

"AMERICAN ENVIRONMENTS"

Ympäristön merkitykset Don DeLillon romaanissa *White Noise*

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Yleinen kirjallisuustiede

Kesäkuu 2012

Pauliina Forss

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

FORSS, PAULIINA: "AMERICAN ENVIRONMENTS"

Ympäristön merkitykset Don DeLillon romaanissa *White Noise*

Pro gradu -tutkielma, 69 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Kesäkuu 2012

---

Pro gradu -tutkielmani tavoitteena on analysoida ympäristön merkityksiä yhdysvaltalaiskirjailija Don DeLillon (1936-) romaanissa *White Noise* (1985). Lähestyn romaania ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta ja kytken sen ekokriitikko Lawrence Buellin ajatukseen nk. ympäristöalitajunnasta. Analysoin DeLillon romaania myös yhteydessä filosofi Jean Baudrillardin ajatukseen postmodernin ajan länsimaisessa ja erityisesti amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallalla olevasta simulaatioiden järjestelmästä.

*White Noise* -romaanin todellisuus vastaa Baudrillardin ajatusta yhteiskunnasta, jossa representaatiot ja simulaatiot ovat korvanneet todellisuuden. Media, erityisesti televisio, tuottaa jatkuvasti kuvia ja simulaatioita, joiden kyllästävässä todellisuudessa aineellinen maailma ja luonto jäävät tavoittamattomiin. *White Noise* -romaanin henkilöiden yhteys aineelliseen ympäristöönsä ja luonnonilmiöihin on katkennut, sillä heidän arkensa pyörii pitkälti kuluttamisen ja televisionkatselun ympärillä. Romanin todellisuudessa myös identiteetistä on tullut eräänlainen tuote, jonka jokainen voi rakentaa mieleisekseen kulutusvalinnoillaan.

Identiteettiproblematiikan ohella myös kuolemalla on keskeinen asema tutkielmassani. *White Noise* -romaanin päähenkilö Jack Gladney kärsii paniikinomaisesta kuolemanpelosta, jota pyrkii torjumaan erilaisin keinoin siinä kuitenkaan onnistumatta. Tavoitteenani on osoittaa, että tämä piinaava pelko kuolemaa kohtaan on syntynyt simulaatioyhteiskunnan tuloksena. Vieraantuminen aineellisesta maailmasta ja luonnon prosesseista on johtanut vieraantumiseen ruumiista ja kuolemasta. Analysoin kuolemaa romaanissa eräänlaisena simulaatioiden maailman äärirajana, viimeisenä luonnollisena tapahtumana.

*White Noise* -romaanin päähenkilö Jack Gladney ahdistuu kulutuskeskeisessä, simulaatioiden kyllästävässä elinympäristössään. Tulkitsen tämän ahdistuksen tarpeena tunnistaa tärkeä vuorovaikutussuhde yksilön ja hänen aineellisen ympäristönsä välillä. Jack ei ole vielä täysin sulautunut osaksi simulaatioiden maailmaa, vaan hän tiedostaa kytköksen itsensä ja aineellisen maailman välillä. Tämä romaanista implisiittisesti esiin nouseva tiedostamisen tunne korostaa ihmisen ja ympäristön sekä laajemmin kulttuurin ja luonnon välttämätöntä yhteyttä. DeLillon romaanista on löydettävissä ajatus ympäristöalitajunnasta, joka alleviivaa ympäristön ja luonnon merkitystä ihmiselle.

Asiasanat: Don DeLillo – ekokriittinen kirjallisuudentutkimus – sosiaalinen ekokriitikki – Jean Baudrillard – yhdysvaltalainen nykykirjallisuus – postmoderni

## SISÄLLYS

## 1. JOHDANTO

- 1.1. Don DeLillo ja *White Noise*.....3
- 1.2. *White Noise*, luonto ja ympäristö.....9
- 1.3. Baudrillard, postmoderni ja ekokriittinen kirjallisuudentutkimus.....13
- 1.4. Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne.....20

## 2. THERE ARE ONLY TWO PLACES IN THE WORLD: PAIKAN MERKITYS ROMAANISSA WHITE

## NOISE.....22

- 2.1. "A town of dry cleaning shops and opticians": Blacksmith elinympäristönä ja sosiaalisen ekokritiikin kohteena.....22
- 2.2. Supermarket ja yliopistokampus kaupungin keskipisteinä.....31
- 2.3. "Were people this stupid before television?": Televisio tapahtumapaikkana ja sukupolvia erottavana tekijänä.....37

## 3. THERE ARE TWO KINDS OF PEOPLE IN THE WORLD: IDENTITEETIN RAKENTUMINEN.....43

- 3.1. Identiteetin muodostuminen suhteessa elinympäristöön.....43
- 3.2. Kulutustottumukset identiteetin rakennuspalikoina: identiteetin tuotteistuminen.....45
- 3.3. Hitlerin ja saksalaisuuden merkitys Jack Gladneyn identiteetille.....49
- 3.4. "Killers and diers": elämän vaihtoehtoiset roolit.....52

## 4. DEATH CAME TWO WAYS: SIMULOITU SEKÄ AUTENTTINEN KUOLEMA.....55

- 4.1. "You are all permanent patients": onko lääketiede sittenkin teknologiaa?.....55
- 4.2. Autenttinen kuolema simulaatiomaailman äärirajana.....58
- 4.3. *White Noise* ja "ympäristöalitajunta".....61

## 5. LOPUKSI.....63

## LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Don DeLillo ja *White Noise*

Pro gradu -tutkielmani aiheena on yhdysvaltalaiskirjailija Don DeLillon (1936 - ) kahdeksas, vuonna 1985 julkaistu romaani *White Noise* (suom. *Valkoinen kohina*, 1986). Fordhamin yliopistossa New Yorkissa opiskellut ja mainostoimiston copywriterina sekä kirjallisuusantologian toimittajana työskennellyt DeLillo on julkaissut yhteensä 16 romaania, joista tunnetuimpia lienevät *White Noise* -romaanin ohella *Libra* (1988, suom. *Vaaka*, 1989), uuden vuosituhannen talouteen ja teknologiaan keskittyvä *Cosmopolis* (2003) sekä sittemmin kirjailijan päätyöksi kohonnut, vuonna 1997 ilmestynyt 900-sivuinen *Underworld* (suom. *Alamaailma*, 1999). Romaanien lisäksi DeLillo on julkaissut kolme näytelmää sekä esseitä, käsikirjoituksia ja novelleja. Tutkimukseni kohde *White Noise* sai

ilmestymisvuotenaan 1985 National Book Award -kirjallisuuspalkinnon, ja sitä pidetään yleisesti DeLillon kirjailijanuran niin kutsuttuna läpimurtoromaanina, joka nosti hänet laajan yleisön tietoisuuteen niin Yhdysvalloissa kuin muualla maailmassa. Kaikki Don DeLillon kahdeksan suomennettua romaania on kääntänyt Helene Bützow.

DeLillo kuvaa romaanituotannossaan yhdysvaltalaisista elämästä 2000-luvun vaihteen molemmin puolin. Hänen ensimmäinen romaaninsa *Americana* (1971) kertoo Pohjois-Amerikan halkovalle matkalle lähtevästä televisiotuottajasta, joka kohtaa tiellään kotimaansa todellisuudesta vieraantuneen ja medioituneen kulutuskulttuurin. DeLillo käsittelee esikoisromaaninsa esittelemiä aiheita, kuten kulutusyhteiskuntaa, mediaa ja teknologisoitumista läpi koko tuotantonsa. Kaikkia DeLillon teoksia yhdistää yksilön pyrkimys selviytyä tällaisessa muuttuvassa ja monimutkaistuvassa ympäristössä. Esikoisensa jälkeen DeLillo ehti julkaista 1970-luvulla vielä viisi romaania, joita aiheiden erilaisuudesta huolimatta kannattelee sama yksilön selviytymisen teema: *End Zone* (1972) sijoittuu amerikkalaisen jalkapallon maailmaan, romaanin *Great Jones Street* (1973) keskiössä on kuuluisuutta pakeneva rockmuusikko, ja romaanissa *Ratner's Star* (1976) päähenkilö on matematiikan lapsinero. Romaanissa *Players* (1977) hyvin toimeentuleva, nuori newyorkilaispariskunta joutuu tekemisiin terroristien kanssa, ja romaanissa *Running Dog* (1978) etsitään huhupuheiden mukaan kuvattua, pornografista videonauhaa Hitleristä. Yhteistä kaikille DeLillon 1970-luvun teoksille on ulkopuolisuuden tunne sekä autenttisuuden etsiminen alati muuttuvassa maailmassa.

Kielen ja todellisuuden suhdetta käsittelevän romaanin *The Names* (1982) kirjoittamisen aikana DeLillo asui muutamia vuosia Kreikassa (DeCurtis 1988, 18). Palattuaan Yhdysvaltoihin hän huomasi kotimaansa kokeneen lyhyessä ajassa suuria, erityisesti teknologian ja median, kuten televisioitumisen, aikaansaamia mullistuksia. Osittain tämän kulttuurishokin vaikutuksesta syntyi DeLillon menestysromaanin *White Noise*, joka tuo kirjailijan aiemman tuotannon teemat yhä vain monimutkaistuneempaan, simulaatioiden kyllästävämpään ympäristöön, jossa todellisuutta on enää hyvin vaikea tunnistaa representaatioiden takaa. Suuren yleisön tietoisuuteen viimeistään tuolloin noussut DeLillo sai runsaasti huomiota myös seuraavilla romaaneillaan. *Libra* (1988) käsittelee Yhdysvaltain entisen presidentin John F. Kennedyn salamurhaajan Lee Harvey Oswaldin elämää sekä murhan aikaisen Yhdysvaltain hallituksen mahdollista osuutta tapahtumiin, ja se sai

ilmestyessään konservatiivisimmat kriitikot nimittämään DeLilloa muun muassa epäisänmaalliseksi "kirjalliseksi vandaaliksi" ja "huonoksi kansalaiseksi" (Lentricchia 1991, 3).

Seuraavat DeLillon romaanit, osittain kirjailija Salman Rushdielle vuonna 1988 langetetun fatwan perusteella syntynyt *Mao II* (1991), syyskuun 2011 terrori-iskuista alkunsa saanut *Falling Man* (2007) sekä 1997 julkaistu *Underworld*, käsittelevät laajasti länsimaiden poliittista lähihistoriaa. *Underworld* -romaanissa kylmän sodan aika näyttäytyy suhteessa kulutuskulttuuriin osana amerikkalaista identiteettiä. Poikkeuksen lähihistoriaa käsittelevistä DeLillon myöhäistuotannon romaaneihin tekee *The Body Artist* (2001, suom. *Esittäjä* 2002), joka on varsin yksityinen kertomus performanssitaiteilijan elämästä tämän aviopuolison kuoleman jälkeen. DeLillon tuoreimmat romaanit ovat 2000-luvun medioitunutta yhteiskuntaa sekä talouden valtaa käsittelevä *Cosmopolis* (2003) sekä tästä yhteiskunnasta pakenemaan pyrkivistä ihmisistä kertova *Point Omega* (2010, suom. *Omegapiste* 2011).

Don DeLillo liitetään usein Thomas Pynchonin ja Philip Rothin kaltaisiin Yhdysvaltain eturivin kirjailijoihin, ja hänen tuotantonsa onkin aina 1980-luvulta lähtien ollut vakiintunut osa uudemman yhdysvaltalaisen kirjallisuuden kaanonin. DeLilloa kuvataan useimmiten postmodernistiksi, mutta esimerkiksi keskeinen DeLillo -tutkija Frank Lentricchia kutsuu häntä "viimeiseksi modernistiksi" sillä perusteella, että kirjailija yhdistää modernismille tyypillisen kriittisen näkökannan postmodernin ympäristön kuvaamiseen (Lentricchia 1991, 14). DeLillon paikantaminen kirjallisuuden kentälle on aihe, josta useat tutkijat käyvät jatkuvaa keskustelua. Useimmiten DeLillo -tutkijat ovat samaa mieltä siitä, että kirjailijan tuotannosta löytyy eittämättä niin postmodernin kuin moderninkin kirjallisuuden piirteitä, ja kirjailijan tuotannon voisi nähdäkseni Lentricchian näkemyksen mukaisesti kiteyttää käsittelevän elämää postmodernissa yhteiskunnassa modernismin keinoin. Tutkielmani näkökulmasta tulen huomioimaan sitä, mitä *White Noise* -romaanin kertoo ja paljastaa länsimaisesta, postmodernistisesta kulutusyhteiskunnasta ja erityisesti siinä elävien ihmisten ympäristökäsityksestä. Tärkeä keskustelukumppani tutkielmassani on filosofi Jean Baudrillardin simulaatioajattelu, johon *White Noise* -romaanin keskiössä oleva postmoderni yhteiskunta tiiviisti kytkeytyy.

*White Noise* -romaanissa amerikkalaisen medioituneen kulutusyhteiskunnan kritiikki saa rinnalleen ihanteellisen amerikkalaisen ydinperheen hajoamisen, kuoleman, väkivallan sekä akateemisen tiedemaailman satirisoinnin aiheet. Osa DeLillon romaaneista, kuten

esimerkiksi *Players*, *Point Omega* ja *Underworld*, sisältävät kulttuurin ja luonnon suhteen problematisointia (esim. Martucci 2007, 2), mutta *White Noise* -romaanissa tämä nousee nähdäkseen kaikkein eksplisiittisimmin esiin. Romaanin keskiössä on ihmisen aikaansaama ympäristökatastrofi, joka ilmestyy uhkaamaan romaanin miljöötä, Blacksmith -nimistä pientä yliopistokaupunkia määrittelemättömässä osassa Yhdysvaltoja. Fiktiivisyydestään huolimatta Blacksmith on kuin mikä tahansa yhdysvaltalainen pikkukaupunki. Paikan erityisyys on juuri siinä, ettei siinä sädehtiviä auringonlaskuja ja vaarallista kemikaalikatastrofia lukuun ottamatta ole mitään erityislaatuista, vaan sen voi nähdä edustavan koko Pohjois-Amerikkaa.

*White Noise* -romaanissa seurataan sen päähenkilön ja minäkertoja Jack Gladneyn ja hänen perheensä kulutuskeskeistä, pääpiirteittäin tavallista ja tylsää arkea, jonka kautta välittyy laajempi kuva siitä yhteiskunnasta, jossa 1900-luvun lopun länsimainen ja erityisesti yhdysvaltalainen ihminen elää. Jack on menestynyt akateemikko: hän on perustanut koko maan ensimmäisen Hitler -tutkimuslaitoksen ja johtaa tätä paikallisessa College-On-the-Hillin yliopistossa. College-On-the-Hillin yliopisto on, kuten nimi kertoo, yhtäläillä populaarikulttuurin kuvastoista tuttu ja tyypillinen paikka kuin Blacksmith. Pikkukaupungin kukkulalla sijaitsevan yliopiston kampuksella ollessaan Jack käyttää uskottavuuttaan lisätäkseen aina mustaa professorinkaapua sekä tummia laseja. DeLillon satirisoituun yliopistomaailmaan sopivasti Jack ei osaa saksaa, mutta se ei ole millään tavalla ristiriidassa hänen akateemisen uransa kanssa. Etunimensä mieleenpainuvampaan ja tuotemerkkiä muistuttavaan lyhenteen muotoon J.A.K. muuttanut Jack on akateemisen itseironinen kaikessa, mitä tekee: hänen tapansa kertoa tarinaansa ja havainnoida ympäristöään on aina väsyneen ironinen, kuin tietoinen osa hänen rakennettua intellektuellin rooliaan. Musta huumori on läsnä paitsi Jackin henkilössä myös hänen kerronnassaan läpi romaanin: "I am the false character that follows the name around" (WN, 17).

Jack Gladneyn elämän keskiössä on hänen neljäs vaimonsa Babette sekä perheeseen kuuluvat neljä lasta. Lapsista yksikään ei ole Jackin ja Babetten yhteinen, vaan molemmat ovat tuoneet perheeseen yhden tytön ja yhden pojan edellisistä liitoistaan. Molemmilla on lisäksi toisaalla maassa asuvia lapsia eri puolisoitten kanssa. Lapsilla on romaanissa ja perheessä DeLillon tuotannolle tyypillisesti tärkeä rooli: he ovat useimmiten aikuisia valppaampia ympäristönsä tarkkailijoita ja haastavat näitä kysymyksillään. Toisaalta lapset edustavat uutta, medioituneessa simulaatioiden maailmassa kasvanutta sukupolvea, jonka

kokemusmaailma poikkeaa edeltäjistään suuresti. Blacksmithin rauhallisella lähiöalueella asuvan uusperheen arki on supermarketvierailujen, yhteisten ainesaterioiden ja television rytmittämää elämää epämääräisen tavaran täyttämässä talossa. Joka perjantai-ilta perhe Gladney kokoontuu yhdessä television ääreen syömään kiinalaista noutoruokaa ja seuraamaan sitcom-sarjoja sekä uutisia luonnonmullistuksista ja muista katastrofeista ympäri maailmaa.

Gladneyn perheen tapa olla ja toimia kotikaupungissaan on sinänsä aivan tavallinen, mutta mielenkiintoisen siitä tekee henkilöiden suhde aineelliseen ympäristöönsä. Vaikka Blacksmith on pieni kaupunki, ei sieltä löydy juurikaan vaikkapa metsiköiden, niittyjen tai joenuomien kaltaisia pieniäkään luonnontilaisia paikkoja. Kaupungin ulkopuoleltakin löytyy vain ihmisen konstruoimia alueita, kuten omenatarhoja ja viljapeltoja. Vuodenaikojen vaihtuminen ja säätilan muutokset ovat ainoita luonnollisia prosesseja, jotka romaanin maailmassa ovat koettavissa.

Vaikka *White Noise* -romaanin keskiössä on ympäristökatastrofiksi luokiteltava tapahtuma, ei luonnolla ole siinä juuri sijaa. Tarina ei sisällä luontokuvauksia eivätkä henkilöt juurikaan Babetten (yliopiston betonistadionilla tehtyjä) juoksulenkkejä ja Jackin satunnaisia, päämäärättömiä kävelyjä lukuun ottamatta vietä aikaa kotinsa, paikallisen supermarketin, yliopiston tai koulun ulkopuolella – paitsi autossaan. Sisätiloissa heidän huomionsa keskittyy tiiviisti heihin itseensä, televisioon tai esimerkiksi arkisten, keittiön täyttävien kodinkoneiden toimintaan. Luonto on romaanissa esillä oikeastaan vain ajoittaisissa säätilakuvauksissa, Blacksmithin kuuluisissa auringonlaskuissa (jotka muuttuvat kemikaalipilven vaikutuksesta entistäkin loisteliaammiksi) tai vaihtoehtoisesti Jackin etäisissä, televisiomainosten tusinakuvaston kyllästämissä maininnoissa maisemasta: "We drove twenty-two miles into the country around Farmington. There were meadows and apple orchards. White fences trailed through the rolling fields" (WN, 12). Ainoat hetket, jolloin luonto saa Gladneyn perheen huomion, ovat television edessä vietetyt perjantai-illat. Noina kertoina uutiskatsaukset ympäri maailmaa tapahtuvista luonnonmullistuksista saattavat vangita katsojansa totaalisesti.

Kun Gladneyt puhuvat keskenään ympäristöstä, säästä tai luonnosta, saavat keskustelut usein absurdin luonteen. Kun Jack erään sateisen automatkan aikana väittelee teini-ikäisen poikansa Heinrichin kanssa siitä, sataako todella vai ei, saa hän vastaukseksi



liudan kysymyksiä:

You're so sure that's rain. How do you know it's not sulfuric acid from factories across the river? How do you know it's not fallout from a war in China? - - Can you prove, here and now, that this stuff is rain? - - What *is* rain anyway?

- It's the stuff that falls from the sky and gets you what is called wet.

- I'm not wet. Are you wet? (WN, 24)

Heinrich on medioituneen yhteiskunnan kasvatti ja suhtautuu siihen kaksijakoisesti. Toisaalta hän on elänyt radion ja television parissa koko elämänsä, ja ne ovat hänelle paitsi tärkeä tiedonlähde myös kiinteä osa arkielämää. Toisaalta Heinrich suhtautuu Gladneyn perheenjäsenistä kaikkein kriittisimmin median ja teknologian valtaan ja on tietoinen esimerkiksi niihin liittyvistä säteilyriskeistä. Vaikka Heinrich on erittäin kiinnostunut näistä ympäristönsä elementeistä ja perillä niiden toiminnasta, on hänen näkökulmansa aiheeseen lähtöisin siitä simulaatioiden järjestelmästä, jossa hän on kasvanut. Representaatioiden ja informaation tulva on tehnyt hänestä epäluuloisen ympäristöään kohtaan. Heinrich ei luota siihen, että taivaalta tippuva neste on sadetta, eikä hän hyväksy isänsä syihin ja seurauksiin perustuvaa logiikkaa. Tämä ajattelutapa etäännyttää häntä paitsi vanhempiensa sukupolvesta myös ympäristöstään. Heinrichille aineellinen ympäristö ja luonto näyttävät kyllä prosesseina, mutta eivät luonnollisina, tuttuina tai helposti ymmärrettävinä. Häneen on juurtunut Jackia ja Babetteakin jonkin verran kalvava epäluulo ympäristöä ja sen ilmiöitä kohtaan. Jatkuvaa ja alati tarkempaa ja yksityiskohtaisempaa informaatiota vastaan hänen omat aistinsakin näyttävät Heinrichille epäluotettavina ja vieraina.

Toinen outo keskustelu syntyy, jälleen autossa, kun koko Gladneyn perhe on matkalla kotiin pikaruokalasta ja Jack kuuntelee muiden ajatuksia lähiseuduilla tehdyistä UFO-havainnoista:

- Why is it these UFOs are mostly seen upstate?

That's where the mountains are, Denise said.

- Spaceships can hide from radar or whatever.

- Why are the mountains upstate? Steffie said.

Mountains are always upstate, Denise told her.

- This way the snow melts as planned in the spring and flows

downhill to the reservoirs near the cities, which are kept in the lower end of the state for exactly this reason. I thought, momentarily, she might be right. It made a curious kind of sense. Or did it? Or was it totally crazy? - - How could there be a north below a south? (WN, 224)

Heinrich ei olekaan perheessä ainoa, joka ei tiedä mihin uskoa. Koko Gladneyn perhe vaikuttaa siltä, ettei sillä ole juuri minkäänlaista sidettä luonnonympäristöönsä saati tietoa tai ymmärrystä koskien luonnonilmiöitä ja luontoa. Aineellisesta maailmasta ja luonnosta on tullut jotakin eksoottista, jota seurata television välityksellä mutta jonka välitön läsnäolo jokapäiväisessä elämässä on unohtunut.

Vakaasta urastaan ja perhe-elämästään huolimatta Jack on tyytymätön elämäänsä. Hän etsii jonkinlaista pysyvyyttä maailmaansa, jonkinlaista tukevaa pintaa, johon tarrata. Kuluttamisen täyttämä arki ei riitä täyttämään Jackin sisällä olevaa tyhjiötä, vaan se johtaa pahempan ahdistukseen. Oikeastaan sekä Babetten että Jackin elämää rytmittää yksitoikkoisen arjen taustalla paniikinomainen, alati kiihtyvä kuolemanpelko. He pohtivat yhdessä, kumpi kuolee ensin, ja yrittävät kumpikin omalla tavallaan torjua pelkoaan. Jack syventyy Hitler-kirjallisuuteen, Babette urheilee ja toimii vapaaehtoisena lukijana sokeille. Romaanin edetessä pelko ajaa Babetten kokeilemaan uutta, epämääräistä kuolemanpelon poistoon suunniteltua lääkettä, Dylaria. Vanhempien paniikinomaisen oirehdinnan kannalta merkittävä henkilö romaanissa on taaperoikäinen Wilder, Babetten nuorin poika. Wilder ei puhu vaan istuu useimmiten hiljaa paikallaan esimerkiksi uunin luukusta sisään tuijottaen tai pihalla jähmettyneenä kolmipyöräisensä selkään. Sekä Jack että Babette tuntevat olonsa hyväksi Wilderin hiljaisuuden lähellä, mikä artikuloituu Babetten tunnustuksessa: "Here are the two things I want most in the world. Jack not to die first. And Wilder to stay the way he is forever" (WN, 225). Wilder on villiyyteen viittaavasta nimestään ja äitinsä sanoista huolimatta Gladneyn perheen erikoisin ja ironisin henkilö, eikä hänen läsnäolonsa siten auta vanhempia oikeasti, vaan he joutuvat etsimään muita keinoja torjuakseen ahdistustaan.

## 1.2. *White Noise*, luonto ja ympäristö

Tutkielmani tarkoituksena on eritellä ympäristön merkityksiä *White Noise* -romaanissa. Tarkastelen sitä aineellista maailmaa, joka romaanissa on läsnä, ja erityisesti Blacksmithin kaupunkia, johon tarina sijoittuu. Konkreettinen Blacksmith tieverkostoineen ja ylipistokukkuloineen ei kuitenkaan sellaisenaan muodosta DeLillon romaanissa esiintyvää ympäristöä, vaan tähän ympäristöön sisältyy myös Blacksmithin niin kutsuttu henkinen miljöö, joka pitää sisällään koko simulaatioiden yhteiskunnan: äänimaiseman, kulutuskulttuurin ja median roolin ihmisten elämässä ja toiminnassa sekä laajemman ajatuksen amerikkalaisuudesta ja amerikkalaisesta elämäntavasta (ks. esim. Martucci 2007, 2). Aineellinen maailma on se, mikä jää simulaatioiden ja representaatioiden, siis kaiken niin sanotun kulttuurisen sävän ulkopuolelle: maa, kukkulat, kaupungin rakennukset sekä maantiet. Ajoittain laajennan aineellisen maailman tarkoittamaan koko maapalloa ja sen monimuotoisia ekosysteemejä. Simulaatioiden maailmalla tarkoitan sitä Jean Baudrillardin teoretisoimaa representaatioiden järjestelmää ja hyperreaalisuutta, joka länsimaisessa ja erityisesti yhdysvaltalaisessa postmodernin ajan (Baudrillard 1986, 57) kulutusyhteiskunnassa vallitsee.

”Ympäristö” on tutkielmani keskeisin käsite. Se pitää sisällään *White Noise* -romaanin aineellisen todellisuuden, mutta myös kulttuurisen miljöön. Ympäristö on se, mikä tapahtumia ja henkilöitä ympäröi, oli kyse sitten konkreettisista rakennuksista ja puista tai henkisestä ilmapiiristä ja representaatioiden tulvasta. Vaikka aineellinen luonto on romaanissa hyvin harvoin esillä ja tällöinkin useammin viittausten kohteena kuin tapahtumapaikkana, on se tutkielmani kannalta tärkeä käsite. Tulen käyttämään käsitteitä ”ympäristö”, ”luonto” ja ”aineellinen maailma” samankaltaisesti kuin niitä käytetään tutkielmalleni keskeisimmissä ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen lähdeteoksissa (ks. esim. Haila ja Lähde 1999, Lummaa 2012 ja Garrard 2012). Tutkielmassani kaikkein tiiviimmin ekokriittiseen kirjallisuudentutkimuksen teoriaan kytkeytyy Lawrence Buellin käsite ”ympäristöalitajunta” (alkup. ”the environmental unconscious”, suomennos oma), jonka tulen yhdistämään analyysiini DeLillon romaanista.

Yhdysvaltalaisen ekokriitikko Lawrence Buellin ajatus ympäristöalitajunnasta merkitsee sitä implisiittistä tapaa, jolla useat kaunokirjalliset tekstit antavat arvoa niissä esiintyville ympäristöille. Usein tällaisissa teksteissä, joiden joukkoon liitän DeLillon romaanin, ei ympäristöllä ja luonnolla ole sinänsä näkyvän merkityksellistä roolia. Luonto ei

esimerkiksi ole välttämättä merkittävä tapahtumapaikka, tai luonnollisilla prosesseilla ei ole suurtakaan osaa tarinan tapahtumissa tai tematiikassa. Tekstit eivät siis varsinaisesti "kerro" niissä esiintyvistä luonnosta, mutta ne heijastelevat ensivaikutelmaa monimutkaisempaa ja syvempää yhteyttä tuohon luontoon (Buell 2001, 18). Ympäristöalitajunta nostaa rivien välistä esiin aineellisen maailman arvon ja sen vuorovaikutteisen suhteen ihmiseen. Ympäristön ja luonnon suhdetta ei DeLillon romaanissa problematisoida kovinkaan eksplisiittisesti, mutta Buellin ajatuksen avulla *White Noise* -romaanissa tämän mainitsematta jäävän, mutta keskeisen kysymyksen voi pukea sanoiksi. Problematiikka on pinnanalaisesti läsnä läpi romaanin, mutta nousee selvemmin esiin tietyissä kohtauksissa.

Heti *White Noise* -romaanin alussa on miltei hengästyttävä tavaraluettelo. Jack Gladney seuraa sivusta, mitä kaikkea uudet opiskelijat vanhempineen tuovat Blacksmithin yliopiston opiskelija-asuntoloihin syyslukukauden alussa. Jackille tämä näytös on jokasyksyinen perinne, ja hän seuraa ohitseensa virtaavaa tavaravirtaa tarkkaavaisesti. Tennismailat, sukset, laatikot täynnä vaatteita, ruokailuvälineet, minijääkaapit, ehkäisytabletit, perunalastut ja c-kasetit vaeltavat poukkoilevien opiskelijoiden ja heitä tyytyväisinä tarkkailevien vanhempien käsissä tila-autoista asuntolaan. Jokasyksyinen rituaali ja jo pelkkä omaisuuden määrä yhdistää osallistujia: "This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation (WN, 4). Jack tuo heti esiin, mikä vuosituhannen vaihdetta edeltävän kulutusyhteiskunnan jäseniä parhaiten yhdistää. Tavara sitoo heidät yhteen kansallisuuttakin voimakkaammin (Cantor 1991, 53). Speaktaakkelin päätyttyä Jack kuljettaa meidät alas yliopistokukkulalta, puistonpenkkien ja goottilaisten kirkkojen ohi hiljaiselle kotikadulle, entiselle metsittyneelle joen uomalle, omaan tavaran täyttämään taloonsa.

DeLillon romaanin kaksi ensimmäistä sivua tuovat välittömästi ja avoimesti esiin teoksen keskeiset teemat. Heti alussa näyttäytyvä tavaran, ruoan ja erilaisten hyödykkeiden runsaus saa jatkoa pitkin tarinaa ja kasvaa romaanissa tukahduttaviin mittoihin. Entisen joen uoman paikalla sijaitsevan kodin takapiha rajautuu nykyisin moottoritiehen, josta "kuolleiden sielujen puhetta" muistuttava liikenteen humina kantautuu Jackin ja Babetten makuuhuoneeseen. Ikivanhat vaahterat varjostavat talojen kaksikerroksisia kuisteja ja vanhaa, koristeellista mielisairaalarakennusta. Liikenteen humina yhdistyy romaanissa alati

läsnä olevaan "valkoiseen kohinaan" - television, radion, keittiövälineiden ja kodinkoneiden luomaan tasaiseen äänimaisemaan. Tämä ikuinen kohina saa Jackin ja Babetten kavahtamaan ja pohtimaan, onko kuolema vain loppumatonta ääntä. Siinä missä romaanissa konkreettinen ympäristö on vain tausta jatkuvalla ostamisella ja alati kasvaville tavaravuorille, on myös äänimaisema tukahduttavan täynnä television ja radion iskulauseita, mainoslauluja sekä muita kaupallisia tiedotteita. "Valkoisen kohinan" myötä koko Blacksmithistä ei löydy enää paikkaa, jossa ikuisesta kuluttamisesta voisi irrottautua, ja tämä osoittautuu romaanin kuluessa ongelmaksi Jack Gladneyle.

*White Noise* -romaanilla oli DeLillon sitä kirjoittaessa kaksikin eri nimeä. Ensimmäinen, "The American Book of the Dead" oli viittaus tiibetiläiseen kuolleitten kirjaan ja nosti heti otsikkoon teoksessa keskeisen kuolematematiikan. Toinen nimi oli "Panasonic". Tämä viittaa äänentoistoon, äänimaailmaan ja valkoiseen kohinaan siinä missä *White Noise*, mutta myös maailmanlaajuisen elektroniikkayhtiön nimenä kulutusyhteiskuntaan ja globaaliin kulutuskeskeisyyteen. Jälkimmäisen seikan takia nimi myös kirjan tuotantovaiheessa hylättiin, sillä Panasonic ei suostunut jakamaan nimeään romaanin kanssa. "White Noise" nähdäkseni yhdistää molempien aikaisempien nimien monet merkitykset. Romaanin nimi ottaa jo kantaa siihen, miten länsimainen elämä hukkuu median ja kulutuskulttuurin tuottamiin ääniin. Radio, televisio, liikenne ja supermarketin "muzak" ovat niin tiivis osa 1900-luvun lopun länsimaista kaupunkiympäristöä, ettei niitä edes huomaa, ennen kuin poistuu niiden vaikutusalueelta. Jack Gladneyle jatkuva valkoinen kohina aiheuttaa jatkuvaa ahdistusta, sillä siltä on mahdotonta välttää.

Valkoisella kohinalla tarkoitetaan arkikielessä yleensä huomaamatonta, useista lähteistä koostuvaa taustahälyä. Kun esimerkiksi televisiossa on lähetyskatko, kuuluu kaiuttimista valkoista kohinaa. Valkoinen kohina on äänenä rinnasteinen niin kutsutulle valkoiselle valolle, joka syntyy useiden eri värien yhdistämisestä. Samalla tavalla valkoinen kohina syntyy useista erilaisista äänistä. Valkoista kohinaa tuotetaan ajoittain myös tietoisesti joihinkin julkisiin tiloihin, kuten kirjastoihin, toimistoihin ja kahviloihin. Näin vältetään täysi hiljaisuus, jossa voisi olla esimerkiksi vaikea keskittyä työskentelemään. "White Noise" merkitseekin DeLillon romaanin yhteydessä kaikkea sitä simulaatioiden, representaatioiden, kuvien ja äänten luomaa kohinaa, josta Jack Gladneyn kaltaiset medioituneessa yhteiskunnassa elävät ihmiset eivät pääse eroon. Kohina on kaikkialla, ja

saavuttaa jopa öisin Jackin ja Babetten makuuhuoneen, jonne Jackin mukaan kantautuu kuolleiden sielujen puhetta muistuttava ääni: "a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream" (WN, 4).

Don DeLillon romaanissa kuolema ja sen pelko ovat läsnä äänten ohella myös ajoittain maisemassa. Jackin kuvailema Blacksmith muistuttaa ränsistyneiden julkisten tilojen, huonokuntoisten teiden ja unohdettujen hautausmaiden aavekaupunkia, jossa elämä keskittyy koteihin, kouluun, yliopistoon, pikaruokaloihin sekä supermarkettiin. Matkat näiden yksiköiden välillä taitetaan lähes poikkeuksetta autolla. Autokin on nähdäkseni tulkittavissa eräänlaisena paikkana. Se parkkeerataan pikaruokalan pihaan ja ruoka tuodaan autoon syötäväksi, siinä istutaan ja odotetaan milloin koulun, milloin aikuiskoulutuskeskuksen pihalla, ja se tarjoaa suojan kaupungin ylle ajelehtivalta myrkkypilveltä. Kun Jack myrkkypilven saavutettua kaupungin joutuu evakuoitilanteessa astumaan ulos autosta tankatakseen, joutuu hän välittömästi kontaktiin kemikaalien kanssa. Tällä kertaa auto pettää Jackin, vaikka yleensä se on tälle perheen yhdessäolon ja tärkeiden keskustelujen tapahtumispaikka.

*White Noise* -romaanin henkilöiden suhde elinympäristöönsä on epäilevä ja pelokas, samalla tavalla kuin Jackin ja Babetten suhde kotitaloonsa: "Silence in the halls, shadows on the sloping lawn. - - We believed something lived in the basement" (WN, 27 – 28). Koti on täynnä pimeitä, tuntemattomia nurkkauksia ja epämääräistä omaisuutta, jota kohtaan Jack ja Babette eivät tunne minkääläistä kiintymystä tai tarvetta. Yhtälailla talon ulkopuolinen ympäristö eli Blacksmithin kaupunki on heille pienuudestaan ja tuttuudestaan huolimatta uhkaava, arvaamattomia ja outoja mahdollisuuksia täynnä. Supermarket, yliopisto ja muutamat muut tapahtumapaikat ovat Jackille ja Babettelle tuttuja ja turvallisia, mutta muu ympäristö aina kaupungin kaduista sääilmiöihin aiheuttaa heissä levottomuutta ja hermostuneisuutta.

### 1.3. Baudrillard, postmoderni ja ekokriittinen kirjallisuudentutkimus

DeLillon *White Noise* -romaanin maailma muistuttaa suuresti ranskalaisen filosofi Jean

Baudrillardin käsitystä yhdysvaltalaisesta postmodernista yhteiskunnasta. Baudrillardin mukaan Yhdysvallat ei kuulu todellisuuden vaan hyperreaalisuuden alueeseen, joka on seurausta simulaatiosta täydellisimmillään (Baudrillard 1986, 57 – 58). Baudrillardin mukaan tämä Yhdysvaltojen hyperreaalisuus johtuu siitä, että maa on alusta asti toteutuneena eletty utopia. Yhdysvaltoihin liittyvät kiinteästi utopistiset ajatukset vapaudesta ja unelmien toteuttamisesta, ja näiden loputtomien representaatioiden myötä maa todella käsitetään kuin toteutuneena utopiana (Baudrillard 1986, 58).

Baudrillard käsittelee teoksessaan *Simulations* (1983) todellisuuden ja sen representaatioiden suhdetta. Hänen mukaansa postmodernin yhteiskunnan aikana ei ole enää mahdollista tehdä eroa aidon todellisuuden ja sen representaatioiden välille. Asian representaation ja todellisen olemuksen tai merkityn ja merkitsijän välinen suhde on problematisoitunut, ja simulaatio edeltää todellisuutta. Baudrillard käyttää tilanteen vertauskuvana karttaa:

Abstraction today is no longer that of the map, the double, the mirror or the concept. Simulation is no longer that of territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor survives it. Henceforth, it is the map that precedes the territory – PRECESSION OF SIMULACRA – it is the map that engenders the territory. (Baudrillard 1983, 2.)

Baudrillard'n mukaan simulaatio korvaa todellisuuden – todellisuus syntyy mallien ja representaatioiden kautta eikä toisinpäin. Näin todellisuudesta tulee "hypertodellisuutta" (hyperreal), eikä enää ole mielekäästä kysyä, miten malli todellisuutta ilmentää, sillä malli on yksinkertaisesti korvannut todellisuuden. Ilmiö on jatkuvasti esillä DeLillon romaanissa, mutta kenties suoraviivaisimmillaan kohdassa, jossa Jack lähtee kollegansa Murray Jay Siskindin kanssa katsomaan paikallista nähtävyyttä, "Amerikan valokuvatuinta latoa". Miesten päästyä paikalle Murray on pitkään hiljaa ja toteaa sitten: "No one sees the barn. - - Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn. - - We're not here to capture an image, we're here to maintain one" (WN, 12.) Mielikuva "Amerikan valokuvatuimmasta ladosta" on todellisempi ja merkityksellisempi kuin itse lato.

DeLillon romaanin *White Noise* voi nähdä paitsi mallina hyperreaalisuudesta myös

tarkasteluna tällaisen postmodernin simulaatioiden maailman ja ympäristökatastrofin suhteesta (Garrard 2012, 191). Selkein esimerkki tästä on romaanissa katastrofeja simuloiva SIMUVAC -järjestö, jolle Gladneynkin perheen kokemana todellinen myrkkypilvikatastrofi on vain mahdollisuus harjoitella parempia simulaatioita katastrofitilanteista. Simulaatioihin erikoistuville SIMUVAC -työntekijöille todellinen evakuointitilanne on aina jonkinasteinen pettymys, kuten eräs heistä myrkyllisen pilven ilmestymisen jälkeen evakuointikeskuksessa toteaa:

The insertion curve isn't as smooth as we would like. - - Plus which we don't have our victims laid out where we'd want them if this was an actual simulation. In other words we're forced to take our victims as we find them. We didn't get a jump on computer traffic. Suddenly it just spilled out, three-dimensionally, all over the landscape. You have to make allowances for the fact that everything we see tonight is real. (WN, 135.)

SIMUVAC -järjestön tapa käyttää todellista katastrofia simulaation mallina todistaa Michael Hardinin mielestä Baudrillardin teorian: simulaatio kieltää ja poistaa todellisen katastrofin mahdollisuuden. Romaanissa nimellä "Airborne Toxic Event" kulkeva myrkkypilvi on merkityksellinen, sillä se asettaa kaupunkilaiset, Gladneyt mukaan lukien, tilanteeseen, jollaisia he ovat tottuneet todistamaan vain television välityksellä. Juuri tapahtuman todellisuus tekee kokemuksesta epätodellisen, sillä romaanin henkilöille todellisuus tapahtuu vain televisiossa, ei koskaan suoraan heille itselleen. Todellisuus on simulaation harjoittelua, eikä todellinen katastrofi sellaisenaan ole mitenkään merkityksellinen. (Hardin 2002, 46.)

Itse myrkkypilvestäkin tulee romaanissa eräänlainen simulaatio, sillä sille annetaan niin monta erilaista nimeä ja representaatiota. Todellisen kemikaalipilven olemuksen tuntemista tärkeämpää on tietää, millä nimellä viranomaiset sitä kutsuvat: aluksi sitä kuvaillaan termillä "a feathery plume", joka laajenee termiin "a black billowing cloud" ja lopulta dramaattiseen muotoon "the airborne toxic event" (WN, 110 – 114). Jatkuvasti tarkentuvat termit eivät kuitenkaan saa Gladneyn perhettä ottamaan evakuointiuhkaa tosissaan, sillä kun perhe aterioidessaan kuulee varoitussireenien huutavan ja Heinrich käy ulkona tarkistamassa tilanteen, ovat Jack ja Babette vastahakoisia toimimaan:



- They want us to evacuate, he said, not meeting our eyes. Babette said, - Did you get the impression they were only making a suggestion or was it a little more mandatory, do you think?
- It was a fire captain's car with a loudspeaker and it was going pretty fast.
- I said, - In other words you didn't have an opportunity to notice the subtle edges of intonation.
- The voice was screaming out.
- Due to the sirens, Babette said helpfully.
- It said something like, "Evacuate all places of residence. Cloud of deadly chemicals, cloud of deadly chemicals".
- We sat there over sponge cake and canned peaches. (WN 116)

Todellinen evakuintia vaativa tilanne on Jackille ja Babettelle niin käsittämätön, etteivät he kykene eivätkä edes tahdo heti ryhtyä turvatoimiin. Kohdattuaan lukemattomia vastaavanlaisten tilanteiden representaatioita esimerkiksi populaarikulttuurin tai oman suosikkinsa, television uutislähetysten välityksellä he ovat tottuneet ajattelemaan moisten katastrofien tapahtuvan vain toisaalla, muille ihmisille.

Simuloitujen katastrofitilanteiden tavoin representaatioiden runsaus ja toisto ovat vieraannuttaneet romaanin henkilöitä omasta kuolemastaan ja yleisemmin todellisen kuoleman läsnäolosta. Jatkuva kuoleman todistaminen televisiossa tai supermarketin lehtihyllyn skandaalinhakuisissa otsikoissa on turruttanut tai puuduttanut ("anesthetized", ks. esim. Hardin 2002) muun muassa Jackin mielen suhteessa hänen omaan kuolemaansa. Jack kokee ajatuksen omasta kuolemastaan, niinä harvoina hetkinä kun hänen todella täytyy tuo ajatus kohdata, niin kauheaksi, että hän tietoisesti ja tiedostamatta piiloutuu siltä. Jack tuntee olonsa turvallisemmaksi useimmiten Hitler-tutkimukseensa syventyneenä. Hitler sotarikoksineen edustaa yli kuutta miljoonaa kuolemaa ja saa yksittäisen kuoleman tuntumaan vähäpätöiseltä ja ajatuksen jokaista ihmistä odottavasta kuolemasta helpommalta kestää (DeCurtis 1988, 21). Uppoutuessaan tutkimaan Hitleriä Jack sallii itsensä unohtaa oman kuolevaisuutensa ja kuolemanpelkonsa.

Sekä Jackin kuolemanpelko että riippuvuus Hitleristä tiivistyvät romaanin loppupuolella, kun Jack eräänä aamuyönä näkee vieraan hahmon istuvan pihallaan. Jack olettaa vanhan valkokiuisen miehen edustavan kuolemaa ja päättää kohdata tämän silmästä silmään: "He was there in the wicker armchair on the wet grass. I opened the inner door and then the storm door. I went outside, the copy of *Mein Kampf* clutched to my

stomach.” (WN, 233.) Babetten isäksi Vernoniksi paljastuva vanha mies ei ole Jackille uhka, mutta hän vaikuttaa ratkaisevasti Jackin tuleviin toimiin lahjoittamalla hänelle vanhan aseensa.

Gladneyn perheen joka perjantai-ilta televisiosta seuraamat uutiset kuolemantapauksista ja katastrofeista vahvistavat entisestään simuloitua kuolemaa – kuolemaa tapahtumana, joka on todellinen vain televisiosta nähtynä. Jack artikuloi tämän ajatuksen ilmoille, kun myrkkypilvi lähestyy kaupunkia ja muu perhe huolestuu: “These things happen to poor people who live in exposed areas. - - I'm a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods?” (WN, 112).

Baudrillardin lisäksi, joskin hyvin eri tavalla, todellisuuden ja sen representaatioiden suhdetta käsittelee myös ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Vuosituhannen taitteessa kiinnostus kirjallisuuden ja ympäristön välisiä suhteita kohtaan alkoi kasvaa, ja kirjallisuustieteellinen tutkimus laajeni käsittämään myös ei-inhimillisen, materiaalisen maailman. Ekokritiikki tutkii luonnon ja kirjallisuuden välisiä suhteita sekä sitä, mitä merkityksiä ihmiset kirjallisten teosten kautta luonnolle ja ympäristölle antavat. Ekokritiikin keskiössä on sekä estetiikan että etiikan ongelmia, luonnon sukupuolettumisen pohdintaa sekä kielen ja luonnon suhteen käsittelyä. Keskeistä tutkimuksessa on luonnosta ja ympäristöstä tehtävien kulttuuristen representaatioiden ja esitysten analysointi. Esityksiä analysoimalla voidaan tehdä tutkintoja siitä, miten nämä esitykset on rakennettu ja minkä takia, sekä millainen luontokäsitys niiden takana piilee (Lahtinen & Lehtimäki 2008, 16).

Monialaisen ekokritiikin tutkimuskohteina ovat kaikenlaiset kulttuuriset tekstit aina televisiomainoksista kaunokirjallisuuteen. Ekokritiikki sai alkunsa ympäristöherätyksen myötä 1960-1980 -lukujen Yhdysvalloissa sekä Iso-Britanniassa (Lahtinen & Lehtimäki 2008, 12). Ympäristöherätystä seurasi suuri määrä ympäristöherätyskirjallisuutta, joka edesauttoi ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen syntyprosessia. Akateemisen maailman tietoisuuteen nousseessa ekokritiikissä tapahtui melko nopeasti varsin laaja paradigman muutos: alun perin ekokritiikki oli melko optimistista, tavoitteenaan asenteiden muutos ja keskiössään luonnontieteiden merkitys ekokritiikille. Lähestymistapa oli harmoniahakuinen ja koko tutkimussuuntaus suhteellisen väljästi määritelty. Nykyisin ekokritiikin ote on huomattavasti aiempaa itsekriittisempi. Keskiössä on kiistanalaisuuksien tiedostaminen, “luonnon”

monimutkaisuuden tiedostaminen sekä myös itsekriittisyys: onko ekokritiikki ratkaisu? (ks. esim. Lummaa 2012, 23).

Kaksijakoista luonto-kulttuuri-vastakkainasettelua kritisoiva ekokritiikki korostaa tällaisen dualistisen suhteen sijaan kulttuurin eli ihmisen ja luonnon välisen suhteen vuorovaikutteisuutta. Luonto on dualistisen näkemyksen mukaan nähty joko yhteinäisenä ja pysyvänä taustana, maisemana, ihmisen toiminnalle tai toisaalta ihmisen hallinnalle alisteisena hyödykkeenä. Yhteiskunnallisista lähtökohdista ponnistava ekokritiikki kallistuukin usein suoraan tai välillisesti eettisiin kysymyksiin, kuten ympäristönsuojeluun ja ihmisen vastuuseen luonnosta (Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 9).

Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus painottuu yhteiskunnallisuutensa ohella myös esteettisesti. Ekokriittinen tutkimuksen voi katsoa jakautuneen 1900-luvun lopussa kahteen pääkoulukuntaan, yhdysvaltalaiseen ja brittiläiseen tutkimusharaan. Yksinkertaistettuna yhdyvaltalainen tutkimushaara on aina keskittynyt brittiläistä enemmän ekokritiikin yhteiskunnalliseen puoleen. Tutkimuskohteina on ollut paljon ei-fiktiivisiä tekstejä, ja tutkimusote on ollut sekä poliittisempi että käytännönläheisempi. Brittiläinen ekokritiikki puolestaan on perinteisesti kallistunut enemmän luonnon esteettiseen puoleen ja tutkinut romantikkoja kuten 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa elänyttä William Wordsworthia (Garrard 2012, 44). Viime vuosikymmeninä ekokriittinen kirjallisuudentutkimus on lisääntynyt ja monipuolistunut niin paljon, että selkeitä rajoja eri tutkimushaarojen välillä on vaikea vetää. Tulen hyödyntämään omassa tutkimuksessani niin yhdysvaltalaista, brittiläistä kuin suomalaistakin ekokriittistä kirjallisuudentutkimusta. (Lahtinen & Lehtimäki 2008, 11).

Kuten omassa tutkielmassani ovat kaikessa ekokriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa "ympäristö" ja "luonto" tärkeimmät käsitteet. Ongelmallista on näiden käsitteiden keskinäinen jännitteisyys. Yksinkertaisimmillaan "ympäristö" on se, mikä konkreettisesti "ympäröi": tietyt alueelliset, maantieteelliset piirteet, ilmasto, kasvillisuusvyöhyke ja niin edelleen. Fyysisten ominaisuuksien ohella "ympäristö" pitää sisällään myös kulttuurin tuottamaa ympäristöä: kaupunki, esikaupunki, slummi ja maaseut ovat kaikki omanlaisiaan ympäristöjä. "Luonto" taas on kaikkialla läsnä, erilaisena eri ympäristöissä, toisissa enemmän vallalla kuin toisissa (Haila 1999, 255). Voisi myös sanoa, että esimerkiksi *White Noise* -romaanin kaltaisissa katastrofitalanteissa luonto on se voima, joka tunkeutuu läpi ihmisen rakentaman ympäristön.

Ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen problemaattisuus piilee kulttuurin ja luonnon suhteessa. Kirjallisuustiede tutkii ihmisten luomaa kirjallisuutta ja on näin ollen yksinomaan kulttuuriseksi määritelty tieteenala. Kaunokirjallisuus on osa inhimillistä todellisuutta ja sellaisena kulttuurinen ilmiö. Luonto puolestaan on kulttuurin ulkopuolella, mutta kaikki tietomme siitä ovat kulttuurin välittämiä. Voimme puhua luonnosta ainoastaan kielen, symbolien ja merkitysjärjestelmien avulla. Kaikki se, mitä luonto ihmisille ilmentää, on siis jo tavallaan otettu valmiiksi osaksi kulttuuria tai sijoitettu kulttuurin "sisään" (Lummaa 2010, 21). Kulttuuri-luonto -erottelu onkin väistämättä aina läsnä, kun pohditaan eri tapoja merkityksellistää luontoa esimerkiksi kaunokirjallisuuden välinein. Kuinka tutkia kulttuurin ulkopuolista kulttuurin välinein? Koska kaunokirjallisuus määrittelee itsensä kulttuuriseksi, tulee luonnon ja kulttuurin käsitteistä sekä niiden vastakkainasettelusta kirjallisuustieteessä varsin vaikeasti määriteltäviä. Kirjallisuudentutkija ja ympäristöfilosofi Timothy Morton kutsuu tätä ongelmaa tieteenalan sokeaksi pisteeksi, joka johtuu siitä, ettei kulttuurin käsitettä edes katsota tapeelliseksi määritellä erikseen. Kulttuuri mielletään automaattisesti merkityksellisenä ja eräänlaisena sisäpuolena, kun taas luonto nähdään ulkopuolisena ja merkityksettömänä (Morton 2007, 47 -54). Jotta ulkopuolinen ja tavoittamaton luonto tulisi merkityksellistetyksi meille, jotka tarkastelemme sitä kulttuurin sisältä käsin, tulisi sen myös tulla suljetuksi sisäpuolelle, osaksi kulttuuria.

Luonnon ja kulttuurin suhteen problemaattisuus määrittelee voimakkaasti myös ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen sekä postmodernismin suhdetta. Koska postmodernismi on ensisijaisesti eurooppalainen ja pohjoisamerikkalainen ilmiö ja sellaisena vasta muutamia vuosikymmeniä vanha, ei sitä voi leimata kansainväliseksi suuntaukseksi (Hutcheon 1988, 4). Tekstuaalisuutta korostavaa ja konkreettisesta maailmasta etäännyvää postmodernismia on kritisoitu ekokriitikkojen suunnalta sen subjektivismiin tähden. Postmodernismi ei juuri tunnusta todellisuutta ihmisen mielen ulkopuolella, mikä on tietenkin ristiriidassa ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen pyrkimysten kanssa. Lawrence Buell kysyykin, eikö kirjallisuus voisi joskus viedä kohti aineellista maailmaa eikä aina pois päin siitä (Buell 1995, 11). Ekokriittisen näkökulman kannalta on ongelmallista, että postmodernistisen logiikan mukaisesti esimerkiksi ympäristölliset uhkakuvat voidaan nähdä lähinnä ihmisten sosiaalisesti konstruoimana ja kulttuurisesti määriteltynä "kertomuksena" (Garrard 2012, 13 – 14).

Osittain juuri postmodernismin ja ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen ongelmallisen yhdistämisen takia Don DeLillo on varsin mielenkiintoinen tutkimuskohde jälkimmäiselle tutkimussuuntaukselle. Koska DeLillo käsittelee postmodernia yhteiskuntaa noudattamatta sinänsä postmodernistista tyyliä, on hänen tuotantoaan helpompi ja hedelmällisempi lähestyä ekokriittisestä näkökulmasta. Näin ollen myös tutkielmalleni keskeisen Lawrence Buellin ”ympäristöalitajunnan” ajatuksen liittäminen DeLillon tuotantoon onnistuu nähdäkseni saumattomasti, ja sen myötä ekokriittinen kirjallisuudentutkimus voidaan liittää postmodernin ajan analyysiin onnistuneesti.

#### 1.4. Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne

DeLillon *White Noise* -romaanissa kuvaama yhteiskunta on merkkien, simulaatioiden, mainoskuvien, kuluttamisen ja median viestien kyllästävä, ja nämä ovat kaikki osa sitä elinympäristöä, jossa päähenkilö Jack Gladney elää. Pohdin ensinnäkin sitä, mitkä paikat tällaisessa elinympäristössä ja *White Noise* -romaanin maailmassa ovat kaikkein merkityksellisimpiä. Toinen tutkielmalleni tärkeä kysymys on, miten identiteetti tällaisessa ympäristössä rakentuu. Lisäksi pohdin kuoleman representaatioita ja merkitystä viimeisenä luonnollisena tapahtumana. Lopuksi kytken paikan, identiteetin ja kuoleman kysymykset laajempaan kysymykseen siitä, mitä *White Noise* -romaanin kertoo vuosituhaten vaihteessa elävien ihmisten luontokäsityksestä sekä -suhteesta. *White Noise* -romaanissa kuvattu yhteiskunta on Baudrillardin hypertodellisuutta: merkit ja simulaatiot ovat korvanneet todellisuuden. Miten yhteiskunnassa, jossa kaikki supermarketista hankittua identiteettiä myöten on keinotekoisia, käsitetään luonto?

Käytän tutkielmassani hyväkseni ekokriittistä kirjallisuudentutkimusta määritellesäni työlleni keskeisiä käsitteitä sekä analysoidessani luonnon ja ympäristön merkitystä romaanissa. Lähestyn DeLillon tapoja esittää ja representoida luontoa keskittyen

siihen, mitä nämä esitykset kertovat 1900-luvun lopun amerikkalaisen tai länsimaisen kulutusyhteiskunnan ihmisistä ja heidän suhteestaan luontoon. Tämä suhde on vahvasti representaatioiden, mielikuvien ja median muokkaama, mutta se on olemassa. Päähenkilö Jack Gladneyn ahdistus elinympäristössään kertoo alitajuisesta kaipuusta johonkin pysyvämpään ja autenttisempaan olemisen muotoon, joka on nähdäkseni kaupunkikuvasta ja ihmisten elämistä kadonnut luonto. Jackin työpaikalla, College-on-the-Hillin yliopistolla on laitos nimeltä American Environments. Tällä niin kutsuttuja amerikkalaisia ympäristöjä tutkivan tieteenalan laitoksella analysoidaan muun muassa televisioituja autokolareita sekä muropaketteja. Ympäristö ("environment") ei DeLillon satirisoidussa yliopistoyhteisössä enää merkitsekään konkreettisia "amerikkalaisia ympäristöjä", kuten Yhdysvaltain monipuolisia maanmuotoja, kasvillisuusalueita, vuoristoja tai edes kaupunkiympäristöjä sekä metropoleja, vaan supermarketin ja median tuottamia tekstejä ja ilmiöitä. Tämä kulttuurisen materiaalin, kuvien ja tekstien tulva on todella *White Noise* -romaanin elinympäristö.

Mielenkiintoista *White Noise* -romaanissa on ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen kannalta paikan merkitys – kaupunki ja erityisesti kaupunkilähiö ympäristötekstin miljöönä. Kaupunki ja lähiö ovat ympäristöjä siinä missä maaseutu tai metsä, ja pyrin osoittamaan myös niiden soveltuvan ekokriittisen tutkimuksen kohdemiljöiksi.

Tutkielmani toisessa luvussa "paikan merkitys romaanissa *White Noise*" keskityn analysoimaan *White Noise* -romaanissa keskeisiä paikkoja. Ensimmäinen näistä on esikaupunki, jossa Gladneyn perhe asuu ja jossa suurin osa toiminnasta tapahtuu. Tulen pohtimaan, miten ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen välinein voi lähestyä esikaupunkia ja kaupunkia keskeisinä ympäristöinä tutkimukselle. Tässä yhteydessä tulen hyödyntämään Michael Bennettin ajatusta niin kutsutusta sosiaalisesta ekokritiikistä, jossa ekokriittinen näkökulma suunnataan ihmisen konstruoimaan ympäristöön, kaupunkiin (Bennett 2003, 1). Tämä on ekokriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa toistaiseksi varsin vähälle huomiolle jäänyt tutkimuksen aihe, jonka koen DeLillon romaania ympäristökeskeisestä näkökulmasta analysoitaessa kuitenkin ehdottoman olennaiseksi.

Esikaupungin ja kaupungin ohella käsittelen kolmannessa luvussa myös supermarketia "amerikkalaisena ympäristönä". Käsittelen supermarketia Blacksmithin asukkaiden turvapaikkana, joka on jollakin tapaa verrattavissa luontoon tai jopa kirkkoon. Nämä vertaukset nostaa romaanin sisälläkin esiin Jack Gladneyn työtoveri Murray Jay Siskind,

jonka hahmoa käsittelen myös jonkin verran. "American Environments" on Siskindin työpaikka, College-On-the-Hillin yliopiston laitos, jolla tutkitaan muun muassa muropaketteja, Elvistä ja autokolareita. Tulen hyödyntämään kolmannessa luvussa muun muassa Dana Phillipsin ajatuksia, joiden mukaan supermarket edustaa romaanissa samaa kuin ekokriittiselle tutkimukselle keskeinen trooppi, pastoraali. Kolmannessa luvussa keskityn lisäksi median ja teknologian rooliin *White Noise* -romaanissa. Erityisesti televisio on merkittävässä asemassa läpi romaanin, ja analysoin sitä yhteydessä jo mainittuun Baudrillardin simulaatioajatteluun sekä teknologiakeskeisen 1980-luvun kulutusyhteiskunnan kenties keskeisimpänä mediana. Liitän median ja teknologian roolin analyysiini myös romaanissa alati läsnä olevan "valkoisen kohinan".

Tutkielmani neljännessä analyysiluvussa keskityn ajatukseen kuolemasta viimeisenä luonnollisena tapahtumana romaanissa *White Noise*. Analysoin tätä laajempaa teemaa edellä tekemiäni johtopäätösten valossa. Lisäksi hyödynnän Elise A. Martuccin ajatuksia Don DeLillosta kirjailijana suhteessa Lawrence Buellin peräänkuuluttamaan käsitteeseen "environmental unconscious". Mitä tämä "ympäristöalitajunta" on ja ilmentääkö DeLillon tuotanto sitä ja jos, niin miten? Perustelen luvussa myös väitettäni, jonka mukaan *White Noise* -romaanin on mahdollista käsitellä ekokriittiselle kirjallisuudentutkimukselle hedelmällisenä tutkimusaineistona.

## 2. THERE ARE ONLY TWO PLACES IN THE WORLD: PAIKAN MERKITYS ROMAANISSA WHITE NOISE

### 2.1. "A town of dry cleaning shops and opticians": Blacksmith elinympäristönä ja nk. sosiaalisen ekokritiikin kohteena

Kun Jack Gladney aivan *White Noise* -romaanin alkumetreilla lähtee työpaikaltaan College-On-the Hillin yliopistolta kohti kotiaan, listaa hän matkan varrella näkemäänsä: taloja, joiden

kaksikerroksisia kuisteja varjostavat ikivanhat vaahterat, muutamia goottilaistyyllisiä kirkkoja, vanha ja tunnistettava, yksityiskohtaisesti ornamentoitu mielisairaalarakennus. Jack mainitsee asuvansa perheineen hiljaisen kadun päässä alueella, jolla sijaitisi ennen metsittyneet joenuoma. Nykyään pihan takana on moottoritie, jolta kantautuva tasainen liikenteen humina kuuluu uniin asti. Jack jatkaa:

At Fourth and Elm, cars turn left for the supermarket. A policewoman crouched inside a boxlike vehicle patrols the area looking for cars parked illegally, for meter violations, lapsed inspection stickers. On telephone poles all over town there are homemade signs concerning lost dogs and cats, sometimes in the handwriting of a child. (WN, 4)

Blacksmith näyttäytyy nukahtaneena ja anonyyminä pikkukaupunkina: "A town of dry cleaning shops and opticians" (WN, 59). Se voisi sijaita missä tahansa päin Yhdysvaltoja, ja samanlaisia paikkoja löytynee tusinoittain eri puolilta maailmaa. Kaupungin nimi, tavanomainen sekin, viittaa menneeseen aikaan ja käsityöläisyhteiskuntaan, mutta muuta perinteikästä paikasta onkin vaikea löytää. Siellä on vanha hautausmaa (The Old Burying Ground), joka Blacksmithin nimen tapaan muistuttaa menneiden aikojen kulttuurista ja perinteistä. Autot kääntyvät Jalavatieltä (Elm) supermarketiin, kuten tuhansissa muissakin yhdysvaltalaiskaupungeissa. Moottoritiet ja vanhat vaahterat ovat osa tyypillisen amerikkalaisen pikkukaupungin kuvastoa, samoin kuin kukkulalla sijaitseva yliopisto ja sen oma urheilustadion. Kaupungista ei romaanin myöhemmissäkään vaiheissa nouse esiin sille erityislaatuisia paikkoja tai maisemia, ja kotitaloan Jack ei vaivaudu edes kuvailemaan.

Tasapaksuna ja yllätyksettömänä lukijalle esiintyvä Blacksmith on sitä myös asukkailleen, jotka hekin näyttäytyvät lähinnä erinäisten palvelujen kuluttajina. Jackin kerronnasta käy heti romaanin alussa ilmi, etteivät Blacksmithin asukkaat voi hyvin: "When times are bad, people feel compelled to overeat. Blacksmith is full of obese adults and children, baggy-pantsed, short-legged, waddling" (WN, 14). Jackin mukaan vain vanhukset ovat säästyneet ylensyönniltä, joten ajat kaupungissa ovat selvästi "huonot" romaanin tapahtumahetkellä. Syöminen ja kuluttaminen pyörittävät ihmisten elämää, ja kaiken tämän keskus kaupungissa on supermarket. Samalla kun kaupungin julkiset tilat rapistuvat



kenenkään välittämättä, on supermarket aina hyvin hoidettu ja houkutteleva ostosparatiisi.

Ainoa erityislaatuiseksi kuvailtava ilmiö Blacksmithissä ovat paikalliset auringonlaskut, jotka kestävät poikkeuksellisen kauan ja jotka keräävät loistollaan säännöllisesti katsojia kaduille ja moottoritien ylikukusillalle. Myös Gladneyn perhe kokoontuu ihailemaan näitä jokailtaisia speaktaakkeleita, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta: "Only Heinrich stayed away, either because he distrusted wholesome communal pleasures or because he believed there was something ominous in the modern sunset" (WN, 61). Teini-ikäisen pojan voi toki uskoa välttelevän aikaa perheensä kanssa, mutta tunnin kestävissä, häikäisevän värikkäissä auringonlaskuissa todella on jotakin epäilyttävää. Tämä Blacksmithin erityispiirre viehättää kaupungin asukkaita, mutta varsinkin Jack kokee auringonlaskuissa piilevän pahaenteisiä merkityksiä. Auringonlasku ja päivän muuttuminen illaksi on monissa kulttuureissa perinteinen metafora vanhenemiselle ja kuolemalle, ja toisinaan sen voi kytkeä symboloimaan koko sivilisaation tuhoa ja maailmanloppua. Syy auringonlaskujen Jackissa aiheuttamaan levottomuuteen on ilmiselvä: vanhenemista ja eritoten kuolemaa pelkäävä Jack saa joka ilta muistutuksen vääjäämättömästä kohtalostaan auringonlaskujen muodossa. Hän itse analysoi huomiota herättävää sääilmiötä näin:

The sky takes on content, feeling, an exalted narrative life. The bands of color reach so high, seem at times to separate into their constituent parts. - - The spirit of these warm evenings is hard to describe. - - Certainly there is awe, it is all awe, it transcends previous categories of awe, but we don't know whether we are watching in wonder or dread - - What is there to say? The sunsets linger and so do we. The sky is under a spell, powerful and storied. - - It is not until some time after dark has fallen, the insects screaming in the heat, that we slowly begin to disperse, shyly, politely, car after car, restored to our separate and defensible selves. (WN, 308 - 309)

Auringonlaskut aiheuttavat hämmennystä ja vaikeasti määriteltäviä eksistentiaalista ajatuksia ihailijoissaan, mutta jättävät heidät vaille vastauksia. Jack on muiden kaupunkilaisten tavoin ymmällä, mutta jatkaa auringonlaskujen seuraamista – samoin kuin seuraa oman elämänsä jatkumista vailla sen selkeämpää syytä tai tarkoitusta: "the sunsets linger and so do we".

Vaikka konkreettinen Blacksmith on hiljainen ja rapistuva kaupunki, jossa ei oikein

tapahtu mitään, on se tulvillaan näennäisen huomaamatonta liikettä ja elämää. Televisio, radio, erilaiset mainokset, hokemat, jinglet eli tunnussävelmät ja *kuvat* risteilevät jatkuvasti kulutuskeskeisessä yhteiskunnassa. Romaanin ihmiset ovat alati heitä kohti pommitettavien mielikuvien ja täyttymystä lupailevien kuvien ristitulessa. Tämä näkyy Jackin kerronnassa, johon mainokset ja tuotemerkit aika ajoin sulautuvat mitä henkilökohtaisimmilla hetkillä, kuten Jackin ja Babetten pohdiskeluissa kuolemasta: "The emptiness, the sense of cosmic darkness. MasterCard, Visa, American Express. I tell her I want to die first" (WN, 99).

*White Noise* -romaanin maailma on yhtä kuin Jean Baudrillardin simulaatioiden ja simulacran maailma, jossa representaatiot ja esitykset todellisuudesta ovat korvanneet alkuperäisen todellisuuden (Baudrillard 1983, 2). Materiaaliset prosessit, kuten elintarvikkeiden tai hyödykkeiden tuotanto, kuoleman ja kasvun kaltaiset luonnon ja ruumiin prosessit on häivytetty kulttuurisen "sälän" ja hyperreaalisuuden alle (Kerridge 1998, 1). Materiaalinen runsaus ja kulutuskulttuuri yhdistyvät toisaalta sisällöttömyyden ja yksitoikkoisuuden tunteisiin varsinkin Jackin hahmossa. Jackin on vaikea löytää elämälleen minkäänlaista kiintopistettä, koska ainoastaan ostamisen ja tuotteiden maailma tuntuu tarjoavan jonkinlaisen jatkuvuuden tunteen. Ajoittain Jack yrittää lääkittää epävarmuuksiaan kuluttamalla, mutta ei onnistu. Oikeastaan seurauksena on vain pahempi ahdistus ja entisestään "myrkyttynyt" olotila (Kallionsivu 2004, 44).

Ulkoisesta mitänsanomattomuudestaan huolimatta *White Noise* -romaanin erilaisilla paikoilla on suuri merkitys. Blacksmithin anonyymin luonteen takia sen voi tulkita symboloivan mitä tahansa muutakin paikkaa, vaikka koko Yhdysvaltoja. Fyysinen ja konkreettinen kaupunki on tavanomainen ja huomaamaton, jollakin tavalla varjo omasta menneisyydestään. Tämä menneisyys on kuitenkin jatkuvasti läsnä jopa painostavana voimana. Metsikön on korvannut moottoritie, seppien ja muiden käsityöläisten tilalla on supermarket. Hautausmaa on "vanha", aivan kuin sitä ei enää edes tarvittaisi, kuten Jackin vierailusta paikalla käy ilmi:

There was an old picket fence with a sign. "THE OLD BURYING GROUND, Blacksmith Village". The headstones were small, tilted, pockmarked, spotted with fungus or moss - - . I was able to make out some of the names, great strong simple names, suggesting a moral rigor. (WN, 97)

Hautausmaa on peräisin ajalta, jolloin Blacksmith oli vielä kylä eikä kaupunki, ja vanhojen

sammaloituneiden hautakivien nimistä on vaikea saada selvää. Jackin mielestä vanhat nimet ovat voimakkaita ja viestivät korkeasta moraalista. Nimien yksinkertaisuus vihjaa menneen maailman olleen kenties muutenkin yksinkertaisempi. Ajatus viehättää oman monimutkaisen ympäristönsä turruttamaan elämäänsä eksynyttä Jackia. Hän tuntee menneiden aikojen ja ihmisten vaikutuksen nykyajassa ja yrittää saada osansa aikojen saatossa menetetyistä, näennäisestä harmoniasta: "I breathed deeply, remained in one spot, waiting to feel the peace that is supposed to descend upon the dead - - . The power of the dead is that we think they see us all the time. The dead have a presence. - - Perhaps we are what they dream" (WN, 97). Ajatus siitä, että Jackin elämä ja häntä ympäröivä todellisuus olisivatkin kuolleiden unta, on jälleen Jackin tapa yrittää tehdä eroa itsensä ja oman todellisuutensa välille. Jos välitön todellisuus olisikin vain merkityksetöntä harhaa, voisi ahdistavassa ja vaikeasti ymmärrettävässä ympäristössä selviytymään pyrkimisen unohtaa.

Gladneyn perheen – kuten muidenkin kaupunkilaisten – elämä on kodin, yliopiston, koulun, supermarketin ja pikaruokalojen kaltaisten yksikköjen välillä suunnistamista. Matkat näiden paikkojen välillä taitetaan lähes poikkeuksetta autolla, joka sekin on jo omanlaisensa "paikka" - ainakaan Gladneyn perhe ei perjantaisten televisioiltojensa ja yhteisten automatkojensa ohella juuri muualla vietä aikaa keskenään. Jack on kenties romaanin ainoa henkilö, joka käy kävelyllä, mutta tämäkin aktiviteetti saa ikäviä piirteitä, sillä äänettömästi liikkuvat lenkkeilijät saavat Jackin alituisen pelästymään. Blacksmithin rapistuvat puistonpenkit kertovat julkisesta tilasta, jota kukaan ei hyödynnä. Jackin kuvailemassa kaupungissa onkin jatkuvasti hieman synkkä, painostava ilmapiiri – jopa kansallisina juhlailtoina: "A series of frightened children appeared at our door for their Halloween treats" (WN, 53). Vinksahnut tunnelma ulottuu myös sisälle Gladneyn perheen kotiin: Jack ja Babette uskovat, että kellarissa elää jotain tai jokin, komeroiden ovet avautuvat itsestään ja koko talo vanhempien makuuhuonetta ja keittiötä lukuun ottamatta on täynnä epämääräistä, Jackia ahdistavaa tavaraa:

Babette and I do our talking in the kitchen. The kitchen and the bedroom are the major chambers around here, the power haunts, the sources. She and I are alike in this, that we regard the rest of the house as storage space for furniture, toys, all the unused objects of earlier marriages and different sets of children, the gifts of lost in-laws, the hand-me-downs and

rummages. Things, boxes. Why do these possessions carry so much sorrowful weight? There is a darkness attached to them, a foreboding. They make me wary not of personal failure and defeat but of something more general, something large in scope and content. (WN, 6)

Jackin tavaroita kohtaan tuntema antipatia muistuttaa Timothy Mortonin termiä "uncanny" (suom. outo, levottomuutta tai pelkoa herättävä), jonka tämä yhdistää ekologiseen ajatteluun (Morton 2010, 54-56). Termillään Morton tarkoittaa levottomuutta jotakin sellaista kohtaan, joka samanaikaisesti on ja ei ole olemassa. Tämä pelko tai levottomuus tuntematonta ja määrittelemätöntä kohtaan yhdistyy Mortonin ajatukseen kaiken yhteydestä kaikkeen (interconnectedness): Mortonin mukaan kaikki inhimillinen ja ei-inhimillinen on yhteydessä keskenään ja muodostaa verkon (mesh), joka on laajempi kuin mikään ihmisen mielessään käsittämä käsite. Tämän loputtoman laajuuden ja yhteyksien verkoston myötä olemassaolon käsite problematisoituu, ja mitä enemmän tiedämme niistä tekijöistä, joista "verkko" koostuu, sitä oudommaksi ja vieraammiksi ne lopulta muuttuvat (Morton 2010, 29). Myös suuri osa Jackin omaisuudesta, joka on hänelle alunperin tuttua, on muuttunut uhkaavaksi ja epämääräistä ahdistusta tuottavaksi taakaksi. Jack vaistoa tavarahan olevan muutakin kuin tavaraa ja paljastavan jotakin paljon laajempaa omistajastaan eli Jackista itsestään. Edes Jackin oma koti ei näin ollen ole hänen hallinnassaan.

DeLillon romaanissa *Blacksmith* määrittyy vahvasti suhteessa suurempiin kaupunkeihin ja erityisesti New Yorkiin. Kuten Jack toteaa: "It is the nature and pleasure of townspeople to distrust the city. All the guiding principles that might flow from a center of ideas and cultural energies are regarded as corrupt, one or another kind of pornography" (WN, 85). Jackin kuvaus muistuttaa 1800-luvun realismissa keskeistä ajatusta kaupungeista paheiden ja korruption pesäkkeinä, joihin suhtauduttiin maaseudulla epäluuloisesti ja pelokkaasti. Vaikkei *Blacksmithiä* maaseuduksi voikaan kuvailla, on se pikkukaupunki, jonka läheisyydessä ei ole ainuttakaan suurta kaupunkia. Tästä huolimatta metropoli New Yorkilla on romaanissa merkittävä rooli.

Kaupunkien välille romaanissa muodostuva selkeä kontrasti on tulkittavissa yhteydessä ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Aiemmin pitkälti erämaista, "villistä lännestä" ja Yhdysvaltain koskemattomista osista kertovaan kirjallisuuteen keskittynyt

yhdysvaltalainen ekokriittinen tutkimus on ollut haasteen edessä koettaessaan tarttua nykykirjallisuuteen (Bennett 2003, 1). Huimasti 1990-luvulta alkaen kasvanut ja monipuolistunut ekokriittinen kirjallisuudentutkimus on useista kiinnostuksen- ja tutkimuskohteista sekä tutkimushaaroista huolimatta keskittynyt etenkin Yhdysvalloissa niin kutsutun luontokirjoittamisen (nature writing, esim. Buell 1995) ja pastoraalin genreihin. Näitä tutkimusaiheita ei ole joko katsottu sopiviksi yhdistää tai haluttu yhdistää sellaisiin nykymaailmassa merkityksellisiin seikkoihin kuten politiikkaan, sosio-ekonomisiin rakenteisiin tai tiheästi asutettuihin, urbaaneihin ympäristöihin (Bennett 2003, 1). Toisin sanoen kirjalliset esitykset kaupungeista ja monimuotoisista asutuskeskuksista ovat jääneet ekokriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa hätkähdyttävän vähälle huomiolle erämaiden ja maaseudun pysytellessä tutkimusten suosikkiaiheina.

Michael Bennett peräänkuuluttaa urbaanien ympäristöjen sisällyttämistä osaksi ekokriittistä tutkimuskenttää ja nimittää tätä huomiotta jäänyttä tutkimusnäkökulmaa "sosiaalisesti ekokritiikiksi" (social ecocriticism). Bennett kysyy, eivätkö kaupungit ole todella osa sitä ekosysteemiä, jonka piiriin ne kuuluvat, ja kritisoi valtavirtaekokritiikin tapaa ylläpitää luonto-kaupunki- ja laajemmin luonto-kulttuuri-vastakkainasettelua sulkemalla ihmisen rakentamat ympäristöt pois kiinnostuksen kohteistaan (Bennett 2003, 2). Nykyään, toisin kuin koskaan aiemmin ihmiskunnan historiassa, suurin osa maailman ihmisistä asuu kaupungeissa tai asutuskeskuksissa. Bennett painottaa kaupunkien merkitystä ekokriittiselle tutkimukselle ja korostaa niiden olevan ympäristöjä siinä missä luonnontilaiset. Tässä hän on yhtä mieltä Martuccin kanssa, joka muistuttaa, että vaikka ihmisen käsitykset luonnosta ovat kulttuurisesti rakentuneita, on luonto "sellaisenaan" - puut, maa, ilmakehä – toki olemassa. Kun tämä luonnollisuus yhdistetään kulttuuriin ja ihmisen tekemään ympäristöön, voidaan fyysistä maailmaa lähestyä ja tutkia suoremmin ja perusteellisemmin (Martucci 2007, 21).

Nähdäkseni *White Noise* -romaanin ympäristö – joka sisältää niin konkreettiset moottoritiet, supermarketit ja lähialueen maaseudun kuin myös teknologian mahdollistaman, kuvien ja signaalien tai "aaltojen ja säteilyn" (Waves & Radiation) maailman – on sopiva kohde Bennettin "sosiaalisen ekokritiikin" hyödyntämiseen. Martuccin mukaan useat DeLillon romaanit ja erityisesti *White Noise* korostavat nykyihmisen tarvetta tunnistaa luonnon rooli kulttuurissa ja sen avulla mukautua muuttuneeseen ympäristöönsä (Martucci 2007, 29).

Aineellisen maailman ja kulttuurin jännitteinen suhde on jatkuvasti esillä DeLillon romaanissa. Tämä ilmenee selvästi myös Jackin hahmossa. Jack etsii tietoisesti keinoja, joilla etäännyttää itsensä häntä ympäröivästä aineellisesta maailmasta, kuten yrittäessään tuloksettomasti romaanin loppupuolella saada käsiinsä kuolemanpelon poistamiseen suunniteltua Dylar -lääkettä:

It was probably just as well. The drug could be dangerous, after all. And I was not a believer in easy solutions, something to swallow that would rid my soul of an ancient fear. But I could not help thinking about that saucer-shaped tablet. - - The drug core dissolving, releasing benevolent chemicals into my bloodstream, flooding the fear-of-death part of my brain. - - Technology with a human face. (WN, 201)

Jack väittää, ettei usko helppoihin ratkaisuihin, mutta juuri niitä hän etsii. Merkityksettömältä tuntuvassa elinympäristössä ahdistuneena eläminen alkaa tuntua niin raskaalta, että hän on valmis unohtamaan ruumiillisuutensa ja sen, mikä lopullisesti kytkee hänet aineelliseen maailmaan: kuoleman. Pelkojensa kohtaamisen välttämistä vastaan Jack on valmis asettamaan itsensä alttiiksi "ihmiskasvoisen teknologian" kartoittamattomille vaikutuksille.

Martucci tulkitsee Jackin tavan keskittyä Blacksmithin fyysiseen rappeutumiseen toiseksi keinoksi pyrkiä tarkoituksellisesti tekemään eroa itsensä ja elinympäristönsä välille. Tämän kanssa ristiriidassa on, että juuri elinympäristön rappeutuminen muistuttaa Jackia hänen omasta kohtalostaan. Nähdäkseni Jack ei, kuten Martucci esittää, varsinaisesti keskitykään Blacksmithin rapistumiseen vaan yrittää tehdä eroa itsensä ja sen välille koettamalla uppoutua entistä enemmän kulutukseen ja oman identiteettinsä määrittelemiseen enemmän mielikuvien kuin paikan keinoin. Jack ei voi mitään tavalleen kiinnittää huomiota kotikaupunkinsa surkeaan olotilaan, sillä se muistuttaa häntä hänen omasta kohtalostaan. Toisaalta juuri rappeutumiseen keskittymällä hän yrittää, joskin tuloksettomasti, kuvitella tarkastelevansa rappiota ulkopuolelta tehden välimatkaa sen ja itsensä välille. Samankaltaisia keinoja hyödyntää myös Murray Jay Siskind, mutta toisin kuin Jack hän on jo aikoja sitten onnistunut etäännyttämään itsensä materiaalisesta ympäristöstään. Jack ei tähän kaikesta yrittämisestään huolimatta pysty.

New Yorkin ohella vertailukohtana ja vastaparin Blacksmithille muodostaa lähinnä sitä suurempi kaupunki, Iron City. Kaupungin vieressä on lentokenttä, jolla Jack vierailee ja

kuvailee Iron Cityä näin: "...a large town sunk in confusion, a center of abandonment and broken glass rather than a place of fully realized urban decay" (WN, 85). Iron City (suom. Rautakaupunki) näyttäytyy kolkkona ja kaltoin kohdeltuna aavekaupunkina, joka on suuruudestaan huolimatta (tai sen takia, kuten Jack ilmaisee kommentissaan) päässyt rapistumaan paljon pahemmin kuin Blacksmith. Kun Jack tapaa lentokentällä entisen vaimonsa Tweedy Brownerin, saa Tweedyn kommentti paikan muistuttamaan kuin kaupunkia nk. kolmannessa maailmassa: "Let's get out of here, Tuck, before children come swarming around to beg" (WN, 86). Iron City muistuttaa taannoin menestyksestä, mutta sittemmin rapistunutta ja slummiutunutta kaupunkia, jossa lapset kerjäävät turisteilta rahaa ja ruokaa kuin kehitysmaissa.

Jackin kuvailema kaupunki on lohduon myös lentokentän ulkopuolella: "We got Tweedy's luggage, went out to the car and drove through Iron City, past deserted factories, on mainly deserted avenues, a city of hills, occasional cobbled streets, fine old homes here and there, holiday wreaths in the windows" (WN, 87). Ainoastaan kaupungin vanhimmat ja hienoimmat asuinalueet vaikuttavat säilyneen entisellään ja asutettuina. Muutamat mukulakivikadut muistuttavat ajasta ennen teollisuutta, joka on sittemmin tuonut kaupunkiin tehtaita, jotka ovat kuitenkin jo autoituneet. Ajellessaan Jack jatkaa kuvailua:

We drove through a warehouse district, more deserted streets, a bleakness and anonymity that registered in the mind as a ghostly longing that was far beyond retrieval. - - Traffic lights swayed on cables in a sudden gust. This was the city's main street, a series of discount stores, check-cashing places, wholesale outlets. A tall old Moorish movie theater, now remarkably a mosque. Blank structures called the Terminal Building, the Packer Building, the Commerce Building. How close this was to a classic photography of regret. (WN, 88 – 89)

Ajeltuaan hiljaisessa kaupungissa Tweedy ja Jack päättävät palata lentokentälle, koska Iron Cityllä ei ole heille mitään tarjottavaa. Iron Cityllä on kuitenkin muuan erikoisuus: kaupungissa ei ole lainkaan mediaa tai tiedotusvälineitä. Palattuaan lentokentälle Jack ja Tweedy kohtaavat järkyttyneitä matkustajia, jotka ovat juuri pelastuneet täpärästi lentokoneen pakkolaskusta. Kun paikalle samalla sattunut Jackin tytär Bee ihmettelee tiedotusvälineiden poissaoloa ja saa vastaukseksi, ettei Iron Cityssä ole mediaa, vastaa hän:

"They went through all that for nothing?" (WN, 90). Tiedotusvälineiden puuttuminen Iron Cityn kaupungista vaikuttaisi olevan tiiviisti yhteydessä kaupungin rappeutuneeseen tilaan. Iron City on autio ja surullinen, ja osasy s tähän on tiedotusvälineiden puute. Kuten Been kommentti lentomatkustajien turhista kärsimyksistä ilmaisee, ei mikään ole tapahtumisen tai kokemuksen arvoista ilman, että tiedotusvälineet olisivat todistamassa tilanteen. Vasta median käsittelemä vaaratilanne muuttuu todelliseksi. Kaikki Iron Cityssä tapahtuva on merkityksetöntä, koska kukaan ei kuule tapahtuneesta radion, television tai sanomalehtien välityksellä.

## 2.2. Supermarket ja yliopistokampus kaupungin keskipisteinä

Blacksmithin supermarket on taho, johon romaanin henkilöt epäselvässä todellisuudessaan luottavat eniten. Supermarketissa asiat ovat järjestyksessä tutun kaavan mukaan, ja siellä vierailu tuntuu aina merkitykselliseltä, kuten Jack tuo ilmi eräällä ostosmatkallaan:

Some of the houses in town were showing signs of neglect. The park benches needed repair, the broken streets needed resurfacing. Signs of the times. But the supermarket did not change, except for the better. It was well-stocked, musical and bright. This was the key, it seemed to us. Everything was fine - - (WN, 162)

Supermarket tarjoaa myös paikan sellaiselle ympäristön ja yksityiskohtien ihailulle, jollaiseen *White Noise* -romaanin henkilöt eivät juuri muualla ryhdy: "we walked past the fruit bins, an area that extended about forty-five yards along one wall. - - There were six kinds of apples, there were exotic melons in several pastels. Everything seemed to be in season, sprayed, burnished, bright." (WN, 36). Useat tutkijat (esim. Phillips 1998, Kallionsivu 2004) katsovat supermarketin merkitsevän romaanissa kulttuurista vastinetta sille, mikä ennen miellettiin uskonnon tai luonnon osaksi ihmisen elämässä.

Supermarketin voi nähdä merkitsevän *White Noise* -romaanissa sellaista runsauden, muuttumattomuuden ja harmonian tilaa, joka on perinteisesti yhdistetty esimerkiksi



kokemuksiin luonnosta ja luonnontiloista. Se on eräänlainen luonnosta irrotettu pastoraalinen ympäristö (Phillips 1998, 11). Supermarketissa kaikki on aina tuoretta ja saatavilla, hedelmiä on tarjolla maailman joka kolkasta, värikkäät pakkaukset houkuttelevat ostamaan ja ostaminen itsessään tuottaa tyydytyksen, yhteenkuuluvuuden ja turvallisuuden tunteita – joskin väliaikaisesti. Jack eksplikoi nämä kuluttamiseen ja markettiin yhdistämänsä kokemukset ja tunteet romaanissa useammin kuin kerran: "The encounter put me in a mood to shop. - - My family gloried in the event. I was one of them, shopping, at last" (WN, 83). Kuin huumattuna heräteostoksia tehnyt Jack kokee kuitenkin jo kotimatalla supermarketista mielialassaan romahduksen, joka on ilmeisesti saanut valtaansa koko perheen: "We drove home in silence. We went to our respective rooms, wishing to be alone" (WN, 83). Kaikista lupauksista ja mielikuvista huolimatta supermarketissa vallitseva onnen tunne hiipuu viimeistään kotiovella.

Suomalaista 1990-luvun kirjallisuutta tutkinut Jussi Ojajärvi on paneutunut kapitalismin ja subjektin suhdetta käsittelevän väitöskirjansa eräänä osa-alueena myös supermarketiin. Ojajärven mukaan supermarket on paikka, jossa ihminen voi toimia vapaasti ja toteuttaa mielihalujaan seurauksista välittämättä. Vapaus on toki näennäistä, mutta illuusio siitä on vahva. Jopa supermarketien pohjaratkaisu ja siellä myytävien tuotteiden esillepano on suunniteltu tätä silmällä pitäen: liikkuminen tavarapaljoudessa on mahdollisimman helppoa ja sujuvaa ja kuluttajalla on esteetön pääsy tavaroiden luo, mutta tämä vapauden tunne kestää vain sen aikaa, kun kuluttaja pysyy tavaroiden keskellä, sisällä supermarketissa. Toisaalta Ojajärven mukaan supermarketissa vieraileva ihminen tai subjekti ei itsekään vältty esineistymästä tuossa ympäristössä. Markkinavalta kykenee esineellistämään ihmisen koneen kaltaiseksi, "toimivaksi esineeksi". (Ojajärvi 2006, 43).

Jussi Ojajärven esiin nostama ajatus supermarketista hetkellisenä vapauden ja mahdollisuuksien tilana sopii nähdäkseni hyvin *White Noise* -romaaniiin. Vapauden tunne, vapaus valita ja kuluttaa, määritellä itsensä kuluttamiensa tuotteiden kautta, yhdistyy laajempaan hyvän olon tunteeseen ja tarpeiden tyydyttämiseen. Tämä tunne viipyy ajoittain itse ostotapahtuman jo päätyttyä vielä marketista noudetuissa tuotepakkauksissa ja täysissä ostoskasseissa, kuten Jack Gladney romaanin alkupuolella, ensimmäisen supermarketvierailunsa yhteydessä toteaa:

It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety in our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggested, - - , in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, - - , - it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening. (WN, 20)

Jackin kuvaus on kuitenkin paljastava. Keitä ovat nämä ihmiset, jotka "odottavat vähemmän"? Vaikka Jack kokee supermarketvierailujen mahdollistavan uuden tavan muovata identiteettiään ja tuntea "olemassaolon täyteyttä" (fullness of being), on hänen kertomansa vain puoliksi totta. Eikö Jack toisaalta ole itse juuri tuollainen "yksinäisten iltakävelyjen" ihminen, joka mietiskelee omaa kuolemaansa synkkänä ja epätietoisena, vailla mahdollisuutta aidosti jakaa yksinäisyyden tunnettaan? Jack on tässä suhteessa erilainen kuin kuvittelee olevansa, samalla tavoin kuin supermarketkaan ei koskaan vastaa sille asetettuja odotuksia.

Kenties romaanin innokkain supermarketin ystävä on Jackin työtoveri Murray Jay Siskind, joka vertaa supermarketia buddhalaiseen temppeliin ja pitää siellä käymistä erityisen antoisana kokemuksena. Murrayta kiehtovat supermarketin generiset tuotteet ("generic foods"): elintarvikkeet valkoisissa, pula-ajan tuotteita muistuttavissa, brändittömissä pakkauksissa. Tällaiset edullisemmat tuotteet ovat supermarketin omaa tuotantoa eivätkä kuulu millekään tietylle tuotemerkillä. Murray löytyy useimmiten kaupasta tältä osastolta, ja hän tuo selvästi esiin keskusteluissaan Jackin kanssa, miksi supermarketti kiehtoo häntä niin paljon:

Tibetans believe there is a transitional state between death and rebirth. Death is a waiting period, basically. Soon a fresh womb will receive the soul. In the meantime the soul restores to itself some of the divinity lost at birth. - - That's what I think of whenever I come in here. This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data. (WN, 37)

Murray on karrikoitu ja kärjistetty postmodernin yhteiskunnan ruumiillistuma, joka lukee ja näkee merkityksiä kaikkialla. Täydellisesti "tutkimaansa" kulttuuriin sulautunut Murray löytää syvällisimmät kokemuksensa kenties pinnallisimmasta mahdollisesta paikasta,

supermarketista. Market aiheuttaa Murrayssä pelkästään positiivisia tunteita, kun taas Jack, joka vielä etsii jonkinlaista häilyvää yhteyttä fyysiseen ympäristöönsä ja epäilee kuluttamisen lupauksia onnesta, alkaa romaanin edetessä osoittaa ristiriitaisia tunteita supermarketia kohtaan. Kerran marketissa vieraillessaan Jackin tapa kuvailla paikkaa muuttuu varsin nopeasti kepeän sarkastisesta jopa painostavaan:

There were two new developments in the supermarket, a butcher's corner and a bakery, and the oven aroma of bread and cake combined with the sight of a bloodstained man pounding at strips of living veal was pretty exciting for us all. - - The other excitement was the snow. It brought out the crowds, those who feared the roads would soon be impassable, those too old to walk safely in snow and ice, those who thought the storm would isolate them in their homes for days or weeks. - - They became secretive, shifty, appeared to withhold the latest and worst news from others, appeared to blend a cunning with their haste, tried to hurry out before someone questioned the extent of their purchases. Hoarders in a war. Greedy, guilty. (WN, 159 - 160)

Jack alkaa kyseenalaistaa supermarketin aseman elämän sisällön tuottajana todetessaan kuluttamisella olevan synkemmän puolen, joka tuo esiin ihmisluonteen pahimmat ominaisuudet. Toisella ostosmatkallaan Jack kuulee supermarketissakin painostavan, epämääräisen melun, joka ei jätä häntä rauhaan: "The toneless systems, the jangle and skid of carts, the loudspeaker and coffee-making machines, the cries of children. And over it all, or under it all, a dull and unlocatable roar, as of some form of swarming life just outside the range of human apprehension." (WN, 36.) Useimmiten houkuttelevan yltäkylläinen supermarket on näennäisesti hyvin kaukana kuoleman ajatuksesta, mutta ennen pitkää sen tarjoama eskapismikin vain kasvattaa epämiellyttävää tunnetta ja ihmisten kuolemanpelkoa. Valkoinen kohina on kenties voimakkainta juuri supermarketissa, eikä kuoleman ajatusta pääse lopulta pakoon edes kulutustilanteessa.

Mikko Kallionsivun mukaan supermarket ja televisio edustavatkin *White Noise* -romaanissa nykyajan vastineita sellaisille uskonnollisille rituaaleille, joita aiemmissa historian kehitysvaiheissa on käytetty torjumaan ajatusta ihmiselämän lopullisuudesta. Supermarket on paikka, jossa ihmisen on helpompi yrittää karkottaa ajatus omasta puutteellisuudestaan ja

väliaikaisuudesta. Tällaisen roolin antaminen supermarketille ei ole DeLillon osalta silkkaa kritiikkiä kuluttamista kohtaan vaan tapa nostaa esiin kuolemanpelko siellä, missä sitä vähiten odottaa. Menestyksen ja yltäkylläisyyden tavoittelussa on lopulta enemmän kyse ihmisen peloista kuin haluista (Kallionsivu 2004, 51). Nämä pelot sekä tyytymättömyyden tunne arkielämää kohtaan syntyvät, kun oikea elämä ei vastaakaan häkellyttävän aidoilta vaikuttavia mielikuvia ja odotuksia todellisuudesta.

Kuluttamisen ja tavarahan haalimisen tuoma hyvän olon tunne ja toisaalta joka paikassa lojuvan romun määrän aiheuttama turhautuminen vuorottelevat Jackin hahmossa läpi romaanin. Gladneyn talo on tulvillaan epämääräisiä esineitä, joita kukaan ei ole välttämättä koskaan käyttänytkään. Jatkuvan kuluttamisen vaikutukset ovat turhautumisen ja ahdistuksen ohella myös näkyviä turhakeröytkiöitä. Tuotteiden haalimisen synnyttämä seuraus on tietenkin jätteen kertyminen. Etsiessään Babetten Dylar -tabletteja roskasäiliöstä Jack käy läpi koko perheen kulutustottumukset sekä suuren määrän jätettä ja kysyy "But why did I feel like a household spy? Is garbage so private? - - Was this the dark underside of consumer consciousness?" (WN, 247). Cynthia Deitering on tulkinut kohtausta kommenttina yhteiskunnalle, jonka tunnistettavin tai määrittävin piirre on sen jätteet (Deitering 1996, 2).

Siinä missä ostotilanne supermarketissa mahdollistaa Jackin tai kenen tahansa samastumisen tiettyyn tuotteeseen ja näin muodostaa perusteen sen hankinnalle, pohtii Jack myös roskeen heitettyjä tavaroita läpi käydessään, mitä ne entisistä käyttäjistään kertovat. Vaikka Jack rakentaa identiteettiään läpi romaanin ostamalla ja kuluttamalla, eksplikoii hän itse suhteensa tavarahan kunnolla vasta tilanteessa, jossa päättää heittää kaikki turhat tavarat pois talosta (Deitering 1996, 3). Esineistä luopuminen, olivat ne kuinka turhia tahansa, on Jackille samalla "hyvästien jättämistä hänelle itselleen" (WN, 280). Talon tyhjentäminen tavarasta ja sen myötä niiden turhista lupauksista on Jackin tapa käsitellä nk. kuolemantuomiotaan, joka hänelle myrkkypilvikatastrofin aikana SIMUVAC-työntekijän toimesta annettiin.

Supermarketin ohella toinen merkittävä keskus Blacksmithin kaupungissa on College-on-the-Hillin yliopisto. College-on-the-Hill on jo nimestään alkaen yhdysvaltalaisen yliopistomaailman satiiria. Yksityiseltä ja puiden varjostamalta korkeakoulutuksen kukkulalta alas kaupunkiin katsova yliopisto on stadioineineen, observatorioineen ja nurmikenttineen

suoraan kuin yhdysvaltalaisista opiskelijaelämää kuvaavista popularikulttuurin esityksistä leikattu. Se muistuttaa yhdysvaltalaisista opiskelijaelokuvista tuttua omaa pienoiskaupunkiaan, jonka ulkopuolelle opiskelijoilla ei ole mitään tarvetta poistua: "They have their own food, movies, music, theater, sports, conversation and sex" (WN, 59). Oma lukunsa on lisäksi tietenkin yliopiston henkilökunta. DeLillon romanissa esille nousee erityisesti American Environments -laitoksen henkilökunta, joka käyttäytyy enemmän koululaisten tai opiskelijoiden kuin aikuisten tutkijoiden tapaan väittelemällä lounastunnillaan kiivaasti populaarikulttuurista ja heittelemällä toisiaan ruoalla ja ruokailuvälineillä.

Jack tiivistää American Environments -laitoksen henkilökunnan ja näiden tekemän tutkimuksen hyvin:

A curious group. The teaching staff is composed almost solely of New York émigrés, smart, thuggish, movie-mad, trivia-crazed. They are here to decipher the natural language of the culture, to make a formal method of the shiny pleasures they'd known in their Europe-shadowed childhoods – an Aristotelianism of bubble gum wrappers and detergent jingles. The department head is Alfonse (Fast Food) Stompanato, a broad-chested glowering man whose collection of prewar soda pop bottles is on permanent display in an alcove. All his teachers are male, wear rumpled clothes, need haircuts, cough into their armpits. (WN, 9)

Laitoksen henkilökunta on "erikoinen ryhmä", eikä vähiten "eurooppalaisuuden varjostamien" lapsuusaikojensa takia. Heitä määrittelee ensisijaisesti newyorkilaisuus, johon liittyy automaattisesti ajatus siirtolaisperimästä. Tämä erikoinen joukko muodostaa tavallaan College-on-the-Hillin sydämen, jossa he puolestaan vahvistavat Blacksmithin sydämen tai keskuksen roolia: he merkityksellistävät osaltaan voimakkaasti supermarketia ja kuluttamista yleensä nostamalla esimerkiksi jo mainitut muropaketit akateemiselle tutkimukselle soveltuviksi tutkimuskohteiksi.

### 2.3. "Where people this dumb before television?": Televisio tapahtumapaikkana ja sukupolvia erottavana tekijänä

American Environments -laitoksen johtaja, Jack Gladneyn kollega Alfonse Stompanato selittää *White Noise* -romaanissa television ja erityisesti television katastrofireportaasien vaikutusta ihmisiin seuraavasti: "For most people there are only two places in the world. Where they live and their TV set. If a thing happens on television, we have every right to find it fascinating, whatever it is." (WN,66). Stompanaton toteamus kiteyttää koko *White Noise* -romaanissa keskeisen aiheen, television ja teknologian vallan ihmiseen. Hän myös nostaa jälleen esiin kysymyksen elinympäristön ja paikan merkityksestä jatkaessaan analyysiään television katastrofireportaaseista: "Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them. As long as they happen somewhere else. This is where California comes in. Mud slides, brush fires, - - Californians invented the concept of life-style. This alone warrants their doom" (WN, 66). Stompanato suhtautuu newyorkilaisena stereotyyppisen negatiivisesti Kaliforniaan, joka edustama "life-style" -elämäntapa sotii niinkään stereotyyppistä New Yorkin älykkyyttä ja analyttisyyttä vastaan. Oleellista on myös Stompanaton toteamus, jonka mukaan "vain katastrofi herättää huomion". Hän viittaa tällä television tuottamaan, jatkuvaan informaatio- ja kuvatulvaan: "We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information" (WN, 65).

Romaanissa toistuva televisiokanavan mainos, "CABLE HEALTH, CABLE WEATHER, CABLE NEWS, CABLE NATURE" (WN, 231) on hyvä esimerkki siitä, miten kaikki inhimillisen elämän osa-alueet ovat koettavissa television kautta. Omaa ruumista ei tarvitse ymmärtää tai tuntea, sillä siitä voi pitää huolta seuraamalla terveysohjelmia. Sen sijaan, että ihminen menisi ulos *kokemaan*, sataako vai paistaako aurinko tai mitä uutta kaupungissa tapahtuu, voi katsoa säätiedotuksen ja uutiset.

"CABLE NATURE" merkitsee luonto-ohjelmia, joissa katsoja todella pääsee paikkaan, jossa hän ei todellisuudessa voisi olla. Oikea tilanne saattaisi olla ihmiselle vaarallinen tai hänen läsnäolonsa voisi häiritä toimintaa, joka hänelle nyt television välityksellä näyttäytyy harvinaisen speaktaakelin tavoin (Kerridge 1998, 5). Television esittämät vaikuttavat luonto-ohjelmat ovat varmasti vangitsevampia kuin vaikkapa Blacksmithissä konkreettisesti koettavissa oleva luonto. Tämä rajoittuu lähinnä säätilan muutoksiin, joita myös Jack

kerronnassaan tuo esiin television säätiedotusten termein ja tavoin. Vuodenajat ilmeisesti muuttuvat, sillä romaanin edetessä alkaa vuoroin hämähäkkien tai "roikkuvien hyönteisten" (dangling insects) aika. Prosessit Blacksmithin fyysisessä ympäristössä, luonnossa tai ilmastossa vaikuttavat äärimmäisen hitailta, huomaamattomilta ja merkityksettömiltä. Näin ollen television speaktaakkelimaisten luonto-ohjelmien ja järkyttävien ympäristökatastrofiraporttien anti vangitsee katsojansa täysin.

Gladneyn perheen kodissa televisio vaihtaa jatkuvasti paikkaa ja on aina päällä. Sen lähetysten satunnaiset lauseet kuuluvat milloin mistäkin huoneesta ja tulevat kiinteäksi osaksi koko perheen arkea, olemista ja ajattelutapaa. Esimerkiksi ihmisten tavat käsittää luonnonmullistuksia ja luonnollisia prosesseja ovat muotoutuneet yksinomaan televisiokuvan välityksellä. Kun myrkyllinen kemikaalipilvi saattaa koko Blacksmithin asukkaat vaaraan, ei Jack millään voi uskoa uhan olevan todellinen: "Did you ever see a college professor rowing a boat in his own street on one of those tv floods?" (WN, 112). Jack on perheineen todistanut television välityksellä niin paljon katastrofeja ja esimerkiksi luonnonmullistuksia, ettei oikea vaaratilanne millään tahdo tuntua todelliselta. Rutiininomainen aineiston toistuva todistaminen televisiosta on tehnyt tuosta aineistosta todellisemmän kuin todellisuus itse.

Samasta simulaatioilmiöstä kertoo nähdäkseni myös Blacksmithin asukkaiden reaktio, kun he myrkkypilvikatastrofin tieltä evakuoituttuaan saavat tietää, ettei heidän tilanteestaan ole juurikaan uutisoitu radiossa tai televisiossa. Ihmiset ovat ärsyyntyneitä ja loukkaantuneita, sillä he kokevat ansaitsevansa huomiota kärsimyksistään: "What exactly has to happen before they stick microphones in our faces and hound us to the doorsteps of our homes - - ? Haven't we earned the right to despise their idiot questions? - - Isn't fear news?" (WN, 155). Mitä järkeä on selvittää katastrofista, jos kukaan ei ole sitä todistamassa? Onnettomuuteen joutuminen on henkilökohtaisen tragedian ohella keino päästä television uutislähetykseen, saada todiste olemassaolostaan, ja näin ollen oikeutetumpi – jopa toivotumpi – tilanne. Samalla tavalla vanki, jonka kanssa Heinrich pelaa kirjeshakkia, on joutunut vankilaan "turhaan", sillä hänen Iron Cityssä kuusi ihmistä tappanut sattumanvarainen ammuskelunsa ei koskaan saanut julkisuutta. Jack on utelias tapauksen suhteen, ja Heinrich kertoo:

– There is no media in Iron City. He didn't think of that till it was too late. He says if he had to do it all over again, he

wouldn't do it as an ordinary murder, he would do it as an assassination.

- He would select more carefully, kill one famous person, get noticed, make it stick.
- He knows he won't go down in history.
- Neither will I. (WN, 45)

Jack on kiinnostunut vangin kohtalosta erityisesti siksi, että tämä on syyllistynyt tekemiinsä murhiin saadakseen nimeä itselleen ja jäädäkseen historiankirjoihin. Ongelma on, että hän murhasi täysin tuntemattomia, tavallisia ohikulkijoita. Jack samastuu vangin tarpeeseen jättää itsestään jälki maailmaan, vaikka ei sitä romaanin tässä vaiheessa aiokaan tehdä murhaamalla. Nähdäkseni on silti mahdollista, että Heinrichin tunteman vangin tarina alitajuisesti vaikuttaa siihen, että Jack romaanin loppupuolella turvautuu väkivaltaan tunteakseen elävänsä.

Hyvä esimerkki television vallasta erityisesti Gladneyn perheen lapsiin on tilanne, jossa Wilder näkee äitinsä Babetten television uutislähetyksessä. Babettea on kuvattu hänen seurakunnan kurssilla pitämällään oppitunnilla, joka tällä kertaa on poikkeuksellisesti televisoitu. Wilder järkyttyy suuresti tunnistaessaan äitinsä mustavalkoisen ja rakeisen kuvan keskellä ja erityisesti, kun tuo kuva ohjelman päättyessä katoaa ruudusta: "The small boy remained at the TV set, within inches of the dark screen, crying softly, uncertainly, in low heaves and swells - -" (WN, 104). Hänelle äidin näkeminen televisiossa merkitsee samaa kuin äidin kuolema – Babette on ikään kuin toisessa todellisuudessa, lopullisesti Wilderin kokemasta todellisuudesta erillisessä paikassa. Näky ja ajatus saavat Wilderin lohduttomaan tilaan, ja tämä nyhkyttää yksin television edessä pitkään sen jälkeen, kun vanhemmat lapset odottavat innostuneina äitiään kotiin, jotta pääsisivät kertomaan tälle, mitä näkivät. Wilder ei ymmärrä, että jokin mikä on televisiossa, voi olla olemassa myös todellisuudessa, ja ettei äidin esiintyminen ruudussa merkitse tämän menettämistä.

Wilderin ohella vanhemmatkin lapset ovat vanhempiaan alttiimpia television ja median vaikutuksille. Steffie eläytyy televisio-ohjelmiin niin vahvasti, että vuodattaa kyöneleitä jopa tilannekomediaa katsellessaan. Jackin todetessa pojalleen Heinrichille erään automatkan aikana, että sataa, vastaa poika "The radio said tonight" (WN, 24). Radiossa ennustettiin sateen alkavan illalla, joten Heinrich ei odota sen alkavan aiemmin. Hän kyseenalaistaa omiin aisteihinsa luottamisen inttäessään isältään, onko tämä edes varma



kyseessä olevan vesisateen eikä esimerkiksi jonkinlaisen myrkyllisen laskeuman. Toisin kuin perheenjäsenensä Heinrich on enemmän kuin vain tietoinen tämän "valkoisen kohinan" läsnäolosta, se on hänelle itsestään selvää: "The real issue is the kind of radiation that surrounds us every day. Your radio, your TV, your microwave oven, your power lines just outside the door, your radar speed-trap on the highway" (WN, 167).

Myös suhtautumistavassa televisioon on eroja sen mukaan, millaiseen elinympäristöön kukin henkilö on tottunut. Jackia häiritsee hänen elämänsä ja kotikaupunkinsa täyttämät, teknologian ja postmodernin yhteiskunnan luomat simulaatiot ja ns. kulttuurinen valkoinen kohina, kun taas "emigrantit" ottavat nämä vastaan kiehtovana kehityksen muotona. Kun Jack esimerkiksi pohtii, minkä takia perjantai-iltojen television katselu perheen kanssa ja erityisesti television katastrofilähetykset kiehtovat häntä niin, toteaa Alfonse Stompanato heti ilmiön olevan täysin normaali ja kaikille yhteinen. Jack tuntee olonsa jokseenkin epämukavaksi huomattuaan itsensä ja perheensä reaktion, jonka kokee negatiivisena, kun taas Stompanato vakuuttaa tunteen olevan "täysin luonnollinen" ja kaikille ihmisille yhteinen. Jackia ajatus häiritsee: "I don't know whether to feel good or bad about learning that my experience is widely shared". Keskusteluun puuttuvalle Stompanaton kollegalle tämäkin asia on ironisen yksinkertainen: "It's obvious. We all feel bad. But we can enjoy it on that level" (WN, 66).

Elise A. Martucci esittää, että Stompanato newyorkilaiskollegoineen on itsekin jo sulautunut niin vahvasti osaksi tutkimaansa populaarikulttuuria, että hänen on vaikea käsittää, ettei mikään television välittämä varsinaisesti *tapahtuma televisiossa*. (Martucci 2007, 78.) Stompanatolle televisio on omanlaisensa tapahtumapaikka siinä missä fyysinenkin maailma, ja tämän "paikan" tapahtumat ovat aivan yhtä relevantteja kuin materiaalisen maailman ilmiöt. Tästä kielii myös Stompanaton tapa hiillostaa kollegoitaan kysymyksillä siitä, missä kukin oli kuuluisten amerikkalaisten populaarikulttuurin tähtien kuolinhetkellä. Yksilön menneisyys punoutuu näissä muisteloissa osaksi kollektiivista populaarikulttuurin historiaa, joka nousee merkityksellisemmäksi kuin muut, materiaalista maailmaa koskettavat historian tapahtumat tai toisaalta tärkeämmäksi kuin yksilön oma historia.

Kun Jack Gladney romaanin *White Noise* loppupuolella herää varhain aamulla ja huomaa pihamaallaan istuvan vanhan miehen, olettaa hän saman tien tuon hahmon olevan häntä hakemaan tullut kuolema. Jack tuijottaa jonkin aikaa ikkunasta tuota arvoituksellista,

harmaahiuksista muukalaista, kunnes rohkaistuu kohtaamaan tämän. Hitlerin "Mein Kampf" -muistelmateosta sylissään puristaen Jack lähestyy miestä vain huomatakseen tämän olevan vierailulle tullut Babetten isä Vernon. Vernonin rooli romaanissa liittyy kiinteästi DeLillon esittämään sukupolvien väliseen muutokseen. Vernon on kasvanut ilman televisiota, ja hän kysyykin eräässä vaiheessa romaania "Were people this dumb before television (WN, 238). Babetten isä tuo romaanin keskiöön jälleen voimakkaasti menneisyyden läsnäolon. Vernon on ihminen ajalta ennen teknologista vallankumousta, siinä missä Babette ja Jack seuraavan sukupolven edustajina ovat jo tottuneet sen jatkuvaan läsnäoloon ja lieveilmiöihin.

Vernonille elämä on yksinkertaista, vaikka vanhuus jo painaakin:

- Don't worry about me, he said.
- The little limp means nothing. People my age limp. - - Forget the cough. It's healthy to cough.- - The insomnia's all right. - - You reach an age when every minute of sleep is one less minute to do useful things. To cough or limp. - - Forget the cigarettes. I like to tell myself I'm getting away with something. Let the Mormons quit smoking. They'll die of something just as bad. - - I'm all set incomewise. Zero pensions, zero savings, zero stocks and bonds. - - Never mind the sudden and unexplained weight loss. There's no point eating what you can't see. Don't worry about the eyes. - - Forget the mind completely. The mind goes before the body. That's the way it's supposed to be. So don't worry about the mind. The mind is all right. Worry about the car. The steering's all awry. The brakes were recalled three times. The hood shoots up on pothole terrain. (WN, 243 – 244)

Vernonin monologi tapahtuu hetkellä, jolloin hän tekee lähtöä Jackin ja Babetten luota. Vanhan miehen sanat vanhenemisesta, ruumiista ja elämästä ovat kuin toisesta maailmasta verrattuina Jackin ja Babetten ahdistuneisiin pohdiskeluihin. Kuten Blacksmithin vanha hautausmaa myös Vernon muistuttaa erityisesti Jackia menneiden aikojen yksinkertaisemmasta elämästä. Vernonin ilmeettömät sanat tekevät vaikutuksen hänen tyttärensä: "Babette thought this last part was funny. The part about the car. I stood there amazed, watching her walk in little circles of hilarity, weak-kneed, shambling, all her fears and defenses adrift in the sly history of his voice" (WN, 244). Ensi kertaa *White Noise* -romaanissa henkilö nauraa ja menettää itsehillintänsä. Babetten reaktio on välitön, aito ja fyysinen, mikä on harvinaista romaanin itseironisessa ja lannistuneessa todellisuudessa. Se, että Vernon saa tällaisen reaktion aikaan, ei ole sattumaa. Hän on kuin toisesta maailmasta,

vierailija yksinkertaisemmasta ajasta, joka saa Babetten hetkeksi unohtamaan itsensä.

Vaikkei Vernonin erilainen elämänasenne olekaan pelkästään televisiotta elämisen tulosta, on esiteknologistuneessa ja -medioituneessa yhteiskunnassa elämisellä asiassa suuri merkitys. Vernonin maailmassa todellisuus on todellisuutta, eivätkä simulaatiot yllä monimutkaistamaan hänen identiteettiään ja olemisen tapaansa. Jos Jack ja Babette elävät täysin erilaisessa todellisuudessa kuin Vernon, ovat edelleen heidän lapsensa kaikkein voimakkaimmin teknologian ja postmodernin ajan "sekoittamia". Heidän maailmansa on vahvasti simulaatioiden määrittelemää, ja heidän todellisuustajunsa tai kytkentönsä materiaaliseen maailmaan ja fyysiseen todellisuuteen on varsin rajoittunut, suorastaan heikko. Äärimmäinen tapaus on Wilder, joka perheen nuorimmaisena ja suuresti normaalisti kehittyneestä taaperosta poikkeavana ilmentää täydellisen todellisuudesta irtautunutta ihmistä ja sukupolvea.

Wilder, puhumaton, lähinnä autistia muistuttava taapero, on vanhempiansa lohtu kuolemanpelon yllättäessä, mutta muuta roolia hänellä ei tarinan tasolla juuri olekaan. Wilderin nimi, joka suoraan englannista käännettynä merkitsee "villimpi" tai josta voi myös johtaa sanan "wilderness", johtaa ajatukset poikaan jonkinlaisena autenttisenä lohdun ja viattomuuden henkilöitymänä. Sanoilla "villi" ja "wilderness" on yleensä tämänkaltaisia konnotaatioita. Wilderin nimi on poikaa jonkinlaisena terapia-amulettina pitävän Babetten antama, joten nimestä ei suoraan voine vetää yhteyksiä varsinaiseen luonnontilan tai viattomuuden kaipuuseen. Murray Jay Siskind analysoi Wilderin läsnäolon lohdullisuutta Jackille näin:

- He doesn't know he's going to die. He doesn't know death at all. You cherish this simpleton blessing of his, this exemption from harm. You want to get close to him, touch him, look at him, breathe him in. How lucky he is. A cloud of unknowing, an omnipotent little person. The child is everything, the adult nothing. Think about it. A person's entire life is the unraveling of this conflict. No wonder we're bewildered, staggered, shattered.
- Aren't you going too far?
- I'm from New York. (WN, 276)

Murraylle tyypillisen korkealentoinen teoria on järjetön. Koko asetelma on kieroudessaan DeLillon tietoisesti rakentamaa satiiria. Wilderin nimi on ironiaa, samoin kuin ajatus tämän

edustamasta jonkinlaisesta puhtaudesta tai viattomuudesta. Lähemmin tarkasteltuna Wilder on keinotekoisin rakennelma koko romaanissa, sillä hän on jonkinlainen abstrakteista ideoista koostuva peili aikuisten toiminnalle. Wilder on se postmoderni pinta, johon romaanin muut henkilöt heijastuvat ja johon verrattuna nämä vielä ovat jokseenkin järkeviä ja kytköksissä romaanin todelliseen maailmaan.

### 3. THERE ARE TWO KINDS OF PEOPLE IN THE WORLD: IDENTITEETIN RAKENTUMINEN

#### 3.1. Identiteetin muodostuminen suhteessa elinympäristöön

Paikan merkitys näkyy *White Noise* -romaanissa ensisijaisesti henkilöiden tavassa määritellä itsensä usein ensimmäiseksi suhteessa paikkaan. Elinympäristö näyttäytyy romaanissa jatkuvasti merkittävänä osana henkilöiden identiteettiä. Jack Gladney määrittelee itsensä vuoroin yliopistokaupungin ja pikkukaupungin asukkaaksi ja kutsuu Blacksmithin asukkaita nimellä "towns people". Tällä hän tekee selkeän eron itsensä ja suurkaupunkilaisten välille, joihin kuuluu Jackin New Yorkista muuttanut ystävä Murray Jay Siskind kollegoineen. "Émigrés" -nimellä niputetut "American Environments" -laitoksen tutkijat näkevät itsekin synnyinkaupunkinsa kiinteänä osana omaa persoonaansa. "I'm from New York" on romaanissa aika ajoin toistuva lause, jolla Murray ja laitoksen johtaja Alfonse Stompanato keskusteluissa perustelevat luonnettaan tai ajatuksiaan. Tuo tyhjentävä lause useimmiten lopettaa väittelyn, sillä vastapuhujat eivät edes näe tarvetta sitä kyseenalaistaa. Suurkaupunkimenneisyys selittää mitä ylilyövimmätkin ajatusmallit.

Baudrillardin simulaatioiden ja hyperreaalisuuden teema yhdistyy *White Noise* -romaanissa myös identiteetin rakentumiseen. Luonteen ja kuoleman kaltaisista ihmiselämän keskeisistä aineksista on romaanin simulaationtäyteisessä maailmassa tullut erittäin vaikeita määritellä ja tunnistaa henkilökohtaisesti. Rungas kuluttaminen ja ostaminen on jatkuvaa yritystä rakentaa tietynlaista identiteettiä. Jack Gladney on jo työelämän uskottavuutensa takia alkanut käyttää tummia lasia ja dramaattista professorinkaapua sekä

lihottanut itseään. Hän tuntee Hitler-kiinnostuksensa takia automaattisesti vetoa ilmiöihin ja tuotteisiin, jotka jollakin tavalla viittaavat saksalaisuuteen. Tällä näennäisellä ammattiympäryydellä ei kuitenkaan ole mitään tekemistä Jackin akateemisen uran kanssa – hän ei edes osaa saksaa (Kallionsivu 2004, 4). Kaikki nämä yritykset rakentaa tietynlainen, voimakas ja johdonmukainen imago ja identiteetti ovat Jackille tapoja yrittää peittää jatkuva epävarmuuden ja suoranaisten pelon tunne, jonka merkityksettömältä ja sekavalta tuntuva elinympäristö saa aikaan.

Murray Jay Siskind on kollegoineen kärjistetty esimerkki 1900-luvun lopun metropolin kasvatista, joka uppoutuu populaarikulttuuriin ja on loputtoman kiinnostunut nk. postmodernin ilmiöistä. New Yorkin "emigrantit" luovat romaanissa selkeän kontrastin suhteessa Jackin henkilöön. DeLillo on sijoittanut useatkin romaaninsa, kuten *Players* (1977), *Cosmopolis* (2003) ja *Underworld* (2010) New Yorkiin, ja myös *White Noise* -romaanissa tämä suurkaupunki saa erityisen roolin. DeLillo ei keskity *White Noise* -romaanissa pelkästään siihen, miten ympäristö muovaa henkilöitä, vaan tuo esiin myös henkilöiden tavan vaikuttaa ympäristöönsä ja "luoda" itselleen mieleinen miljöö. Tällainen henkilö on esimerkiksi Murray Siskind, jota nimenomaan kiehtoo eniten kulttuurin valta aineellisen maailman yli (Martucci 2007, 22).

Murray pitää yliopistolla luentoja autokolareista ja käyttää vapaa-aikansa tutkimalla televisio-ohjelmien "dataa":

You have to learn how to look. TV offers incredible amounts of psychic data. - - Look at the wealth of data concealed in the grid, in the bright packaging, the jingles, the slice-of-life commercials, the products hurtling out of darkness, the coded messages and endless repetitions, like chants, like mantras. 'Coke is it, Coke is it, Coke is it.' (WN, 51)

Murraylle television ja muiden medioiden toistamat mainokset ja hokemat ovat kuin koodattuja viestejä, jotka voivat paljastaa syvällisiä asioita ihmiselämästä. Toisto on tehnyt merkityksettömistä tunnuslauseista ja -sävelmistä enemmän kuin vain tietyn tuotteen mainoksia: niistä on tullut oma todellisuutensa, josta Murray nyt etsii merkityksiä. Samasta syystä hän käy supermarketissa "lataamassa itsensä henkisesti" (WN, 37). Murrayn mukaan supermarketista on löydettävissä kaikki olennainen:

All the letters and numbers are here, all the colors of the spectrum, all the voices and sounds, all the code words and ceremonial phrases. It is just a question of deciphering, rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we would want to, not that any useful purpose would be served. This is not Tibet. Even Tibet is not Tibet anymore. (WN, 37 - 38)

Tiibetkään ei ole enää Tiibet, sillä olemassa on vain ajatus Tiibetistä. Maa yhdistyy vahvasti kuolemaan, ja Murray vertaakin kulutuskokemusta tiibetiläispappien rituaaliseen kuolemaan: "Dying is an art in Tibet. A priest walks in, sits down, tells the weeping relatives to get out and has the room sealed. - - He has serious business to see to. - - Here we don't die, we shop. But the difference is less marked than you think (WN, 38). Murrayn käsitys Tiibetistä ja tiibetiläisyydestä on stereotyyppien ja populaarikulttuurin kuvaston rakentamaa, mutta niin on hänen oma identiteettinsäkin. Murray nauttii hämmentäessään kanssaihmissiään teorioillaan ja näennäisen syväluotaavilla ajatuksillaan maailmasta. Supermarketin ylimerkityksellistäminen on kiinteä osa hänen analyttistä, ironista newyorkilaispersoonansa.

### 3.2. Kulutustottumukset identiteetin rakennuspalikoina: identiteetin tuotteistuminen

Gladneyn perhe siinä missä muutkin Blacksmithin asukkaat näyttäytyvät DeLillon romaanissa lähinnä kuluttajina. Supermarket on niin kaupungin kuin elämänkin keskipiste, jonka kirkkaasti valaistussa ja järjestelmällisessä maailmassa kuluttajalla on vapaus ja valta määrittellä itsensä valitsemiensa tuotteiden kautta (Ojajarvi 2006, 43). Hyllyt pursuilevat loputtomia vaihtoehtoja, joista jokainen voi koota mieleisensä kokonaisuuden, unelmiensa persoonallisuuden. Tämä näennäinen valintojen ja vapauden loputtomuus kiteytyy supermarketissa, mutta saman ilmiön voi nähdä koskettavan laajemmin koko länsimaista kulutusyhteiskuntaa, joka ihanoi yksilöä: mainosten ja mielikuvien kyllästävä todellisuus on täynnä räätälöityjä unelmia ja yksilöityjä tarpeita. Tärkeintä ihmiselle on erottua massasta ja toteuttaa omaa uniikkiuttaan kaikilla elämänalueilla. Tavaraan liittyvien mielikuvien kautta syntyy illuusio tilanteesta, jossa jokaisella on valta rakentaa itselleen haluamansa identiteetti

ja näyttää: tällaisen persoonan ja elämän olen itselleni valinnut. Amerikkalaisessa 1900-luvun lopun yhteiskunnassa eläviä ihmisiä yhdistävät perinteiden tai esimerkiksi uskonnon sijaan enää yhteiset kulutustottumukset, jotka edustavat niin tasa-arvoa, vapautta kuin yhteenkuuluvuutta (Cantor 1991, 49). Koko yhteiskunta näyttäytyy isona supermarketina, mielikuvien ja vapaiden valintojen paratiisina.

On toki otettava huomioon identiteetin rakentamiseen liittyvän valinnanvapauden näennäisyys. Onko identiteetin rakentaminen tietoista, mikäli ihmiset tekevät sitä mainosten vaikutusten alaisina? Mainokset ja kuluttajille tyrkytetyt mielikuvat tavallaan pakottavat ihmiset asemaan, jossa he ovat tyytymättömiä itseensä ja ovat pakotettuja valitsemaan ja rakentamaan itselleen uudenlaisen identiteetin. Tämä rakentaminen ei kuitenkaan ole täysin vapaata, sillä halutut ominaisuudet on valittava mainosten ja tuotteiden tarjoamasta valikoimasta. Tuloksena on niin kutsuttu standardoitu yksilöllisyys, tietynlainen sarjatuotettu versio uniikkiudesta.

Mielenkiintoinen esimerkki identiteettipohdintaan liittyen romaanissa on tilanne, jossa Jack törmää yllättäen supermarketissa erääseen kollegaansa yliopistolta. Jack näyttää tietenkin perheensä kanssa ostoksia tehdessään erilaiselta kuin kamppuksella: hänellä ei ole tummia laseja tai mustaa professorinkaapua. Erityisesti silmälasien puuttuminen nousee merkitykselliseksi seikaksi kohtaamisen aikana. Kollega katselee Jackia jonkin aikaa ja toteaa sitten tämän näyttävän erilaiselta. Pian kollega, Eric Massingale, keksii, mistä on kyse: "You're a different person altogether. - - You won't take offense? - - You look so harmless, Jack. A big, harmless, aging, indistinct sort of guy." (WN, 83). Sanat osuvat arkaan paikkaan, ja Jackin reaktio Massingalen kommentteihin on välitön: "'Why would I take offense?' I said, paying for my rope and hurrying out the door. The encounter put me in a mood to shop." (WN, 83). Hillittömään ostohurmaan yltävä Jack yrittää lohduttaa kolhiintunutta egoaan haalimalla itselleen mahdollisimman paljon tavaraa, jota ei tarvitse. Surkukupaisinta kohtauksessa lienee se, että Massingalen kanssa käymänsä keskustelun aikana Jack on ostamassa manillaköyttä, jonka niinkään päättää hankkia hetken mielijohdeesta, sen tuottamien mielikuvien tähden: "What a great thing a coil of rope is to look at and feel. I bought fifty feet of Manila hemp just to have it around, show it to my son, talk about where it comes from, how it's made" (WN, 82).

Jackin ohella muutkin romaanin henkilöt rakentavat identiteettiään kuluttamisen

keinoin. Babette ostaa jatkuvasti jogurttia ja vehnänalkioita, vaikka ei syö niitä koskaan. Babettelle nämä elintarvikkeet merkitsevät terveellisempää elämäntapaa, jota hän jatkuvasti haikailee. Urheilu ei selvästikään riitä Babettelle – hän kokee huonoa omatuntoa ruokatottumuksistaan, joka koostuu muun perheen tavoin lähinnä eineksistä ja roskaruoosta. Babette myös jauhaa jatkuvasti purukumia, jotta ei polttaisi tupakkaa. Hän on jatkuvasti riippuvainen jostain – jos se ei ole tupakka, se on purukumi, ja jos hän hylkäisi molemmat, tapahtuisi pahin mahdollinen: hän lihoisi. Tätä kauhukuvaa hän koettaa työntää loitommas ostanalla terveellistä ruokaa, jota ei kuitenkaan syö. Mielikuvat ja toiveet omasta identiteetistä ohjaavat hänen kuluttamistaan. Huono omatunto ja syyllisyys ovat lähes aina läsnä Babetten hahmossa, oli sitten kyse elintavoista tai perheen nuorimman lapsen, Wilderin päästämisestä näkökentästä supermarketissa: "It was as if guilt were a luxury she allowed herself only when the danger was minimal" (WN, 39).

Jackin tavoin myös hänen kollegansa ja ystävänsä Murray Jay Siskind pohdiskelee ja rakentaa identiteettiään läpi romaanin. Heti miesten ensikohtaamisella Jack arvioi Murrayn ulkomuotoa seuraavasti:

There was something touching about the fact that Murray was dressed almost totally in corduroy. I had the feeling that since the age of eleven in his crowded plot of concrete he'd associated this sturdy fabric with higher learning in some impossibly distant and tree-shaded place. (WN, 11)

Jack osuu oikeaan, sillä New Yorkista muuttanut entinen urheilutoimittaja Murray on löytänyt "mahdottoman etäiseen, puitten varjostamaan paikkaan": Blacksmithiin ja sen yliopistoon. Vakosametin ohella Murrayn tavaramerkeiksi ovat muodostuneet amish-tyylinen parta, pienet pyöreät silmälasit sekä huono ryhti. Siinä missä Jackin professorin rooli on silmälasineen ja kaapuineen rajoitettu käytettäväksi vain yliopistoalueella, esiintyy Murray aina ulkoisesti samanlaisena. Hänet kuvataan usein supermarketissa ostamassa edullisia, brändittömiä tuotteita. Valkoiset, yksinkertaisin etiketein varustetut tuotteet miellyttävät Murrayta: "I feel I'm not only saving money but contributing to some kind of spiritual consensus. It's like World War III. - - They'll take our bright colors away and use them in the war effort. - - You were right, Jack. This is the last avant-garde" (WN, 19).

Murray viittaa keskusteluun, jossa Jack aiemmin kommentoi yliopiston American



Environments -laitoksella muropaketteja tutkivia professoreja "viimeiseksi avantgardeksi" (WN, 10). Kulttuurissa, jossa kaikki on jo nähty, on jotain uutta löytääkseen palattava taaksepäin, riisuttava räikeät värit ja koristeelliset pakkaukset ja etsittävä mahdollista aitoa elämystä niiden takana. Murray tosin ei tunnu oikeastaan etsivän aitoutta, mutta "merkitysten kerrostumat" ja niiden väliset prosessit tuntuvat huvittavan häntä.

Romaanin loppupuolella, kun Jack ja Murray alkavat tehdä yhdessä pitkiä kävelyretkiä Jackin kuolemaa pohdiskellen, alkaa Murray näihin hetkiin sopivasti polttaa piippua:

The pipe had a long narrow stem and cubical bowl. It was pale brown and resembled a highly disciplined household implement, perhaps an Amish or Shaker antique. I wondered if he'd chosen it to match his somewhat severe chin whiskers. A tradition of stern virtue seemed to hover about his gestures and expressions. (WN, 269)

Murray saa selvästi hupia uusimmasta lisäyksestään persoonaansa ja kommentoikin itse uutta tapansa näin: "It looks good. I like it. It works" (WN, 269). Kuten Jack ennusti vakosametin suhteen, voi Murrayn hyvin kuvitella yhdistävän piipun pohdiskelevan akateemikon rooliin. Piippu on myös Murrayn tapa ironisoida keskustelun aiheen, Jackin kuoleman, vakavuutta. Murrayn ironinen suhtautuminen ympäristöönsä ja lähellään oleviin ihmisiin on stereotyyppien ja populaarikulttuurin kuvaston kyllästävä. Hän on löytävinään merkityksiä ja salaisuuksia vain tarkastellessaan ihmisiä ulkopuolelta, kuten kuvaillessaan naapureitaan:

- A woman who harbors a terrible secret. A man with a haunted look. A man who never comes out of his room. A woman who stands by the letter box for hours, waiting for something that never seems to arrive. A man with no past. A woman with a past. There is a smell about the place of unhappy lives in the movies that I really respond to.

- Which one are you? I said.

- I'm the Jew. What else would I be? (WN, 10-11)

Murrayn lausahdus juutalaisuudestaan kertoo, että hän suhtautuu itseensä samalla tavoin

kuin muihinkin ihmisiin, eräälaisena tyyppihahmona. Hänen identiteettinsä rakentuu osittain itse luodulle ironiselle stereotypialle juutalaisesta, akateemisesta newyorkilaistoimittajasta, joka pukeutuu vakosamettiin ja totuttelee uuteen elämäänsä pikkukaupungissa. Murray identifioituu supermarketin brändittömiin tuotteisiin, vaikka muistuttaa itse tyypillisyydessään lähestulkoon tuotemerkkiä. Mutta mitä muutakaan hän voisi olla?

Identiteetin rakentaminen kuluttamalla on *White Noise* -romaanissa osittain tietoista, kuten Jackin taipumuksessa suosia saksalaisuutta sen kaikissa muodoissa, mutta toisaalta huomaamatonta ja tiedostamatonta. Hyvä esimerkki ilmiön tiedostamattomasta puolesta on eräs kielenkäytön piirre, jota ainakin Jack ja Heinrichin ystävä Orest Mercator käyttävät. Dylar-kriisin aikana Jack toteaa useammankin kerran vaimonsa epätyypillistä käytöstä kommentoidessaan "this is not the point of Babette" tai toisaalta "this is the point of Babette". Sloganinomainen lausahdus toistuu tilanteissa, joissa Babette joko toimii täysin Jackin odotusten mukaisesti tai niitä vastaan. Heinrichin ystävä Orest, joka aikoo pyrkiä Guinnessin ennätysten kirjaan istumalla yli kaksi kuukautta häkissä 27 myrkyllisen käärmeen kanssa, viittaa itseensä samankaltaisella lauseella: "I just want to get in the cage. Sooner the better. This is what Orest Mercator is all about" (WN, 253). Itsestä tai keskustelukumppanista kolmannessa persoonassa puhuminen saa nimen kuulostamaan kuin tuotemerkiltä ja lauseen mainokselta. Jatkuva television ja radion tuottama äänisaaste on tullut osaksi ihmisten puhetapaa, mikä näkyy myös Jackin etäisessä tavassa kuvailla ympäristöään, silloin kun hän niin sattuu lyhyesti tekemään, meteorologin tavoin: "It was a cold bright day with intermittent winds out of the east" (WN, 4).

### 3.3. Hitlerin ja saksalaisuuden merkitys Jack Gladneyn identiteetille

Identiteetin tietoinen rakentaminen näkyy kaikkein räikeimmin *White Noise* -romaanissa Jack Gladneyn tavassa tuntea vetoa ja yhteenkuuluvuutta kaikkeen, joka jollakin tavoin hiukankin viittaa Saksaan tai saksalaisuuteen. Tämä on Jackille eskapismia omasta todellisuudestaan ja kurjuudestaan. Hän on jopa antanut pojalleen nimeksi Heinrich Gerhardt Gladney:

I thought it had an authority that might cling to him. I thought

it was forceful and impressive and I still do. I wanted to shield him, make him unafraid. People were naming their children Kim, Kelly and Tracy. - - There's something about German names, the German language, German *things*. I don't know what it is exactly. It's just there. In the middle of it all is Hitler, of course. (WN, 63)

Kaiken keskellä on tietenkin Adolf Hitler, kuten Jack itsekin myöntää. Jack on "keksinyt" Hitler-tutkimuksen (Hitler studies) "kylmänä ja kirkkaana päivänä maaliskuussa 1968" (WN, 4). Jack puhuu aivan kuin olisi sattumalta eräänä päivänä törmännyt Hitler-nimiseen aiheeseen ja valinnut sen omakseen, aivan kuin akateeminen maailma olisi omanlaisensa supermarket, jossa kukin voi poimia omimmalta tuntuvan alan ja peräti koko uransa lähes valmiina hyllystä. Koska Jack on löytänyt Hitler-tutkimuksen ensimmäisenä, takaa se hänelle menestyksekkään uran siitä huolimatta, ettei hän edes osaa saksaa.

Jack on toiminut urallaan kuin ovela liikemies, joka löytää markkinaraon uudelle tuotteelle, jonka innovatiivisuus takaa hänen asemansa. Tästä näkökulmasta katsoen historiankin voi nähdä jälleen supermarketiin vertautuvana: historialliset ilmiöt, henkilöt ja tapahtumat ovat kaikki muuttuneet tasavertaisiksi vaihtoehdoiksi, joista voi valita suosikkinsa (Cantor 1991, 44). Akateemista maailmaa satirisoiden DeLillo muuttaa Hitlerin rutiininomaiseksi opintosuuntaukseksi, jota käsitellään College-on-the-Hillin yliopistossa kursseilla kuten "Advanced Nazism":

- - three hours a week, restricted to qualified seniors, a course of study designed to cultivate historical perspective, theoretical rigor and mature insight into the continuing mass appeal of fascist tyranny, with special emphasis on parades, rallies and uniforms, three credits, written reports. (WN, 25)

Tuttuun yliopiston kurssisuunnitelman muotoon kirjoitettu "natsismia edistyneille" -kurssin kuvaus tiivistää Saksan kansallissosialistisen liikkeen ja sen historian tavanomaiseksi osaksi lukujärjestystä, kurssiksi muiden joukossa. Huvittava on myös ajatus kurssin lupaamista "historiallisesta perspektiivistä" ja "kypsästä näkemyksestä", jotka pyritään saavuttamaan erityisesti paraateihin ja uniformuihin keskittyen. Oikeasti kurssilla keskitytään siihen karismaattiseen ja ulkokultaiseen mielikuvaan, jota natsit tietoisesti pitivät yllä

vaikuttaakseen väkijoukkoihin ja joka vetoaa myös Jackiin, ei niinkään ilmiön syvälliseen ymmärtämiseen. Jack ei kannata kansallissosialistista aatetta tai tue Hitlerin toimia, mutta sillä ei ole väliä. Ainoastaan pinnalla, mielikuvilla ja samastumisen tunteella on merkitystä. Jackin akateeminen ura rakentuu yhtä lailla pelkkien mielikuvien varaan kuin hänen henkilökohtainen suhteensa saksalaisuutta ja esimerkiksi poikansa nimeä kohtaan.

Eskapistisella suhteellaan saksalaisuuteen ja Hitleriin Jack myös työntää ahdistustaan pois päin itsestään. Äärimmäistä ja yksiselitteistä pahuutta personoivan Adolf Hitlerin rinnalla mikään muu ei voi tuntua kovin pahalta. Näin pahuus, koska se on osa Hitleriä, on jossakin toisaalla. Hitler on kaukainen ja kuollut, joten myöskään pahuus ei voi saavuttaa Jackia tätä ympäröivässä todellisuudessa.

Hitler on jättänyt jälkensä Jackin persoonan ohella myös tämän ulkomuotoon, eivätkä tummat lasit ja professorinkaapu ole ainoa osa hänen akateemista rooliaan. Jack on uransa alkuvaiheessa ylempiensä kehotuksesta lihottanut itseään, koska tullakseen akateemisessa ympäristössä vakavasti otetuksi miehen on oltava ulkomuodoltaan mielellään jokseenkin "ruma" tai rujo. Jack on kohtalaisen pitkä, isokätinen ja -jalkainen mies, ja hän yrittää korostaa tätä puolta itsessään vaikuttaakseen suuremmalta ja vaikutusvaltaisemmalta, "kasvaakseen" luomansa opintohaaran sekä Hitlerin mittoihin. Hitlerillä on merkittävä rooli myös Jackin yksityiselämässä akateemisen ympäristön ulkopuolella. Hitler ja varsinkin *Mein Kampf* -teos on Jackille keino paeta omaa elämäänsä ja ennen kaikkea omaa kuolemanpelkoaan. Kirja on aina Jackin käden ulottuvilla, aivan kuin se voisi tarjota hänelle konkreettista suojaa.

Jackin tarve paeta Hitleriin ja saksalaisuuteen ei kuitenkaan ole pelkästään henkilökohtaisesta ahdistuksesta selviytymisen keino vaan koskettaa laajemmin myös hänen elinympäristöään. Kiinnittymällä saksalaisuuteen Jack pakanee amerikkalaisuutta ja amerikkalaista elämäntapaa, josta tuntee olevansa pääsemättömissä. DeLillon kritiikki yhdysvaltalaisista 1900-luvun lopun yhteiskuntaa sekä elämänmenoa kohtaan nousee esiin Jackin ahdistuneisuudessa ja tarpeessa identifioida itsensä toisaalle, yhteydessä ei-amerikkalaisuuteen.

*White Noise* -romaanissa Hitlerille asetetaan epätodennäköinen pari populaarikulttuurin historiasta: Elvis Presley. Murray Jay Siskind toivoo saavuttavansa omassa työssään saman aseman, johon Jack on päässyt Hitlerin kanssa: "You've established a

wonderful thing here with Hitler. You created it, you nurtured it, you made it your own. - - He is now your Hitler, Gladney's Hitler... - - It was masterful, shrewd and stunningly preemptive. It's what I want to do with Elvis" (WN, 11 – 12). Elvis on populaarikulttuurintutkija Murraylle osittain sitä, mitä Hitler Jackille: voimakas, osittain massamedian avulla suuria väkijoukkoja hallinnut, "elämää suuremmaksi" muuttunut hahmo. Molempien kuolemasta liikkuu mielikuvituksellisia huhuja, ja molemmat komeilevat säännöllisin väliajoin lehtien otsikoissa vuosikymmeniä kuolemansa jälkeen. DeLillon tapa vetää yhteyksiä saksalaisen fasismin ja yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin välille on kenties kärjistetyin naurettava ajatus ja esimerkki mustasta huumorista, mutta yhtäläisyyksiä Hitlerin ja Elviksen asemasta länsimaisessa kulttuurissa ja erityisesti populaarikulttuurissa on siitä huolimatta löydettävissä (Cantor 1991, 52). Elvis ja Hitler ovat kapitalistisessa kulutusyhteiskunnassa eräänlaisia historiallisia tuotteita.

#### 3.4. "Killers and diers": elämän vaihtoehtoiset roolit

Pitkällä kävelyllään Jack ja Murray pohtivat kuolemaa ja sen kohtaamisen ja hyväksymisen vaikeutta. Murray toteaa ahdistuneen Jackin yrittäneen sopeutua tilanteeseensa kahdella vaihtoehtoisella tavalla: joko kohtalonsa hyväksyen ja kuolemanjälkeistä elämää odottaen tai vaihtoehtoisesti kieltämällä totuuden ja viettämällä aikaa pienen Wilderin kanssa, jonka läsnäolo auttaa Jackia unohtamaan tilanteensa. Tässä vaiheessa Murray nostaa esiin oman teoriansa kuolemasta ja ihmisistä, jotka hänen mukaansa voi jakaa "tappajiin ja kuolijoihin" (killers and diers, WN, 277). Murray selittää suurimman osan ihmisistä olevan "kuolijoita", jotka tyytyvät osaansa, samalla kun "tappajat" saavat videopelien tapaan lisäpisteitä, lisää elinvoimaa ja -vuosia tappaessaan muita. Tämä teoria selittää Murrayn mielestä kaikenlaiset tuhoiset asiat ihmiskunnan historiassa, kuten sodat, massamurhat ja teloitukset. Jackin kauhistellessa teoriaa Murray toteaa:

To speak about this is not to do public relations for murder. We're two academics in an intellectual environment. It's our duty to examine currents of thought, investigate the meaning of human behavior. But think how exciting, to come out a winner

in a deathly struggle, to watch the bastard bleed. (WN, 278)

Murray on samanaikaisesti innostunut niin omasta roolistaan akateemisena intellektuellina, jonka tehtävä on tutkia muun muassa väkivaltaista käytöstä, kuin myös ajatuksesta "tappajan" roolista. Murrayn into omaa teoriaansa kohtaan on varsin alleviivattua, ja nähdäkseni sen voikin tulkita myös parodiana. Teorioihin, representaatioihin ja yhteyksien näkemiseen kaikkialla mieltynyt Murray on stereotyyppinen newyorkilainen, ja hänen innostuneisuutensa on tätä roolia vasten tarkasteltuna parodiaa. Murrayn argumentointi kyseisen teorian puolesta saa Jackin hylkäämään omat epäilyksensä ja lopulta tarttumaan aseeseen ja kokeilemaan, saisiko Babetten Dylar-kontaktin Willie Minkin ampuminen hänet tuntemaan olonsa paremmaksi. Ahdistunut Jack joutuu tilanteeseen, jossa tilaisuus tekee varkaan: Murrayn puheiden sekä Babetten isältä saamansa (saksalaisen) aseiden vaikutuksesta Jack varastaa naapurinsa auton ja lähtee läheiseen kaupunkiin etsimään Dylarilla ihmiskokeita tehnyttä Willie Minkä:

All the way to Iron City, I felt a sense of dreaminess, release, unreality. I slowed down at the toll gate but did not bother tossing a quarter into the basket. An alarm went off but no one pursued. What's another quarter to a state that is billions in debt? What's twenty-five cents when we are talking about a nine-thousand-dollar stolen car? This must be how people escape the pull of the earth, the gravitational leaf-flutter that brings us hourly closer to dying. Simply stop obeying. Steal instead of buy, shoot instead of talk. (WN, 288)

Romaanissa "all plots tend to move deathwards" -lausetta toisteleva Jack päätyy todistamaan oman väitteensä päättäessään kohdata Minkin. Seuraava tragikoominen jakso on yhtä lailla elokuvallisten mielikuvien dominoima kuin on Jackin toimintasuunnitelman:

My plan was elegant. Advance gradually, gain his confidence, take out the Zumwalt, fire three bullets at his midsection for maximum visceral agony, - - , write suicidal cult messages on the mirrors and walls, take his supply of Dylar, - - , walk home in the rain and the fog. (WN, 295).

Jack kuvittelee kohtaamisensa Minkin kanssa useasti mielessään ennen sen tapahtumista, toistelee itselleen suunnitelmansa vaiheita ja näkee itsensä jo kävelemässä kotiin sateessa, vaikka sää on selkeä.

Asetelma on tuttu lukemattomista toimintaelokuvista, mutta kaikki ei menekään Jackin suunnitelmien mukaan: ammuttuaan Minkiä Jack ei tunnekaan oloaan paremmaksi, vaan katu tekoaan välittömästi. Vietyään Minkin sairaalaan hän toteaa: "It was no longer possible to tell whether the blood on my hands and clothes was his or mine. My humanity soared" (WN, 300). Itsekin haavoittunut Jack ei kerännyt lisäelämiä (life credits) uhatessaan Minkin henkeä, mutta hän löysi itsestään empatiaa ja halun jatkaa elämäänsä. Germantownin sairaalassa hänen illuusionsa kuitenkin romuttuvat, kun häntä hoitava saksalainen nunna paljastaa nunnien vain esittävän, että he uskovat Jumalaan, jotta muiden ei tarvitsisi uskoa. Nunnan kanssa väittely ei auta, ja lopulta on mahdotonta sanoa, mitä Jack asiasta todella ajattelee: "The drive home was uneventful. - - There was nothing to do but wait for the next sunset, when the sky would ring like bronze" (WN, 305). Jos Murrayn teoria on oikea, on Jack auttamatta "kuolija", eikä hän voi muuta kuin odottaa.

Ristiriitaista Jackin toiminnassa on myös se, että aiemmin vaimonsa kanssa keskustellessaan Jack kieltää miesten taipumuksen väkivaltaisuuteen. Babette on varma siitä, että kaikilla miehillä on biologisesti taipumusta sortua käyttämään väkivaltaa erityisesti kostomielessä. Babette on ajatuksessaan järkkymätön, eikä hän sen takia tohdi kertoa Jackille Dylar-kontaktinsa nimeä tai olinpaikkaa. Jack kiistää tiukasti Babetten teorian mutta tulee siitä huolimatta toteuttamaan oman surkukupaisan kostoretkensä. Väkivalta ja tappaminen näyttäytyvät Jackille vain simulaatioina, eikä hän ymmärrä tekonsa todellisuutta ennen kuin vasta sen tehtyään. Tappamiselle on käynyt kuin kuolemalle tai kuin kuolemanpelolle Dylar-lääkkeen myötä: se ei ole todellista. Dylarin sivuvaikutus on sekin silkkaa simulaatiota, sillä lääkettä liikaa käyttävät menettävät kyvyn tehdä eron sanan ja sen merkityksen välille. Kun Jack sanoo Willie Minkille "putoava lentokone" ennen kuin ampuu tätä, joutuu Mink aitoon paniikkiin: "'Plunging aircraft', I said. - - He kicked off his sandals, folded himself over into the recommended crash position, head well forward, hands clasped behind his knees. - - I watched him slumped there, trembling" (WN, 296). Simuloitu lentokoneonnettomuus on Minkille totisinta totta tovin ajan, kunnes hän tokenee kuin unohtaen koko jutun. Samalla tavalla Jack todella kuvittelee hetken ajan voivansa väkivalloin

lisätä "elinpisteitään", kunnes havahtuu simulaation takaa todellisuuteen ja katu tekoaan.

#### 4. DEATH CAME TWO WAYS: SIMULOITU SEKÄ AUTENTTINEN KUOLEMA

##### 4.1. "You are all permanent patients": onko lääketiede sittenkin teknologiaa?

*White Noise* -romaanin loppupuolella Jack Gladney alkaa omasta tahdostaan käydä lääkärintarkastuksissa nähdäkseen, onko hänen saastepilven sisältämälle Nyodene D:lle altistumisestaan löydettävissä konkreettisia merkkejä. Jack on levoton lähestyvän kuolemansa edessä eikä tiedä, mitä tehdä, joten hän jättäytyy lääkärin ammattitaidon varaan. Lääkäreiden kuten Dr. Chakravartyn ammattitaito on kuitenkin *White Noise* -romaanin maailmassa yhtä tyhjän kanssa ilman teknologian tuomia apuvälineitä. Jackille tehdään tarkastus, saadut tiedot syötetään tietokoneeseen ja lopulta tietokone on se, joka tarjoaa tulokset – ei lääkäri. Dr. Chakravarty ei suostu selittämään Jackille syytä mutta kehottaa tätä hakeutumaan lisäkokeisiin: "There is a brand new facility called August Harvest Farms. They have gleaming new equipment. You won't be disappointed, wait and see. It gleams, absolutely" (WN, 249).

Lisäkokeet ovat ilmeisesti tarpeellisia, koska Dr. Chakravartyn laitteet eivät ole kyllin kehittyneitä Jackin terveydentilan kartoittamiseen. Tietokoneen tuottamat tuloksetkin ovat kummallisia symboleita, joita voivat tulkita vain lääkärit: "a bracketed number with computerized stars" (WN, 248). Lääkäri ei kerro Jackille, mitä symbolit merkitsevät, mutta kiittelee tätä tiuhoista käynneistään klinikalla:

- How nice it is to find a patient who regards his status seriously.
- What status?
- His status as a patient. - - Once they leave the doctor's office or the hospital, they simply put it out of their mind. But you are all permanent patients, like it or not. - - People expect doctor to go about things with the utmost seriousness, skill and



experience. But what about patient? How professional is he?  
(WN, 248)

Dr. Chakravarty jaottelee ihmiset lääkäreihin ja potilaisiin aivan kuten Murray jakaa heidät tappajiin ja kuolijoihin. Lääkäreitä lukuun ottamatta ihmiset ovat kaikki potilaita, joiden tulisi seurata "tilaansa" säännöllisesti, osallistua tutkimuksiin, joiden tulokset näyttäytyvät merkillisinä symboleina. Terveudessa ei ole enää kyse ruumiin toiminnoista, verenpaineesta, ikääntymisestä tai ruokavaliosta, vaan kaiken tämän sijaan ihmisen "data" kertoo totuuden. Samalla tavoin SIMUVAC -järjestön työntekijä mittasi kemikaalipilven aiheuttamat muutokset ei Jackin ruumiiseen vaan Jackin "dataan".

Tutkimuslaitos, johon Dr. Chakravarty Jackia kehottaa menemään lisäkokeita varten, on ironiselta nimeltään "August Harvest Farms". Nimi viittaa maaseutuun ja elonkorjuuseen ja kuulostaa pikemminkin lastenohjelmasta tai leipämainoksesta poimitulta, sokerisen pastoraaliselta mielikuvituspaikalta kuin 1980-luvulla oikeasti toiminnassa olevalta tutkimuskeskukselta. Entistä epäuskottavammaksi nimi ja koko paikka muuttuu, kun kuulemme sen pitävän sisällään "the most delicate of instruments, - - , the best of third-world technicians, the latest procedures" (WN, 249). "Kimaltelevat" varusteet takaavat huippulaatuisen lääketieteellisen tutkimuksen, eivät lääkärit. Koko hoitoala kuulostaa aivan muulta kuin on, eikä tietoteknisen jargonin ole tarkoituskaan paljastaa konkreettisia asioita konkreettisista ruumiista.

"August Harvest Farms" -keskuksen nimi on ironinen samalla tavalla kuin Blacksmith on kaupungin nimenä. Maaseutuyhteiskuntaan viittaava, elonkorjuuseen ja maataloihin liittyviä mielikuvia herättävä nimi on hyvin kaukana lääketieteellisten tutkimusten sisällöstä. Pastoraalinen nimi on yksinkertaisimmillaan luonnottoman ja teknologisoitun lääketieteen peittelyä ja tapa saada ihmiset luottamaan keskuksessa tehtäviin kokeisiin ja tuntemaan olonsa turvalliseksi. Nimeä voi myös analysoida suhteessa ekokriittiselle kirjallisuudentutkimukselle keskeisen pastoraalin metaforaan tai trooppiin. Alunperin paimenrunoutta ja -idyllejä merkinnyt sana "pastoraali" on sittemmin laajentunut käsittämään monenlaisia luontoa paratiisinomaisena ja koskemattomana kuvaavia tekstejä. Pastoraalimetaphoran käyttö on usein tukenut luonnon ja kulttuurin välistä kaksijakoisuutta, sillä pastoraaliin liittyy tietty staattisuus eli tapa kuvata luontoa pysyvänä ja muuttumattomana (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki 2008). Tällainen luonto on prosessin

sijaan enemmänkin pelkkä maisema tai tausta ihmisen toiminnalle.

"August Harvest Farms" viittaa paitsi harmonisena nähtyyn menneisyyden maatalousyhteiskuntaan myös laajemmin ikuiseen ja koskemattomaan luontoon, joka näennäisesti on yhä ihmisten tavoitettavissa. Räikeän ironinen nimi on tietenkin myös tapa houkutella potilaita: mitä pahaa voisi koskaan tapahtua paikassa, jonka nimi on "August Harvest Farms"? Nimellä parodioidaan ja satirisoidaan sitä tapaa, jolla postmodernissakin kulutusyhteiskunnassa elävät ihmiset yhä pitävät yllä tiettyjä mielikuvia jonkinlaisesta harmonisesta luonnontilasta ja -suhteesta. Ilmiön valheellisuus on ilmiselvää, mutta silti samankaltaisia mielikuvia hyödynnetään jatkuvasti esimerkiksi mainonnassa. Osittain tämä liittyy myös *White Noise* -romaanissa keskeiseen menneisyyden läsnäoloon. Se, mitä menneestä kaivataan, liittyy poikkeuksetta maatalousyhteiskuntaan, käsityöläisyyteen ja ajatukseen jonkinlaisesta pysyvästä ja harmonisesta suhteesta niin tuotannon ja kulutuksen kuin ihmisten ja luonnon välillä.

Teknologiasuuntautunut lääketiede laajentaa entisestään sitä erkaantumista yksilön ja tämän ruumiin välillä, joka representaatioiden ja simulaatioiden yhteiskunnassa on jo alkanut. Ruumis on jotain tuntematonta, johon ei voi luottaa ja jonka oireita tai tuntemuksia kukaan ei enää osaa itse tulkita (esim. Phillips 1998). Ruumiista vieraantumisen vuoksi myös Jack joutuu kohtaamaan ajatuksen kuolemastaan ikään kuin ulkopuolelta. Kuolema on dataa ja symboleita, joita yksilö tarkastelee etäältä, ja "kuolevaisuus" kasvaa tavallaan omaksi, irralliseksi ja voimakkaaksi persoonakseen (Valdez Moses 1991, 74). Jack kokee tämän selvästi:

Death has entered. It is inside you. You are said to be dying and yet are separate from the dying, can ponder it at your leisure, literally see on the X-ray photograph or computer screen the horrible alien logic of it all. It is when death is rendered graphically, is televised so to speak, that you sense an eerie separation between your condition and yourself. A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel like a stranger in your own dying.

I wanted my academic gown and dark glasses. (WN, 137)

Jackin ajatukset "kuoleman sisääntulosta" paljastavat, miten vieraantunut hän on ruumiistaan. Jackille kuolema on jokin erillinen, kauhistuttava voima, joka on kaukana poissa

kunnes liittyy ruumiseen hetken ollessa oikea. Jack ei näe kuolemaa luonnollisena prosessina, joka voi tapahtua ja tapahtuu koska tahansa, joka puolella. Osittain tämä on kytköksissä siihen, miten kaikki muutkin luonnolliset ja luonnon prosessit on romaanin todellisuudessa häivytetty ja sittemmin unohdettu representaatioiden ja kulutuskeskeisen kulttuurin taakse.

Ajatus siitä, että hänen oma ruumiinsa ikään kuin "kantaa" kuolemaa, ajaa Jackin epätoivoon. Ruumis ei olekaan vain väline, jota käyttämällä voi tehdä tiettyjä asioita, vaan se mahdollistaa koko olemassaolon. Yhteys ruumiiseen on yhteyttä luontoon, ja kuten myrkkypilvikatastrofi osoittaa, linkkiä ympäristön ja ihmisten vahingoittumisen välillä ei voi sivuuttaa. Viimeisenä, heikkona toiveena Jack haikailee professorinkaapunsa ja tummien lasiensa perään, jotka voisivat kätkeä hänet kuolemalta ja tehdä hänestä voimakkaamman ainakin muiden silmissä.

#### 4.2. Autenttinen kuolema simulaatiomaailman äärirajana

Kuolema on *White Noise* -romaanissa jatkuvasti läsnä joko ulkoisten tapahtumien tai henkilöahmojen sisäisten maailmojen ja tunteiden kautta. Kuolemalla on romaanissa erilaisia näyttäytymistapoja ja muotoja. Vaikka Jack pyrkii monissa käymisissään keskusteluissa sekä myös ajatuksissaan jatkuvasti määrittelemään kuolemaa ja analysoimaan sen toimintaa (onhan hän korkeakoulutettu ja intellektuelli ilmiöiden tarkkailija), joutuu hän lopulta myöntämään tappionsa, siis käsityskykynsä rajallisuuden, kuoleman edessä. Jack pyrkii koko romaanin ajan pääsemään sinuiksi oman kuolemansa kanssa, ja vaikka jonkinlaista edistystä voi tässä nähdä tapahtuvan, on hänen lopulta myönnettävä tällaisen kuolemaa silmästä silmiin katsomisen olevan ihmiselle mahdotonta. Kuolema on *White Noise* -romaanissa se viimeinen ja ainutlaatuinen asia, jota ei voi valita, kuluttaa, rakentaa ja räätälöidä itselleen sopivaksi, vaikka Jack varsinkin romaanin alkupuolella kovasti näin haluaa uskoa kuvitellessaan muun muassa Hunni Attilan loistokasta, täydellistä kuolinhetkeä.

Kuolema on *White Noise* -romaanin simulaatiomaailman eräänlainen ääriraja. Kuolema on todellisuutta, eikä mikään määrä esimerkiksi television välittämää turruttavaa kuolemakuvastoa voi sitä häivyttää. Koska romaanin maailma on niin vahvasti simulaatioiden maailma, on siinä elävien henkilöiden miltei mahdotonta käsittää todellisuuden olemusta ja

olemassaoloa. Kuolema on jotakin, jota tapahtuu toisille toisaalla, ei tässä ja nyt eikä minulle. Kun kuolema, kuten Jackin myrkkypilvellen altistumisen jälkeen, muuttuu todellisemmaksi, *varmasti toteutuvaksi* asiaksi, joutuu Jack entistä kuolmanpelkoaankin pahemman kauhun valtaan. Kuoleman ehdottomuus ja todellisuus kytkeytyy tiiviisti ympäristönäkökulmaan, sillä kuolema ruumiin prosessina on ennen kaikkea luonnollinen tapahtuma sanan kaikkein selkeimmässä, biologisessa merkityksessä. Näin kuolema on viimeinen luonnollinen tapahtuma, joka rajaa simulaatioiden maailmaa (Valdes Moses 1991, 71).

White Noise -romaanissa muodostuu keskeiseksi ajatus kahdesta erilaisesta kuolemasta: luonnollisesta, kaikkia kohtaavasta prosessista sekä toisaalta epäluotettavasta, näkymättömästä ja ihmisen konstruoimasta kuolemasta, joka taiteilee epämääräisyydessään todellisuuden ja simulaation rajamailla. Tarkoitan tällä ihmisen konstruoimia kemikaaleja ja myrkkyyjä, jotka ovat ihmisille hengenvaarallisia ja muodostavat DeLillon romaanissa keskeisen uhkatilanteen. Nyodene D -pilvi on myrkyllinen ja aiheuttaa useita hikoilevien kämmenten ja déja vu -ilmiön kaltaisia sivuvaikutuksia Gladneyn perheen lapsille, mutta kukaan ei tiedä, syntyvätkö vaikutukset oikeasti vai ovatko oireet kuviteltuja. Samalla tavalla Jackille kuolemantuomion tuonutta määrää Nyodene D:tä ja sen vaarallisuutta on vaikea käsittää: Jack ehdottomasti kuolee, mutta ajankohtaa on mahdoton ennustaa.

Näkymättömän ja konkreettisen kuoleman ohella Jack ja Murray pohtivat romaanissa kuoleman historiallisuutta ja nykyisyyttä. Murraylla on teoria "modernin kuoleman" olemuksesta:

– This is the nature of modern death, Murray said. It has a life independent of us. It is growing in prestige and dimension. It has a sweep it never had before. We study it objectively. We can predict its appearance, trace its path in the body. We can take cross-section pictures of it, tape its tremors and waves. We've never been so close to it, so familiar with its habits and attitudes. We know it intimately. But it continues to grow, to acquire breadth and scope, new outlets, new passages and means. The more we learn, the more it grows. Is this some law of physics? Every advance in knowledge and technique is matched by a new kind of death, a new strain. Death adapts, like a viral agent. Is it a law of nature? Or some private superstition of mine? I sense that the dead are closer to us than ever. I sense that we inhabit the same air as the dead. (WN, 145)

Murrayn mukaan ihmiset ovat *White Noise* -romaanin tapahtumien aikaan lähempänä kuolemaa kuin koskaan, ymmärtävät sen "tapoja" ja "asenteita". Murray suhtautuu kuolemaan kuin yhtenä tutkimansa populaarikulttuurin muotona – ilmiönä, jota voi tarkastella monelta puolelta ja jota voi oppia syvällisesti ymmärtämään. Murray latistaa kuoleman käsitteeksi, jota voi tarkastella akateemisesti, testata ja analysoida. Tämä sopii hyvin yhteen hänen tapaansa antaa pinnallisille ja sinänsä merkityksettömille asioille (kuten supermarketissa myytävien elintarvikkeiden pakkausten ulkoasuille) erittäin suuria merkityksiä ja kohottaa niitä oleellisiksi tekijöiksi ihmisyyden ja elämän ymmärtämisessä.

Murrayn nurinkurinen näkökulma on DeLillon parodiaa postmodernista ajasta, jolloin kaikki ilmiöt ovat ikään kuin samanarvoisia. Kun korkean ja populaarin erolla ei ole merkitystä, tekijä on kuollut ja tärkeintä on pinta, voi mikä tahansa yksityiskohda saada itseään suuremman roolin ja toisaalta kuoleman kaltaisia jatkuvia prosesseja voidaan jatkuvasti mitätöidä tekemällä niistä triviaaleja tutkimuskohteita. Tässä mielessä Murrayn tapa suhtautua kuolemaan muistuttaa Jackin suhdetta natsismiin: ilmiön representaatioihin keskittyttäessä ilmiö itsessään pienenee triviaaliksi asiaksi muiden joukossa.

Historiallisesti Murrayn puheissa ei ole mitään perää: ihmiskunta ei koskaan ole ollut niin vieraantunut kuolemasta kuin se on vuosituhannen vaihteeseen tultaessa, siis jo silloin kun DeLillo romaaniaan *White Noise* kirjoitti. Kehitys kuolemasta vieraantumisessa on tapahtunut hätkähdyttävän nopeasti, mutta kiinteästi samassa tahdissa teollistumisen ja teknologistumisen kanssa. Vielä 1900-luvun alkupuolella ihmisten elinikä oli oleellisesti lyhyempi ja kuoleman kokemus arkisempi (ks. esim. Hakapää 2005, 45). Suurin osa ihmisistä oli nähnyt kuolleen ihmisen, sillä varsinkin maaseudulla kuolemantapauksen sattuessa vainajaa valvottiin, ja tämän ruumis pysyi yhteisön keskuudessa, jopa samoissa asuintiloissa elävien kanssa, useita päiviä tai viikkojakin. Sairaudet ja tapaturmat vaikuttivat oleellisesti kuoleman kokemukseen. Oleellinen oli toki myös uskonnon asema: suurimmassa osassa uskontoja kuolema on tärkeä rajapyykki, jota varten tulee valmistautua elämällä elämä tiettyjen sääntöjen mukaan. Kuolemaa saatettiin jopa odottaa ja sitä varten valmistautua, aivan kuten Murrayn suuresti ihaillemassa Tiibetissä.

#### 4.3. *White Noise* ja "ympäristöalitajunta"

Siitäkin huolimatta, että DeLillon romaanin keskiössä on ympäristökatastrofi ja että tarinassa on useita erikoisia ympäristöön liittyviä ilmiöitä, on teoksen todellisuudessa aineellisella ympäristöllä, luonnolla ja ympäristökysymyksillä tästä huolimatta melko mitätön rooli. Blacksmithissä läsnä oleva luonto ei ole välttynyt ihmisten ja kulttuurin vaikutuksilta: kaupungin ulkopuolella ei ole metsää vaan viljeltyä maaseutua. Jopa auringonlaskut ovat muuttuneet teollisuuden tuottamien kemikaalien takia. Luonnon prosessit eivät ole romaanin henkilöiden elämässä läsnä, ja jopa säätila ja vuodenajat tuntuvat epäluotettavilta, jollakin tavalla "rakennetuilta". Luontokäsitys on vieraantunut aineellisesta maailmasta ja rakentuu pitkälti representaatioiden varaan, kuten koko muukin yhteiskunta.

Aineellinen ympäristö on kuitenkin implisiittisesti läsnä halki koko romaanin. Simulaatioiden yhteiskunnassa luonnolle ei ole tilaa, ja kuolemakin on romaanin henkilöille käsittämätön, epätodellinen asia. Juuri tämä luonnon poissaolo kertoo sen temaattisesta tärkeydestä. Nähdäkseni DeLillo ottaa vahvasti kantaa 1900-luvun lopun yhteiskuntaan ja ihmisiin, jotka ovat kulkemassa kohti ja osittain jo hipovat *White Noise* -romaanin maailmaa. Satiirin halki paistaa huoli ja haaste: tämä on todellisuutta, tämä tapahtuu nyt. Mitä voimme tehdä, jottei luonnon sijaan meille jää pelkkää simulaatiota? DeLillon romaanissa ekokriitikko Lawrence Buellin ajatus nk. ympäristöalitajunnasta on muotoutunut kirjallisuuden muotoon. Implisiittinen ympäristön ja luonnon merkityksen painottaminen on läsnä jokaisella satiirisella sivulla, ja simulaatioiden maailma paljastaa aivan liian raadollisesti, miten hukassa vuosituhaten lopun ihmiset suhteessaan ympäristöönsä ovat.

Lawrence Buellin termi "Environmental Unconscious" viittaa tietynlaiseen implisiittiseen, luonnon ja ympäristön merkityksellisyttä alleviivaavaan piirteeseen, joka joistakin teksteistä on löydettävissä (Buell 2001, 22). Selkein esimerkki tällaisesta lienee tapa, jolla useissa populaarikulttuurin tuotteissa ympäristön tuho tai rappeutuminen kytkeytyy tiiviisti ihmiskunnan tuhoon. Elise A. Martucci antaa tästä esimerkkinä vuonna 1999 valmistuneen elokuvan *The Matrix*, jossa maailmaan on rakennettu samanniminen ihmiselämän simulaatio. Matrixia pyörittää tietokoneohjelma, johon suurin osa oikeista, toimintakyvyttömäksi tehdyistä ihmisistä on kytketty. Luonto on tuhoutunut

ydinpommituksissa, ja jäljelle jääneet ihmiset ovat paenneet syvälle maan kuoren alle, jossa vielä on mahdollista selviytyä. Ympäristön ja ihmiskunnan tuhon välillä on elokuvassa selkeä yhteys, vaikkei tämä olekaan elokuvan keskeinen sisältö. Luontoa ei voi kokonaan erottaa kulttuurista, eikä minkäänlainen kulttuuri koskaan voi syntyä erillisenä ympäristöstään (Martucci 2007, 2).

Buellin peräänkuuluttama ajatus on löydettävissä *The Matrix* -elokuvan kaltaisten populaarikulttuurin esitysten ohella nähdäkseni myös Don DeLillon tuotannosta. DeLillon tapa kuvata tuotannossaan esimerkiksi teknologiaa ja sitä, miten se osaltaan rakentaa Baudrillardin kuvailemaa simulaatioiden maailmaa, yhdistyy kerrontaan, jonka keskiössä on useimmiten materiaallinen maailma konkreettisine ilmiöineen. Näin teknologian ilmiöt, kuten *White Noise* -romaanissa tieteen keinoin konstruoitu valmiste Nyodene D., näyttäytyvät suhteessa ympäristöön ja paikkaan, joiden merkitystä ihmisille DeLillo tekstillään näin alleviivaa. Ympäristöä uhkaava ilmiö uhkaa aina myös tuossa ympäristössä elävää ihmistä, kuten Nyodene D. uhkaa Blacksmithin asukkaita.

Yleisesti ottaen erilaiset ympäristöt eivät DeLillon tuotannossa merkitse vain luontoa, vaan ne ulottuvat myös kulttuurin alueelle: teknologian kehitys, kulutuskulttuuri, ideologiat ja median luomat representaatiot ovat vuorovaikutteisessa suhteessa "kulttuurin sisään" ulottuvan luonnon kanssa (Martucci 2007, 2). Tämä on se muuttuva ja monisyinen elinympäristö, jossa DeLillon henkilöhahmot yleensä ja erityisesti *White Noise* -romaanissa yrittävät selviytyä. Esimerkiksi Jackilla on vielä jonkinasteinen käsitys siitä materiaalisesta maailmasta ja luonnosta, joka hänen kuvien kyllästämän (image-dominated), välittömän elinympäristönsä alla on ja elää, mikä on nähtävissä hänen tyytymättömyydessään ja ahdistuksessaan suhteessa häntä ympäröivään todellisuuteen.

Ympäristöalitajunta on nähdäkseni lähinnä sitä implisiittistä ja vaikeasti määriteltävää yhteyden ja pysyvyyden kaipuuta, jota Jack tuntee. Tämä alitajuinen tavoittelun kohde nousee ajoittain hienovaraisesti pintaan DeLillon romaanin rivien välistä ja Jackin simuloidun elinympäristön takaa.

## 5. LOPUKSI

Tutkielmani lähtökohtana oli analysoida ympäristön merkitystä DeLillon romaanissa. Tämä ympäristö piti sisällään niin konkreettisen Blacksmithin kaupunkiympäristön kuin myös sen simulaatioiden ja representaatioiden kyllästävän todellisuuden, jossa romaanin henkilöt elävät. Analysoituani fyysisen ympäristön merkitystä romaanin päähenkilö Jackin elämään ja ahdistuksen tunteisiin tulin siihen tulokseen, että DeLillon romaanissa on implisiittisesti läsnä ajatus ihmisten ja luonnon katkeamattomasta suhteesta. Vaikka konkreettisesta luonnosta on romaanin maailmassa vieraannuttu varsin kauas, on Jackin jatkuva ahdistus simulaatioyhteiskunnassa nähdäkseni merkki siitä, että hän tiedostaa noiden simulaatioiden taustalla olevan fyysisen maailman. Jackin ahdistus on seurausta tuosta tiedostamisesta, eivätkä mitkään keinot tunnu auttavan häntä pääsemään ahdistuneisuudestaan eroon. Jack kaipaa elämäänsä jotakin pysyvää ja konkreettista, mutta ei omasta elinympäristöstään sellaista löydä. DeLillon implisiittinen tapa muistuttaa ihmisen ja luonnon erottamattomuudesta *White Noise* -romaanissa vastaa ekokriitikko Lawrence Buellin ajatusta ympäristöalitajunnasta.

Ympäristön merkitykset tulevat DeLillon romaanissa selkeästi esiin yhteydessä romaanin aineelliseen ympäristöön sekä identiteetti- ja kuoleman problematiikkaan. Romaanin aineellinen ympäristö, Blacksmithin rapistunut pikkukaupunki yliopistoineen ja supermarketineen, on symboli mille tahansa 1980-luvun yhdysvaltalaiselle pikkukaupungille ja on näin ollen verrattavissa koko maahan. Romaanin henkilöiden suhde välittömään aineelliseen ympäristöönsä on melko passiivinen: he käyvät koulua, käyvät töissä ja kaupassa, mutta he eivät vietä muuten aikaa kaupungin kaduilla tai puistoissa tai juurikaan kiinnitä ympäristöön huomiota. Luonnontilaisia paikkoja ei romaanin todellisuudessa ole löydettävissä, ja kaupunkia ympäröi peltojen ja hedelmätarhojen täyttämä maaseutu. Gladneyn perheen käsitys luonnon prosesseista on hatara, eivätkä ne heitä kiinnostakaan: läpi romaanin henkilöiden huomio kiinnittyy pitkälti heihin itseensä tai televisioon. Nähdäkseni Gladneyn perheen tahdoton, passiivinen ja välinpitämätön suhtautuminen elinympäristöönsä on seurausta kulutus- ja yksilökeskeisestä ajasta, jossa he elävät. Blacksmith, kuten useat kaupungit Yhdysvalloissa, on suunniteltu autoilijoille. Tieverkostot



johtavat lähiöistä varta vasten rakennettuihin automarketeihin, sillä minne muuallekaan ihmiset menisivät? Kulutuskeskeinen elämä kuitenkin ahdistaa suuresti päähenkilö Jack Gladneytä, ja tulkitseen hänen tyhjyyden tunteensa kaipuiksi, johon pysyvä ja tasapainoinen elinympäristö, joka määrittäisi simulaatioiden sijaan todellisuuden ja konkreettisen, aineellisen maailman mukaan, voisi vastata.

DeLillon romaanin kuvaamassa simulaatioiden yhteiskunnassa myös identiteetistä on tullut epämääräinen ja häilyvä, muokattavissa oleva asia. Kulutusyhteiskunnan keskiössä on yksilö, jota mainokset vaativat sijoittamaan yksilöllisyyteensä ostamalla tietynlaisia tuotteita. Näin syntyy harha maailmasta, jossa jokainen voi itse rakentaa oman identiteettinsä ja toteuttaa itseään täysin vapaasti. Ahdistusta luo se, että valinnanvapaus on pelkkää harhaa: mainokset pakottavat ihmiset asemaan, jossa heille tarjotaan muutamaa vaihtoehtoa, joihin samastua. Tällainen standardoitu yksilöllisyys tuo hetkittäisiä hyvän olon tunteita, mutta johtaa Jackille tuttuun myrkyttyneeseen olotilaan. Yksilö ei enää tiedä, kuka hän on, sillä hän tarvitsee jonkun kertomaan tämän hänelle. Kuluttamisen ohella identiteettiä muovaavat DeLillon romaanissa stereotypiat, joita henkilöt toteuttavat usei jopa tietoisest. Television, radion, mainosten ja yleisen valkoisen kohinan keskellä identiteetti muodostetaan näiden syöttämistä kuvista. Elinympäristö määrittelee aina osan ihmisen identiteetistä, mutta *White Noise* -romaanin maailmassa tuo elinympäristö on itsessään simulaatioiden kyllästämä, eikä siihen voi luottaa. Tällöin myös omasta identiteetistä tulee epäluotettava ja keinotekoinen rooli, jonka kantaminen aiheuttaa ahdistusta.

Identiteetin ohella kuolema on DeLillon romaanissa keskeinen ja häilyvä käsite. Olen tutkielmassani käsitellyt kuolemaa romaanissa eräänlaisena simulaatiomaailman äärirajana sekä viimeisenä luonnollisena tapahtumana. Päähenkilöiden jatkuva kuolemanpelko on seurausta ruumiista, kuolemasta ja laajemmin luonnosta vieraantumista. Television tuottama simuloitu kuolema on turruttanut Jack Gladneyn uskomaan, että kuolema tapahtuu aina toisaalla ja muille ihmisille. Kuolemasta on tullut niin epätodellinen ja kaukainen asia, että pelko sitä kohtaan on kasvanut sietämättömiin mittoihin. Nähdäkseni romaanin kuolemaproblematiikassa ajatus ympäristöalitajunnasta tulee kaikkein selkeimmin esiin. Jack Gladneyn ahdistus elämäänsä ja toisaalta suunnaton pelkonsa kuolemaa kohtaan on suora seuraus simulaatioiden yhteiskunnassa elämisestä ja sen myötä aineellisesta maailmasta ja luonnosta vieraantumista. Jackin epätoivossa kiteytyy ihmisen ja luonnon keskinäinen

riippuvuus- ja vuorovaikutussuhde, joka tulisi tiedostaa, ei häivyttää simulaatioiden ja representaatioiden alle.

Olen tutkielmassani tarkastellut Don DeLillon romaania useilta eri ympäristön merkityksiin vaikuttavilta suunnilta ja tullut siihen tulokseen, että romaanissa esitetty elinympäristö paljastaa 1900-luvun lopun yhdysvaltalaisessa kulutusyhteiskunnassa elävän ihmisen elämästä paljon enemmän, kuin ensi lukemalta voisi vaikuttaa. DeLillo satirisoi niin amerikkalaisuutta kuin kulutuskeskeistä elämää, mutta romaani ei jää silkaksi konsumerismin kritiikiksi. Vaikka romaani ei ole eksplisiittisesti ympäristöteksti, paljastaa postmodernin simulaatioyhteiskunnan elämää kuvaava *White Noise* tuon representaatioiden järjestelmän takana piilevän ajatuksen luonnon ja kulttuurin saumattomasta yhteydestä ja tämän yhteyden välttämättömyydestä ihmisille. Tässä yhteydessä se vastaa hyvin ekokriitikko Lawrence Buellin ajatusta ympäristöalitajunnasta, ja tarjoaa hedelmällisen ja monitahoisen tutkimuskohteen myös muille ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen kytkeytyville näkökulmille.

## LÄHTEET

## 1. Primaarilähteet

DeLillo, Don (2009) 1985, *White Noise* (=WN). London, England: Penguin Books Ltd.

## 2. Sekundaarilähteet

Baudrillard, Jean 1983, *Simulations*. (Translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman.) Semiotext(e) Inc., New York City.

Baudrillard, Jean (1991) 1986, *Amérique*. (Amerikka, suomentanut Tiina Arppe.) Helsinki: Loki-Kirjat.

Bennett, Michael 2003, *From Wide Open Spaces to Metropolitan Places. The Urban Challenge to Ecocriticism*. Teoksessa Branch, Michael P. ja Slovic, Scott (edit.) *The ISLE Reader. Ecocriticism 1993-2003*. University of Georgia Press, Athens, Georgia.

Buell, Lawrence 1995, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press, Cambridge & London.

Buell, Lawrence 2001, *Writing for and Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. And Beyond*. Cambridge, Massachusetts & Londn, England: Harvard University Press.

Cantor, Paul A. 1991, *Adolf, We Hardly Knew You*. Teoksessa Lentricchia, Frank (edit.) *New Essays on White Noise*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.

DeCurtis, Anthony 1988, *An Outsider in this Society: An Interview with Don DeLillo*. Teoksessa Lentricchia, Frank (edit.) *Introducing Don DeLillo*. Durham & London. Duke University Press

1996.

Deitering, Cynthia 1996, *The Postnatural Novel. Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s*. Teoksessa Glotfelty, Cheryll ja Fromm, Harold (edit.) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press, Athens 1996.

Garrard, Greg 2012, *Ecocriticism*. Routledge: The New Critical Idiom. 2<sup>nd</sup> edition. London & New York: Taylor & Francis Group.

Haila, Yrjö 1999, *Luonto ja luonnon tuho*. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.) *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Helsinki: Gaudeamus.

Hakapää, Jyrki 2005, "Philippe Ariès ja kuolema". *Tieteessä tapahtuu* 3 (2005) 43 - 49. Helsinki: Tieteellisten seurain valtuuskunta.

Hardin, Michael 2002, "Postmodernism's Desire for Simulated Death: Andy Warhol's Car Crashes, J. G. Ballard's Crash, and Don DeLillo's White Noise". *Literature Interpretation Theory* Vol 13 (2002) 21 – 51.

Hutcheon, Linda 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.

Kallionsivu, Mikko 2004, *Osta henkesi edestä! Don DeLillon Valkoinen kohina, kuolemanpelko ja konsumerismi*. Avain 2/2004. ss. 43 – 53.

Kerridge, Richard 1998, *Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's White Noise*. Teoksessa *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. Ed. Richard Kerridge and Neil Sammells. London: Zed Books Ltd, 1998.

Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.) 2008, *Äänekäs kevät*. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lentricchia, Frank (edit.) 1996 (1991), *Introducing Don DeLillo*. Durham & London: Duke University Press.

Lentricchia, Frank (edit.) 1991, *New Essays on White Noise*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lummaa, Karoliina 2010, *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Martucci, Elise A. 2007, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*. London & New York: Routledge.

Morton, Timothy 2010, *Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ojajarvi, Jussi 2006, *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Vaajakoski: SKS ja Gummerus Kirjapaino Oy.

Phillips, Dana 1998, "Don DeLillo's Postmodern Pastoral". *Contemporary Literary Criticism* vol. 143 (2001) ss. 235 – 246.

Valdes Moses, Michael 1991, *Lust Removed from Nature*. Teoksessa Lentricchia, Frank 1991 (edit.) *New Essays on White Noise*. New York: Cambridge University Press.

Weinstein, Arnold 1993, *Nobody's Home. Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York & Oxford: Oxford University Press.