

Jälkisanat: optimismin performanssi ja tilannetragedia

ARI KORHONEN & KATARIINA MÄKINEN

Maailman moninaiset näyttämöt ovat Lauren Berlantin kirjoittamisen lähtökohta. Hän tutkii niiden tuottamia ja ylläpitämiä muotoja, tapoja, kaavoja ja rytmejä. Berlant vaikuttaa poimivan katsottavakseen tapauksia, objekteja ja ilmiöitä, jotka usein ovat pikemminkin arkisia, pieniä ja hänen sanoillaan ”tyhmiä” kuin yleisesti merkittäviä, suuria ja tunnustettuja, ja jotka silti ovat koko teoreettisen työn tausta ja pohja. Eikä tämä ole mitään ajattelun tai tutkimuksen vaatimattomuutta vaan teoreettinen ja metodologinen valinta: Berlant on tapahtumien ajattelija ja kun sellaiseen työhön on ryhtynyt – seurasipa se sitten tutkimuksen politiikasta tai puhtaasti viehitymisestä – niin ensin on etsittävä tapahtumien paikat. Valmiina niitä ei saa, koska silloin saisi eteensä vain valmiiksi kerrottuja spektaakkeleita ja dramaattista spekulointia syillä ja seurauksilla. Berlantin näyttämöllinen työ alkaakin siksi sieltä, missä on käynnissä jotakin pienempää, vähittäisiä murtumia, huomaamattomia nyrjähdyksiä.

Eräs tällaisen työn tapa on jäljittää erilaisten esteettisten muotojen kytkeytymistä tietyn ajan-kohdan tuottamiin psykososiaalisiin ja affektiivisiin suhteisiin. *Cruel Optimism* -teoksessa Berlant tutkii aiempien esteettisten muotojen ja erityisesti realismin genreen, kuten melodraaman, haipumista ja korvautumista uusilla, uhkaavammilla muodoilla. Siinä missä melodraama kytkee fantasian tavalliseen, jokapäiväiseen elämään ja odotuksiin hyvän elämän rakentamisesta, nykyhetken genret ovat Berlantille julman optimismin genrejä, joissa fantasia ylläpitää sekä

elämän jatkuvuutta että uhkaa sille. Nämä genret pakottavat pidättäytymään tavanomaisista korjaamisen ja kukoistamisen pyrkimyksistä ja ehdottavat, että nämä pyrkimykset kohti selviytymistä ovatkin ongelma itsessään.

Cruel Optimism -teoksessa yksi tällainen genre on ”tilannetragedia”, jonka Berlant esittelee muunnoksena tutusta populaarista tilannekomedian genrestä. Tilannekomedia tunnetusti rakentuu tilanteista, jotka eivät horjuta subjektin maailmaa niin paljon etteikö niihin voisi vastata jonkinlaisella huonosti sopivalla, absurdilla ja naurettavalla slapstick-mukautumisella. Tilannetragediassa puolestaan henkilöt usein yrittävät sydäntäsärkevän sinnikkäästi elää kuin kyse yhä olisi komediasta, jossa maailma tavalla tai toisella kannattelee subjektejaan, mutta tilannetragedian maailma on kuitenkin rikki niin ettei sitä voi korjata; tilanne on vain yhden kolauksen päässä siitä, että ote maailmaa koosapitävistä tekijöistä, toiveista ja kuvista kirpoaa lopullisesti.

Berlantin kirjan kansikuva on sekin eräänlainen tilannetragedia. Maalauksessa näyttää olevan muotokuvan tai tilannekuvan muodossa koira ja ihmishahmo, ja jotakin pysäyttävää siinä tapahtuu. Tilanteessa ihminen, Riva, peittää kasvonsa ja vaikuttaa vaipuneen tai suojautuneen käden taakse. Käsi, joka peittää kasvot, estää samalla Rivaa näkemästä ympärilleen ja Rivan kasvoja näkymästä. Kuvan toinen hahmo Zora on koira, joka tuntuu katsovan suoraan katsojaan – kuten koira ikään kuin lajiytyypillisesti

katsoo – mutta sen silmistä näkee, että se on ehkä osittain tai kokonaan sokea. Katsomatta sen tarkemmin voi jo tästä panna merkille, että esityksen katsomaan laittava voima liittyy katseisiin, niiden kummalliseen estymiseen, epäonnistumiseen ja korvautumiseen. Komediana esityksen täytyisi tavalla tai toisella koota hajaannus, vaikkapa niin että näkevänä Zora pitäisi huolta silmänsä kätkeneestä Rivasta, tragediana kyseinen kuva taas jättää tilanteen auki. Tragediana kuva on heikko esitys siinä mielessä, että se ei korjaa eikä vakuuta. Siten se muistuttaa jo ensisilmäyksellä katsojaansa siitä, että kuva voi tehdä myös muuta kuin selittää, havainnollistaa ja rauhoittaa.

Teosta voi katsoa monin eri keinoin, mutta kiinnostavaa on, että maalaus ei ole vain kansikuva vaan kirjoittajan itsensä valitsema, osaksi kirjaansa ottama. Berlant on nimittäin kirjoittanut kansikuvasta huomautuksen, joka on sillä tavalla kiinnostava, että sitä on myös paljon luettu ja siteerattu (ks. esim. Hardt 2015). Tähän käännetty teksti ”Note on the Cover Image” on tuo huomautus kokonaisuudessaan, ja kirjassa se on ikään kuin teoksen loppusanat, kirjan loppuun sijoitettu liite. Muodoltaan se todella on huomautus. Se ei varsinaisesti selitä kuvaa, mutta kiinnittää kyllä sen osaksi kirjaa, osoittaa tiukasti, millä tavalla kuvan esitys on osa kirjan tieteellistä ja tutkimuksellista esitystä. Koska huomautus on näin osa teoksen käsitteellistä kokonaisuutta, monet sen sanat kaipaavat kehystystä.

Cover: kansi, verho ja pysäyttävä kuva

Mitä Berlant sitten sanoo? Heti aluksi huomio kiinnittyy lauseisiin, joissa muuten niin heikosta asetelmasta puhuminen on tiukkasävyistä. ”Tietysti”, Berlant esimerkiksi kirjoittaa, ”keho on poliittinen ongelma”. Miten niin ”tietysti”? Jos Berlantin mielestä keho on poliittinen ongelma, niin onko ”tietysti” (”of course”, tai kuten sanonta aiemmin kuului, ”matter of course”) siis turha lisäys? Sikäli kuin kyse on juuri heikon esityksen katsomisesta, tässä sanassa varmasti on sisällä

tietty väite – jos sanan tilalla olisi vaikkapa ”ehkä”, olisi sävy aivan eri.

Tällaisesta heikkouden voimakkaasta kuvauksesta voi saada otteen etsimällä sille jotakin viitepistettä. Eräs sellainen on F. Scott Fitzgeraldin lyhyt ”The Crack-Up”-kirjoitus, joka alkaa vastaavanlaisella lauseella: ”Of course all life is a process of breaking down”. Gilles Deleuze on *Logique du sens* -kirjassaan koettanut selvittää, kuinka koko Fitzgeraldin tuotanto on tuon ajatuksen kehittelyä – ja yhtä lailla tuon turhan lisäyksen. Deleuzen ajatus on, että tämän lisäyksen avulla, sanomalla ”tietysti”, heikkouden kuvaus muuttuu kokonaiseksi ontologiaksi: kuvattu heikkous ei ole säännön vahvistava poikkeus vaan perustavin ja voimakkain taso (Deleuze 1969, 180–183). Samaa logiikkaa seuraten Berlant kirjoittaa, että se miten ”asiat menevät”, ”matter of course”, mihin ”asiat vievät”, on että keho on poliittinen ongelma: asiat menevät niin että keho on ongelma, näyttäytyy hankalana.

Tällaisen puheentavan logiikassa ”tietysti” ei nojaa mihinkään tosiasiaan niin että tällöin arvioitaisiin tosiasian totuutta, tieteellistä tai muuta, vaan sen sijaan lausahdus haluaa muistuttaa, että juuri asioiden kulussa, kuten ”asiat menevät”, käy itsestään selvästi niin, ainakin melkein mekaanisesti, ”tietysti”. Voi vaikka ajatella, että joskus arkisissakin sanonnoissa on samoja voimia liikkeellä: tietenkään en voi voittaa lotossa kahta kertaa peräkkäin, tietysti alkaa sataa, kun unohdin ottaa sateenvarjon. Silloin ei tarkoiteta, ett-eikö näinkin olisi mahdollista tapahtua vaan että maailman jatkuvuuden nimissä, sen tervejärkisyyden, jokapäiväisen ymmärrettävyyden ja käytännöllisen uskon nimissä mitään ihmeitä ei tapahdu ja siksi asiat ovat ”tietysti” nimenomaan näin.

Siksi keho on poliittinen ongelma, ei min-kään olemuksellisen määritelmän kautta, vaan nimenomaan asioiden kulun tasolla, ”tietysti”. Käännettyssä tekstissä Berlantin jankuttavan tyylin voi ajatella seuraavan juuri tästä lähtökohdasta: ”jos kehot”, Berlant aloittaa, mutta jatkaa lausetta kieliopin vastaisesti ilman ehdollisen lauseen affirmatiivista osaa. Lauseen jälkimmäinen osa on tässä mielessä heikko. Se vaikuttaa heikolta, koska osien väliltä puuttuu määrittävä konjunktio,

mutta Berlantin ajatus onkin toinen. Ilman alista-
vaa konjunktia lauseen jälkimmäinen osa kyllä
seuraa sitä toteamusta, että on keho, mutta jää
samalla irralleen, ikään kuin luetteloksi kehojen
olemisen seurauksista: kipu, kurjuus, väsyminen,
haavoittuvuus, puhki kuluminen, sidos elämään,
kudemat, hiukset, proteesit ja toiset kehot, Zora
ja Riva.

Berlant siis vaikuttaa ehdottavan kuvalle
aivan tietynlaista asemaa: kansikuvana siihen täy-
tyy lukea mukaan sen paikka kannessa ja siten
Berlantin teos ”Huomautus”-teksteineen. Näin
syntyy toisenlainen representaatio, ikään kuin
näyttämöllinen esitys, johon kuuluu muutakin
kuin staattinen kuva, jota tarkastella kysymyksi-
nä sen kohteista, korostuksista ja sävyistä. Ensi näke-
mältä puheena olevasta kuvasta voi kyllä löytää
kaksi äärellistä olentoa, kaksi vajaata elämänmuo-
toa, joita on melkein mahdotonta olla katsomatta
niin että ne auttavat toisiaan, ikään kuin täy-
dentävät toistensa puutteet ja solmiutuvat näin
vastavuoroisen tekemisen sotkuiseen vyyhtiin.
Äärellisenä ja ei-suvereenina toimijana kuvattu
keho näyttää aina kutsuvan joko avunpyyntöön
tai avun tarjoamiseen. Berlant kuitenkin pysäyt-
tää tämän melkein vastustamattoman johtopää-
töksen. ”Huomautus”-tekstin kärjekkäimmät
muotoilut korostavatkin, että kuvassa tapahtuu
nimenomaan päivävastaista. Se on kuva pysähty-
misestä, kaiken vastustamattoman kietoutumisen
taukoamisesta. Maalaus syntyy sillä ehdolla, että
kuvauksen kohteena olevat hahmot pysähtyvät
ja että vastavuoroisuuteen pyrkivä häääämi-
nen, jopa hoivakin, keskeytyy, vähintäänkin sen
mielekkyyden kyseenalaistuu: miten kuvan hahmot
edes kuvitteellisesti helpottaisivat toistensa oloa,
kun se joka katsoo toisen puolesta onkin sokea
ja se joka voisi nähdä peittää silmänsä – ja missä
määrin hännällään huitova koira nyt ketään
lohduttaa.

Berlant siis haluaa huomautuksellaan pysäyt-
tää katsojan taipumuksen nähdä kuvassa olento-
jen vastavuoroinen liike. Juuri siksi kuva onkin
optimismi-teoksen kantena. Argumentti on tässä
kohtaa tiukka: maailma on optimistinen raken-
teellisesti ja ontologisesti, siis ei vain hengeltään.
Optimismin rakenteellinen julmuus ei ole vain

ihmisten keskinäisiä vaikutelmia, tunnelmia tai
kulttuurista henkeä. Sen sijaan maailma on ole-
massa niin että se suuntautuu olentojensa toi-
minnan kautta kohti yhteistä hyvää – ja toki hyvä
niin – mutta nimenomaan tässä on maailman
julmuus: tämä päämäärä ei anna sen ohjaamille
toimijoille sitä, mitä se lupaa, vaan päin vastoin
ohjaa ja sitoo heidät keskinäisten ja vastavuorois-
ten projisointien, oletusten ja väärintunnistamis-
ten kautta päämääriin ja kohteisiin, jotka ovat
nimenomaan paremman elämän esteenä.

Siksi tilannetragediat kiinnostavat Berlantia,
niin kannen kuvassa kuin yleisemminkin. Se
murtumisten sarja jota elämä on, ei ole ajattele-
misen ja tutkimisen aihe siksi että sitä motivoisi
kynisyys tai melankolia, vaan päinvastoin siksi
että yhteisen hyvän tunteen ja edistymisen kat-
keaminen on tapahtuman muoto. Tätä tarkoittaa
tapahtuman ajattelu, Berlantilla ja yleisemmin-
kin. Pyrkimyksenä ei ole tutkia, ajatella ja kir-
joittaa siksi, että syntyisi uutta tietoa, joka paljas-
taisi ihmisten väärän tietoisuuden ja vapauttaisi
maailman ideologisista päämääristään, toki sillä
on arvonsa, vaan jäljittää murtumia, jotka ovat
tapahtuneet tai tapahtumaisillaan, etsiä niille
sanoja ja katsoa niitä nimenomaan suhteutta-
matta niitä maailman hyviksi tai huonoiksi käsi-
tettyihin päämääriin. Eräs tällaisen *sensus com-
muniksen*, samalla kertaa sekä tunneyhteisön että
terveen järjen, murtuman merkki, sen paikka ja
kuva, on tilannetragedia.

Imitation: jäljittely, peilailu ja optimismi

Julmalla optimismilla on käsitteenä jo vankka
paikkansa kriittisessä ajattelussa ja tutkimukses-
sa. Se kuvaa yhteiskunnallista elämää, jonka yksi
hätkähdyttävimpiä piirteitä on, että me yhteis-
kunnan jäsenet alistumme mitä erilaisimmille
asioille, emme siksi, että meidän olisi pakko vaan
siksi että haluamme. Tässä ei toki sinänsä ole
mitään uutta, samaa asiaa on kuvattu muillakin
sanoilla ja käsitteillä, mutta Berlantille pysäyttä-
vää on, että teemme tämän optimismin nimissä.
Tätä hän *Cruel Optimism* -kirjassa tutkii: kysymys
on siitä, miten ihmiset päätyvät nimenomaan

elämän parantamisen – sekä oman että muiden – nimissä tekemään mitä julmimpiin lopputuloksiin päätyviä asioita ja elämään läpi kokonaisia elämäntarinoita, joita luonnehtii päällimmäisenä elämän päämäärien ja tosiasiallisen tilanteen välisen julma ristiriita.

Berlant ei kuitenkaan kehitele julman optimismin käsitettä lyömäaseeksi tai edes loputtoman kriittisen analyysin välineeksi. Käsitteenä julma optimismi ei ole häpäisemisen työkalu, jolla yhä uudelleen voitaisiin osoittaa ihmisten alistumisen typeryys tai julmuus. Päänvastoin kirjan moninaiset umpikujien näyttämöllepanot ja tilannekuvat valaisevat asetelmia, joissa tarkoituksena on affirmoida ihmisten toiminta, ja murentaa tai ainakin höllentää tilannetta ja sen kokonaisuutta koskevia käsityksiä. Siinä missä kriittinenkin teoria päättyy joko suoraan tai rivien välissä katsomaan ihmisten haluja, materiaalisia kiinnittymisiä, päähänpinttymiä ja hoiperteluja arvioiden niiden suhdetta yhteiskunnallisiin kehityslinjoihin ja päämääriin, Berlant kokeilee päinvastaista: mitä seuraisi siitä, että affirmoisi jäännöksettä elämän kaikkein pinnallisimmiksi tuomitut kohteet ja siitä huolimatta asettaisi kaiken tutkimisen ja kirjoittamisen syyksi halun parantaa elämää.

Tätä kautta Berlant toki on kytkettävissä siihen pitkään linjaan, jossa ajattelu ja kirjoittaminen on tapa murtaa yleisen reaktiivisuuden, moraalin ja jäljittelyn maailmaa ja yhteiskunnallista järjestystä ylläpitävä voima. Tästä huolimatta Berlant ei lähde käymään perinpohjaista oppinutta keskustelua tämän ajattelun perinteiden kanssa, vaan tekee ikään kuin amerikkalaiseen tapaan kaiken itse. Ja vaikka tästä saattaakin seurata lukijalle hankaluuksia, syy ei ole Berlantin tekstissä tai käsitteiden käyttämisen tavassa. Jos tällainen tyyli saa ajattelun näyttämään heikolta, se nimenomaan on tarkoituskäsi, siksi että myöskään tutkimuksesta ei pidä tulla yhteiskunnallisen tai minikään muunkaan optimismin lähde. Berlantia ja koko tätä ajatuslinjaa luonnehtiikin heittäytyminen toivottomaksi: sille ei kelpaa edes se optimismin äärimmilleen kiristetty muoto, jossa toimintaa ei ohjaa mikään määritettävissä oleva päämäärä vaan puhdas periaatteellinen ohje toimia ”ikään kuin” toiminnalla olisi jokin tarkoitus.

Ajatuksena on, että mahdollisuus paremmasta, olisi se sitten Walter Benjaminin sanoilla messiaanisen sirpale tai arkisemmin pieniä iloja, voi ilmaantua siellä, missä arkista maailmaa ja sen arvoa suhteuttavat ylevät päämäärät höllentävät otettaan.

Tämän vuoksi Berlantin kirjoittaminen on siinä mielessä näyttämöllistä, että siitä on turha kuvitella löytävänsä yksittäisiä aforistisia tai dogmaattisia väitelauseita. Sen sijaan lukija saa seurattavakseen ajattelun liikkeitä, katsomisen tavan muutosten sarjoja. Esimerkiksi käy hyvin ”Huomautus”-tekstin jakso, jossa katsotaan kansikuvaa ja sen näkymä avautuu vaihteittain. Aluksi Berlant vaikuttaa uskottelevan, että maalaus näyttää jotakin mitä kovasti toivoisimme näkevämmä: ”Maalauksen kohtaus ei siis näyttäisi esittävän julman optimismin piiriin kuuluvaa suhdetta, koska kuvassa ei näy projektioita tai väärintunnistamisia, koska siitä voi poimia niin monenlaisia vastavuoroisuuden muotoja.” Eivät maalauksen hahmot voi olla muuta kuin iloksi, lohduksi ja avuksi toisilleen, näkeehän sen heti, voi tulla mieleen sanoa. Mutta ei: tragedian logiikan mukaisesti tätä katsojan hätäistä samaistumista seuraa käänteiden sarja. Siitä huolimatta, että koira niin turvallisena näyttää istuvan hauraan tilanteen ankuroijana ja hienovaraisesti pitävän sen siedettävänä häntänsä pyyhkäisyillä, maalausta tarkemmin katsomalla on selvää, että kaikki tuollainen on niin sanotusti lohtunakin laiha.

Kuvan melkein huomaamatta katsojalleen luoma optimismi on nimenomaan jotakin, jonka ”Huomautus”-teksti kumoo: aluksi ilmeiseltä vaikuttanut olentojen keskinäinen optimismi ”kääntyy julmaksi”, kun olosuhteet ylittävät kuvan hahmojen hallinnan – ja ”minkä tahansa koiran hallinnan”, Berlant kirjoittaa kitkerästi. Ei maalausta siksi kannata tuijotella. Se on kyllä toiveita herättävä: ”Vammaisuus, haavoittuvuus, queeriys, feminiinisyys ja kumppanilajien solidaarisuus – on niin paljon kokeellisia yhteyksiä solmittavaksi, niin paljon varmuutta ylläpidettäväksi.” Voi miten liikuttavasti maalauksen hahmot ovatkaan solmiutuneet toistensa elämiin. Berlant ohjaa kuitenkin näyttämöään tarkasti: rakkaat katsojat, menkää vain tuohon lankaan, katsokaa nyt tuollaista lempeää huolehtimista, jollaista tässä

julmassa maailmassa soisi olevan paljon enemmän, nauttikaa tuosta näystä, kápertykää sen lämpöön. Ja sama toisinpäin: alkää menkö tuohon lankaan, tuollainen myötätunnon projisointi ja olettaminen, tuollainen vastavuoroisen hoivaamisen kohtaaminen on pelkkää optimismia, jonka seuraukset ovat julmia, näette kyllä itsekin tilanteen kammottavan tunnelman, nämä hahmot murskaantuvat millä hetkellä hyvänsä. Johonkin muuhun suuntaan on mentävä, jotenkin toisin katsottava.

Miten siis? Berlantin vastaus on yksinkertainen: katsotaan kuvaa kuvana, ikään kuin unena, jonka synnyllä on syynsä, representaationa, jonka tuottamisella on historiansa. Näin Rivan ja Zoran kuva on esine muiden maailman esineiden joukossa, ei mikään toisinto tai jäljennös jossain nähdystä tilanteesta. Kuva on maalaus, jonka katsomisen on lähdeittävä siitä, että jotta se saattoi syntyä, sen kohteiden täytyi pysähtyä hetkeksi. Ajatuksena on, että kuvan vaikutus, toisenlainen optimismi, syntyy siitä että maalaus on tehty, Riva ja Zora ovat asettuneet malliksi: *"Sitting is sitting, and preparation for moving, and the painting is a gesture"* – Zoran istuminen on olemista mallina liikkeelle ja pitäytymistä liikkeestä, ja maalaus on sen ele. Maalaus tulee siis osaksi yhteiskunnallista analyysia, tieteen ja tutkimuksen kaanoniin jo asettuneen teoksen kansikuvana, ja sellaisena se tekee jotain muuta kuin vain kuvittaa, havainnollistaa tai toistaa.

Kun loppuunsa viedyn optimismin tuloksena on pelkkä liikkeen maailma – sanottiinpa sitä sitten vieraantuneeksi tai esineellistyneeksi – maalaus toimii näyttämöteoksen tavoin: siitä tulee paikka jossa ele voi piirtyä esiin. Tästä syystä Berlantin huomautus on muotoiltu juuri näin. Maalaus pysäyttää, katkaisee, ei pelkästään kuvattujen hahmojen liikkeen, niiden hoivaavan häärräamisen, mutta myös ja erityisesti katsojan. Kun me eleettömän ajan katsojat näemme juuri ja juuri elossaolevien olentojenkin pyytävän ja tarjoavan hoivaamista, maalaus kääntää, tekee näyttämöllisen liikkeen: tilannekuvassa onkin kaksi erillistä olentoa, siinä he ovat oletettua vastavuoroisuutta ja jäljittelevää optimismia paljon heikommassa asetelmassa – viimeistä iskua odottaen

– *waiting for the other shoe to drop*. Eikä tämä suinkaan ole kuvan viimeinen näkymä. Berlantin ”Huomautus”-teksti ajaa katsojan paikkaan, jossa tilanteen hahmot ikään kuin jäävät paikalleen, mutta niiden keskinäinen liike näyttäytyy välähdystenomaisesti toisin: heidän väliinsä jäävä tila on paljon kiireisempi kuin minkään oletetun vastavuoroisen huolenpidon – viimeinen näytti on tulossa millä hetkellä hyvänsä – ja samalla paljon avoimempi ja määrittämättömämpi – ehkä toinen kenkä ei ole koskaan putoamassa. ”Jos keho, niin kaikki, mitä tahansa, voi seurata”, Berlant kirjoittaa.

Impasse: umpikuja, reagoimattomuus ja höllentyminen

Lyhyesti sanottuna ”Huomautus”-teksti tuntuu ehdottavan enemmän tai vähemmän lempeästi, että Zoran ja Rivan täytyy kyllä katkoa sidoksensa, mutta se ei riitä, heidän täytyy luopua myös optimismistaan. Berlantin kirjoittamisen tyyliä ja hänen ajattelunsa juonteissa voi nähdä pyrkimyksen erkaantua mallista, jossa yhä uudelleen osoitetaan olosuhteiden ja tilanteiden julmuus ja sietämättömyys, sillä tämän mallin rattaat jauhavat palasiksi myös niitä poisoppimisen ja höllentämisen mahdollisuuksia, joita on löydettävissä. On tietysti tärkeätä paljastaa aina uudelleen meidän maailmamme rakenteelliset, materiaaliset ja loogiset ehdot ja puitteet, mutta loputtoman selvittämisen innon ja optimismin vaikutus maailman pakkomielleiseen ennallaan pitämiseen voi tällöin jäädä huomaamatta. Kuvan katsojalle viesti onkin siksi ankara: on aivan sama, puuhaavatko näyttämön hahmot vastavuoroista huolenpitoa vai tavoittelevatko kriittisen katsojan turhanpäiväisiksi tunnistamia kohteitaan. Kaiken tuollaisen arvostelun sijaan merkityksellistä on, että katsoja ajaa apparaattinsa karille. On sanomattakin selvää, että tällainen liike on hankala, mutta siksi kyse onkin tragediasta, ei melodraamasta tai saksalaisesta murhenäytelmästä. Tarkoituksena on siis ajaa kuvattuja tilanteita ikään kuin hallitusti päin seinää, rikkoa katsojien oletukset siitä, mitä törmäyksessä ja sen jälkeen tapahtuu.

Näin Berlant toistuvasti kuvaa erilaisia umpikujia, *impasse*, tilanteita ja nykyhetkiä, joita sävyttävät menetykset, nimeämättömyys ja hahmottomuus, yhteiskunnallinen ja affektiivinen prekaari, joka lävistää tetyt kehot ja paikat. Umpikuja voi olla ainakin kolmenlainen: 1) Se voi seurata dramaattisesti tapahtunutta pakotettua menetystä, jolloin on kyseessä umpikuja, jossa ei tiedä miten enää elää tai mitä tehdä, mutta on pakko sopeutua. 2) Se voi seurata tilanteesta, jossa vastavuoroisuuden totutut intiimit ja materiaaliset ehdot muuttuvat hahmottomiksi, sillä puuttuu tapahtuma, joka nimeäisi tilanteen ja kertoisi miten tulee toimia. 3) Se voi olla tilanne, jossa vanhat varmuudet raukeavat, mutta elämä ilman takuita ja keinojen löytäminen siihen onkin nautinto eikä menetys. Umpikuja ei siis ole pelkkä tuhon maisema, se voi jo olla tai siitä voi tulla myös onnen tai nautinnon paikka, mutta yhtä kaikki se on jotakin, jota ei voi väistää tai paeta. Berlantin kuvaileva kieli on usein arkista: umpikuja on vaikkapa sitä, että ”ajaa vapaalla ja sitten huomaa pidon kokonaan kadonneen” – tilanne pitää otteessaan, mutta ei kannattele (Berlant 2011, 199–200).

Umpikujan voi ajatella olevan julman optimismin paikka juuri siksi, että vaikka siellä kuinka käyttelisi totuttuja keinoja, kiihdyttäisi toiveikasta puuhaamista ja yritystä, ei tilanne ratkea tai hellitä vaan pikemminkin kiristyy ja ahtautuu. Voimme räpiköidä minkä ehdimme mutta kierrämme jotakin, jonka ääriiviivat eivät vain tule näkyviin, mitään kannattelua ei ilmaannu (Berlant 2011, 199). Umpikujassa hoivasta, vastavuoroisuudesta, yritteliäisyydestä ja sinnittelystä siis seuraa jotakin aivan muuta kuin arvelimme. Liike, puuhaaminen tai holtiton luisu voi jatkua, mutta tila ja tilanne pysyvät, niiden ote pitää. Tässä mielessä *impasse* on paitsi umpikuja myös pysähtynyt kohta. Se merkitsee tihentyntä ja venyvää nykyhetkeä, pistettä, jossa elämän uusintaminen glitchaa, häiriintyy tai menee oikosulkuun.

Berlantin tutkimat näyttämöt todella ovat ankaria, ja tässä mielessä maalaus Rivasta ja Zorasta on esitys umpikujan ajattelemisesta pysähtymisen ja reagoimattomuuden tilana:

tilanne ei pysäytä vain siinä olevia toimijoita vaan myös katsojan. Umpikujan kuvana maalaus on siis heikko esitys, ja kun se on kirjan kansi, sen voi ajatella verhoavan heikkoa teoretisointia, umpikujan teoretisointia. Tällainen ajattelu asettuu vasten sitä, mitä Eve Kosofsky Sedgwick (2003) on kutsunut paranoidiksi luennaksi tai metodologiaksi, siis sellaista tutkimista ja ajattelua, joka pyrkii paljastamiseen ja vastaansanomattomuuteen, ja joka luottaa siihen, että tieto itsessään riittää muuttamaan sen mikä on väärin, korjaamaan rikki menneen maailman. Heikko sen sijaan on aina heikko, *weak*, saksaksi ”se joka taipuu”, *schwach*. Berlant ja tietysti moni muukin luottaa kuitenkin siihen, että tästä taipumisesta seuraa jotakin kokonaan muuta kuin paljastamisen jääminen kesken, paranoidin hankkeen viivästyminen.

Cruel Optimism -kirjassa Berlant kirjoittaa ikään kuin umpikujasta käsin, siis sellaisesta umpikujasta, jossa luotto niihin kriittisen teorian ja tutkimuksen perinteisiin – feministinen teoria ja queer-teoria, psykoanalyysi, marxilainen teoria, antirasistinen tutkimus, dekonstruktio ja niin edelleen – joiden varaan hän ajatteluaan rakentaa, rakoilee juuri siinä missä nämä perinteet helppoiten tuntuvat tarjoavan vastaansanomattonta, vakaata ja vahvaa analyysia meneillään olevista elämisen ja tuntemisen kriiseistä. Ikään kuin nämä kriittisen ajattelun traditiot olisivat epäilyttäviä siksi, että ne niin helposti tuottavat juuri niitä puuhakkaita keinoja, joita olemme tottuneet käyttelemään, keinoja jotka nykyhetken umpikujassa eivät kiivaasta yrityksestä huolimatta kuitenkaan tarjoa pakoreittiä maailman kaaoksesta, eivät onnistu korjaamaan maailmaa. Mistä tiedämme, Berlant (2011, 122) esimerkiksi äkkiä kysyy kirjoittaessaan Sedgwickin teoriasta, ettei yrityksemme kohti ”korjaamista” ole sekin vain yksi uusi narsismin muoto?

Berlantin kirjoittamisesta on luettavissa hänen olevan piinallisen tietoinen tekstin kahdesta suunnasta. Yhtäältä siitä, miten hyvin julman optimismin käsite solahtaa siihen kriittiselle teorialle tuttuun kehikkoon, jossa paljastuu, miten kaikki sopii niin vastaansanomattomasti yhteen ja tapaus (mikä se sitten onkaan) voidaan näin ollen turvallisesti ”klousata”. Toisaalta taas siitä,

kuinka helposti tarjolla olisi vastavuoroisuuden ja ongelmattoman läheisyyden mahdollisuuden affirmointi, feminististen utopioiden rakentaminen, ”todella feministinen queer-teoria paremmasta elämästä” (Berlant 2011, 154). Tästä tietoisuudesta seuraa tyyli, josta tyystin puuttuu retorinen voitokkuus ja joka avuliaasti kieltäytyy auttamasta lukijaa, kuten Frank Kelleter (2022) on *Cruel Optimism* -kirjan oretta luonnehtinut.

Berlant ottaa sivuaskeleen tai väistää, lisää jos-alkuisen lauseen joka kerta, kun käsillä oleva tapaus uhkaa tulla ratkaistuksi. Nämä askeleet ja väistöt ovat harkittuja, tarkkoja ja omalla tavallaan ankaria. ”Zora ja Riva näyttävät olevan rauhassa toistensa kehollisen olemisen kanssa ja antaneen toisilleen sen, mitä tulivat hakemaan: kumppanuutta, vastavuoroisuutta, hoivaa, suojaa” mutta ”kehot eivät pysty kaikkeen” – elämän uusintaminen on äkkiä oikosulussa, tai ehkä vain kolauksen päässä siitä, että ote kirpoaa lopullisesti. Kyllä kyllä, Berlant sitten kirjoittaa, ”on niin paljon kokeellisia yhteyksiä solmittavaksi” ja hetken tosiaan näyttää siltä, että kansikuvan maalaus kuvaakin juuri sitä, kuinka kaksi olentoa solmii näitä yhteyksiä – mutta ”Jos-kehojen on turha toivoa voivansa jäljitellä maalauksen asetelmaa”, jota sitäkin vaivaa kumma painostavuus, ja joka sekään ei esitä tuhoa korjaamisen paikkana vaan pysähtymisen ja pidättäytymisen. ”Silloinkin kun ihminen tai koira saa haluamansa, sitä ei hänellä ole.” Näyttää siis siltä, että Berlant kirjoittaa umpikujan monella tavalla: tilannekuvana ja näyttämönä, teoreettisena lähtökohtana, tyylinä ja generenä. Miksi?

Lisa Blackman (2023, 253) kertoo käyneensä kirjeenvaihtoa Berlantin kanssa siitä, miten ”epäusko, tyrmistys, hämmennys, se että omat kyvyt ymmärtää ylittävät, pysähtyminen tai liikkumattomuus” – siis umpikujat – avaavat tilaa ajattelulle ja tuntemiselle, sille että halu ”tulla pidellyksi”, saada vastavuoroista hoivaa ja huolenpitoa ja kokea kuuluvansa maailmaan, voi hetkeksi pysähtyä ja tyhjentyä. Ajattelua tai teoriaa tässä mielessä ei aja eteenpäin se, että sen avulla rakennettaisiin tai ylläpidettäisiin tuttua maailmaa, jossa hoivan ja huolenpidon siteet kannattelisivat heikkoja subjekteja ja jossa solmitut yhteydet

eivät koskaan kääntyisi julmiksi. Sen sijaan heikon esityksen teoria myöntää törmäävänsä seiniin, myöntää sen, että maailma ei välttämättä järjestykään johdonmukaisesti ja toiveita vastavasti. Se että syntyy jonkinlainen umpikuja tai hahmoton hetki ei merkitse teorian haurautta. Pikemmin sen täytyy kestää nämä hetket ja saada niistä voimansa, katsoa lähempää mitä siis tapahtuu, ja valmistautua myös siihen että viimeistä iskua ei tulekaan.

Tässä mielessä heikko esitys ei tarkoita, että ajattelu itsessään olisi heiveröistä tai epävakasta, päinvastoin se pyrkii tarkkuuteen, ”hidastamaan objektin liikkeitä, kuvaamaan sen sisäistä dynamiikkaa, muuttamaan sitä miten me tunnistamme ja ajattelemme sen osasia ja laitamme sen muuttumaan” (Berlant 2022, 13). Kirjoittaminen on sitä, että täytyy lukita objektinsa paikalleen, jotta se tulisi näkyväksi, ja samaan aikaan häiritä sitä niin paljon, että se voi järjestyä tai jäsenyä uudelleen. Siksi umpikujan kirjoittaminen on samanaikaisesti taipuisaa ja täsmällistä, se lukitsee ja häiritsee, hidastaa ja kuvaa, myöntää sen, miten kiinnitymme maailmaan ja sen objekteihin kireästi ja julmasti, ja astuu sitten sivuun kysymään, josko nämä katkeamattomat sidokset kuitenkin höllentyisivät. ■

KIRJALLISUUS

- Berlant, Lauren (2011) *Cruel Optimism*. Duke University Press, Durham & London.
- Berlant, Lauren (2022) *On the Inconvenience of Other People*. Duke University Press, Durham & London.
- Blackman, Lisa (2023) ”Cover Stories and the Counterfactual: Berlant’s Parenthetical Voice”. *Media Theory* 7:2, 245–266.
- Deleuze, Gilles (1969) *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Hardt, Michael (2015) ”The Power to be Affected”. *Int J Polit Cult Soc* 28, 215–222.
- Kelleter, Frank (2022) ”Style under Stress. Quotability and Disaster in Lauren Berlant’s *Cruel Optimism* (2011)”. Teoksessa Frank Kelleter & Alexander Starre (toim.) *Culture2. Theorizing Theory for the Twenty-First Century, Vol. 1*, transcript Verlag, Bielefeld, 159–188.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press Books, Durham.