa käsitellä nykykulttuurin

kehityssuuntia näyttäisi olevan seksityöhön liittyvät kuvaukset. (Karkulehto & Leppihalme 2018, 282). Kun teoksessa kuvataan Bay Cityä, ostaminen ja myyminen ovat olennainen ja jollain tapaa muuttumattomana kuvattu osa ihmisten muodostamaa urbaania kulttuuria. Ja tähän ostamisen ja myymisen muodostamaan vilinään kerronta kietoo erottamattomasti myös seksuaalisuuden ja kaupankäynnin.

There is a sameness to streetlife. On every world I've ever been, the same underlying patterns play out, flaunt and vaunt, buy and sell, like some distilled essence of human behavior [...] From the massive insubstantial holofronts [...] to the street traders [...] everyone was selling something. Cars pulled in and out from the curbside, and supple bodies braced against them, leaning in to negotiate [...] The street sellers' catalogs came aboard like a swarm of delirium-induced hallucinations, [...] The pimps were the most obvious (AC, 41–42.)

Seksityöläisyyden kuvausta ja sen keskeisyyttä voidaan tulkita myös genrekonventioiden näkökulmasta. Tähän palaan seuraavassa analyysiluvussa.

Myös taisteluareena nimeltään Panaman ruusu on miljö, jossa ruumiisiin kohdistuva esineellistäminen ja kaupallinen hyöty kietoutuvat erottamattomasti yhteen. Panaman ruusulla järjestetään kuolemaan asti johtavia taisteluita vaihtelevissa ruumiissa. Taisteluita ei tyypillisesti videoida. Kovacs arvelee, että taistelunäytökset olisivat suosittuja ja näin onkin, joten hänen mukaansa on outoa, että näytöksiä ei esitetä laajalti. Ortega kuitenkin paljastaa logiikan tämän takana:

Creed goes, you want to see the fight, you go see it in the flesh. That's *better* than watching it on the Web. More classy. So, limited audience seating, sky-high demand. That makes the tickets very sexy, which makes them very expensive, which makes them even more sexy, and whoever thought of it just rides that spiral up through the roof." (AC, 176)

Taisteluiden seuraaminen ainoastaan paikan päällä toisin sanoen nostaa Panaman ruusun kaltaisten taisteluareenoiden kaupitteleman ”tuotteen” arvoa. Tätä varjelemaan on kehittynyt tai kehitetty kyseistä viihdettä kuluttavien keskuudessa Periaate (eng. *Creed*), josta Ortega puhuu ylenkatseelliseen sävyyn, mutta johon taisteluareenan lipputulot joka tapauksessa perustuvat – ilmeisesti hyvällä menestyksellä. Panaman ruusun kaltaisia, kaikenlaisen videotaltioinnin kieltäviä taisteluareenoita on Ortegan mukaan vain kolme tai neljä koko Maassa. Taltioinnin yrittämisellä on Ortegan kertoman mukaan myös väkivaltaiset seuraukset: ”The last time I was out here” [...] ”was because some dipshit newsprick from WorldWeb One got caught trying to walk recording implants into a title fight. They threw him into the bay. After they'd removed the implants with a pair of pliers.” (AC, 176.) Periaatteesta

paljastetaan kuitenkin tehtävän myös poikkeuksia laittomien, nöyryytystaisteluiksi kutsuttujen taisteluiden kohdalla.

Panaman ruusu ja sen tarkoin suunniteltu bisnesstrategia Periaatteineen on suunniteltu tuottamaan omistajilleen suuret voitot, ja tässä taisteluareena on ilmeisesti onnistunut. Tätä korostetaan jo samaisen luvun alussa, kun Ortega kuvailee Panaman ruusun tiloina toimivan rahtilaivan puolustusjärjestelmiä. Kovacs arvelee tilojen tulevan kalliiksi, Ortega kuitenkin vakuuttaa, ettei hinta ole Panaman ruusulle ongelma: ”They’ve got the backing.” (AC, 175.)

Sari Näre määrittelee performatiivisen väkivallan julkisuushakuiseksi ja näytösluontoiseksi väkivallaksi, joka voi saada fyysisiä tai henkisiä muotoja. Siinä ”vihamieliset tunteet ikään kuin toiminnallistetaan yleisölle.” (Näre 2008, 244–245.) Teoksen maailmassa ruumiillisuuden arvo ja merkitys kielletään lopullisesti äärimmäisellä performatiivisella väkivallalla juuri Panaman ruusulla: taistelijat ladataan sukkiin ja tämän jälkeen seuraa näyttäväksi ja ennen kaikkea väkivaltaiseksi suunniteltu taistelu:

This season’s fights are all themed around Protectorate police actions. Tonight it’s Sharya. [...] Hand-to-hand, no blades over ten centimeters.”

“Bloodbath, in other words,” Ortega said.

The synth shrugged. “What public wants, the public pays for. I understand it *is* possible to inflict an outright mortal wound with a ten-centimeter blade. Just very difficult. A real test of skills, they say. (AC, 178.)

Panaman ruusun myymä viihde on performatiivista väkivaltaa, joka yhdessä muiden väkivallan muotojen kanssa on eräs keskeinen tapa, jolla *Altered Carbon* tematisoi ruumiillisuuden kohtaamista kuvaamassaan yhteiskunnassa. Kuvaus myös sitoo jälleen yhteen ruumiillisuuden ja taloudellisen hyödyn, ja vahvistaa tavaraistuneen ruumiin tematiikkaa voimakkailla, dystooppisilla elementeillä.

Ruumiisiin kohdistettu performatiivinen väkivalta on jälleen esimerkki eräänlaisesta raaistuneesta ”miksipä ei?” -ajatuksesta, jonka mahdollistaa ruumiillisuuden tavaraistuminen: ruumiille voi tehdä periaatteessa mitä vain, koska todellinen ihmisyyys piilee ydinimplantissa ja ruumis on pelkkä väliaikainen vaate, jonka arvo voidaan rahallisesti mitata ja näin ollen myös korvata. Schwetman tiivistää artikkelissaan Richard Morganin syventyvän teoksessa kysymykseen siitä, mitä virtuaalitodellisuudet ja kyborgisaatio aiheuttavat lihallisille ihmisruumiille (Schwetman 2006, 133–134). Juuri teoksen maailman teknologian kehitys ja dualistinen postihmisen ihanne ovat mahdollistaneet välineellisen, hyötynäkökulmiin perustuvan suhteen ruumiillisuuteen. Kysymys siitä, onko tämä ollut teoksen maailman muuntohiiliteknologian luoneiden tahojen alkuperäinen tarkoitus, jää ainakin teossarjan

ensimmäisessä osassa ratkaisematta. Näin teos luo ainakin yksinkertaisimmillaan ilmaistuna syy-seuraus-suhteen, jossa transhumanismin ihanteet yhdistettynä kartesiolaiseen dualismiin ja kaupallisiin hyötynäkökulmiin tuottavat tilanteen, jossa ruumiillisuus ja tämän myötä myös yksilö itse tavarautuu.

Seuraavassa alaluvussa tarkastelen, miten teos ensinnäkin osoittaa ruumiillisuuden tavarautumisessa ja ruumiille koituvissa seurauksissa olevan viime kädessä kuitenkin kyse jostain henkilökohtaisesta ja yksilöön erottamattomasti kuuluvasta. Tällä tavalla vedän yhteen tässä pääluvussa esitetyn ruumiillisuuden analyysin, ja alan edetä kohti tapaa, jolla ruumiillisuuden teema kietoutuu vallankäytön teemoihin ja avaa teokseen voimakkaan yhteiskuntakriittisiä tulkintamahdollisuuksia.

3.3 ”Kuin olisin katsonut itseäni” – Habituaalinen ruumiillisuus ja kaivattu minuus

Altered Carbon ei tyydy pelkästään kuvaamaan transhumanismin postihmistä ja inhimillisen kokemuksen, ihmisruumiin ja yksilöiden tavarautumista, vaan kuvaa myös näiden postmodernien ilmiöiden inhimillisiä, psykologisia seurauksia.

Tässä luvussa osoitan, miten teos kyseenalaistaa ja kritisoi kuvaamaansa transhumanistista ideologiaa, dualistista ihmiskäsitystä ja tavarautunutta ruumissuhdetta yksilön kannalta, osoittamalla ruumiillisuuden henkilökohtaisuuden ja henkilöhahmojen kokeman melankolisen kaipuun menetettyyn ruumiiseen ja näin myös minuuteen. Näin ollen luku on merkittävässä suhteessa varsinaiseen tutkimusongelmaan eli siihen, miten teoksen kuvaukset ruumiillisuudesta kietoutuvat vallankäytön kysymyksiin, ja muodostavat niiden kanssa yhdessä yhteiskuntakriittisen lukutavan mahdollisuuden.

Frelik huomauttaa ruumiista käytetyn termin (sukka, eng. *sleeve*) korostavan sitä, ettei ensimmäisen kehon ja myöhempien kehojen välillä nähdä teoksen yhteiskunnassa lopultakaan suurta eroa. (Frelik 2010, 174.) *Altered Carbonista* on kuitenkin löydettävissä ruumiillisuuden teeman ympäriltä kerrontaa, joka kyseenalaistaa tavarautuneen, käytännöllisen suhteen ruumiisiin. Tässä luvussa nostan erityisesti esiin kohdat, joissa teos kyseenalaistaa tietoisuuden asettamisen ruumiillisen kokemuksen yläpuolelle, kritisoi sitä tai osoittaa sen perusteettomaksi. Luvussa tarkasteltu teoksen tapa tarkastella ruumista toimii eräänlaisena vastakohtana edellisissä luvuissa käsitellyille kartesiolaiselle dualismille ja objektiruumiille. Käsitelyni taustalla ovat Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologia ja habituaalisen ruumiin käsite, joiden kautta tarkasteltuna tekstin voi nähdä kyseenalaistavan kuvaamansa maailman dualistisen ideologian. Ensimmäisenä analysoin teoksen tapaa esittää ruumis ja mieli toisiinsa limittyneinä

ja mahdottomina erottaa täysin toisistaan. Tämä tapahtuu analysoimalla Kovacsin tietoisuuden ja Elias Rykerin ruumiillisuuden kietoutumisen kuvausta. Tämän jälkeen osoitan sen, miten teos osoittaa ruumiillisuuden habituaaliseksi, henkilökohtaiseksi kokemukseksi. Tässä yhteydessä tarkastelen erityisesti teoksen tapaa käsitellä ruumiin henkilökohtaista kokemista etnisyyden kautta, ja sivuan myös seksuaalisen nautinnon teemaa.

Teoksen kuvaaman yhteiskunnan vallitseva yhdenlainen ihmisihanne on tietoisuudellaan elämäänsä hallitseva subjekti, teknologian keinoin kehoaan ja elämäänsä loputtomasti paranteleva transhumanistinen ihminen. *Altered Carbonissa* näennäisen välineelliset, tunteista vapaat ruumiit ovat kuitenkin viime kädessä tietoisuuden kanssa limittyneitä ja merkityksellisiä kokemisen lähtökohtia. Näitä väitteitä voidaan tarkastella laajemminkin modernin ruumiskäsityksen kautta: 1980-luvulla ihmistä on alettu enenevässä määrin tarkastella ennen kaikkea ruumiillisena subjektina (Heinämaa ym. 1997, 7).

Kuten edellisessä luvussa on lyhyesti todettu, Merleau-Pontyn mukaan suhde omaan ruumiiseemme ei voi koskaan olla suhde objektiin: oma ruumiimme ei yksinkertaisesti näyttäydy meille havaintojen kautta samalla tavalla kuin meitä ympäröivät esineet, asiat tai muut ruumiit. Vaikka kuinka kääntyilисimme kokovartalopeilin edessä, näemme siitä vain pienen osan kerrallaan ja silloinkin peilikuvana, toisin kuin näemme (ainakin teoriassa) muiden ihmisten ruumiit. Valokuvakaan ei toista ”näkemäänsä” täysin uskollisesti, tai tuota samanlaista kuvaa kuin ihmissilmä. Samalla omat ruumiimme ovat yleensä erottamaton osa sitä, miten havaitsemme ja koemme todellisuutta: miltä korkeudelta näemme kaupan hyllylle, miltä pakkaneen tuntuu ja niin edelleen. Suhde omaan, fyysiseen ruumiiseen on lopulta ainakin jossain määrin suhde ympäröivään maailmaan, sillä koemme maailman siitä käsin ja osittain sen kautta. Tämä tekee ruumiillisesta kokemuksesta usein myös hyvin henkilökohtaisen, jopa herkän aihealueen.

Frelikin mukaan *Altered Carbon* jatko-osineen näyttää päällisin puolin jatkavan kyberpunkin traditiota, jossa ihmismieli ja tietoisuus asettuvat ruumiillisuuden yläpuolelle. Hänen mukaansa sarja kuitenkin erottautuu pohjimmiltaan varhaisemmasta kyberpunkista tavassa, jolla teokset käsittelevät ruumiillisuutta. Ensin Morganin teosten ydinimplantti näyttää tarjoavan kyberpunkille perinteistä suhdetta ruumiillisuuteen: tilannetta, jossa tietoisuus dominoi ruumiillisuutta. Takeshi Kovacs –sarjan kaikissa osissa dualistinen mieli/ruumis –jaottelu kuitenkin tarkistutetaan ja kyseenalaistetaan, ja lopulta ruumis asetetaan yhtä merkittävään asemaan kuin mielikin. (Frelik 2010, 185)

Dualistinen tavoite tietoisuuden täydellisestä ylivallasta asettuu kyseenalaiseen valoon kenties ennen kaikkea kohtauksissa, joissa ruumiillisuus ja biologia ikään kuin riistäytyvät tietoisuuden hallinnasta. Etenkin kohtauksissa, joissa Kovacs reagoi jonkinlaiseen tunnekuuhuun tahtomattaan, tietoisuus joutuu selvästi taistelemaan pitääkseen tilanteen kontrollissaan: ”The effort it cost me to contain my hate was like rupture down behind my eyeballs and into my chest. I forced the words out.” (AC, 229.)

Kohtauksessa on kuitenkin yhä kyseessä ennen kaikkea Kovacsin vaikeudesta hillitä juuri omaa tietoisuuttaan erikoisjoukkojen sotilaille soveliaalla tavalla. Odotukset tietoisuudellaan tilannetta hallitsevasta erikoisjoukkojen sotilaasta eivät vastaa todellisuutta: ”Homesickness isn’t something a veteran Envoy should confess to. [...] Homesickness was what I felt” (AC, 170.)

Juonen tasolla ruumiin ja mielen välinen konflikti menee kuitenkin pisimmälle tavassa, jolla Rykerin ruumiillisuus ja Kovacsin tietoisuus asettuvat ristiriitaan. Paikoitellen Kovacs menettää tilanteen hallinnan Rykerin ruumiille, tämän omaksumille tavoille ja tunteille, joita Rykerillä on komisario Ortegaa kohtaan.

Artikkelissaan ”Loogisista tutkimuksista ruumiinfenomenologiaan” Sara Heinämaa (2002, 280–281) tulkitsee muun muassa Edmund Husserlin ruumiinfenomenologiaa. Heinämaa toteaa, että Husserlin ajattelussa biologiset, fysiologiset ja psykologiset teoretisoivat toiminnot edellyttävät henkilökohtaista ruumiin kokemusta ja nojaavat siihen. Heinämaa tarkastelee Husserlin ajattelun lisäksi sitä seuranneen Merleau-Pointyn argumentointia niin kutsutusta elävästä ruumiista ja puhuu ruumiinkokemuksesta. (Heinämaa 2002, 281.) Merleau-Ponty itse tiivistää tuotantoaan tarkastelevassa katsauksessa mielen juurtuneen ruumiiseensa ja maailmaansa: ruumis ei ole vain yksi maailman monista objekteista, vaan subjektin oma näkökulma maailmaan. Ruumis on itsemme ilmaisu maailmassa, pyrkimystemme näkyvä muoto. (Merleau-Ponty 2012a, 60–61, 63.) Ruumiillisuus on ruumiinfenomenologiassa toisin sanoen *henkilökohtainen* kokemus, voimakkaasti sidoksissa koko yksilöllisyyteemme ja subjektiuteemme.

Tämän ajatuksen valossa *Altered Carbonin* ihmisyyden kahtiajakoisuus, sen tapa olettaa nimenomaan puhdas tietoisuus, joka pukee ruumiin ylleen vaateen tavoin, on kiinnostava. Havaitsevien olioiden, siis ihmisten ja toisaalta postinhimillisten toimijoiden kuten tekoälyjen suhde maailmaan yritetään tyhjentää tietoiseksi toiminnaksi. Silti teoksen yhteiskuntakin rakentuu ruumiskokemuksen ympärille: ruumiisiin lataamattomat tietoisuudet ovat niin

sanotusti varastossa, odottamassa uutta ruumista tai käytännössä kuolleita. Jo tässä asetelmassa *Altered Carbon* kohdistaa ruumiillisuuden tematiikalleen kysymyksen: onko ihmisen ylipäättään mahdollista olla olemassa täysin ilman ruumista?

Takeshi Kovacsin tietoisuuden ja Elias Rykerin ruumiillisuuden välistä konfliktia voidaan tulkita habituaalisen ruumiin käsitteiden kautta. Teoksen alussa Kovacs tarkastelee uutta kehoaan:

In the shower I whistled my disquiet away tunelessly and ran soap and hands over the new body. My sleeve was in his early forties, Protectorate standard, with a swimmer's build and what felt like some military custom-carved onto his nervous system. Neurachemical upgrade, most likely. [...] There was tightness in the lungs that suggested a nicotine habit and some gorgeous scarring on the forearm, but apart from that I couldn't find anything worth complaining about. The little twinges and snags catch up with you later on, and if you're wise, you just live with them. Every sleeve has a history. (AC, 12.)

Näin teoksen ruumiin tematiikassa tullaan jo suoraan esittäneeksi samankaltainen ajallisuuteen sijoittuva ruumis: ruumiilla on historiansa, ja ainakin työssään ruumiiden välillä toistuvasti vaihdelleen Kovacsin mukaan siihen on hyvä totutella. Jonkinlaisena suorana kannanottona ihmisen ja ruumiillisuuden välisestä suhteesta voi pitää myös kuvausta siitä, miksi henkilöahmot yleensä luovat nimenomaan parhaillaan käyttämänsä ruumiin kaltaisen kuvajaisen itsestään myös virtuaalitiloihin: ”most of us rapidly attached to whatever sleeve we're living in, and that form blanks out previous incarnations. We are, after all, evolved to relate to the physical world.” (AC, 159.)

Jopa tekoälyt, ei-inhimilliset toimijat luovat itsestään jonkinlaisen ruumiillisuutta imitoivan kuvajaisen toimiessaan virtuaalitilassa. Kovacs kohtaa häntä koko teoksen ajan majoittaneen ja myös auttaneen hotelli Hendrixin virtuaalimaailmassa teoksen loppupuolella. Hotelli esiintyy nimensä mukaisesti kuuluisan kitaristin, Jimi Hendrixin, hahmossa:

The fifth figure was relaxed deep into another armchair, legs stretched out in front of him, face sunk in shadows. Wiry black hair stuck up in silhouette above a multicolored bandana. Lying across his lap was a white guitar. I stopped in front of him.
“The Hendrix, right?” (AC, 333.)

Hendrixin kertomasta päätellen valittu ihmishahmo ei kuitenkaan ole hänen itse valitsemansa, vaan kyseisen tekoälyn alkuperäisten suunnittelijoiden luomus. Todellisessa maailmassa hotelli Hendrixin ”ruumiillisena” tai ainakin materiaalisena olomuotona voidaan pitää itse hotellirakennusta. Toisin sanoen myös tekoälyt hahmottavat itseään kuten ihmiset eli fyysisen maailman kautta. *Altered Carbonin* postihminenkään ei ole vielä tullut kuvitteellisessa

tulevaisuudessa luoneeksi lajia, joka hahmottaisi itsensä jotenkin olennaisesti muulla tavalla kuin sen luonut laji, ihminen.

Juonen kannalta kenties erityisen merkityksellinen ristiriita ja toisaalta yhteen kietoutuma tietoisuuden ja ruumiillisuuden välillä, on kuitenkin Kovacsin ja komisario Ortegan välille kehittyvä suhde. Kun kaksikon välit viimein kärjistyvät osittain Ortegan tunteman mustasukkaisuuden seurauksena ja johtavat sittemmin seksiin, Kovacs perustelee vielä tilannetta lähes yksinomaan feromonien tuttuudella:

”I told myself,” she [Ortega] murmured. “It was crazy. It was just the body, you know.”
 “Most things are. Conscious thought doesn’t have much to do with this stuff. [...] A bit of rationalization, most of it with hindsight. Put the rest down to hormonal drives, gene instinct, and pheromones for the fine-tuning. Sad, but true.” (AC, 248)

Kovacs tiedostaa halunsa Ortegaan olevan ennemminkin Rykerin halua, mutta tästä huolimatta hänen ruumiillisuutensa ei ole tietoisuuden täysin hallittavissa. Kovacs tekee valintoja, mutta ruumiillisuus ja tietoisuus sotkeutuvat toisiinsa tavalla, joka muuttaa hänen ajatteluaan ja päätöksiään. Subjektissa toimii melkein kuin kaksi erillistä henkilöä, on toisaalta Kovacsin tietoinen mieli ja Rykerin habituaalinen ruumis.

Ennen hyökkäystä Kawaharan kimppuun tämän omistamassa Pää pilvissä -bordellissa, Kovacs tuplasukitetaan. (eng. *multiple sleeving*) Toisin sanoen tämän tietoisuus ladataan Rykerin lisäksi myös toiseen, erilliseen kehoon. Hän on nähnyt kyseisen ruumiin jo Panaman ruusulla ja tuntenut sen välittömästi omakseen. Kiinnostavaa on, että Kovacsin tunteet Ortegaan muuttuvat välittömästi eri ruumiissa. Rykerin ja tuntemattoman japanilaismiehen kehoon ladatun Kovacsin tietoisuuksien välillä käydään keskustelu. Seuraavassa lainauksessa uudesta sukasta käsin puhuvan Kovacsin vuorosanat olen merkinnyt kursiivilla.

”Got to talk about something, remember. What’s wrong with Ortega?”
 “What’s wrong is that we don’t feel the same about her. You aren’t wearing Ryker’s sleeve anymore.”
 “That doesn’t—”
 “Yes, it does. What’s between us and Ortega is completely physical. There hasn’t been time for anything else.” (AC, 321.)

Myöhemmin Kovacsin ollessa Ortegan seurassa uudessa kehossaan tämä väite näyttää pitävän paikkaansa:

”I was surprised how flat the name [Kristin Ortega] suddenly sounded to me. Without Ryker’s pheromonal interface, I was left with little more than a vague appreciation that the woman beside me was very attractive in a lean, self-sufficient way that recalled Virginia Vidaura.

That, and my memories.

I wondered if she was feeling the same.” (AC, 325.)

Ero Rykerin sukasta käsin toimivaan minäkertoja-päähenkilöön on merkittävä. Heidän siteensä romantisoiduttua Kovacsin ajatukset Ortegaista käyvät paikoin jopa turhauttavan voimakkaiksi päähenkilölle. Esimerkiksi luvussa 31 Kovacsin Ortegaa koskevat kaipaavia ajatuksia jopa korostetaan tekstiä kursivoimalla. Ratkaisu korostaa virkkeitä erottamalla ne muusta, juonen etenemistä palvelevasta kerronnasta. Seuraavassa luvussa Kovacs keskusteleo Bancroftin kanssa yrittäen huijata tätä uskomaan kehittelmänsä juoneen. Tässäkin tilanteessa tämän ajatukset vaeltavat kuitenkin sinnikkäästi Ortegaan, tämän tapoihin ja luonteeseen:

I could imagine the curls of Ortega’s lip as she read the software listings, the studied indifference with which she would handle the case.

I missed Ortega. (AC, 281.)

Kuitenkin voimakkaasti ja kutsumatta mieleen palaavat tunteet Ortegaa kohtaan muuttuvat minäkerronnassa muiston kaltaiseksi nostalgiksi, kun Kovacsin tietoisuutta kuvataan toisesta kehosta käsin. Juonta osaltaan eteenpäin kuljettava voimakas side Kovacsin ja Ortegän välillä näyttää siis todellakin olleen pelkkää Rykerin habituaalisen ruumiin halua, jolla on vähän, jos ollenkaan tekemistä nimenomaan Takeshi Kovacsin ja Kristin Ortegän tietoisuuksien kanssa.

Toisaalta teos jättää osittain avoimeksi sen, ovatko henkilöhahmojen väliset tunteet todellakin pelkkää habituaaliseen ruumiiseen jäänyttä tuttuuden tunnetta, vai lopulta myös henkilöhahmojen aidosti toisiaan kohtaan tuntemaa kiintymystä. Nähdäkseni henkilöhahmojen välisen jännitteen kuvailu tiivistää olennaisella tavalla sen, ettei yksiselitteistä rajanvetoa tietoisuuden ja ruumiillisuuden välille voida vetää: mikäli ihminen olisi täysin tietoisuutensa hallitsema olento, Kovacsin ja Ortegän välinen side olisi Kovacsin estettävissä. Mutta lopulta kyse ei vaikuta olevan myöskään pelkämästä ruumiillisuudesta ja sen habituaalisuudesta. Tämä käy ilmi esimerkiksi Kovacsin ja Ortegän keskustelusta Panaman ruusulla, kun Kovacs on ollut vähällä menehtyä ja Ortega kieltäytyy enää auttamasta tätä käymään Kawaharaa vastaan, ilmeisesti tätä suojellakseen:

”I don’t want you to hurt any more, Kovacs. I don’t want any more damage, that’s all.”

”Damage to Ryker’s sleeve, you mean?”

She looked at me.

”No,” she said quietly. ”No, I don’t mean that. I mean what I say.”

Then she was pressed up against me [...] I did some swallowing of my own and held her tightly (AC, 314–315)

Tämänkin kohtauksen minäkertoja-Kovacs kokee Rykerin ruumiista käsin. Kerronta kuitenkin liittämää ruumiillisen kokemuksen ja Kovacsin tietoisuuden, sekä tunteellisen reaktion

toisiinsa tavalla, jonka pohjalta lukija jää kysymään, ovatko henkilöhahmojen tunteet todella luettavissa ruumiiden toisiinsa kokemaksi vetovoimaksi. Mielenkiintoinen on myös teoksen loppu, jossa Kovacs ja Ortega hyvästelevät, ja jossa kerrotaan näiden välien muuttumisesta Kawaharan tuhoutumisen jälkeen. Kerronnasta on nähdäkseni keskeistä huomata, että vaikka Kovacs on palannut Rykerin ruumiiseen, hänen ja Ortegan välinen vetovoima ei enää palaudu entiselleen: ”An awkwardness was growing between us, something that had started as soon as they resleeved me in Ryker’s body” (AC, 376.)

Kerronnassa kuvataan Kovacsin ja Ortegan harrastaneen seksiä vielä pariin otteeseen, mutta senkin loppuneen, kun tutkimusten edetessä lavastetuksi paljastuneen Elias Rykerin vapautuminen varastosta varmistuu. Ortegan kokema kiintymys ei vaikuta kuitenkaan viimeisenkään kohtausten perusteella kohdistuvan yksiselitteisesti vain Rykeriin ja tämän ruumiiseen. Osaltaan kaksikon välinen kiusaantuneisuus vaikuttaa johtuvan syyllisyydestä, jota he kokevat Ortegan ”petettyä” Rykeria Kovacsin kanssa. Silti viimeisestä keskustelusta jää vaikutelma siitä, että hyvästit ovat molemmille myös vaikeat, ja yhdessä koettu on ollut merkityksellistä sekä omalla tahollaan Sarah Sachilowskaa rakastavalle Kovacsille että Ortegalle:

“I know,” she said sharply, not giving me her hand. “I remember.”
I sighed. “Yeah, so do I. It’s *worth* remembering, Kristin. [...] I turned away, before I could see if there was going to be any tears [...] For a moment something ached in me, something so deep rooted that I knew to tear it out would be to undo the essence of what held me together. (AC, 375.)

Erikoisjoukoissa saamansa koulutuksen myötä Kovacsilla on keinot käsitellä tilannetta ja jopa päihittää ruumiin vaatimukset, toisin sanoen yksinkertaisesti siirtää tunteensa sivuun, vaientaa ne: ”The feeling rose and splashed like the rain behind my eyes, [...] Then I had it locked down.” (AC, 375.) Tässä mielessä Kovacs siis oikeastaan pysyy roolissaan tietoisuuden hallitsemana postihmisenä. Aika ajoin hän kuitenkin ajautuu täysin ruumiinsa halujen valtaan: suhde Ortegaan on syntynyt jo teoksen keskivaiheilla ja jatkuu teoksen loppuun asti, Kovacs ei ole joko halunnut tai pystynyt sitä estämään. Samoin Rykerin ruumiiseen jäänyt nikotiiniriippuvuus on Kovacsille jatkuva riesa, josta hän pyrkii eroon koko teoksen ajan, vaihtelevalla menestyksellä. (ks. Frelik 2010, 186.)

Rykerin ruumista ei enää voida ruumiin tavaraistuneen luonteen myötä ajatella Rykerin ruumiina, joka kuuluisi mitenkään itsestään selvästi enemmän tälle itselleen kuin kenellekään muulle. Panaman ruusua johtava henkilöahmo, Verimylly, esimerkiksi kertoo harkinneensa, että he ostaisivat Rykerin ruumiin tämän tietoisuuden jouduttua varastoon. Samalla kuitenkin

Kovacsin tunteiden ja ajatusten ei voi nähdä enää olevan yksinomaan hänen omiaan. Habituaalinen ruumis, joka ikään kuin säilyttää entisen ”käyttäjänsä” eli tässä tapauksessa Elias Rykerin, vaikuttaa tunteisiin ja ajatuksiin voimakkaasti, eikä Kovacsin omia tunteita voida enää täysin erottaa Rykerille kuuluvista tunteista.

Mielenkiintoista on myös, että jopa virtuaalitodellisuuden luotu ei-ruumiillinen versio Elias Rykerin kehosta ja Kovacsin tietoisuudesta havaitsee Rykerin nikotiiniriippuvuuden. Tämä käy ilmi kohtauksista, joissa Kovacs siirtyy virtuaalisiin kuulustelutiloihin ja polttaa siellä savukkeen hyvin pian sen jälkeen, kun on kertonut Ortegalle lopettaneensa:

She produced her cigarettes.

“Smoke?”

“No thanks, I–” Realizing the futility of worrying about virtual health, I accepted the pack and shook one out. Ortega lit us both with her lighter, and the first bite of smoke in my lungs was ecstasy. (AC, 215.)

Kohtauksesta käy ilmi, ettei nikotiiniriippuvuus asu pelkästään todellisessa lihallisessa ruumiissa, vaan myös mielen eräänlaiseksi kiinnelkohdaksi luodussa virtuaalisessa ruumiskokemuksessa. Tietoisuuden ja ruumiillisuuden ideologinen jako kahdeksi toisistaan erilliseksi kokemukseksi osoittautuu jälleen kyseenalaiseksi, ja tämä kyseenalaistaminen rakentaa edelleen ei-dualistisen ruumiillisuuden diskurssia.

Edellä osoitin Kovacsin ja Ortegan suhdetta tarkastelemalla sen, miten mieli ja ruumis kietoutuvat teoksessa yhteen tavalla, joka ei onnistu sittenkään yksiselitteisesti ratkaisemaan mielen ja ruumiin välistä kamppailua kummankaan eduksi: tietoisuuden hallitsemää ruumiillisuutta ei saavuteta. Joka tapauksessa on selvää, että habituaalinen ruumis on kiistämätön osa *Altered Carbonin* ruumiillisuuden tematiikkaa ja kieltää kartesiolaisuuden ja transhumanismin ihanteen ihmislajista, jonka tietoisuus ylittää kaiken, jopa kuoleman.

Habituaalista ruumista käsitellään teoksessa myös etnisyyden kautta. Panaman ruusulla Verimylly esittelee Kovacsille ja Ortegalle illan taisteluun valittuja taistelusukkia. Toinen on japanilaismiehen keho äärimmäisen kehittyneellä Khumalo-neurokemikaalijärjestelmällä, joka saa kehon reagoimaan suoraan ajatuksiin. Toinen on vanhemmalla teknologialla varustettu Jumalan oikean käden marttyyri (eng. *Right Hand of God martyr*), jotka ovat Sharya-nimisen planeetan asuttaneen väestön fundamentalistiuskovaisia. Sharyan kulttuuri muistuttaa ainakin joiltain osin islamilaista kulttuuria ja arabialaista kulttuuripiiriä.

Frelikin mukaan rodullistettujakin ruumiita valitaan *Altered Carbonin* yhteiskunnassa yleensä kaupallisin perustein, ominaisuudet edellä. Sukkia valitessa kyse on lähinnä tiettyjen ulkoisten

piirteiden kaupallistamisesta. Markkinoiden logiikan vaikutus johtaa Frelikin mukaan kysymykseen siitä, mikä etnisyyden ja ”rodun” merkitys teoksessa tällöin on. (Frelik 2010, 176–177.) Frelikin esittämä kysymys on kiinnostava aiemmin käsittelemäni tavaraistuneen ruumiin tematiikan valossa: mikä merkitys teoksessa on näin ollen laajemminkin ruumiillisuudella yhteiskunnassa, jossa sen merkitys nähdään lähinnä (kaupallisen) hyödyn näkökulmasta?

Frelik ehdottaa, että Morganin teos rakentaa sekä etnisyyden että ”rodun” henkiseksi ominaisuudeksi, jota henkilöahmo kantaa mukanaan sukasta toiseen silloinkin, kun sisäinen ja henkinen kokemus eivät vastaa toisiaan. (Frelik 2010, 177.) Tämä osaltaan rakentaa teoksen henkilöahmojen ja näiden käyttämien ruumiiden välille edelleen habituaalista suhdetta, jota ei julkilausuta, mutta joka tuodaan lukijoille minäkertojan kautta esiin.

Tarkastelen teemaa tässä ennen kaikkea siinä, miten minäkertoja-Kovacs suhtautuu ruumiillisuuteensa suhteessa etnisyyteen. Kovacsin kuvataan samaistuvan japanilaiseen kulttuuriin liitettyihin kulttuurin piirteisiin, kuten ruokaan, tapakulttuuriin ja kieleen. Teoksessa kerrotaan, että Kovacsin kotiplaneetta, Harlanin maailma, on alkujaan pääasiassa japanilaisten ja itäeurooppalaisten siirtokuntien asuttama. Tähän viitataan myös päähenkilön nimessä: Takeshi on japanilainen miehennimi, sukunimi Kovacs on itäeurooppalaista alkuperää, ja sukunimen mainitaan olevan hyvin yleinen päähenkilön kotimaailmassa. (AC, 10). Kovacs keskustelee teoksen aikana muutamaan otteeseen japaniksi muiden henkilöahmojen kanssa. Koti-ikävä, jota minäkertoja kuvaa, puolestaan syntyy Flying Fish –nimisessä, japanilaista ruokaa tarjoilevassa ravintolassa, johon Ortega tämän vie: ”the aroma of sauces I had last tasted in Millsport hit me like a friendly tentacle. Teriyaki, frying tempura, and the undercurrent of miso. I stood wrapped in it for a moment, remembering that time.” (AC, 170.)

Jo teoksen alussa kulttuurinen identiteetti ja ikään kuin itsensä tunnistaminen tai tunnistamatta jättäminen kietoutuu ruumiillisuuteen: hän tarkastelee Rykerin kehoa ensimmäistä kertaa peilistä ja toteaa kasvojen länsimaalaisuuden olevan hänelle uutta (AC, 12). Toinen ruumiillisuutta ja etnistä identiteettiä käsittelevä kiintoisa kohtaaminen tapahtuu (jälleen) Panaman ruusulla, kun Kovacs tarkastelee sukutustankissa odottavaa taistelusukkaa. Ennen tätä Ortega kysyy Verimyllyltä, mistä japanilaismiehen sukka on ostettu. Verimylly suhtautuu asiaan melko välinpitämättömästi: ”How should I know?” [...] By the look of him, I’d say this one’s out of Nippon Organics, or one of the Pacific Rim combines. Does it really matter?” (AC, 179.) Itse synteettistä ruumista käyttävän Verimyllyn vastaus henkii yhteiskuntansa välineellistä

suhtautumista ruumiiseen. Kovacsin reaktio ruumiiseen on kuitenkin toinen: hän tunnistaa siitä itsensä ja liittää siihen oitis henkilökohtaiseen historiaansa ja ihmissuhteisiinsa liittyviä muistoja:

It wasn't far off the sleeve they'd given me to fight the Sharya war in. [...] the sleeve I'd met Sarah in.
It was like looking at myself under glass. The self I'd built somewhere in the coils of memory that trail all the way back to childhood. (AC, 180.)

Kovacsin yksityinen kokemus keskeytyy kuvaavasti siihen, kun ruumiiden alkuperään ja kenties koko ruumiisiin välinpitämättömästi suhtautuva Verimylly tulee tämän luo, ja kopauttaa lasia. Kuten Frelik huomauttaa, suurin osa henkilöhahmoista ei vaikuta omaavan rodullistettuihin ruumiisiin henkilökohtaista suhdetta. Kovacsin lisäksi hän mainitsee kyllä keski-ikäisen, valkoihoisen miehen kehoon ladatun tummaihoisen miehen, (Frelik 2010, 177) jota Kovacs itseasiassa miettii myöhemmin etsiessään oikeutusta vihalleen, jota tuntee Kawaharaa, Bancroftia ja muita valtaa käsissään pitäviä ja sitä väärin käyttäviä kohtaan. Suurinta osaa hahmoja tämä henkilökohtaisen ruumissuhteen kokemus toki koskee. Kuitenkin *Altered Carbonissa* on muitakin henkilöhahmoja, joiden piirteitä, kieltä ja myös ruumiin ja sisäisen kokemuksen välistä ristiriitaa kuvataan teoksen aikana: ”Old Watanabe had sat out on the deck with us, [...] glancing from time to time in the mirror at his own Caucasian features—always with mild surprise, it seemed to me.” (AC, 171.) Myös Kristin Ortegaa kuvataan kasvopiirteidensä kautta ei-valkoiseksi, kun hän ja Kovacs kohtaavat ensimmäistä kertaa (AC, 16.)

Kovacs ei todellisuudessa suhtaudu ruumiisiin vaatekappaleen, sukan kaltaisena. Toisista ruumiista hän tunnistaa itsensä, toisista ei. Muiden hahmojen sukituksissa hän näkee hämmennystä ja jopa kärsimystä, kun sukitus on tehty ruumiiseen, jota subjekti ei tunnista omakseen: ”The man's features were glistening in the rainy light from the roof; he looked like he'd been crying since they dragged him out of the tank.” (AC, 214–215.)

Teoksen ei-valkoisten henkilöhahmojen ulkonäköön perustuva luokittelu erilaisiin etnisiin kategorioihin ei välttämättä ole täysin ongelmatonta. Esimerkiksi Kristin Ortegaa kohdalla tämän ei-valkoisuuteen liittyen voisi kysyä, tuleeko hän eksotisoiduksi ja ”eksoottisen toiseutensa” kautta myös ennen muuta seksualisoiduksi toiseksi. Ensikohtaamista lukuun ottamatta Ortegaa ei juuri tarkastella ei-valkoisuutensa kautta. Mutta rakastellessaan Kovacsin kanssa ensimmäistä kertaa hän yhtäkkiä puhuu tälle espanjaa: ”At some point she had lapsed into softly uttered Spanish, whose tones stoked my own arousal,” (AC, 248.) Ortega ei tärkeänä

henkilöhahmona suinkaan pelkisty pelkän ei-valkoisuutensa edustajaksi. Mutta kulttuuriselle identiteetille tyypillisesti merkittävänä pidettyä kieltä, teoksen maailmassa mitä ilmeisemmin harvemmin käytettyä espanjaa, käytetään teoksessa kuitenkin ainoastaan kerran kenties jopa korostetun seksuaalisessa kontekstissa.

Joka tapauksessa teos käsittelee henkilöhahmojen, erityisesti Kovacsin, suhdetta ruumiillisuuteen ja etniseen identiteettiin toisiinsa kietoutuneina. Tämä korostaa ruumiillisuuden henkilökohtaisuutta ja merkityksellisyyttä yksilöille.

Merkittävää on myös henkilöhahmojen suhde toistensa ruumiisiin: vaikka henkilöhahmojen läheiset kuten Elias Ryker tai Sarah Sachilowska eivät ole ”oikeasti kuolleet”, palaa esimerkiksi Sarahin kuolema päähenkilön mieleen toistuvasti teoksen alussa traumaattisen muiston tavoin:

”My own mood wasn’t far odd matching the chaffeur’s. Images of Sarah’s death kept creeping into my mind. It had happened only last night. Subjectively.” (AC, 41.)

”I kept seeing Sarah’s pale body turned to wreckage by the Kalashnikov fire” (AC, 56.)

Läheisen yksilöllisyyteen liitettyä ruumista kohdannut väkivaltainen tuhoutuminen piinaa henkilöhahmoja. Murhattu ruumis ei ole vain tyhjä kuori, Kovacsille se on Sarah ainakin jossain määrin. Samoin Ortega vaikuttaisi olevan kiinnostunut Kovacsin toimista alun perin siksi, että tämä on ladattu hänen rakastamansa ihmisen ruumiiseen, kuten tämän kollega, Bautista kertoo Kovacsille: ”Thing is, it’s tearing her up you walking around with that face on.” (AC, 188.)

Jos ruumis olisi vain tietoisuuden ylle puettava vaatekappale, sukka, jolla ei ole henkilökohtaista merkitystä, miksi Victor ja Elizabeth Elliot suhtautuisivat Irenen sukan myyntiin niin tunnepitoisesti? Miksi Kristin Ortega vaarantaisi koko uransa sekaantuessaan Bancroftin murhan tutkimukseen? Miksi silmitöntä väkivaltaa ennenkin nähnyt Kovacs järkyttyisi niinkään paljon Sarahin väkivaltaisesta kuolemasta, ellei tämän kiintymys kietoutuisi osittain sukkaan, jossa Sarah eli? Kaikki puhuu sen puolesta, että henkilöhahmot pohjimmiltaan liittävätkin näennäisen tunteettomasti kohdattuihin ”sukkiin” jotain läheisiinsä olennaisesti kuuluvaa, ja täten yksilöllistä ja henkilökohtaista.

Altered Carbonista löytyy näin ollen keskeisenä ajatus siitä, että ruumiillisuus on jotain henkilökohtaista ja kokemusperäistä. Objektiruumista ei yrityksistä huolimatta tavoiteta. Teokseen rakennetaan kuvaamansa maailman ruumiissuhdetta kommentoiva ja kritisoiva näkemys. Kuitenkin erityisesti Kovacsin ja Ortegan välinen kiintymys jättää avoimeksi kysymyksen siitä, voiko kaikkea tyhjentää myöskään ruumiisiin ja biologiaan. Rautaparta tiivistää asian mielenkiintoisella tavalla artikkelinsa lopussa: ”Merleau-Pontyn kuvauksessa

ihminen ei ole vain fysikaalinen olento eikä hänen subjektiivisuutensa ole vain puhdasta tietoisuutta. Kyseessä ei ole myöskään aineen ja mielen huonosti koossa pysyvä yhdistelmä, vaan jotakin muuta: kolmas olemisen tapa.” (Rautaparta 1997, 135.)

Teoksessa aktiivisesti kommentoidaan subjektille koituvia seurauksia kartesiolaisesta sielun ja ruumiin erottamisesta ja laajemmin ajateltuna ihmisten historiattomuuden vaatimuksista. Ruumiit kohdataan teoksen yhteiskunnassa tietoisuudelle alistaisina ja jotenkin persoonattomina, jolloin myös niiden taloudellinen hyödyntäminen muuttuu ikään kuin helpommin hyväksyttäväksi – eihän taisteluareenoilla tapeta ja biokammioissa hyväksikäytetä todellisia ihmisiä, vaan ainoastaan tyhjiä lihakuoria, joihin on istutettu ihmisiä teknologian keinoin.

3.4 Tilkkutäkkimies – Kauhua herättävä ruumiittomuus ja pirstaleiset subjektit

Edellisessä luvussa kuvailin henkilökohtaisuutta ihmisten välisten siteiden ja etnisyyden kautta peilaten tulkintojani habituaalisuuden käsitteeseen Merleau-Pontyn ajattelussa. Tässä luvussa puolestaan käsittelen kauhua ja subjektin pirstaloitumista, jota ruumiittomuus teoksessa viime kädessä tuottaa.

Frelik vaikuttaa tulkitsevan Takeshi Kovacs -trilogiaa kyberpunkin tradition uudistajana. Morganin trilogiasta on hänen mukaansa selkeästi löydettävissä kyberpunk-genren piirteitä, ja kirjailija on myös kertonut Gibsonin ja muun kyberpunkin toimineen vaikutteinaan. Frelikin mukaan trilogia kuitenkin käsittelee erityisesti politiikkaa ja ruumiillisuuden kysymystä selvästi eri tavoin kuin varhaisempi kyberpunk. (Frelik 2010, 175–176.) *Altered Carbonin* tulkinnassa merkittävä kysymys on, mitä teoksen mukaan tapahtuu, jos aine ja mieli erotetaan? Mitä tapahtuu, jos luovutaan Merleau-Pontyn ja ruumiinfenomenologian ”kolmannesta olemisen tavasta”, jossa mieli ja ruumis ovat väistämättä toisiinsa kietoutuneet?

Tässä analyysiluvussa käsittelen tapoja, joilla teoksessa kuvataan subjektin pirstoutumisen ja ruumiittomuuden kokemuksia. Tarkastelen erityisesti Dimitri Kadminin hahmoa, metuja ja pirstaloitumiseksi kutsuttua ilmiötä, jossa uuteen ja vieraaseen ruumiiseen siirretty henkilöahmo kokee identiteettinsä hajoavan.

Transhumanismin korkeana ihanteena näyttäytyvät teoksessa erikoisjoukkojen sotilaat tai ainakin näiden saama koulutus. Habituaalisen, henkilökohtaisen ruumiillisuuden todella hylännyt henkilöahmo ei kuitenkaan ole erikoisjoukkojen koulutuksen saanut Kovacs, kuten edellisessä luvussa Rykerin ruumiin ja Kovacsin mielen välistä suhdetta analysoimalla olen jo

osoittanut. Sen sijaan ruumiillisuuden ja tietyllä tavalla myös ihmisyyden todella ylittäneenä henkilöhahmona voidaan nähdä yksi teoksen antagonisteista: palkkamurhaaja ja suurrikollinen Dimitri Kadmin. Kadmin esitellään teoksessa tämän saapuessa hakemaan Maahan juuri tullutta, Hendrixiin kirjautuvaa Kovacsia. Näennäisesti Kovacsia on uhkailemassa kaksi henkilöä. Poliisien tutkiessa käytettyjä sukkia tulitaistelun jälkeen, käy kuitenkin ilmi, että molemmat ruumiit ovat olleet Kadminin käytössä. Hän tehnyt kloonaushuijauksen ja tuplasukittanut itsensä sen laittomuudesta huolimatta, eikä Ortegan kertomasta päätellen ensimmäistä kertaa: "Yeah, this is Dimi the Twin, too. [...] See, Dimi's not a very trusting soul. He likes to have people he can be sure of backing him up. And the circles Dimi mixes in, the only person you can really trust is you." (AC, 50.)

Dimitri Kadminin rikos osoittaa ensimmäisen kerran tietoisuuden ja ruumiillisuuden kahtiajaon välisiä normeja, joita *Altered Carbonissa* on: tietoisuutta kantavat ruumiit voi teoksen yhteiskunnassa valita mieltymystensä mukaan ja periaatteessa vain taivas on rajana. Kloontechnologian käyttäminen tuplasukittukseen on kuitenkin rikollista. Tämä kertoo kenties enemmän kuitenkin suhteesta tietoisuuteen kuin ruumiillisuuteen, sillä nimenomaan tietoisuuden jakaminen samanaikaisesti kahteen toimivaan ruumiiseen on laitonta. Nähdäkseni Kadminin toimintatapa on kuitenkin samaan aikaan ensimmäinen osoitus siitä, että tämä hyödyntää maailmansa teknologiaa ja näin ollen kartesiolaisen dualismin ajatusta normien vastaisesti.

Edellä olen käsitellyt sitä, kuinka ihminen luo itsestään yleensä sen hetkistä ruumistaan muistuttavan kuvajaisen myös virtuaalitiloihin. Tätä minäkertoja selittää sillä, että ihminen tyypillisesti kiintyy käyttämäänsä ruumiiseen jollain tapaa ja hahmottaa olemistaan yleensä fyysisestä maailmasta käsin. Esimerkiksi Kovacs osallistuu Dimitri Kadminin kuulusteluun Elias Rykeria muistuttavassa "ruumiissa". Tässäkin asiassa Kadmin kuitenkin muodostaa poikkeuksen.

The man in front of me was different. [...] Kadmin had freed himself from conventional perceptions of the physical. In an earlier age, he would have been a shaman; here, the centuries of technology had made him more. An electronic demon, a malignant spirit that dwelled in altered carbon and emerged only to possess flesh and wreak havoc. He would have made a fine Envoy. (AC, 159–160.)

Minäkertoja toteaa, että Kadminista tulisi loistava erikoisjoukkojen sotilas. Lauseessa on kuitenkin havaittavissa tietynlaista ironiaa. Kovacsin paljastetaan itse tulleen irtisanotuksi erikoisjoukoista, ja hän vertaa erikoisjoukkojen toimintaa rikollisuuteen keskustellessaan Weiklinikan lääkärin kanssa: "And the stuff we've been trained to do is so close to crime, there's

almost no difference.” (AC, 213.) Päähenkilö-minäkertojan asenne erikoisjoukkoja ja protektoraattia kohtaan paljastuu myös tämän keskustellessa Ortegaa kanssa.

”I saw a lot worse when I was in uniform. In fact, I *did* a lot worse when I was fighting the Protectorate’s battles for them.”

“That was war.”

”Oh, *please*.” (AC, 155.)

Tämän asenteen valossa Kovacsin toteamusta voidaan tuskin ottaa kehuna tai ihailuna: ruumiillisuuden ja materian hylännyt postihminen saattaa olla *Altered Carbonin* yhteiskunnan ihanne ja sitä hallitsevan protektoraatin työväline. Kyse ei kuitenkaan ole minäkertojan tai päähenkilön ihailemasta joukosta. Kuten Kovacs kuvailee Bancroftien henkivartijalle, Curtisille, erikoisjoukot ovat uudelleen koottuja ihmisiä ja koneita (ks. luku 3.1).

Etenkin Kadmin näyttäytyy teoksessa jopa hirviömäisenä olentona, jota Kovacs vertaa Tilkkutäkkimieheen kohdatessaan ensimmäistä kertaa tämän pirstoutuneen virtuaaliminän. “It was the first time I’d seen anything quite like it. He was the Patchwork Man.” (AC, 159.) Tilkkutäkkimies on Harlanin kotiplaneetan kansantarinoiden hahmo, kuolleiden lasten ruumiista kokoon kursittu hirviö. Kovacs yrittää vakuuttaa Ortegaa siitä, että poliisin nappaama Kadmin on paennut varastosta ja kertoo tälle tarinan Tilkkutäkkimiehen synnystä. Tarinan mukaan Ludmila-niminen ompelija kyllästyi pelihalleissa aikaansa viettäviin lapsiinsa, jotka eivät auttaneet äitiään tämän puuvillakehräämöllä. Lopulta Ludmila huumaa kolme lastaan ja heittää heidät puimakoneeseen. Myöhemmin hän kerää silpoutuneiden lastensa jäännökset, kursii ne kokoon ja manaa paikalle tenguksi kutsutun henkiolennon, joka herättää ruhon henkiin. Tämän jälkeen Ludmila ompelee tengun ruhon sisälle ja tekee sen kanssa sopimuksen, jonka mukaan vapauttaa tengun, jos se palvelee häntä yhdeksän vuotta. Tengu kuitenkin pettää Ludmilan:

The Tengu tore her apart, but in doing so, it locked itself into the spell and was condemned to remain imprisoned in the carcass. And now, with the original invoker of the spell dead, and worse still, betrayed, the carcass began to rot. A piece here, a piece there, but irreversibly. And so the Tengu was driven to prowling the streets and mills of the textile quarter, looking for fresh meat to replace the rotting portions of its body. It always killed children, because the parts it needed to replace were child sized, [...] However many times it replaced itself, after a few days the new portions began to putrefy; and it was driven out once more to hunt. In the Quarter they call it the Patchwork Man. (AC, 205–206)

Kuvaus Kadminin virtuaaliminästä ja kertomus Tilkkutäkkimiehestä voitaneen tulkita myös eräänlaisena uudelleenkirjoituksena Mary Shelleyyn luomasta Frankensteinin hirviöstä. Schwetman esittää *Altered Carbonia* käsittelevässä artikkelissaan ajatuksen siitä, että Mary

Shelley'n *Frankenstein* (1818) sisältää joitain merkittäviä kyberpunk-genren piirteitä: teknologian ja lihallisuuden liiton, tieteen innovaatiot ja aikansa seikkailuromaanien konventiot. Se, mikä teoksesta puuttuu, on tietynlainen lohtu, jonka kyberpunk tyypillisesti löytää lihallisuuden ja teknologian välisestä liitosta: kuolleen ja elävän materian sekoittuminen, joka herättää kauhua luomustaan katsovassa Victor Frankensteinissa päinvastoin inspiroi ensimmäisiä kyberneettisten organismien teoreetikkoja. Pidemmällä analyysissään Schwetman kuitenkin tarkastelee väitettään eri valossa todeten, että pikemminkin kuoleman päihittänyt Takeshi Kovacs on vain päättänyt elää kokemansa kauhun kanssa. Tässä yhteydessä Schwetman käsittelee päähenkilön vieraantunutta suhdetta ruumiisiin, joita hän teoksissa käyttää. (Schwetman 2006, 129–130, 135.)

Dimitri Kadminin hahmoa tai teoksessa kerrottua tarinaa Tilkkutäkkimiehestä Schwetman ei mainitse. Itse kuitenkin näen erityisesti Tilkkutäkkimieheessä mielenkiintoisen viittauksen Frankensteinin hirviöön, oli se tietoinen eli ei. Molemmat on ensinnäkin punottu yhteen kuolleiden ihmisten osista. Molemmat myös kääntyvät luojaansa vastaan, Tilkkutäkkimies tosin tuomiten samalla itsensä ikuisesti etsimään uusia korvaavia kehonosia mätänevään ruhoonsa. Kiinnostava yksityiskohta on myös hetki, jolloin Tilkkutäkkimieheen vertautuva Kadmin pakenee ja vannoo kosta vangitsijoilleen: ”You remember when we were in virtual with Kadmin, we got that lightning effect across the sky?” [...] It touched him. Reflected in the table. That’s when he promised to kill me.” (AC, 204.) Samaan tapaan Victor Frankensteinin luoman olennon syntyyn liitetään etenkin useissa teoksen myöhemmissä adaptaatioissa salamanisku.

Keskeistä Dimitri Kadminin hahmossa on se, millaisen merkityksen se viime kädessä antaa ruumiin ja teknologian liitolle, kyberpunkille itselleen: se valitsee esikuvakseen yhden ikonisimmista kauhuromaanien hahmoista ja luo jotain yhtä lailla hirviömäistä: ”The memory of Kadmin’s virtual entity was clear and monstrous.” (AC, 204) Kadminin hahmon poikkeuksellisuuteen ja viime kädessä myös hirviömäisyyteen liittyy olennaisella tavalla juuri tämän ruumiittomuus. Teoksessa kuvaillaan ihmisten yleensä muodostavan virtuaalilillassakin itsestään jonkinlaisen konstruktion, joka perustuu yleensä viimeksi käytettyyn ruumiiseen. Kadminin kohdalla näin ei ole, vaan tämän hahmo on ikään kuin lukemattomien eri näköisten ihmisten palasista, yksittäisistä tilkuista koottu monimutkainen kokonaisuus:

In this case, the system seemed to have scrambled a myriad different perceptions from Kadmin’s presumably long list of sleeves. [...] face was at odds. It began African, broad and deep ebony, but the color ended like a mask under the eyes, and the lower half was

divided along the line of the nose, pale copper on the left, corpse white on the right. [...] mouth was a mismatch of left and right sides that left the lips peculiarly twisted. [...] The hands, immobile on the metal table, were equipped with claws [...] but the fingers were long and delicate. He had breasts, impossibly full on a torso so overmuscled. The eyes, set in jet skin, were startling pale green. (AC, 159–160.)

Lainauksesta on korostettava ennen muuta sitä, miten Kadminin hajonnut mielikuva omasta ruumiista on viime kädessä tämän hajonnut subjektiuis: Dimitri Kadmin ei ole enää ruumiillinen yksilö, joka tunnistaa itsensä tietyistä kuvajaisista siinä missä muut ihmiset. Hänen habituaalinen suhteensa ruumiillisuuteen on pirstoutunut, joka tarkoittaa viime kädessä hänen minäkuvansa ja ihmisyytensä hajanaisuutta ja kyseenalaistumista. Kadmin herättää erityisesti Kovacsissa pelkoa ja vastenmielisyyden tunteita, ei esimerkiksi ihailua tai pelonsekaista kunnioitusta, jota esimerkiksi tavallisissa sotajoukoissa palvelut Curtis tunsi erikoisjoukkoja kohtaan. *Altered Carbon* tulee kertoneeksi uudelleen tarinan tieteen ja lihallisuuden liiton luomasta kuolemattomasta olennoista, joka herättää Kovacsissa samanlaista kauhua ja vihaa, kuin Victor Frankensteinin luoma olento: ”And I’m not afraid of the Patchwork Man [...] But I was afraid.” (AC, 209.)

Kadmin ja Tilkkutäkkimies kietoutuvat minäkerronnassa myös osaksi Kovacsin isäsuhdetta. Tämän paljastaa erityisesti kohta, jossa Kovacs keskusteleekin toiseen ruumiiseen ladatun itsensä kopion kanssa Kadminin kuolemasta: “I say the Patchwork Man’s been a metaphor for Dad because we couldn’t bear to look too closely at the truth, and that’s why we freaked the first time we saw a composite construct in virtual.” (AC, 320.) Kuvaavaa on myös, että juuri Kovacsin ilmeisesti väkivaltainen isä on alun perin kertonut tälle tarinan lapsia metsästävästä, murhanhimoisesta Tilkkutäkkimiehestä tämän ollessa 5-vuotias. Kovacsin ja tämän isän välinen vihamielinen suhde lisää Tilkkutäkkimieheen ja Dimitri Kadminiin uuden vihan ja kauhun kerroksen, voimistaen tulkintaa ruumiillisuuden lopullisesti hylänneen subjektin irvokkuudesta.

Hieman samalla tavalla irvokkaan, vastenmielisyyttä uhkuvan kuvauksen saavat kerronnassa myös niin kutsutut synteetit (eng. *synthetic*), esimerkiksi taistelutareena Panaman ruusun johtaja, Verimylly. Jos habituaalinen ruumis nähdään ruumiina, jolla on oma historiansa ja ruumiskokemuksensa, synteettisillä ruumiilla ei ole minkäänlaista historiaa: ne ovat nimensä mukaisesti keinotekoisesti valmistettuja ruumiita, eivät todellisten ihmisten ruumiita uusiokäytössä, kuten suurin osa muista teoksen ruumiista.

Myös Kovacs on käyttänyt joskus synteettistä ruumista. Kuvauksen mukaan kokemus jää kuitenkin hyvin erilaiseksi ja keinotekoiseksi verrattuna todellisiin ruumiisiin: ”I’d worn my

fair share of synthetic sleeves; [...] Cheap, but it's too much like living alone in a drafty house, and they never seem to get the flavor circuits right. Everything you eat ends up tasting like curried sawdust." (AC, 12) Kiinnostavaa on myös havaita, miten synteettiset kehot asetetaan vastapariksi nimenomaan ruumiiden *historiallisuudelle*: "The little twinges and snatches catch up with you later on, and if you're wise, you just live with them. Every sleeve has a history. If that kind of thing bothers you, you line up over at Syntheta's or Fabrikon." (AC, 12.)

Täysin objektimaisesta ja nimenomaan historiattomasta ruumiskokemuksesta toisin sanoen puuttuu jotain ihmisyydelle olennaista. Tämä havainto johtaa jälleen kohti Jamesonin ajatusta historiattomuudesta postmodernismille keskeisenä piirteenä. Etenkin Verimyllyn kuvaus saa historiattomat ruumiit vaikuttamaan vähintäänkin kömpelöiltä ja epäinhimillisiltä:

The synthetic reached the edge of the cell cover and jumped down. Up close, I saw that it wasn't only the vocal chords that were crude. [...] I wondered briefly if it was some kind of antique. The black hair was coarse and enameled looking, the face slack silicoflesh, the pale blue eyes clearly logo'd across the white. The body looked solid, but a little too solid, and the arms were slightly wrong, reminiscent of snakes rather than limbs. The hands at the ends of the cuffs were smooth and lineless. (AC, 177.)

Toisaalta kaikki synteettiset ruumiit eivät herätä samanlaista kömpelyyden ja keinotekoisuuden vaikutelmaa: Kawaharalle työskentelevä, Kovaccin kanssa lopulta jonkinlaisen liittolaissuhteen muodostava palkkamurhaaja nimeltään Trepp käyttää myös synteettistä ruumista. Verimyllyn ja Treppin käyttämiä synteettisiä sukkia verrataan toisiinsa suoraan edellä lainatussa kohtauksessa, jossa Verimylly esitellään: "This body was so far from the one Trepp had been using when I torched her, it was barely deserving of the same name." (AC, 177.)

Epämääräistä kauhun tunnetta minäkertoja-päähenkilössä herättävät myös kuolemattomuuden äärimmillen vieneet metut. Kerronta Bancroftien kartanossa liittää Kovaccin kokeman kauhun ja vastenmielisyyden tunteen nimenomaan ikivanhan hengen ja nuoren ruumiin väliseen ristiriitaan: "I thought about those ancient eyes in that pneumatic teenager's body, and the idea of carrying on conversation with Miriam Bancroft was suddenly repellent." (AC, 35.)

Old.

With sudden and suffocating pressure, it was all around me, the reek of it pouring off the stones of Suntouch House like damp. Age. I even caught the waft of it from the impossibly young and beautiful woman in front of me, and my throat locked up with a tiny click. Something in me wanted to run, to get out and breathe fresh, new air, to be away from these creatures whose memories stretched back beyond every historical event I had been taught in school. [...] The walk out of the chart room seemed to take forever, [...] With every step, [...] I felt those ancient eyes on my spine, watching. (AC, 40.)

Paitsi ruumiiton tapa käsittää maailma, myös kuolemattomuus näyttäytyvät teoksen yhteiskunnan tavoittelemina tiloina, mutta samaan aikaan niissä on henkilöahmoille jotain psyyken tasolla uhkaavaa.

Altered Carbon kenties kuvaa ruumiillisuudesta ja täten kuolevaisuudesta erotetun mielen tavoittelemista, mutta osoittaa ruumiillisuudesta ja kuolevaisuudesta todella irrottautuneet yksilöt usein jollain tavalla ei-inhimilliseksi ja jopa vastenmielisyyttä tai pelkoa herättäviksi. Teoksen menetetyssä ruumiissa ja täten osittain menetetyssä minuudessa piilee myös melankoliaa ja uhkaa yksilön mielenterveydelle.

Freudilla melankolialle ja melankoliselle mielelle on keskeistä ajatus jonkin menettämisestä. Menetetty voi olla esimerkiksi rakas henkilö tai jokin abstraktio, esimerkiksi kotimaa tai ideaali. Freud erottaa toisistaan surun ja melankolian tunteet: melankolian kohdalla ihminen ei välttämättä edes tiedosta, mitä hän on menettänyt, kun taas surevan ihmisen kaipuun kohde on selvillä. (Freud 2000.)

Eräs keskeinen tapa menettää rakastettu objekti on Freudilla objektin kuolema. Tähän nähden *Altered Carbonin* ajatus kuolemasta onkin erikoinen: kuten suomenkielisen painoksen takakansitekstissä todetaan, ”[K]uoleman ei pitäisi olla juuri muuta kuin pieni piippaus näyttöpäätteellä. Takeshi Kovacsille ammus, joka repi reiän hänen rintaansa, oli vasta alkua.” Tietyissä mielessä tämä onkin teoksen maailman todellisuutta nimenomaan tavassa, jolla teoksen maailma hylkää ruumiin ja siirtää kuolemattoman tietoisuuden kehosta toiseen. Kuolemattomuus ei ole kuitenkaan luonut utopiaa, jota sillä on alkujaan tavoiteltu.

Melankolisena kaipauksena itseän, toisin sanoen omaksi koettuun ruumiiseen ja toisaalta ruumiskokemukseen voidaan tulkita esimerkiksi jo edellä mainittua kohtausta, jossa Kovacs tarkastelee aasialaisen miehen ruumista Panaman ruusulla: ”Suddenly I stood, exiled into Caucasian flesh, on the wrong side of the mirror.” (AC, 180.) Ruumiskokemukseen ja sen historiaan sisältyy paljon muutakin kuin vain tilanteeseen sopivat ominaisuudet. Esimerkiksi Kovacs liittyy ei-valkoiseen, omalta tuntuvaan ruumiillisuuteensa menetetyn rakastettunsa Sarah Sachilowskan ja lapsuusmuistonsa. *Altered Carbonin* nostalginen kaipuu omaan ruumiiseen ja kulttuuriin on kaipuuta menetettyyn itseän, jonkinlaiseen keskeissubjektiin joka hänen tilanteessaan erikoisjoukkojen sotilaana eli postmodernin subjektin äärimmäisenä ilmentymänä on iäksi menetetty, mutta ei unohdettu.

Teoksen maailmassa täysin normaalina nähty ”sielunvaellus” ruumiiden välillä ei myöskään tule vaila todellisia, psyykkisiä seurauksia. Lievimmillään ruumiista toiseen siirtyminen johtaa

latausuupumukseen, jota kuvaillaan esimerkiksi luvussa neljä: ”My own words hit me a moment later. Download dues. I was going to have to sleep soon, before I said or did something very stupid.” (AC, 39.) Latausuupumuksella näytetään viittaavaan jonkinlaisiin vaikeuksiin kognitiivisissa kyvyissä kuten tarkkaavaisuudessa. Ensimmäisenä yönään Maassa Kovacs yksinkertaisesti lepää uupumustaan pois, kuin univajetta. Teos kuitenkin kuvaa myös äärimmäisempiä kokemuksia, jotka herättävät Kovacsissa pelkoa ja epämukavuuden tunnetta. Tilaa jopa nimitetään hajoamiseksi:

As I dressed in front of the mirror that night, I suffered the hard-edged conviction that someone else was wearing my sleeve and that I had been reduced to the role of a passenger in the observation car behind the eyes. Psychoentirety rejection, they call it. Or just fragmenting. [...] For long moments, I was literally terrified to have a detailed thought, in case the man in the mirror noticed my presence. (AC,106.)

Habituaalisen, henkilökohtaisen ruumiillisuutensa menettänyt Kovacs kokee pirstoutuvansa ja vieraantuvansa kehostaan. Kokemus on myös yleinen teoksen maailmassa: ”It’s not unusual to get some tremors, even when you’re an experienced sleeve changer” (AC, 106). Pirstoutumista voitaneen verrata esimerkiksi niin kutsuttuun depersonalisaatioon, jossa ihminen alkaa tuntea vierautta omasta itsestään. *Altered Carbonissa* tämä kokemus vain on konkreettinen: keho, jossa ihminen elää ja kasvot, jotka peilistä katsovat, kuuluvat kirjaimellisesti jollekulle muulle.

Dissosiaation kokemukset ovat seuraus lähinnä yksilötasolla. Niistä on helpompi pyrillä eroon, mikäli ei alkuunkaan joudu vasten tahtoaan tai kontrolliaan vieraaseen kehoon. Tätä itsemääräämisoikeutta ei kuitenkaan teoksen maailmassa ole kaikilla. Toisin sanoen toisten subjektien kuoleman ja pirstoutumisen kokemukset ovat luonnollistettu, tavallinen osa teoksen yhteiskuntaa. Varakkailla on kuitenkin mahdollisuus valita itse, milloin ja millaisiin kehoihin tietoisuutensa siirtävät. Ja tällöin useat valitsevat nimenomaan kloonin jo tutuksi, ilmeisesti jollain tapaa omaksi koetusta kehosta. Näin teoksessa representoidaan ruumiillisuuden teeman välityksellä jälleen luokkayhteiskuntaa ja taloudellista epätasa-arvoa.

4 POSTMODERNIN YHTEISKUNNAN KRITIIKKI

Ruumiskäsityksen olennainen merkitys teoksen yhteiskunnassa on opettaa sen yksilöt luopumaan henkilökohtaisesta asemastaan yksilöllisenä subjektina ja luovuttaa minuutensa ja päätösvaltansa dystooppiselle yhteiskunnalleen. Edellisessä pääluvussa olen käsitellyt ruumiillisuuden merkitystä postmodernin subjektin representaationa juonen ja henkilöhahmojen tasolla. Tässä luvussa puolestaan analysoin teoksen yhteiskuntakriittisiä piirteitä ensin postmodernismissa tyypillisen totuuden ja todellisuuden (tai pikemminkin niiden moniselitteisyyden) tematiikan, sitten kapitalismikritiikin teemojen kautta. Tämän jälkeen tarkastelen sitä, millaisia yhteyksiä teoksessa hahmottuu kertomuksen ja politiikan välille, ja tarkastelen minäkertoja-päähenkilön kerronnallisen toimijuuden kehitystä läpi teoksen. Viimeisenä käsittelen teokseen sisältyviä rinnakkaisia tai sisäkkäisiä tekstejä, jotka muodostavat teokseen ei-kaunokirjallisten tekstilajien konventioita hyödyntämällä jälleen yhden yhteiskuntakriittisyyttä tavoittelevan ulottuvuuden.

4.1 Halkeamat todellisuuden kyljissä

Altered Carbon ottaa näkyvästi aiheekseen kysymyksen todellisuuden luonteesta ja ihmismielen rajallisista kyvyistä saada tuosta todellisuudesta otetta. Pekka Vartiainen tiivistää teoksessaan *Postmoderni kirjallisuus* keskeisten postmodernin teoreetikoiden ajatuksia. Postmodernismissa korostuu muun muassa suurten kertomusten ja yksiselitteisten totuuksien katoaminen ihmisten tietoisuuksista: maailma rakentuu paikallisten, ajallisesti lyhytaikaisten totuuksien varaan ja suhteemme todellisuuteen on yhä vain keinotekoisempi. Postmodernin kulttuurin ja siinä elävän postmodernin ajan ihmisen tapa ymmärtää maailmaa on symbolinen ja siihen suhtaudutaan ironialla, jonka ytimessä on postmodernin kulttuurin leimallisesti huvittunut tuntemus totuuden suhteellisuudesta. Postmoderni ihminen tunnistaa myös asemansa merkityksentuottajana. Toisaalta postmodernin ajan teoreetikot ajattelevat ihmisen menettäneensä yhteyden tekijöihin, joista hänen persoonansa ja identiteettinsä muodostuu, toisaalta tuota yhteyttä pyritään jatkuvasti hakemaan uudelleen. (Vartiainen 2013, 24–26.) Juuri tällaisesta tilasta *Altered Carbon* kertoo. Henkilöhahmojen yhteyden menetys omaan persoonaan ja identiteettiin ja toisaalta sen herättämän kauhun ja henkilökohtaisten menetysten tunne on representoitu ruumiillisuuden kautta. Totuutta ja merkitystä kuitenkin tavoitellaan jatkuvasti samalla tiedostaen, että todellisuutta ei muuttumattomana ole olemassakaan.

Tässä alaluvussa kiinnitän huomion tähän totuuden suhteellisuuden teemaan. Myöhempien lukujen kannalta tämä on sikäli merkityksellistä, että tavassa, jolla teos totuuden teemaa

käsittelee, se asettaa lukijalle jo eräänlaisen lukuvihjeen olettaen, että lukija samaistuu päähenkilö-minäkertojaan: samalla tavalla kuin Kovacs on kutsuttu virtuaalisesta vankilasta ratkaisemaan vuosisatoja eläneen miljardöörin murhaa, kutsutaan lukijaa näkemään kyberpunk-seikkailun ja utooppisen kuolemattomuuden teemojen taakse.

Jameson käsittelee E. L. Doctorowin tuotantoa pohtiessaan sitä, millainen suhde postmodernismissä on historiaan. Hän tiivistää, kuinka Doctorowin historiallinen romaani *Ragtime* on systemaattisesti jäsentynyt niin, että se ikään kuin oikosulkee vanhemman tyyppisen yhteiskunnallisen ja historiallisen tulkinnan. Teos vuoron perään tarjoaa tätä tulkintaa ja sitten kuitenkin vetää sen takaisin. Jameson muistuttaa, että tulkintaan kohdistuva teoreettinen kritiikki on itsessään yksi poststrukturalismin perustava piirre. Tähän vedoten hän arveleekin, että Doctorow on harkitusti työstänyt tämän jännitteen teokseensa. (Jameson 1986, 251–252.) Samanlaisen vuoropuhelun varaan nähdäkseni muodostuu *Altered Carbonissa* totuuden teema: jatkuvasti rakennettuna jännitteenä, jolle teoksessa ei tarjota ratkaisua.

Kovacs vertaa Bancroftin ajoittain epätoivoiselta tuntuvaa murhan selvittämistä, omaa tehtäväänsä teoksen protagonistina, muun muassa hajonneeseen peiliin, jossa on liikaa epäsopivia palasia, jotta kokonaiskuvaa voitaisi rakentaa ehjäksi: ”The mirror didn’t fit it’s frame; there were pointed jags dug into the plastic edges, [...] Too many edges, I muttered to myself. None of this fucking fits together. (AC, 233.) Erikoisjoukkojen intuitiivisiä kykyjä hän kuvaa eräänlaiseksi kyvyksi yhdistellä näitä hajonneen kokonaiskuvan palasia toisiinsa:

Envoy intuition was a form of subliminal recognition, an enhanced awareness of pattern [...] Given enough traces of continuity, you could make a leap that enabled you to see the whole as a kind of premonition of real knowledge. Working from that model, you could fill in the bits later. (AC, 259.)

Erikoisjoukkojen sotilaana Kovacsin tehtävä on koota pirstaloituneet tiedonpalaset yhdeksi kokonaisuudeksi. Tässä hän toteuttaa eräänlaista postmodernin ajan vaatimusta ja päättymätöntä tehtävää, jossa hysterisen tässä ja nyt -hetken sijaan pyritään hahmottamaan mennyttä ja tulevaa kohti ulottuva selitys totuudesta. Tämä on Pekka Vartiainen mukaan postmodernismin romaanien henkilöille tyypillistä: he hakevat merkitystä elämälleen tai ylipäättään yrittävät löytää asioita kontrolloivan, kaikkea hallitsevan systeemin. (Vartiainen 2013, 43.)

Näkyväksi totuuden tematiikan tekevät selkeästi kerronnan tasolla kohtaukset, joissa Kovacs keskustelee vanhan taistelutoverinsa Jimmy de Soton kanssa. Ensinnäkin merkillepantavaa on, että keskustelut käydään Kovacsin unissa ja hallusinaatioissa, toden ja epätoden välimaastossa.

Tällainen pyrkimys todellisuuden toiselle puolelle on postmodernismille tyypillistä keinovalikoimaa, hyperrealismia. (vrt. Vartiainen 2013, 42.)

”Is this a dream?”

He shrugs and goes on scrubbing at his hands. “It’s the edge”, he says.

“The edge of what?”

“Everything.” His expression suggests that this much is obvious. [...]

“Dreams, high-stress hallucinations, or just wrecking your own head like this. It’s all the edge, see. The cracks down the sides of reality.” (AC, 235.)

Totuuden etsiminen ja jonkinlainen kokonaiskuvan hahmottaminen voidaan nähdä laajemminkin subjektin tavoitteeksi postmodernismin ilmapiirissä: näin juuri Kovacsin tavoitteita voidaan ylipäätään tarkastella jonkinlaisena postmodernin subjektin mielenmaiseman kuvauksena.

Kovacs on monimutkaisen mysteerin edessä lopulta lähes voimaton: ”I didn’t think I’d ever be able to repair this mirror. I was going to cut my fingers to shreds, just trying. Fuck that.” (AC, 233.). Samaan tapaan Vartiainen toteaa, että postmodernismissä subjekti etsii usein itseään ja omaa paikkaansa todellisuudessa usein tuloksetta. (Vartiainen 2013, 43.) Kovacsia tässä etsinnässä ohjaa kuitenkin hänen alitajuntansa synnyttämä hallusinaatio Jimmy de Sotosta, joka kehottaa tätä hakeutumaan ”halkeamiin” saadakseen yhteyden häneen ja sen myötä viime kädessä totuuteen: ”you got to get right down in those cracks to access me.” (AC, 235.) Toisaalta lopullista totuutta unista ja harhanäyistä on turha hakea: ”Too fucking complicated to go through now. You think we’ve got the handle on reality, just ‘cause we can record bits of it. More to it than that, pal. More to it than that.” (AC, 235.) Seitsemännän luvun uni puolestaan katkeaa kirjaimellisesti kesken virkkeen (AC, 58.) vieden yhtäaikaaisesti sekä Kovacsin että lukijan kauemmas mahdollisista selityksistä. Juuri tässä mielestäni näkyy kiinnostavalla tavalla totuuden tematiikka: postmodernismin subjektia kutsutaan etsimään totuutta ja tarkastelemaan laajaa kokonaiskuvaa, myös itseä osana sitä. Samaan aikaan totuutta kuitenkin jatkuvasti kyseenalaistetaan ja vedetään pois subjektin ulottuvilta.

Kovacsin Jimmy de Soto -hallusinaation sisältävä luku myös koostuu eripituisista fragmenteista, jonka voi ajatella niin ikään samaistavan lukijaa ja minäkertoja-päähenkilöä: vaikutelma, joka syntyy, on hajanainen ja jättää kerrontaan aukkoja. Se, minkä Kovacs kokee sekavana ja sitä, mitä minäkertoja-päähenkilö ei tiedä, ei tiedä lukijakaan. Tämä tekee juuri Kovacsille annetusta (post)modernistisesta mysteerinratkojan tehtävästä ikään kuin samaan aikaan myös lukijalle annetun tehtävän. Huomattavaa on myös, miten kaikkeen kietoutuu vallan monimutkainen, vaikeasti hahmotettava rakennelma, joka pohjimmiltaan tekee Kovacsin (ja lukijan) tehtävästä

niin haastavan. Tätä vallan teemaa ja siihen kietoutuvaa rakenteiden ja kapitalismin kritiikkiä käsittelen seuraavassa alaluvussa.

4.2 ”Olemme osa valtavaa manipulaatiomatriisia” – Markkinavoimat ja luokka

Jamesonin mukaan jokainen kanta kulttuurin postmodernismiin on välttämättä myös monikansallista kapitalismia koskeva poliittinen kannanotto. Postmodernismissa ei Jamesonin mukaan olekaan ylipäätään kyse kulttuurillisesta tyylipiirteestä, vaan kulttuurin dominantista. Tätä ajatusta käsitellessään Jameson erottaa postmodernismin esimerkiksi modernismista, ja perustelee väitteensä tiivistäen, että postmodernin merkitys ja sosiaalinen funktio on varsinaiseen modernismiin verrattuna täysin erilainen. Tämä ilmenee muun muassa siinä, miten esteettinen tuotanto itsessään on yhdentynyt tavaratuotannon kanssa. (Jameson 1986, 230–232.) Toisin sanoen valitsemani näkökulma juuri postmodernismin ja kapitalismikritiikin käsittelystä yhdessä ja samassa tutkielmassa on tämän perusteella jopa välttämätöntä: postmodernismia ei Jamesonin mukaan voi erottaa myöhäiskapitalismin logiikasta, ja jos teos ottaa kantaa postmodernismiin ruumiillisuuden kautta, se tulee ottaneeksi kantaa myös siihen, mikä merkitys ruumiilla on nimenomaan kapitalismissa.

Kaikki ei *Altered Carbonin* kohdalla kuitenkaan jää pelkän ruumiillisuuden representoiman postmodernismin abstraktille tasolle. Tässä alaluvussa osoitan teoksen esittävän myös suoraa kapitalismikritiikkiä. Ruumiillisuuden ja tavarastumisen välisen suhteen olen tuonut esille jo kolmannessa alaluvussa. Myös tätä suurempia viittauksia suoraan markkinoihin, kuluttamiseen ja valtaan kuitenkin esitetään tekstissä. Esimerkiksi seksityön läpitunkeva läsnäolo ja maksullisen seksin saatavuus eivät teoksen maailmassa vaadi ainakaan Bancroftilta sen kummempaa perustelua kuin markkinavoimat kaiken taustalla: ”The women are there. They satisfy a market need, and are recompensed accordingly.” (AC, 151.) Seksityö kommentoi ja korostaa teoksen laajempaa teemaa: markkinavoimia sekä talouden ja vallan välistä suhdetta.

Grzegorz Trębicki toteaa *Altered Carbonia* käsittelevässä artikkelissaan, että Morganin teos tuo sosiaalista todellisuutta kuvatessaan esiin ilmiöitä ja uhkia, jotka ovat jo nyt nähtävillä myöhäiskapitalistisessa, fragmentoituneessa todellisuudessamme, vaikkakin kärjistäen. Trębickin mukaan tämä näkyy Morganin teoksessa ennen muuta siinä, miten teoksen maailmaa ohjaavat talouden lainalaisuudet ja rikkaiden oligarkkien tavoitteet. Hänen mukaansa teoksen maailmassa vain varakkaat voivat todella hyötyä teknologian mahdollistamasta digitoidusta ihmistietoisuudesta. (Trębicki 2011, 121.)

Teoksen alkupuolella Kovacs huomioi Bay Cityn kaduilla, että kaikkien maailmojen katuelämässä on jotain samaa. Kiinnostavaa on, että Kovacsin havaitsemat yhtäläisyydet tuntuvat liittyvän voimakkaasti myös kuluttamiseen ja kaupankäyntiin, eikä esimerkiksi vallitseva poliittinen järjestelmä muuta sitä: ”buy and sell, like some distilled essence of human behavior seeping out from under whatever clanking political machine has been dropped on it from above.” (AC, 41.) Kuluttajuus liitetään koko tunnettuun ihmisyyteen myös myöhemmin teoksen yhdennessätoista luvussa:

Over the period that we spent together, Serenity weaned me off this approach and sold me her philosophy of consumer grazing. [...] “Shopping—actual, physical shopping—could have been phased out centuries ago if they’d wanted it that way.” [...] It could have been done and it never happened. [...] It tells you that people *like* shopping. That it satisfies a basic, acquisitive need at a genetic level. [...] It’s so basically fucking human when you think about it. You’ve got to learn to love it, Tak. [...] Learn to shop *well*, Tak. Get flexible. Enjoy uncertainty. (AC, 98–99.)

Kohtauksessa Takeshi käyttää kuluttajuutta eräänlaisena suojautumismekanismina kokiessaan emotionaalista stressiä.

Kuluttajuus, markkinavoimat ja taloudelliset intressit pilkahtelevat teoksen juonen ja maailman tasolla jatkuvasti esiin. Se tekee myös subjekteista teoksen maailmassa kuluttavia subjekteja. Tämän alaluvun yhteydessä on merkittävää todeta, että teoksessa kuluttajan asemaan liittyy myös aina jonkinlainen valtarakennelma ja se, mihin yksilöt tuossa rakenteessa sijoittuvat. Tämä ilmenee konkreettisimmillaan ruumiillisuudessa: teoksen tavaraistuneessa ruumissuhteessa toisten ruumiit ovat niitä, joita kaupataan ja toisen taas ovat kaupankävijöitä, jotka tuosta tavaraistuneesta suhteesta hyötyvät. Koska ruumis kuitenkin on myös henkilökohtainen ja habituaalinen, kuten olen ruumiillisuutta käsittelevässä luvussa osoittanut, ei tämä toiminta ole teoksen maailmassa emootioista vapaiden kappaleiden myymistä, vaan viime kädessä ainakin jossain määrin ihmisten minuuksien ja kokonaisten historioiden kauppaamista.

Kiinnostavaa kuitenkin on tapa, jolla myös tietynlaisen antagonistin roolissa olevat metut esitetään: toisaalta heidän pitkäikäisyytensä ja taloudellinen vaurautensa nähdään jonkinlaisen moraalisen rappion takeena, mutta lopulta näidenkin tekojen taustalla vihjataan löytyvän kasvoton systeemi tai valtarakennelma, jonka hammasrattaissa kaikkien, jopa kuolemattomien metujen valinnanvapaus on kyseenalaista.

”You’re an *Envoy*, Kovacs. You live by manipulation. We all do. We all live in the great manipulation matrix and it’s just one big struggle to stay on top.”
I shook my head. “I didn’t ask to be dealt in.” [...]

“None of us asked to be dealt in. [...] You think I asked for that? We’re not dealt in, we’re *thrown* in, and after that it’s just about keeping your head above water.” (AC, 346.)

Samaan tapaan elämästä jokseenkin vaihtoehdottomana, rakenteiden tai kulttuurin ohjaamana toimintana etenkin Maassa kuvailee myös Laurens Bancroft: ”Culture is like a smog. To live within it, you must breathe some of it in and, inevitably, be contaminated. And in any case. what does *free* mean in this context?” (AC, 150.)

Teoksen maailmasta onkin keskeistä havaita, että huolimatta metujen asemasta toimijoina ja toisaalta teoksen eräänlaisina antagonisteina Bancroftien perhe ja Reileen Kawahara eivät teoksen maailmassa edusta pelkästään yksittäisiä henkilöitä omine motiiveineen, vaan kokonaista ihmisryhmää ja aristokraattista luokkaa. Jamesonin mukaan postmoderniteetissa me emme enää elä maailmassa, jolla olisi inhimilliset mittasuhteet. Tätä kuvaa esimerkiksi instituutioiden saavuttama, lähes autonominen asema, jossa ne ylittävät kaikkien yksilöiden mittasuhteet, luokasta riippumatta. (Jameson 2015, 110.) Bancroftien ja Kawaharojen nimiä käytetään teoksessa pariin otteeseen pikemminkin yleisnimien tavoin viittamaan yleisemminkin vallan itselleen keskittäneisiin tahoihin, joiden mielivallalta ei voi paeta:

Out in the middle of a seemingly endless ocean, [...] it was easy to believe you could hide from the Kawaharas and Bancrofts of this world, but that kind of hiding died centuries ago.

If they want you, a youngish Quell had once written of the Harlan’s World ruling elite, *sooner or later they’ll scoop you up off the globe*, [...] *Cross the gulf between the stars, and they can come after you. Go into centuries of storage, and they’ll be there waiting for you, clone new, when you resleeve.* (AC, 251.)

Teoksen antagonisteja eivät ole Reileen Kawahara ja Bancroftien perhe yksittäisinä henkilöinä, vaan kokonainen luokka, jolle on historiassa kasautunut paljon pääomaa ja sen myötä vaikutusvaltaa. Teoksen yhteiskunnan jakautuminen selkeisiin, nimettyihin yhteiskuntaluokkiin, joiden väliset eroavaisuudet saavat jopa yliluonnollisia piirteitä vahvistavat tulkintaa, jonka mukaan valtaa käsitellään teoksessa nimenomaan luokkanäkökulmasta. Metuja kuvataan teoksessa useaan otteeseen uskonnollisella, myyttisellä sanastolla, kun taas personifioitu kuolema riisutaan myyttisistä ulottuvuuksistaan ja asetetaan työläisen asemaan verrattuna vallanpitäjiin: ”They are what we once dreamed of as gods, mythical agents of destiny, as inescapable as Death, that poor old peasant laborer, bent over his scythe, no longer is.” (AC, 251.)

Myös muissa henkilöiden välisissä jännitteissä ilmaistaan, kuinka kyseessä on ainakin Kovacsin näkökulmasta pohjimmiltaan kyse luokista, joskaan ei kenties reaalityodellisuudesta

tunnistettavista luokista puhumattakaan esimerkiksi Marxin aikalaiskontekstin luokista. Tämä ei teoksen kyberpunkin lajityypin huomioon ottaen ole välttämättä uutta: kuten Moylan kuvailee, esimerkiksi Gibsonin kyberpunk-trilogian maailma on järjestynyt rikkaaseen ja vaikutusvaltaiseen, suuryritysten ja rikollisuuden alalla toimivaan eliittiin, ja näille alisteisiin alempiin luokkiin, niin työläisiin kuin syrjäytyneisiin. Gibsonin trilogiassa turvalliset keskiluokkaiset ammatit näyttävät myös kadonneen. (Moylan 2010, 86.) Samalla tavalla *Altered Carbonissa* erityisesti alimpien luokkien valinnan mahdollisuudet näyttävät olevan vähäiset: esimerkiksi Kovacs ja Kawahara ovat päätyneet väkivaltaiseen, rikolliseen toimintaan ja tehneet siitä itselleen uran ja jopa identiteetin, koska heillä ei ilmeisesti Harlanin maailman ghettoissa kasvaneena ole ollut juuri muitakaan vaihtoehtoja. Jonkinlaisena alun perin keskiluokkaisena perheenä voitaneen pitää Ellioteja, näillä on selvästi ollut varaa järjestää koko perheelle esimerkiksi sukitusvakuutukset. Tuosta keskiluokasta he ovat kuitenkin tippuneet, kun talouden lainalaisuudet ovat ajaneet heidät ahtaalle ja lopulta Irene Elliotkin on päätenyt ikään kuin yhteiskunnan ulkopuolelle rikollisen asemaan. Tämä puolestaan on jättänyt tämän viihdealasta haaveilevalle tyttärelle ainoaksi vaihtoehdoksi ryhtyä seksityöläiseksi, ”työhön töiden joukossa” (vrt. Karkulehto & Leppihalme 2018).

Altered Carbonin maailma on järjestynyt hierarkkisiin luokkiin, joiden oikeutta jopa omaan kehoon säätelevät taloudelliset lainalaisuudet. Ja kuten ruumiillisuutta käsittelevässä luvussa on todennettu, esimerkiksi kehon menettäminen ei tule vailla seurauksia, vaan luo hajonneita subjekteja ja psykologisia riskejä. Tässä kohdin ruumiiden representoima postmoderni subjekti yhdistyy temaattisesti kapitalismin teemaan ja luokkakysymyksiin: alempien yhteiskuntaluokkien psykologiset traumat ja inhimillinen kärsimys ohitetaan, ja näiden ruumiita ja elämiä käytetään häikäilemättä hyväksi, kun muut luokat suuremmilla pääomilla ja paremmilla valta-asetelmilla määrittävät hinnat ja uhraukset:

just for a moment I had the trceries of fire at Innenin across the back of my vision, the screaming deaths heard at the level that was bone deep, and suddenly Bancroft’s elegant understatement rang sickly and grotesque, like the antiseptic words of General MacIntyre’s damage reports... *for securing the Innenin beachhead, a price well worth paying...* Like Bancroft, MacIntyre had been a man of power, and like all men of power, when he talked of prices worth paying, you could be sure of one thing. Someone else was paying. (AC, 152.)

Tätä rakennetta ja valtapeliä vastaan Kovacs, Kristin Ortega ja näiden kanssa liittoutuneet henkilöahmot varastoon joutuneesta hakkerista tekoälyhotelliin kamppailevat. Kuitenkin samaan tapaan kuin totuuden etsiminen, myös tämä kamppailu näyttäytyy Kovacsille ajoittain toivottamana ja päättymättömänä: toisaalta hän asettuu ”pienen ihmisen puolelle” kuten

Kawahara asian halveksuvasti ilmaisee, toisaalta hänen vastarintansa myös horjuu. Tähän edestakaiseen asennoitumiseen syvennyn seuraavassa luvussa, sillä kyseessä on teoksen yhteiskuntakritiikin analysoinnin kannalta keskeinen piirre.

4.3 ”Joku saisi maksaa” – Kertomuksen politiikka ja kerronnallinen toimijuus

Tässä luvussa tarkastelen Kovacsia ja teoksen juonenkäänteitä niin kutsutun *kerronnallisen toimijuuden* näkökulmasta. Tässä yhteydessä on keskeistä muistaa se, millaista suhdetta teos tuntuu tulkintani mukaan esittävän Kovacsin, lukijan ja tekijän välille: Kovacs on kirjoitettu lukijalle ainakin osin samaistuttavaksi henkilöahmoksi ja samaan aikaan sisäistekijän ääntä kannattelevaksi minäkertojaksi. Kerronnallinen toimijuus, joka Kovacsissa vuoroin herää ja vuoroin hiipuu, voidaan nähdä yhtenä keskeisenä piirteenä sille, miten teoksessa ilmaistaan yhteiskunnallista kritiikkiä ja ehdotetaan vaihtoehtoja. Kerronnallinen toimijuus on toisin sanoen käsite, jolla tarkastelen minäkertoja-päähenkilön käyttöä osana teoksen yhteiskuntakriittisyyttä.

Kerronnallinen toimijuus koostuu Hanna Meretojan mukaan kyvystä käyttää, tulkita ja uudelleentulkita erilaisia kertomuksia, joita meille kulttuurin puolelta tarjotaan. Kulttuurin kertomuksia haastatetaan ja tehdään valintoja siitä, miten me tulkitsemme elämäämme ja ympäröivää maailmaa. (Meretoja 2019, 62.) *Altered Carbonissa* yhteiskunnan järjestyminen, taloudellinen epätasa-arvo ja niihin kietoutuva väkivalta ovat heikentäneet henkilöahmojen kerronnallista toimijuutta usein merkittävällä tavalla. Tätä teemaa olen ikään kuin sivunnut jo luvusta 3.4. saakka, kerronnallisen toimijuuden käsitteen kautta havaintoon on mahdollista syventyä tarkemmin: subjektit eivät usein pysty käyttämään, tulkitsemaan ja uudelleen tulkitsemaan kertomuksia, joita heille tarjotaan.

Meretojan mukaan kaunokirjallisuudessa on nykyään nähtävillä temaattinen kiinnostus tarinankerrontaan ja siihen, millaisen roolin kulttuuriset kertomukset ottavat ihmisten elämässä ja yhteiskunnissa. Tämä itsereflektiivisyys on hänen mukaansa eettis-poliittisesti relevanttia: ne kertomukset, jotka peittävät oman kertomusluonteensa, ovat potentiaalisesti vaarallisia, sillä niitä voidaan käyttää manipulointiin herkemmin, kuin kertomuksia, jotka esiintyvät avoimesti kertomuksina. Kertomuksilla Meretoja tarkoittaa artikkelissaan tietystä näkökulmasta esitettyjä tulkintoja tai esityksiä siitä, miten joku on kokenut jonkin tapahtumakulun tai tilanteen. (Meretoja 2019, 59.) Kertomuksilla on väistämättä merkityksensä vallassa ja politiikassa ja se, miten *Altered Carbon* ottaa kantaa kertomuksiin ja subjektien asemaan niissä, on tulkittava näin myös jonkinlaisiksi kannanotoiksi yhteiskunnan rakenteista ja vallasta.

Kertomusten ja vallankäytön välistä sidoksisuutta käsitellään esimerkiksi luvun kahdeksantoista alussa, kun minäkertoja-päähenkilö muistelee kohtaamisiaan asianajajien kanssa: ”the next time I saw the inside of a courtroom was the Innenin inquiry. [...] I sat in that courtroom for three weeks listening to them dress it like a variety of salads, and with every passing hour the distinctions, which at one point I’d been very clear on, grew increasingly vague.” (AC, 224.) Asianajajien kerrotaan käytännössä omalla ”virallisella”, oikeuslaitosta ja vallankäyttäjää edustavalla kertomuksellaan vaikuttavan keskeisesti siihen, millainen tarina Inneninin taisteluista välittyy: toisin sanoen, onko kyse ollut sodasta ja sodassa kärsityistä ”oikeutetuista menetyksistä” ja ”tuomittavasta laiminlyönnistä” vaiko ”massamurhista”, kuten kerronnan ironisesta sävystä voi päätellä Kovacsin asiasta ajattelevan (vrt. MH, 225). Sotahistoria on niin sanotusti voittajien historiaa, eräänlainen teoksen maailman suuri kertomus, jossa valtaapitävät määrittelevät tapahtumista kerrotut narratiivit muun muassa puolellaan olevaa oikeuslaitosta hyödyntäen. Samankaltaiseen historian tutkimuksen ja täten myös teoksen maailman kirjoitetun historian välittämän maailmankuvan manipulointiin tietynlaisten narratiivien valinnalla viitataan Kovacsin ja Kristin Ortegán keskustelussa myöhemmin samassa luvussa:

”[...] All the evidence points out to some kind of conflict out there.”

“But the archaeologies say it was a civil war, a colonial war.”

“Yeah, right.” I folded my arms and sat back. “The archaeologists say what the Protectorate tells them to say, and right now it’s fashionable to deplore the tragedy of the Martians domain tearing itself apart and sinking via barbarism into extinction. Big warning for the inheritors. Don’t rebel against your lawful rulers, for the good of all civilization.” (AC, 173.)

Näitä usein sotaan kietoutuvia historian kertomuksia voidaan pitää teoksen maailman suurina kertomuksina. Meretoja määrittelee suuret kertomukset Lean-Francis Lyotardiin viitaten tarinoiksi, jotka peittävät oman kertomusluonteensa näkyvistä ja esittävät itsensä absoluuttisina totuuksina. (ks. Meretoja 2019, 60.) *Altered Carbonissa* oikeus ja historiankirjoitus ovat protektoraatin, vallankäyttäjien käsissä. Aiemmin käsitelty totuuden ja sen vaikeaselkoisuuden teema yhdistetään selkeästi vallankäytön ja hegemonian kuvauksiin: todellisuutta hämärretään, historiaa koskevia kertomuksia manipuloidaan ja sillä on poliittiset tarkoitusperät. Tämän minäkertoja-päähenkilö tuo esiin ja valitsee jo sillä kerronnallisen toimijuuden, josta Meretoja puhuu: hän tulkitsee, käyttää ja uudelleentulkitsee kulttuurinsa tarjoamia kertomuksia.

Kovacsin analysoinnin kannalta koko teoksen juonenkaaren huomioiminen voi toimia paikkana, josta lähteä liikkeelle: hän aloittaa teoksessa upporikkaan metun palkkaamana yksityisetsivänä, eikä hänellä juurikaan ole vaihtoehtoja. Juonen edetessä hän kuitenkin tekee runsaastikin

valintoja, jotka eivät miellytä hänen työnantajaansa. Ja nämä valinnat ovat merkittävästi nimenomaan jonkinlaisia moraalisia valintoja tai – kuten edellä – jonkinlaisia kriittisiä huomioita hänelle ja muille henkilöhahmoille tarjotuista kertomuksista, jotka lukijan kenties odotetaan huomaavan. Valintojen taustalla ovat usein muut henkilöhahmot, joiden yhteiskunnallinen asema tuodaan teoksessa korostetusti näkyviin.

Esimerkiksi Victor Elliotin ja Kovacsin kohtaaminen ei ole teoksessa erityisen pitkä, eikä Elliotin henkilöhahmo kasva erityisen merkittäväksi teoksen juonenkäänteiden kannalta. Kovacsin kerronnallisen toimijuuden kannalta perheensä menettäneen, oman aikansa keskiluokasta kurjuuteen ja vaihtoehdottomuuteen tipahtaneen Elliotin kohtaaminen on kuitenkin merkittävä: Elliotien perheessä Kovacs näkee toisenlaisen kertomuksen kuin esimerkiksi Ellioiteja hyväksikäyttänyt ja täten myös kulttuurisen suuren kertomuksen odottamalla tavalla toiminut Bancroft tai muut Ellioiteja hyväosaisemmat. Kerronnan sävystä on myös tulkittavissa, että Kovacsin myötätunto on nimenomaan Elliotien kertomuksen puolella: ”My voice came out stony. Prescott’s well-bred distaste wasn’t sitting too well beside Victor Elliot’s anguish for his daughter.” (AC, 79.) Samankaltaisesta myötätunnosta Victor Elliotia kohtaan kerrotaan myös myöhemmissä luvuissa, kun Bancroft moittii Kovacsia huomion herättämisestä ja Kovacs arvelee, että myös tämän kouluttaja erikoisjoukoissa olisi samaa mieltä: ”Put like that, he had a point. Virginia Vidaura would have been furious. [...] But then, neither she or Bancroft had been looking into Victor Elliot’s face the night he told be about his family.” (AC, 149.)

Elliotien narratiivi alkaa elää Kovacsin mielessä ja asettua vastahankaan sen kertomuksen kanssa, jota suuremmilla toimijuuden mahdollisuuksilla varustetut tahot tarjoavat, edistävät ja toistavat. Samankaltainen merkitys on toisaalta myös esimerkiksi Louisella: hän palaa muistelemaan tämän kohtaloa useissa paikoissa, joissa valitsee toimia toisin, kuin häneltä virallisen totuuden ja vallan puolelta odotetaan. Toisaalta hän toimii myös omasta, henkilökohtaisesta tuskastaan käsin, sillä iskua Jimmyn privaattiin ja Wei-klinikalle ajaa myös tämän omat kokemukset klinikalla Kawaharan lähettämien tahojen kidutettavana.

Ennen Kawaharan tuhoamista tämän omalla maaperällä Kovacs löytää toimijuutensa ja perustelunsa ryhtyä toimeen Quellin tekstiä henkivistä ajatuksista: joku tulee maksamaan inhimillisistä kärsimyksistä ja myös Kovacsin omista, henkilökohtaisista menetyksistä.

Someone was going to pay for all this.

Personal.

But this was worse than personal. This was about Louise, alias Anemone [...] about

Elizabeth Elliot [...] Irene Elliot, [...] Victor Elliot [...] This was about a young black man [...] it was about Virginia Vidaura (AC, 312.)

Kovacsin perustelut toimia alkavat teoksen aikana esitellyistä ihmiskohtaloista, joiden puolesta hän on taistellut teoksessa aiemminkin, valmiina tappamaan ja kostamaan näiden henkilökohtaisesti tapaamiensa ihmisten puolesta. Sitten eräänlainen julistuksenomainen ajatus liikkuu henkilökohtaisesta johonkin laajempaan, jälleen kokonaista vallan, väkivallan ja inhimillisten tragedioiden läpätunkemaa yhteiskuntaa koskevaan kommenttiin.

It was about Jimmy de Soto, clawing his own eye out in the mud and fire at Innenin, and the millions like him throughout the Protectorate, painfully gathered assemblages of individual human potential, pissed away into the dung heap of history. For all these, and more, someone was going to pay. (AC, 312.)

Kovacsin kerronnallinen toimijuus liikkuu henkilökohtaiselta tasolta kohti laajempaa, yhteiskunnallista ja vallankumouksellista toimijuutta. Tai kuten Frelik asian kuvailee, tämän vakaumus (”poliittinen on henkilökohtaista”) ei aluksi näytä johtavan siihen, että Kovacs muodostaisi sosiaalisia siteitä henkilöhahmoihin tai ryhmiin, mutta tämän tavoitteiden sosiaalisuus kasvaa teos teokselta. Trilogian viimeiseen osaan mennessä tämän väkivaltaisesta ”viestin lähettämisestä” tulee kasvavassa määrin yritys iskeä systeemiin itseensä, vaikka Kovacs ei tätä asennetta yleensä ääneen ilmaisekaan. (Frelik 2010, 179.) Kuten huomauttaa myös Frelik, Kovacsin asennoitumisesta on kuitenkin merkkejä jo teossarjan ensimmäisessä osassa, vaikka Frelik trilogian myöhäisempiä osia painottaakin. Esimerkiksi Kawaharan ja Kovacsin keskustelu tuo Kovacsin asenteen nähdäkseen selkeästi esille. Joskin sitä ilmentää nimenomaan eräänlaisena vastinparina täysin nihilistinen, misantrooppinen Kawahara, joka pilkkaa ensin Laurens Bancroftia niin sanotusta pienen ihmisen puolelle asettumisesta: ”I hardly expected him [Laurens Bancroft] to side with the little people.” [...] He is not unlike you in many ways. But unlike you, he has no excuse for it.” (AC, 350–351.)

Myös Kawaharan puheet kasvavat trilogian ensimmäisen osan tapahtumia ja yksittäisiä henkilöhahmoja laajempaan kontekstiin myöhemmin, ja Kawahara tulee jälleen sanoittaneeksi hierarkioihin, markkinavoimiin ja valtaan kietoutuvat vastakkainasettelut, joista Kovacs on niin ikään tietoinen – ja joissa hän aktiivisesti asettuu vastustamaan Kawaharan nimeämiä ja edustamia tärkeitä tahoja ja niitä, jotka ovat ”jotain”:

”Human raw material—that’s all you’ve ever been. You could have evolved beyond it and joined me on New Beijing, but you spat in my face and went back to your little-people existence. You could have joined us again, here on Earth, joined in the steerage of the whole human race this time. You could have been a man of power, Kovacs. Do

you understand that? You could have been significant.”
 “I don’t think so,” I murmured [...] “I’ve still got a conscience rattling around here
 somewhere.” (AC, 357.)

Kawaharan retoriikka perustuu keskustelun aikana voimakkaasti markkinalogiikkaan, joka osaltaan vahvistaa teoksen kapitalismikriittistä sävyä, kun markkinavetoinen ajattelu yhdistetään Kawaharan henkilöhaamossa voimakkaaseenkin misantropiaan:

”Human life has no value. Haven’t you learned that yet, Takeshi, with all you’ve seen? [...] Machines cost money to build. Raw materials cost money to extract. But people?” [...] “They reproduce like cancer cells, whether you want them or not. They are *abundant*, Takeshi. Why should they be valuable? Do you know that it costs us *less* to recruit and use up a real snuff whore than it does to set up and run the virtual equivalent format? Real human flesh is *cheaper* than machine. It’s the axiomatic truth of our times.” (AC, 351.)

Talouden termejä ja sanastoa upotetaan myös Kawaharan kuvailuun myös luvun alussa ja asetetaan näkyvästi vastakkain juuri moraalien kanssa: ”Is this some kind of *moral stand*” The emphasis Kawahara laid on the last two words made it sound like *the name of a product*.” (AC, 346, kursivointi SU.)

Toisaalta, kuten myös Frelik on huomauttanut, Kovacsin asenne on ensimmäisen teoksen puitteissa vielä lähinnä auktoriteetteja vastustava, yksinäinen ja kyyninen sankari, joka toistuvasti korostaa itsenäisyyttään ja valmiuttaan väkivaltaan. Hänen vastarintansa on vielä muihin osiin verrattuna passiivisempaa. (Frelik 2010, 179.) Osittain tästä syystä Frelik sijoittaa *Altered Carbonin* vielä eräänlaisella dystopian ja utopian jatkumolla enemmänkin jatkumon dystooppisempaan pätyyn. Frelikin havaintoa voidaan tarkastella myös suhteessa Meretojan kerronnallisen toimijuuden käsitteeseen ja todeta, että nimenomaan Kovacsin kerronnallinen toimijuus ikään kuin vuoroin vahvistuu ja heikentyy teoksen aikana (vrt. Meretoja 2019, 62). Utopian näkökulmasta käsitellen teosta viimeisessä analyysiluvussa.

Teoksen päättävässä luvussa, jossa kuvaillaan tapahtumia Kawaharan tuhoutumisen jälkeen, Kovacsin voi katsoa monella tapaa palanneen rooliinsa erikoisjoukkojen sotilaana. Esimerkiksi hänen suhteensa Ortegaan on muuttunut epämääräisen kiusaantuneeksi, kun on käynyt selväksi, että hänen käyttämänsä ruumiin alkuperäinen ”omistaja”, Elias Ryker, on pian vapautumassa ja palaamassa Ortegaan elämään. Kovacsin voi kenties tulkita ikään kuin valmistautuvan henkisesti jälleen yhteen uuteen vaihtoon ruumiiden välillä etäännyttämällä itseään niistä siteistä, jotka hänen elämäänsä ovat tulleet Rykerin kehon myötä. Jo ruumiin habituaalisuutta käsittelevässä luvussa olen sivunnut melankolista sävyä, joka Kovacsin ja Ortegaan hyvästeihin sisältyy. Myös Kovacsin kerronnallinen toimijuus muuttuu edessä odottavan minuudestaan ja henkilökohtaisiksi muodostuneista suhteistaan luopumisen myötä, palaten lähemmäs Kovacsin

roolia yhteiskunnan marginaalissa toimivana antisankarina ja erikoisjoukkojen sotilaana. Tämä tulee epäsuorasti ilmi, kun Kovacs vertaa itseään salamurhaajana toimivaan, Kawaharalle työskennelleeseen ja silti Kovacsin kanssa jonkinlaisen liittolaisuuden muodostaneeseen Treppiin:

”You asking me to equate the two of you? [Kovacs ja Trepp]

”Not asking you to do anything, Kristin.” I shrugged. “But for what it’s worth, I don’t see a lot of ground between her and me.”

”Go on thinking like that, nothing’ll ever change for you.”

”Kristin, nothing ever *does* change.” (AC, 374.)

Ortegan asenne rikollista Treppiä kohtaan ei ole kiitollinen tai ymmärtäväinen samaan tapaan kuin Kovacsin, eikä tämä pidä siitä, että Kovacs vertaa itseään tähän. Keskustelu tuo jälleen henkilökohtaisen, henkilöhahmoja itseään koskevan dialogin kautta esille laajempaa yhteiskunnallista kommenttia; Kovacsin hiipuva kerronnallinen toimijuus liittyy paitsi tämän omaan elämään, myös laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin, jossa Kovacs antaa sekä itselleen että Ortégalle poliisin ammattinsa myötä melko passiivisen, vaihtoehdottoman ja vallalla olevaa tilannetta tukevan roolin:

”Kristin, nothing ever *does* change.” [...] “You will always have morons like that, swallowing belief patterns whole so they don’t have to think for themselves. You’ll always have people like Kawahara and Bancrofts to push their buttons and cash in on the program. People like you to make sure the game runs smoothly and the rules don’t get broken too often. And when Meths want to break the rules themselves, they’ll send people like Trepp and me to do it. That’s the truth, Kristin. It’s been the truth since I was born a hundred and fifty years ago, and from what I read in the history books, it’s never been any different. Better get used to it.” (AC, 374)

Kovacs ikään kuin luopuu kerronnallisesta toimijuudestaan, mahdollisuudesta toistaa kerrottuja tarinoita toisin ja ottaa tapahtumia omiin käsiinsä. Hän myös esittää muiden henkilöhahmojen paikan tässä narratiivissa ja osoittaa myös näiden kerronnallisen toimijuuden olevan korkeintaan väliaikaista ja vain lyhyen aikaa vaikuttavaa. Ortega puolestaan ilmaisee pettymystään Kovacsin lausumaa kohtaan arvelleen, että oikeastaan tämän aiempikin toiminta vallan väärinkäytöksiä vastaan on ollut pelkästään henkilökohtaisen kostonhimon ja väkivaltaisuuden ajamaa. Hän myös epäilee tullessa itsekin jollain tapaa manipuloiduksi tai huijatuksi: ”She looked at me levelly for a moment, then nodded as if coming to an internal decision. ”You always meant to kill Kawahara, didn’t you? This confession bullshit was just to get me along for the ride.” (AC, 374) Kiinnostavasti Kovacsin tietoisuus myös oman toimintansa motiiveista tuntuu tilanteessa kadonneen, ikään kuin edes tämän oma henkilökohtainen kertomus olisi jo hänen toimijuutensa ulottumattomissa: ”It was a question

I'd asked myself a lot, and I still didn't have a clear answer. I shrugged again. "She deserved to die, Kristin. To really die. That's all I know for certain." (AC, 374.)

Onkin huomattavaa, että Kovacsin käsitelty toimijuus ja vastarintakin on pohjimmiltaan sävyltään tavaraistuneen, väkivaltaisen dystopian läpitunkemaa jopa silloin, kun hän toimii "pienen ihmisen" puolesta. Tästä kertoo esimerkiksi Kovacsin ja Kawaharan ensimmäinen kasvokkainen tapaaminen teoksessa, jossa Kovacs vain vaivoin saa hillittyä väkivaltaisen impulssin, oikeuttaen sitä jälleen Quellin teksteillä:

I was going to put three Nemex shells through Kawahara's throat, at stack height, then put the gun in my mouth and blow my own stack apart. [...]
 She [Kawahara] was smiling. "Always the same, Kovacs. [...] Romantic nihilism. [...]
 "There are some arenas so corrupt that the only clean acts possible are nihilistic."
 "Oh, that's Quell, isn't it?" (AC, 227.)

Toisin sanoen teoksen väläyttämä, rakenteita uudistavakin toiminta on koko yhteiskunnan väkivaltaisen logiikan kauttaaltaan läpitunkemaa.

Toisaalta tämä väkivaltainen, tuhoava vastarinta ei itsessään poissulje utooppisen impulssin olemassaoloa. Kuten Ojajärvi tiivistää Jamesonin ajatteluun liittyen, sisällöllisellä tasolla teksteistä löytyvät utooppiset impulssit eivät välttämättä ole haluttavia – esimerkiksi mafiaelokuvien seksistinen, väkivaltainen maailma ei kenties ole haluttava. Mutta joka tapauksessa se on esikapitalistinen merkki ja jotain, johon on kuin onkin kiteytynyt halua etsiä vaihtoehtoja kapitalismin todellisuudelle. (Ojajärvi 2018, 339.) Samantapaisena merkkinä voitaneen tulkita myös *Altered Carbonin* väkivaltaista vastarintaa.

Myös teoksen dystooppisuutta voidaan kenties itsessään tulkita jonkinlaisena poliittisena tekona tai poliittisena lajivalintana. Esimerkiksi Johanna Sinisalo toteaa esseessään, että dystopia on usein ollut nimenomaan poliittista kirjallisuutta. Hän nostaa yhdeksi esimerkiksi niin kutsutusta tiededystopioista juuri kyberpunk-tyylilajiin kuuluvat teokset, tai ainakin monet niistä. (Sinisalo 2017, 189–190.) Tässä näen mielenkiintoisen eron esimerkiksi Sinisalon ja Frelikin välillä: Frelikin keskeinen väite artikkelissaanhan on, että kyberpunk ei ole ottanut asemaa erityisen poliittisena kirjallisuutena. (Frelík 2010, 176.) Tavallaan samankaltaisen utooppisen impulssin puutteen läpi on luettu esimerkiksi Gibsonin *Neurovelhoa*. Esimerkiksi Kaisa Kortekallio kutsuu teoksen päähenkilöä, Casea, kyberpunkin tunnetuimmaksi ruumiinvihaajaksi käsitellessään nimenomaan kyberpunk-klassikoiden suhdetta ruumiillisuuteen. (Kortekallio 2013, 27.) Nähdäkseni tämä ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen tapa lukea kyberpunkin traditiota ja esimerkiksi Gibsonin klassikkoteosta: keskeistä on

huomata teosta analysoidessa ja sen utooppista impulssia etsiessä myös sävy ja laaja konteksti, jossa esimerkiksi *Neurovelho* kuvaa ruumiista vieraantuneita päähenkilöitään – tai *Altered Carbon* väkivaltaisista ja kyynisiä päähenkilöitään. Mikäli ajatellaan, että dystopiat ovat nimenomaan kuvauksia tulevaisuuden maailmoista, joiden *ei haluta tapahtuvan*, eikö jo jotain tekstiä dystopiaksi kutsuttaessa jätetä eräänlainen utopian odotus ja halkeama, johon utopia voi asettua? (vrt. Ojajärvi 2018, 335.)

Tulkitsen Kristin Ortegana on Elliotien perheen lisäksi yhdeksi merkittäväksi kerronnallisen toimijuuden herättäjäksi teoksen juonessa: hän on esimerkiksi ammattinsa puolesta ainoita henkilöitä, jotka ainakin puheen tasolla uskovat läpi teoksen siihen, että yhteiskunnan toimintaa voidaan muuttaa. Lisäksi hänen ja Kovacsin romanttinen suhde itsessään sekä kuvaa että kyseenalaistaa postmoderniin subjektiin kohdistuvia odotuksia, kuten olen ruumiillisuutta käsittelevässä luvussa kuvaillut.

4.4 ”Henkilökohtainen on poliittista” – Rinnakkaiset tekstit kognitiivisen kartan ääriäivoina

Tässä alaluvussa käsitelen sitä, millä tavoin *Altered Carbonin* sisältä löytyvät, muista kirjallisuudenlajeista ammentavat rinnakkaiset tekstit toimivat ikään kuin poliittista tietoisuutta herättävinä lukuvihjeinä ja muuta kerrontaa suurempina, poliittista ja yhteiskuntakriittistä kirjallisuutta hyödyntävinä kriittisinä piirteinä.

Nämä tekstit ovat edellisessä luvussa käsitellyn minäkertoja-päähenkilön kerronnallisen toimijuuden kannalta merkittäviä: Kovacs esimerkiksi siteeraa vallankumoustaistelija Quellchrist Falconerin tekstejä teoksen aikana useaan otteeseen. Esimerkiksi Panaman ruusulla lainattu Falconerin runo on sävyiltään jopa uhmakas:

*”How shall I explain the dying that was done?
Shall I say that each one did the math, and wrote
The value of his days
Against the bloody margin, in an understated hand?
They will want to know
How was the audit done?
And I shall say that it was done,
For once
By those who knew the worth
Of what was spent that day.”* (AC, 302.)

Runoa voitaneen tulkita jonkinlaisena ihmisarvoa, sotaa ja sodankäyntiin liittyvää auktoriteettia kriittisesti tarkastelevana tekstinä koko teoksen kontekstissa. Lopussa on helpottunut ja toisaalta jonkinlaista tasoitusta lupaava sävy: *kerrankin* tilejä tasatessa päätöksestä ja

toiminnasta vastasivat runon puhujan näkökulmasta ne, jotka tiesivät uhrauksien – siis ihmiselämien – arvon. Valtaa käsittelee kiinnostavasti myös runo, jota lainsuojaton Dimitri Kadmin lainaa Kovacsille tavatessaan tämän virtuaalisessa kuulustelutilassa: runossa asetetaan vastakkain uskollinen, palvelualtis koira ja yksin toimiva susi. Kadminin tarkoitus on ilmeisesti pilkata Kovacsia, jota kutsuu koiraksi ennen kuin lainaa Quellin runoa:

”Who sent you?” I asked him [Kadmin] softly.
 “The Dog speaks!

*Is it a wolf I hear,
 Howling it's lonely communion
 With the unpiloted stars,
 Or merely the self-importance and servitude
 In the bark of a dog?* (AC, 160–161)

Tämä kertoo omalta osaltaan kenties siitä, millaisena toimijana Kadmin näkee itsensä. Hän on itseään palvelevana lainsuojattomana itsenäinen ja ylpeä susi siinä missä esimerkiksi poliisin kanssa liittoutunut Kovacs on hänelle tärkeilevä, nöyristelevä koira. Kadminin halveksunnassa on jotain samaa kuin Kawaharalla, joka pilkkaa Kovacsia ja myös Bancroftia näiden tuntemasta empatiasta ”pieniä ihmisiä” – kuten Kawahara heitä nimittää – kohtaan. Kadminin lainaama runo kuitenkin jatkuu ja Kovacs lisää runoon kaksi viimeistä virkettä, jotka Kadmin on jättänyt pois lainauksestaan:

*How many millenia did it take,
 Twisting and torturing
 The pride from the one
 To make a tool
 The other?” [...]*
 I finished it for him.
*“And how do we measure the distance from spirit to spirit?
 And who do we find to blame?”*

“Have you come seeking blame, Mr. Kovacs?”
 “Among other things.” (AC, 161.)

Tätä seuraava keskustelu osoittaa vielä selkeämmin Kadminin ylenkatseen Kovacsia kohtaan. Henkilöhahmojen välinen keskustelu osoittaa näiden kenties myös painottavan erilaisia asioita Falconerin runossa. Kovacs täydentää runoa vastakkainasettelun kyseenalaistavilla kysymyksillä, jotka Kadmin on jättänyt syystä tai toisesta pois lainauksestaan.

Teoksessa myös arvioidaan Falconerin tuotantoa seuraavasti: ”I knew Quell’s *Poems and Other Prevarications* more or less by heart. It was taught in schools in lieu of the later and weightier political works, most of which were still deemed too radical to be put in the hands of children.” (AC, 161.) Quellchrist Falconerin tuotanto näyttäisi koko teoksen kontekstissa toimivan

teksteinä, jotka myöntävät varsinaista kehyskertomusta avoimemmin oman poliittisen luonteensa. Falconerin tekstien suorastaan vallankumouksellisena tai radikaalina nähty asema teoksen maailman historiassa tehdään näkyväksi myös suhteessa poliitikkoihin – tai kuten Kovacs heitä kutsuu, protektoraatin edustajiin: ”Telling a U.N. executive—in effect, an officer of the Protectorate—that you’re a Quellist is a bit like confessing to ritual slaughter at a vegetarian dinner; it’s not really the done thing.” (AC, 144.) Quellismissa – kuten Quellin vallankumouksellisia seuraajia kutsutaan – on jotain sopimatonta nimenomaan suhteessa valtaan.

Quellin myöhempi, Kovacsin mukaan poliittisempi tuotanto näyttäisikin todella ehdottavan melko suoraan edellisessä alaluvussa käsiteltyä toimijan roolia: ”The personal, as everyone’s so fucking fond of saying, is political. So if some idiot politician, some power player, tries to execute policies that harm you or those you care about, take it personally. Get angry.” (AC, 131.) Lainaus Quellchrist Falconerin teoksesta tuo ensimmäisenä esiin kysymyksen ”pienten ihmisten” ja ”niiden”, valtaapitävien välisestä alistaisesta suhteesta: ”The Machinery of Justice will not serve you here—it is slow and cold, and it is theirs, hardware and soft—. Only the little people suffer at the hands of Justice; the creatures of power slide out from under with a wink and a grin.” (AC, 131.)

Erityisesti tämän viidennentoista luvun alussa lainatun tekstin virkkeet ja teemat palaavat teoksessa myöhemminkin. Quellin tekstiin sisältyy suoranaisia kehotuksia toimintaan, joka tekee tästä kuvatusta pienestä ihmisestä tekijän:

Do as much damage as you can. Get your message across. That way you stand a far better chance of being taken seriously next time. Of being considered dangerous. And make no mistake about this: being taken seriously, being considered dangerous, marks the difference—the only difference in their eyes—between players and little people. Players they will make deals with. Little people they liquidate. And time and again they cream your liquidation, your displacement, your torture and brutal execution with the ultimate insult that it’s just business, it’s politics, it’s the way of the world, it’s tough life, and it’s nothing personal. Well, fuck them. Make it personal. (AC, 131.)

Lainauksesta korostamani pätkät ovat niitä, jotka toistuvat kerronnassa Kovacsin toimiessa tai perustellessa jopa väkivaltaista toimintaansa eri yhteyksissä. Näin on esimerkiksi hänen hyökätessään Jerry’n privaatti -bordelliin ja Wei-klinikalle, joissa hän tappaa lukuisia työntekijöitä, olivat he suoraan osallisia Louisen kuolemaan tai hänen kiduttamiseensa eli eivät:

Jimmy de Soto floated around in the back of my mind like a restless demon familiar.
Where are you going, Tak?
To do some damage. [...]

I looked bleakly at the dancing girl, still trapped in the cocktail glass, and thought of Louise, alias Anemone, tortured to death her religion would not let her come back from.
Make it personal.

The Nemex was in my right hand like a decision taken. (AC, 131–132.)

Lainauksesta käy ilmi, että Kovacs perustelee hyökkäystään ajattelemalla tapettua Louisea, mutta yhtä lailla hän toimii omasta puolestaan halutessaan löytää kostoaikeissa Wei-klinikalle, jonne hänet itsensä Louisen murhan yhteydessä vietiin kidutettavaksi. Myös klinikalla Kovacsin toteuttamat kylmäveriset murhat suorastaan rytmittyvät ytimekkäillä viittauksilla Quellin tekstiin: ”I killed every person I met, and melted their stacks to slag. *Personal.*” (AC, 140)

Näitä väkivaltaisia kostoiskuja Kovacs tosin joutuu myöhemmin puolustelemaan sekä Ortegalle että kiinnostavasti myös Kawaharalle. Etenkin keskustelu Kawaharan kanssa heijastelee vahvasti Quellin tekstiä ottaen mukaan myös valtaa käyttävien argumentit, joita teksti ikään kuin varoittaakin vallassa olevien käyttävän: ”The Wei Clinic was personal.” “The Wei Clinic was business, Takeshi. They had no personal interest in you at all.” (AC, 351.)

Kristin Ortega puolestaan on järkyttynyt antisankarimaisen, väkivaltaisen Kovacsin suorittamista murhista, ja vaikka myöhemmin henkilöhahmojen välinen suhde lämpenee, Kovacsin vastarinnan silmitön väkivalta ei lakkaa häiritsemästä Ortegaa. Vasta, kun Kovacsin väkivalta kohdistuu metuihin ja ikään kuin laajenee pelkkää kosta suuremmaksi, hän aidosti liittoutuu ja jopa edistää Kovacsin vastarintaa. Myös teoksen eräänlaisessa loppuhuipennuksessa, hyökkäyksessä Kawaharaa vastaan, Quellin tekstien ääni on läsnä. Ensinnäkin Kovacs lainaa muutoin pienemmässä roolissa ollutta, Kawaharankin tunnistamaa tekstiä juuri, kun saa päihitettyä Kawaharan:

”When they ask how I died,” I said. “Tell them: *Still Angry.*” [...] Above me, Kawahara’s face had gone stupid with shock as she realized what had happened, but she was too late. [...]

Tell them: Still Angry.

Then the portion of glass we were struggling on gave way and tipped us out into the wind and sky.

And we fell... (AC, 358.)

Rinnakkaiset tekstit teemoineen ottavat kantaa yhteiskuntaan, valtaan ja rakenteisiin sellaisena, kuin ne teoksessa esitetään. Tekstit näkyvät Kovacsin toimijuudessa, suorastaan kehottavat näkemään vallan rakenteet ja toimimaan niitä vastaan.

Teoksessa on myös muutamia muita rinnakkaisia tekstejä, jotka eivät liity suoraan Quellchrist Falconeriin. Näitä ovat esimerkiksi teoksen alkupuolella kokonaisuudessaan näytetty kirje

Bancroftilta Kovacsille, sekä jo aiemmissa luvuissa sivuamani haiku-runo sukittamon seinällä. Siinä missä jälkimmäistä voitaneen tulkita jotenkin melankolisena kuvauksena sukittamossa tapahtuvasta ruumiin vaihtumisesta, osittaisesta minuuden menetyksestä ja uudesta elämästä, Bancroftin kirjettä voidaan jälleen tulkita yhdenlaisena vallan kuvastona: kirje on Kovacsin ensimmäinen kosketus olemassaolonsa ehtoihin Maassa ja käytännössä jättää tämän vaille vaihtoehtoja. Kirje itsessään on pääasiassa muodollinen ja kohtelias, Bancroftin tahto on esitetty pyynnönomaisesti: ”I am hopeful that you will see this arrangement as an opportunity and agree to work for me.” (AC, 21.) Pyyntö kuitenkin seuraa suoranaista uhkavaatimusta: ”Should you choose not to accept my contract from the outset, you will also be returned to storage immediately” (AC, 21.). Tilannetta kuvataan myös Kovacsin näkökulmasta ja tuodaan ironiseen sävyyn esiin tämän tosiasiallinen vaihtoehtojen puute: ”*You’re a lucky man, Kovacs. Sure. [...] Freightened in to do a job that the local police wouldn’t touch with a riot prod. Fail and go back into storage. I felt so lucky I could have burst into song as I walked out the door.*” (AC, 14.)

Kirje tuo Kovacsiin käytetyn vallan lähemmäs lukijaa näyttämällä koko tekstin kokonaisuudessaan juuri ennen kuin Kovacs tapaa Laurens Bancroftin kasvokkain. Jälleen tekstin sisäinen, fiktiivisessä maailmassa ei-fiktiivisen tekstilajin keinoja hyödyntävä teksti on tarkoitettu kommentoimaan valtaa ja tekemään se näkyväksi lukijalle tavalla, jota pelkkä minäkerronta, juoni tai henkilöhahmot eivät tuo esille.

Myös fragmenttimainen 26. luku sisältää tekstin pätkän, jonka kirjoittaja jää kuitenkin lukijan tietämättömiin. Quellistä siinä ei kuitenkaan ole kyse, Kovacs jopa arvelee, että poliittisena kirjailijana tunnettu Quell ei olisi arvostanut pikemminkin uskonnollista kuvastoa viljelevää tekstiä. Tässä rinnakkaistekstissä kuitenkin tuodaan nähdäkseni esiin jälleen koko teoksen maailma ja siihen sisältyvä dystooppinen ja utooppinen jännite, jota käsittelen seuraavassa luvussa.

5 IHMINEN ON LUONUT HELVETIN – JA TAIVAAN

Edellisissä luvuissa olen käsitellyt *Altered Carbonin* ruumiillisuuden kautta representoimaa postmodernin subjektin tilaa ja sen eri puolia teoksen paikoin monitulkintaisen ruumiillisuuden teeman kautta, sekä erilaisia yhteiskuntakriittisyyteen viittavia teemoja (totuuden teema, kapitalismikritiikki, kertomuksen politiikka) ja keinoja (tekstin sisäiset tekstit). Olen myös esittänyt aiemmin tutkielmassani Vintin ehdotuksen siitä, että juuri kyberpunkin perintö voisi olla vastata Jamesonin kysymykseen siitä, voisiko postmodernistinen taide kyseenalaistaa kulutuskapitalismin logiikkaa (Vint 2010, 95), ja itse ehdottanut, että kenties myös *Altered Carbonia* voisi lukea Jamesonin peräänkuuluttamana poliittisena, postmodernina taiteena, joka pyrkii kognitiivisesti kartoittamaan kulttuuris-yhteiskunnallista tilannettamme. Toisin sanoen on kysymys siitä, ”onnistuuko” teos Jamesonin kirjallisuudelle antamassa tehtävässä varustaa yksilö postmodernia, myöhäiskapitalistista yhteiskuntaa vastustavalla kognitiivisella kartalla – vai vajoaako teos sittenkin utooppisen mielikuvituksen puutteessaan poliittisen tiedostamattoman syövereihin ja tulee juuri sen postmodernin ajan ja ideologian syömäksi, jota se kriittisesti tuo esille?

Edellisessä analyysiluvussa olen jo todentanut teoksen erilaisia yhteiskuntakriittisiä piirteitä. Frelik sijoittaa trilogian kaksi ensimmäistä osaa vielä sangen vahvasti dystopian päähän Moylanin hahmottelemaa dystopia-utopia-jatkumoa. Mikäli Frelik on oikeassa, *Altered Carbon* ei ”onnistu” kyseenalaistamaan postmodernia kulutuskapitalismia – se ainoastaan osoittaa klassisen dystopian tavoin, mihin erilaiset kulttuuris-yhteiskunnalliset kehityskulut voivat johtaa. Tällöin teoksessa kyllä piirretään kognitiivinen kartta ja postmodernit subjektit myös asetetaan siihen, mutta utooppinen mielikuvitus jää puuttumaan.

Toisaalta teoksessa on sävyjä, jotka antavat syytä tarkastella tätä ajatusta uudelleen. Päätin edellisen analyysiluvun puhumalla Quellin ja Bancroftin kirjeen ohella vielä yhdestä tekstin sisäisestä tekstistä. Teksti käy mielestäni hyväksi avaukseksi tarkasteltaessa teoksen dystopian ja utopian välistä jännitettä:

The human race has dreamed of heaven and hell for millennia. Pleasure or pain unending, undiminished, and uncurtailed by the structures of life and death. Thanks to virtual formatting, these fantasies now exist. All that is needed is an industrial-capacity power generator. We have indeed made hell—and heaven—on earth. (AC, 231–232.)

Edellä tässä tutkielmassa olen jo käsitellyt moneen otteeseen tapaa, jolla teos osoittaa yhteiskuntansa dystooppisuutta. Ei kuitenkaan sovi unohtaa, että dystopia on tullut sisäänrakennettuna kuolemattomuuden ja ikuisen terveyden eräänlaisista utooppisista

tavoitteista, jotka ovat ikään kuin kääntyneet itseään vastaan: utopia kenties sisältyy kuin sisältyykin Morganin rakentamaan vaihtoehtoiseen todellisuuteen.

Dialektisia käännteitä ja utooppisia impulsseja etsii Ojajärven mukaan analyyseissään myös Jameson. Utooppinen impulssi näyttäytyy Jamesonin analyyseissa reifikaation vastavoimana. Jamesonilla nämä utooppiset impulssit nousevat erityisesti kolmessa limittäisessä merkityksessä: ensinnäkin joissain asetelmissa voi nousta esiin piiloisia käytäntöjen kumoamisen mahdollisuuksia, kuten tunne kollektiivisen ulottuvuuden olemassaolosta. Toisekseen tällainen limittäinen merkitys voi olla tuntuma kokonaisuudesta, joka auttaa näkemään luokkasuhteita työvoiman ja pääoman välillä. Kolmas merkitys on, kun jokin keinotekoisesti eli ideologisesti suljettu tila avautuu sittenkin historiallisuudelle. (Ojajärvi 2018, 337–338.)

Alaluvuissa käsittelen sitä, millaisia utooppisia impulsseja teoksen näennäisen dystooppisesta maailmantilasta on mahdollisesti löydettävissä. Ensin käsittelen esimerkinomaisesti sitä, miten teoksen kuvaamassa teknologiassa voidaan lukea sekä dystooppinen, reifikaation mahdollistama täydellinen massojen hallinta että utooppinen impulssinsa. Seuraavassa alaluvussa käsittelen eräänlaisia kollektiivisuutta ilmentäviä piirteitä, jotka ovat merkittävässä osassa luomassa teokseen utooppisten impulssien hetkiä ja myös luomassa ja motivoimassa vastarintaa, jota teoksessa kuvataan aiemmin analysoidun kerronnallisen toimijuuden kautta.

5.1 Teknologinen singulariteetti dystopiana – ja utopiana?

Altered Carbonin dystooppisuus muodostuu sen kuvaaman maailman väkivaltaisuudesta ja epätasa-arvosta. Keskeistä on kuitenkin huomata, mistä väkivalta ja epätasa-arvo ponnistavat: tavaroituneet ihmisruumiit ja kaikkialle ulottuva kaupallistuminen ja valvonta ovat niiden samojen teknologioiden ja ajatusmallien mahdollistamia, jotka ovat tehneet todeksi transhumanistisen kuolemattomuuden utopian. Kovacs pohtii – jälleen Quellchrist Falconerin tekstejä muistellen – kuolemattomuutta ja sitä, kuinka se kietoutuu yksilöihin ulottuvaan vallankäyttöön, jota käyttävät eri planeetoilla ja yhteiskunnissa esimerkiksi metut tai muu ”eliitti”:

a youngish Quell had once written of the Harlan’s World ruling elite, [...] Poor Death, no match for the mighty altered-carbon technologies of data storage and retrieval arrayed against him. Once we lived in terror of his arrival. [...] I grimaced. Compared to Kawahara, Death was a three-bout pushover. (AC, 251.)

Kuoleman viimekätinen valta jokaisesta ihmisestä on korvautunut elämästä toiseen jatkuvalla tilanteella, jossa yksilön mahdollisuudet vastustaa ylempien yhteiskuntaluokkien hallintaa ovat

vähäiset. On teoksen genren ja miljöön puitteissa hyvä muistaa, että tilanteen keskiössä on juuri teknologinen singulariteetti, joka ei kuitenkaan palvele teoksen maailmassa utooppista päämäärää vaan päinvastoin edistää teoksen dystooppista tulevaisuuskuvausta, jossa osa ihmisistä saa niin paljon voimakkaamman aseman suhteessa koko muuhun maailmaan, että heitä verrataan tekstissä jumaliin. Kiinnostavasti teknologian ja valvonnan, hallinnan ja vallankäytön suhteen utooppisena alkava, mutta dystopiaan päättyvä kuvaus sisältyy myös esimerkiksi seuraavaan kuvaukseen: ”Out in the middle of a seemingly endless ocean, cocooned in the high-tech safety of the yacht, it was easy to believe you could hide from the Kawaharas and Bancrofts of this world, but that kind of hiding died centuries ago.” (AC, 251.) Turvaksi luotu teknologia antaa valheellisen tunteen oman elämän hallinnasta ja vapaudesta, mutta on viime kädessä juuri perimmäinen syy sille, että ”tämän maailman kawaharojen ja bancroftien”, siis erilaisia pääomia itselleen keskittäneiden, kapitalistisessa järjestyksessä valtaa pitävien tahojen yksilöihin ulottama hallinta on niin läpitukenavaa ja kaikkialle ulottuvaa: ”Cross the gulf between the stars, and they can come after you. Go into centuries of storage, and they’ll be there waiting for you, clone new, when you resleeve.” (AC, 251.) Yksilö ei voi teknologian keinoin paeta minnekään, koska häntä hallitsevat voimat voivat saman teknologian turvin seurata häntä. Esimerkiksi varastoon menevä, tietoisuutensa sammuttava karkulainen on herätessään yhä hallinnan ja vallankäytön kohde. Tätä alleviivataan jälleen myös talouden, ruumiillisuuden ja teknologian limittävällä vastakkainasettelulla: ne, joilla on taloudellista pääomaa ja valtaa, ovat kloonanneet oman itsensä ja ne, joilla ei tätä pääomaa ole, ovat uudessa ja vieraassa kehossa. Teknologia ei tuo vaihtoehtoja tai pakokeinoja, sillä samat teknologiat ovat käytössä kaikilla muillakin ja valjastettuna hallinnan ja valvonnan käyttöön.

Kuitenkin teknologian kuvauksista on löydettävissä myös jonkinlainen utooppinen impulssi, kerronnallisen toimijuuden saareke. Esimerkiksi Kristin Ortega kertoo tapaavansa mahdollisia rikosjuttujen todistajia halvoissa virtuaaliympäristöissä ja saa ilmeisesti tällä keinolla järjestettyä yksityisyyttä, tilan, jossa mikään ulkopuolinen taho ei kuuntele: ”*Cheap*, Ortega told me on the way in, *and probably as secure as anywhere. Bancroft wants privacy, he spends half a million on discretion systems. Me, I just go talk where no one’s listening.*” (AC, 197.)

Altered Carbonin muusta miljööstä eli äärimmäisen teknologisesta, kyberpunkin lajitraditiota henkivistä konkreettisista kaupunkitiloista löytyy teoksesta muutamia esimerkkejä. Ja teknologian kahtalaisen, sekä utooppisia että dystooppisia piirteitä sisältävän luonteen tuo kenties merkittävästi esiin se, että usein nämä tilat ovat virtuaalisia. Ennen Kovacsin ja Kawaharan viimeistä yhteenottoa Kovacs, Ortega ja muut metuja vastaan liittoutuneet tahot

poliiseista tekoälyhotelli Hendrixiin ja Irene Elliottiin kohtaavat virtuaalitulassa. Virtuaalitulatilin miljöö on kuvattu hyvin toisenlaiseksi kuin Bay Cityn kaupunkitila:

Between the dimly seen heave and swell of the sea and the lights of the cabin there was a lemon grove. [...] From the long grass on either side, cicadas whirred reassuringly. In velvet sky above were stars like fixed gems, and behind the cabin the land rose into gentle hills and outcroppings. The vague white form of sheep moved in the darkness on the slopes, and from somewhere I heard a dog bark. The lights of a fishing village glimmered off to one side, less bright than the stars. (AC, 332.)

Tila on konkreettisesti turvassa hallintayrityksiltä, jotta Irene Elliotin työskentely Bancroftia ja Kawaharaa vastaan olisi turvattu. Lisäksi myös miljöö itsessään tuntuu kuitenkin kuvaavan jotain hyvin toisenlaista ja teoksen muusta miljööstä poikkeavaa, kenties symbolisellakin tavalla. Teoksen maailman teknologia ei siis itsessään luo dystopiaa, jota vastaan henkilöahmot teoksessa kamppailevat, vaan siinä piilee myös mahdollisuus kyseenalaistamiselle ja vastarinnalle.

On myös huomattavaa, että teoksen niin sanottu dystooppisuus osoitetaan teoksessa historiallisen kehityksen luomaksi tilanteeksi, joka on syntynyt ihmiskunnan kehittyessä aina transhumanismin piirissä suosittuun teknologiseen singulariteettiin saakka. Edellisessä lainauksessa historialliseen kehitykseen viitataan hyvinkin suoraan ja annetaan kehitykselle jopa ajanjakso, jonka aikana kehitys tapahtunut: mahdollisuus piiloutua hallitsevalta taholta on kadonnut *vuosisatoja* sitten. Tällaisissa katkelmissa teoksen voi tulkita pohtivan historiallisuutta ja herättävän kysymyksiä siitä, olisiko teoksen fiktiivistä historiaa ja näin ollen ikään kuin oman maailmamme fiktiivistä tulevaisuutta voinut edistää toiseenkin suuntaan? Tai pikemminkin, olisiko teknologinen singulariteetti voinut tapahtua toisinkin? Jonkinlaiseen ajalliseen jatkumoon ja ihmiskunnan historiassa toteutettuihin kehityskulkuihin viitataan ainakin Kovacsin ja Ortegan keskustelussa, jossa he puhuvat heidän ihmissuhteensa synnystä.

”I told myself”, she [Ortega] murmured. “It was crazy. It was just the body, you know.”
 “Most things are. Conscious thought doesn’t have much to do with this stuff. [...] Sad, but true.”

Her finger followed a line down the side of my face. “I don’t think it’s sad. What we’ve done with the rest of ourselves, that’s sad.”

“Kristin Ortega.” I took hold of her finger and squeezed it gently. “You are a real fucking Luddite, aren’t you.” (AC, 248.)

Henkilöhahmojen keskustelusta ei ehkä ensin käy aukottomasti ilmi, että he puhuisivat juuri teknologisesta kehityksestä tai sen historiallisesta etenemisestä, mutta jostain ruumiillisuuden ja biologian kanssa vastakkain asettuvasta on joka tapauksessa kyse. Vihje siitä, että kyse on

nimenomaan Ortegan asennoitumisesta teknologiaan sisältyy kuitenkin siihen, mihin Kovacs häntä kiusoittelevasti vertaa: luddiitteihin.

Luddiitit, joihin Kovacs viittaa, olivat 1800-luvun alun Britanniassa muutamilla alueilla toiminut käsityöläisistä koostuva liike, jotka vastustivat teollista vallankumousta muun muassa rikkomalla tehdaskoneita. Hyökkäykset tehtaisiin koneita tuhoamaan eivät tosin olleet pelkästään luddiitteihin liitettyä toimintaa, vaan osa pidempää jatkumoa teollistumisen historiassa. (Ks. esim. Binfield 2004, xiii, 2.) Tässä nähdäkseen *Altered Carbonin* kerronta viittaa mielenkiintoisella tavalla hyvinkin suoraan kapitalistisen tuotantotavan historiallisiin vaiheisiin: Kovacs vertaa Ortegaa nimenomaan yhtä kapitalismin vaihetta, teollistumista, vastustaneisiin työläisiin. Myöhemmin termi 'luddiitti' on yleistynyt englanninkielisessä maailmassa yleisemminkin kuvaamaan nimenomaan teknologiaa vastustaviin ajatuksiin ja henkilöihin (ks. esim. Fox, 2002). Kovacsin ja Ortegan keskustelussa on niin keskustelua taustoittaessa selkeästi kyse juuri jonkinlaisesta teknologisesta vallankumouksesta ja kehitysvaiheesta.

Samankaltaista historian ja teknologian sidostuneisuutta käsitellään myös lyhyesti Kovacsin ja Treppin keskustelussa: Kovacs tiedustelee paikkaa, josta saisi kahvia ja Trepp ehdottaa kahviautomaattia. Kovacs ei ole vakuuttunut: ”Machine coffee?” I curled my lip. “Hey, what are you, a fucking connoisseur? You’re living in a hotel that’s just one big goddamned dispenser. Christ, Kovacs, this is the Machine Age. Didn’t anybody tell you that?” (AC, 273.) Tässäkin yhteydessä teknologiaan hahmotellaan tietynlaista suhdetta, joka hahmotetaan osaksi jonkinlaista historiallista kehitysvaihetta ja jonka ainakin Trepp nimeää koneajaksi.

Teknologia on vain yksi esimerkki siitä, kuinka teoksen dystooppiseen ilmapiiriin on upotettu esimerkiksi henkilöhahmojen puheiden ja miljöön valintojen kautta myös utooppisia impulsseja, jotka ilmestyvät ikään kuin limittäin: teknologia, jolla yksilöitä valvotaan, hallitaan ja tuhotaan on läpituokevaa, mutta sen kautta voidaan myös päästä utooppisiin saarekkeisiin – tai teknologian asema ihmislajin kehityksen erottamattomana osana voidaan jopa kyseenalaistaa.

5.2 Edes jotain puhdasta – Kollektiivinen ulottuvuus utooppisena impulssina

Luvussa 4.3. olen todennut, kuinka Elliotien perheen kautta Kovacsissa ikään kuin herää tieto ja ymmärrys toisenlaisen tarinan mahdollisuudesta: hän kokee Ellioiteja kohtaan empatiaa Victor Elliotin tapaamisesta asti, ja tämä empatia on Kovacsin valintoja teoksen aikana usein ohjaava tekijä. Hän järjestää ensin Irene Elliotin varastosta ja toimii jo tässä asiassa ihmisten

väliset siteet toisarvoisiksi nimeäviä käytäntöjä vastaan: hän ei tarvitse juuri Irene Elliotia juonen edetessä, mutta haluaa auttaa itselleen käytännössä täysin vieraita henkilöitä ja toimii siksi kuten toimii. Teoksen lopulla Kovacs auttaa perhettä myös saamaan tyttärensä takaisin: hän antaa perheelle riittävästi rahaa, jotta nämä saavat sukittua Elizabethin uuteen ruumiiseen. Kun Irene Elliot ihmettelee Kovacsin syytä, tämän vastauksessa on nähtävissä jokin yksittäistä empatian ilmausta laajempi motiivi: ”I took Irene Elliot’s hand and pressed the chip into it. ”Because I want there to be something clean at the end of all this,” I said quietly.” (AC, 372.)

Vaikka luvussa 4.3 on jo käsitelty sitä, kuinka Kovacs ikään kuin luopuu asemastaan toimijana ja kyseenalaistajana, hän tätä ennen kuitenkin vielä kerran antaa uuden, utooppista impulssia ilmentävän narratiivin henkilöille, kääntää näiden dystooppisen, kapitalistisen tragedian pääläelleen. Toisaalta voidaan toki myös ajatella, että Kovacsin auttaessa Elioteja muuttamaan tulevaisuutensa nimenomaan rahallisen lahjan avulla akti ei täysin onnistu astumaan ulos kapitalistisesta logiikasta: Elliotit tarvitsevat kaikista huolimatta ennen kaikkea taloudellista turvaa saadakseen Elizabethin takaisin ja vain raha tuo heille myös valinnanvaraa, sillä Kovacs on arvioinut lahjoittamansa rahasumman niin, että Elizabeth voi valita haluamansa ruumiin. Jamesonilaisittain tarkasteltuna kapitalistinen markkinalogiikka tunkee siis läpi empaattisessakin toiminnassa: suurinta yksilöiden välistä solidaarisuutta ilmaisee rahalahja. Ehkäpä Kovacsin ja Irene Elliotin välinen keskustelukin siis omalla tavallaan ilmaisee sitä, kuinka teoksen loppua kohti keinot todella kyseenalaistaa teoksen yhteiskunnan markkinavoimien ajamaa logiikkaa alkavat käydä vähiin? On vaikea sanoa, onko tässä kyse teoksen kognitiivisesta kartoittamisesta, jostain tiedostetusta kerronnallisesta ratkaisusta, vaiko sittenkin poliittisesta tiedostamattomasta, joka murtautuu esille rivien välistä.

Samankaltaisia empatian ja sen kautta avautuvan kollektiivisuuden hetkiä voi kuitenkin nostaa esille ja tarkastella muidenkin henkilöiden väliltä. Esimerkiksi väkivaltainen metujen ja muiden henkilöiden vastakkainasettelu särkyä, kun Kovacs kohtaa viimeisen kerran Miriam Bancroftin, joka on paljastunut osalliseksi miehensä murhaan: hän antaa Bancroftin haltuun PsychSec-klinikan nauhoitteet, jotka todistavat Miriam Bancroftin osuuden tapahtumissa, ja jotka todennäköisesti tuhoaisivat tämän avioliiton Laurens Bancroftiin. Ensin Kovacs kertoo syyksi eräänlaisen koston, jatkaen näennäisesti vastakkainasettelua aristokraattisten metujen ja ”meidän muiden” välillä: ”Maybe you deserve to go on loving a faithless sexual maladjust who can’t deal with respect and appetite in the same relationship. [...] Maybe all you Meths deserve is each other. All I know is, the rest of us don’t deserve you.”

(AC, 367–368.) Mutta juuri kun Kovacs on poistumassa, Miriam Bancroft pysäyttää tämän uskoen, että Kovacs ei ole kertonut todellista syytä eleensä takana.

Kohtaus hyödyntää aiemmissa luvuissa tapahtunutta minäkertoja-päähenkilön, teoksen kannalta keskeisimmän subjektin, eräänlaista konkreettista subjektin hajoamista mielenkiintoisella tavalla. Kovacs ei itsekään tarkalleen ottaen tiedä, mikä hänet saa osoittamaan empatiaa ja anteeksiantoa jopa Miriam Bancroftia kohtaan. Kovacsin ollessa tuplasukitettuna henkilöhahmojen (Rykerin ruumiissa olevan Kovacsin ja Miriam Bancroftin) välillä tapahtui jotain, joka saa hänet osoittamaan empatiaa aiemmista väkivaltaisista vastarinnan keinoistaan huolimatta. Tavallaan kohtaus ehkä ilmentää utooppista impulssia paljon toiveikkaammin kuin selkeästi tietoisella tasolla tapahtuva, mutta kapitalisen yhteiskunnan säännöillä pelaava empatian osoitus Irene Elliotia kohtaan: kohtaus luo paitsi vastakkainasettelusta irti päästävän myötätunnon ja anteeksiannon mahdollisuuden protagonistin ja antagonistin välille, myös istuttaa ajatuksen siitä, että jopa hajonneen subjektin postmodernistisessä tematiikassa voi itää jotain utooppista, mikäli konteksti on oikea:

”That isn’t it,” she said with certainty. “Maybe you believe all those things, but that isn’t it. Is it?”
 I shook my head. ”No, that isn’t it,” I agreed.
 “Then why?”
 “Like I said, I don’t know why.” I stared at her, wondering if I was glad I couldn’t remember or not. My voice softened. “But he [Kovacsin toisessa ruumiissa toiminut mieli] asked me to do it, if I won. It was part of the deal. He didn’t tell me why.” (AC, 368.)

Kovacsin ja Miriam Bancroftin välinen, postmodernistista hajonneen subjektin tematiikkaa juonen tasolla hyödyntävä kohtaus kyseenalaistaa väkivaltaisen, kyynisen maailmankuvan ja jättää ikään kuin ratkaisematta kysymyksen siitä, *miksi* eräänlainen toisin toistamisen mahdollisuus valitaan. Kohtaus luo juonen tasolla jälleen eräänlaisen halkeaman sen luoman todellisuuden kylkeen, ei laitakaan uhmakkaista ja väkivallan uhkan sävyttämistä lupauksistaan huolimatta Miriam Bancroftia maksamaan teoistaan ja tekee Kovacsin ja Miriam Bancroftin suhteesta jälleen henkilökohtaista poliittisen sijaan – siis ikään kuin osoittaa vielä yhden keinon kyseenalaistaa luomansa maailman toimintamalleja tekemällä tilaa empatialle ja näin ehkä jopa utopialle. Lopullista utopiaa ja mahdollisuutta teoksen yhteiskunnalle ei *Altered Carbonissa* esitetä, mutta utooppiselle impulssille on raivattu tilaa sen kuvaamaan todellisuuteen niin, että vaihtoehdottomuus ja dystopia ei jää lopulta sen ainoaksi mahdolliseksi lukutavaksi.

6 PÄÄTÄNTÖ

Pro gradu -tutkielmassani analysoin sitä, miten Richard Morganin *Altered Carbon* -teos toimii postmodernistista, myöhäiskapitalistista yhteiskuntaa kognitiivisesti kartoittavana teoksena, ja ottaa kriittisesti kantaa suhteessa kuvaamansa yhteiskunnan kehityskulkuihin. Tutkielmani teoriaosiossa nojaan vahvasti Jamesonin ajatuksiin postmodernismista ja myöhäiskapitalismista. Eräänlaisia lisäsisältöä tuovia käsitteitä ja teorioita tutkielmassani olivat Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiassa esiin nousevat ajatukset objektiruumiista ja habituaalisesta ruumiista ja posthumanismin suuntauksena pidetty transhumanismi.

Tarkastelen teoksen postmodernistisen yhteiskunnan kritiikkiä erityisesti postmodernia subjektia representoivan ruumiillisuuden kautta. Teoksen henkilöhahmojen suhde ruumiillisuuteen on hajotettu hyvin konkreettisesti: tietoisuudet liitetään ruumiin kuoleman jälkeen aina uuteen ruumiiseen. Henkilöhahmojen suhde omaan ruumiiseen on muuttunut persoonattomaksi, alati muuttuvaksi, jopa historiattomaksi ja hajonneeksi. Teoksen yhteiskunnassa tämänkaltainen suhde ruumiillisuuteen esitetään tavoiteltavana tai ainakin normaalina. Osaltaan tämän persoonattomuuden kanssa rinnakkain kulkee ruumiin merkitys tavaraistuneena objektina. Teos nostaa tavaraistumisen merkityksen kuvaamassaan yhteiskunnassa voimakkaasti esiin juuri ruumiillisuuden teemaa käsittelemällä. Jatkuvaa muutosliikettä ja eräänlaista paikantumisen mahdottomuutta on pidetty postmodernille subjektille tyypillisinä kokemuksina. Tavaraistuminen puolestaan viittaa myöhäiskapitalistisissa yhteiskunnissa nähtyyn kehityskulkuun. Jamesonin teoriassa postmodernismi on nimenomaan myöhäiskapitalismille ominainen kulttuurin piirre – tai itseasiassa koko kulttuurin läpi leikkaava logiikka.

Näin ollen ruumiillisuus representoidessaan postmodernia subjektia representoi jamesonilaisittain tulkittuna väistämättä myös subjektia myöhäiskapitalismin todellisuudessa. Ja samalla tavalla tavaraistuminen kuvaa paitsi myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan ilmiötä ja yksilön asemaa siinä, myös postmodernille subjektille tapahtuvaa kehitystä. Postmodernin subjektiviteetin ja tavaraistumisen eräänlaisia seurauksia teoksen maailmassa on minuutta kohtaan osoitettu, osin alitajuinen kaipaus ja myös kauhu, jota ”aidosti” ruumiittomat subjektit herättävät. Nämä ovat niin ikään postmodernin subjektin hajonnutta tilaa representoivia piirteitä, joilla osoitetaan teoksen maailman dystooppinen tilanne: kuolemattomuuden takaava ruumiittomuuden mahdollisuus tuottaa hajonneita

subjekteja, ja tämä hajonneisuus puolestaan tuottaa yksilöille eksistentiaalisen kärsimyksen ja vieraantuneisuuden kokemuksia.

Jamesonin teoriassa myöhäiskapitalismin postmodernissa logiikassa subjektien on tyypillisesti entistä vaikeampaa sijoittaa itseään osaksi historiaa tai muutoinkaan paikantaa itseään ja asemaansa suhteessa muuhun yhteiskuntaan. Tätä vastaan taiteessa on Jamesonin mukaan luotava kognitiivista kartoitusta, uutta paikan tajua. Kartoitus on viime kädessä eräänlainen yhteiskunnallinen akti, joka auttaa näkemään luokkasuhteita ja kyseenalaistamaan totuttua. Tähän kartoittamisen kriittiseen projektiin *Altered Carbon* näyttää minäkertoja-päähenkilönsä ja kenties myös lukijansa suorastaan kutsuvan: teos lähettää päähenkilön dekkarien traditiosta ammentavan salapoliisijuonen mukana selvittämään monimutkaista totuutta teoksen juonen taustalla. Teos käsittelee totuuden ja tarinoiden kertomisen teemoja osana vallankäytön ja luokkajaon teemoja, luomalla näin merkitysrakenteen, jota voi analysoida nimenomaan kognitiivisena karttana: teoksen juonenkäänteistä hahmottuva totuus, jota minäkertoja rakentaa pala palalta on viime kädessä totuus – tai ainakin osatotuus – teoksen kuvaamasta sosiaalisesta todellisuudesta valtarakenteineen.

Olen tarkastellut minäkertoja-päähenkilöä myös kerronnallisen toimijuuden käsitteen kautta. Toimijuuden muuttumista voidaan tarkastella niin ikään osana kognitiivisen kartoittamisen prosessia. Minäkertoja-päähenkilön kerronnallinen toimijuus muuttuu hänen yrittäessään luoda kognitiivista karttaa eli ymmärrystä yksittäisten henkilöhahmojen ja juonenkäänteiden merkityksestä laajemmassa kokonaisuudessa. Aika ajoin kartta alkaa hahmottua, mutta lopulta ymmärrys omasta asemasta ja toiminnan sekä muutoksen mahdollisuudesta katoaa jälleen, kun Takeshi Kovacs ”painelee seuraavaan episodiin” postmodernin, alati muuttuvan, kokonaiskuvan menettävän ja näin ollen myöhäiskapitalismissa vaille vaikuttamisen mahdollisuuksia jäävän subjektin konkreettisena ilmentymänä. Orastava kognitiivinen kartta haipuu jälleen poliittisen tiedostamattoman muodostamaan sumuverhoon.

Kognitiivista karttaa piirretään myös teoksesta löytyvien rinnakkaisten tekstien välityksellä. Vallankumoustaistelija Quellchrist Falconerin tekstit herättelevät minäkertoja-päähenkilön paikan tajua ja kerronnallista toimijuutta, hahmotellen ääriäviä kartalle joka juonen tasolla piirretään esiin vasta henkilöhahmojen alkaessa toimia.

Osa Jamesonin kognitiivisen kartan ideaa on myös ajatus utooppisesta impulssista, joka avaa maailmaan toisintoistamisen mahdollisuuden. Pelkkä dystooppinen maailmankuva ei *Altered Carbonin* tapauksessakaan kenties tyhjentävästi kuvaisi teoksessa kuvitellun yhteiskunnan

todellisuutta, vaan siitä löytyy myös utooppisia impulsseja. Teoksen viimeisessä luvussa käsittelin tästä näkökulmasta teknologista singulariteettia ja kollektiivisuuden teemaa. Niiden kautta teoksesta hahmottuu se, ettei sen spekuloida tulevaisuus ole ollut edes teoksen maailmassa ainoa mahdollinen, vaan ainoastaan yksi mahdollinen historiallinen kehityskulku ja kertomus.

Jamesonin teoria postmodernismista ja myöhäiskapitalismista, sekä siihen liittyvät käsitteet ovat olleet merkittäviä tutkielmani kannalta. Jamesonin teorioissa merkittävään asemaan noussut poliittisen tiedostamattoman käsite jäi tutkielmassani vähäiseen asemaan. Sen kautta kaikkia käsittelemiäni teemoja olisi voinut lähestyä vielä hieman monipuolisemmin. Poliittinen tiedostamaton on ideologista sisältöä, mitä esimerkiksi yhteiskunnallisesta kontekstista tietoinen tulkitsija lukee teoksesta esiin ja mitä teoksen kirjoittaja ei todennäköisemmin ole tekstiinsä tarkoituksellisesti sijoittanut; pikemminkin poliittinen tiedostamaton on jotain, mitä tekstin ulkopuolelta valuu tekstin rivien väliin. Tekstit siis osallistuvat myös keskusteluihin, joihin ne eivät kirjoitushetkellä ”päätä” osallistuvansa – eikä täten esimerkiksi kirjailijan oma aikomus kirjoittaa tietyllä tavalla aikansa ilmiöihin reagoivaa teosta ole viime kädessä lopullinen tai ainoa mahdollinen tulkinta teoksen ideologisesti värittyneistä merkityksistä.

Richard Morganin teosten kohdalla esimerkiksi naisiin kohdistuva väkivalta hänen teostensa toistuvana piirteenä on herättänyt kysymyksiä siitä, onko teosten rivien välistä luettavassa itseasiassa hyvinkin naisvihamielisiä diskursseja. Esimerkiksi kohta, jossa Kovacsin tietoisuus ladataan naisen ruumiiseen kidutuksen ajaksi, on nähty niinkin naisvihamielisenä, että esimerkiksi tv-adaptaation tehnyt Laeta Kalogridis halusi muuttaa kohtausta peläten, että kohta voisi innostaa naisvihamielisesti ajattelevia katsojia. Tämänkaltainen tulkinta ei ole tullut Morganille itselleen mielenkään, vaan hän koki Amnesty Internationalin raportteihin perustuvan kohtauksen pikemminkin liittolaisuuden osoituksena. (Flood 2018.) Morgan on ollut myös fantasiakirjailija J.K. Rowlingin tapaan ottamassa kantaa transsukupuolisuuteen liittyviin keskusteluihin ja tämän kannanotot ovat toistaneet transfobisina pidettyjä, transsukupuolisten ihmisten itsemäärätelyoikeutta vastaan asettuvia puhetapoja. Tähän osa Morganin teoksia lukeneista on suhtautunut Twitterissä yllättyneesti ja jopa pettyneesti, sillä juuri Takeshi Kovacs -trilogian maailmaa on pidetty jopa positiivisena spekulointina siitä, miten sukupuolen moninaisuudelle avoimempi todellisuus voisi rakentua. Lukijoiden tulkintojen ja kirjoittajan maailmankuvan välillä on toisin sanoen jonkinlainen ristiriita, joka

kenties aukeaa kysyttäessä, onko teoksen poliittisessa tiedostamattomassa kenties esimerkiksi queer-poliittiselle luennalle (ks. esim. Karkulehto 2007, 85–88.) avoimia asetelmia?

Sukupuoleen liittyvien kysymysten lisäksi monet muut reaalityodellisuuden yhteiskunnissa käytävät keskustelut – esimerkiksi uskonnot, alustatalous, rodullistaminen tai seksityö – voisivat poliittisen tiedostamattoman käsitteen kautta avautua merkityksiltään enemmänkin. Tämä puolestaan voisi tuoda hyvin toisenlaisen näkökulman siihen, millaisia tulkintoja on esitettävissä teoksen kuvaamasta subjektista, vallankäytöstä tai yhteiskunnista.

Morganin *Altered Carbon* on kirjoitettu 2000-luvun alussa ja siitä tehdyn tv-adaptaation ensimmäinen tuotantokausi ilmestyi 2018. Olisikin kiinnostavan jatkotutkimuksen paikka vertailla lähes kaksikymmentä vuotta myöhemmin tehdyn adaptaation ja alkuperäisteoksen tapoja luoda kantamiaan merkityksiä. Miten esimerkiksi Kovacsin ja Rykerin minuuksien – siis pohjimmiltaan tietoisuuden ja ruumiillisuuden – sekoittumista kuvataan adaptaatiossa, jossa kertomus rakentuu pääasiassa kuvan, äänen ja hahmojen välisen dialogin varaan? Ajallinen etäisyys myös muuttaa yhteiskunnallisia kysymyksiä. Edellä huomautin jo, miten esimerkiksi kysymys sukupuolesta ja väkivallasta on noussut esiin adaptaatiota tehtäessä eri tavalla kuin alkuperäistekstin kirjoittaja on haastattelunsa perusteella tarkoittanut. Tieteiskirjallisuuden kohdalla myös teknologian harppaukset saattavat muuttaa jonkin teoksessa olennaisen kysymyksen painoarvoa.

Teoksen ilmestymisen jälkeen yhdysvaltalainen yrittäjä Elon Musk on esimerkiksi perustanut startup-yritys Neuralinkin, jonka tavoitteena on yhdistää ihmisäivot tietokoneeseen aivoihin istutettavan implantin välityksellä. Tämän myötä Musk lupaa muun muassa ajatuksen voimalla käytettäviä laitteita, parannusta moniin sairauksiin ja ihmisten suorituskyvyn kuten muistin ja aistien tehostamista. Helsingin Sanomien uutisessa Muskin väitteisiin kantaa ottanut neurotieteen ja lääketieteen professori Risto Ilmoniemi toteaa osan lupauksista olevan luultavasti mahdottomia toteuttaa edes ajan kanssa. Sairauksien hoidossa ja joidenkin suorituskykyyn liittyvien ominaisuuksien parantamisessa Neuralinkin implantissa on kuitenkin Ilmoniemen mukaan jo potentiaalia. Toisaalta Ilmoniemi nostaa esille asiaan liittyviä eettisiä pulmia. (Viljanen 2020.) *Altered Carbonin* maailman teknologia muistuttaa kiistämättä Muskin yrityksen kehittämiä implantteja tavoitteineen.

Tulevaisuutta spekuloiiva tieteiskirjallisuus tarjoaa oman, ainutlaatuisen näköalapaikkansa siihen, miten oma aikamme kokee nykyhetken ja kuvittelee menneisyyden tai tulevaisuuden – tai millaiseksi edes pystymme kuvittelemaan tai haluamme kuvitella sosiaalisen

todellisuutemme ennen, nyt ja tulevaisuudessa. Näin on myös *Altered Carbonin* kohdalla. Tutkittaessa suuria massoja tavoittelevaa viihdekirjallisuutta, suurten suoratoistopalveluiden suosituimpia tv-sarjoja ja niistä käytävää keskustelua esimerkiksi internetin keskustelupalstoilla saadaan hyvin omanlaistaan ajankuvaa ja käsitystä siitä, millaiset kertomukset puhuttavat, mietityttävät, koskettavat ja kiinnostavat ihmisiä. Eikä näitä kulttuurin ilmiöitä tutkittaessa ole yhdentekevää sekään, millaisia väitteitä, ideoita ja toiveita ne esittävät ja millaisia kognitiivisia kartoja ne pyrkivät luomaan.

LÄHTEET

Primäärilähteet

Morgan, Richard K. 2001/2002. *Altered Carbon* [= AC]. Lontoo: Orion Publishing Co.

Morgan, Richard 2001/2002. *Muuntohiili* [= MH]. (*Altered Carbon*, 2001/2002). Suom. Einari Aaltonen. Helsinki: Like Kustannus.

Sekundäärilähteet

Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Brax, Klaus 2008. Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto / Tiima Käkälä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS. 117–139.

Dick, Philip K. 2012 (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Lontoo: Weidenfield & Nicholson.

Flood, Alison 2018. Altered Carbon author Richard Morgan: ‘There’s no limit to my capacity for violence’. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/books/2018/feb/13/altered-carbon-author-richard-morgan-violence-netflix> (14.4.2019)

Fox, Nicols 2002. *Against the Machine: The Hidden Luddite Tradition in Literature, Art, and Individual Lives*. Washington, DC: Island Press/Shearwater Books.

Frelik, Pawel 2010. Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan’s Takeshi Kovacs Trilogy. Teoksessa Graham J. Murphy, Sherryl Vint (toim.) *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*. New York: Routledge. 173–190.

Freud, Sigmund 2000 (1917). Loss. Teoksessa Jennifer Radden (toim.) *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press. 173–190.

Hamdan, Shahizah Ismail 2011. Human Subjectivity and Technology in Richard Morgan’s *Altered Carbon*. 3L: *Language, Linguistics, Literature The Southeast Asian Journal of English Language Studies* Vol 17 (2011). 121–132.

<http://ejournal.ukm.my/3l/article/view/992/906> (3.6.2019)

Heinämaa Sara, Reuter Maria & Saarikangas Kirsi 1997. Lähtökohtia. Teoksessa Sara Heinämaa, Maria Reuter, Kirsi Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus. 7–19.

Heinämaa, Sara 2002. Loogisista tutkimuksista ruumiinfenomenologiaan. Teoksessa Ilkka Niiniluoto, Esa Saarinen (toim.) *Nykyajan filosofia*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. 261–301.

Hutcheon, Linda 1989. *The Politics of Postmodernism*. Lontoo & New York: Routledge.

Isomaa, Saija & Lahtinen, Toni 2017. Kotimaisen nykydystopian monet muodot. Teoksessa *Pakkovaltiosta ekodystopiaan. Kotimainen nykydystopia*. Helsinki: Helsingin yliopisto. 7–16.

Jameson, Fredric 1986 (1984). Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala & työryhmä Kimmo Jokinen, Jukka Laari, Kaarlo Laine. Teoksessa

Jussi Kotkavirta, Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus oy:n kirjapaino. 227–280.

Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jameson, Fredric 2015. The Aesthetics of Singularity. *New Left Review*, March-April 2015, 101–132.

Karkulehto, Sanna 2007. *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Väitöskirja. Humanistinen tiedekunta, taideaineiden ja antropologian laitos, Oulun yliopisto.
<http://jultika.oulu.fi/files/isbn9789514286117.pdf> (13.12.2020)

Karkulehto, Sanna & Leppihalme, Ilmari 2018. Työtä töiden joukossa?: seksuaalisuus, kaupallisuus ja toimeentulon pakko kotimaisessa nykykirjallisuudessa. Teoksessa Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen, Liisa Steinby (toim.) *Kirjallisuus nykykapitalismissa: suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1444. Helsinki: SKS. 261–285.

Kincaid, Paul 2009. Fiction since 1992. Teoksessa Mark Bould, Andrew M. Butler et al. (ed.) *The Routledge Companion to Science Fiction*. Lontoo & New York: Routledge. 174–182.

Landon, Brooks 2002. *Science fiction after 1900: from the steam man to the stars*. Lontoo & New York: Routledge.

Luckhurst, Roger 2005. *Science Fiction*. Cambridge: Polity Press.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2016. Johdanto: mitä posthumanismi on? Teoksessa Karoliina Lummaa, Lea Rojola (toim.) *Posthumanismi*. Eetos-julkaisuja 15. Turku: Eetos. 13–32.

Meretoja, Hanna 2019. Metanarratiivisuus ja kerronnallinen toimijuus. *Avain* 2/2020, 58–77.

Merleau-Ponty, Maurice 2012a (1962). Maurice Merleau-Pontyn julkaisematon kirjoitus – Filosofin katsaus tuotantoonsa. Teoksessa *Maurice Merleau-Ponty: Filosofisia kirjoituksia*. Suom. ja toim. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. 59–77.

Merleau-Ponty, Maurice 2012b (1964). Silmä ja henki. Teoksessa *Maurice Merleau-Ponty: Filosofisia kirjoituksia*. Suom. ja toim. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. 415–477.

McHale, Brian 2010 (1992). Towards a Poetics of Cyberpunk. Teoksessa Graham J. Murphy, Sherryl Vint (ed.) *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*. Lontoo & New York: Routledge. 3–28.

Morgan, Richard s.a.. Richard Morganin kotisivut: About The Author.
<https://www.richardkmorgan.com/about-the-author/> (13.12.2020)

Moylan, Tom 2010. Global Economy, Local Texts: Utopian/Dystopian Tension in William Gibson's Cyberpunk Trilogy. Teoksessa Graham J. Murphy, Sherryl Vint (ed.) *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*. Lontoo & New York: Routledge. 81–94.

Murphy, Graham J. & Vint, Sherryl 2010. Introduction. The Sea Change(s) of Cyberpunk. Teoksessa Graham J. Murphy, Sherryl Vint (ed.) *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*. Lontoo & New York: Routledge. xi–xviii.

Nayar, Pramod K. 2014. *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.

Näre, Sari 2008. Julkisuuden piina: intimisoituminen ja performatiivinen väkivalta. Teoksessa Jussi Ojajärvi, Liisa Steinby (toim.) *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin aikakaudella*. Helsinki: Hakapaino. 238–256.

Ojajärvi, Jussi 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.

Ojajärvi, Jussi 2018. Poliittista poetiikkaa kapitalismin globaalissa tilassa. Kognitiivisen kartoituksen käsite Fredric Jamesonin ajattelussa. Teoksessa Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen, Liisa Steinby (toim.) *Kirjallisuus nykykapitalismissa: suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1444. Helsinki: SKS. 325–364.

Raamattu 1992. Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Pipliaseura.

Rautaparta, Malla 1997. Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus. 129–135.

Raipola, Juha 2016. Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa Lummaa, Karoliina, Rojola, Lea (toim.) *Posthumanismi*. Eetos-julkaisuja 15. Turku: Eetos. 35–56.

Ruohonen, Voitto 2011). Sosiologisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen, Risto Turunen (toim.) *Paluu maailmaan – kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS. 76–99.

Schmeink, Lars 2020. Embodiment in *Altered Carbon*. Teoksessa Aldona Kobus, Łukasz Muniowski (ed.) *Sex, Death and Resurrection in Altered Carbon. Essays on the Netflix Series*. Jefferson, Pohjois-Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 67–80.

Schmeink, Lars 2016. *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

Schwetman, John D. 2006. Romanticism and the Cortical Stack: Cyberpunk Subjectivity in the Takeshi Kovacs Novels of Richard K. Morgan. *Pacific Coast Philology*, Vol. 41 (2006). Pennsylvania: Penn State University Press. 124–140.

Sevänen, Erkki 2011a. Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen, Risto Turunen (toim.) *Paluu maailmaan – kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS. 247–297.

Sevänen, Erkki 2011b. Kohti kirjallisten tekstien sosiologiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen, Risto Turunen (toim.) *Paluu maailmaan – kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS. 11–46.

Sinisalo, Johanna 2017. Alistus, toiseus, kapinallisuus! Vallankäytön ja vastarinnan mekanismit dystopiateksteissä. Teoksessa *Pakkovaltiosta ekodystopiaan. Kotimainen nykydystopia*. Helsinki: Helsingin yliopisto. 188–200.

Steinby, Liisa 2011. Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen, Risto Turunen (toim.) *Paluu maailmaan – kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS. 103–154.

Tieteen termipankki 2019. Filosofia: objekti.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:objekti> (13.12.2020)

Trębicki Grzegorz 2011. Human Identity in the World of *Altered Carbon*. Teoksessa Jordan J. Copeland (ed.) *The Projected and Prophetic: Humanity in Cyberculture, Cyberspace and Science Fiction*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 119–126.

https://www.researchgate.net/publication/319208870_Human_Identity_in_the_World_of_Altered_Carbon (13.12.2020)

Vartiainen, Pekka 2013. *Postmoderni kirjallisuus*. Helsinki: BTJ Finland Oyj.

Vint, Sherryl 2010. “The Mainstream Finds its Own Uses for Things”: Cyberpunk and Commodification. Teoksessa Graham J. Murphy, Sherryl Vint (ed.) *Beyond Cyberpunk. New Critical Perspectives*. New York & Lontoo: Routledge. 95–115.