

Pakkovaltiosta ekodystopiaan

Kotimainen nykydystopia

Toimittaneet Saija Isomaa & Toni Lahtinen



JOUTSEN  SVANEN

Pakkovaltiosta ekodystopiaan

Kotimainen nykydystopia

Toimittajat/Redaktörer/Editors
Saija Isomaa & Toni Lahtinen

JOUTSEN  SVANEN
Erikoisjulkaisuja 2

JOUTSEN / SVANEN

Erikoisjulkaisuja 2 / Enskilda studier 2 / Special Studies 2

Pakkovaltiosta ekodystopiaan – Kotimainen nykydystopia

Julkaisija:

Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. PL 3, 00014 Helsingin yliopisto

Utgivare:

Finländska klassikerbiblioteket, Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. PB 3, 00014 Helsingfors universitet

Publisher:

Finnish Classics Library, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. P.O. Box 3, 00014 University of Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi[at]helsinki.fi)

Vastaavat toimittajat / Ansvariga redaktörer / Editors-in-Chief:

Saija Isomaa (saija.isomaa[at]staff.uta.fi), Toni Lahtinen (toni.lahtinen[at]uta.fi)

ISBN 978-951-51-3551-3 (nid.)

ISBN 978-951-51-3552-0 (PDF)

ISSN 2489-2858 (painettu)

ISSN 2489-2866 (verkkojulkaisu)

© Kirjoittajat, 2017

Erikoisjulkaisusarjan artikkelit ovat kahden riippumattoman vertaisarvioitsijan arvioimia.

Tämän open access -julkaisun lukijalla on lupa tulostaa julkaistut tekstit sekä levittää niitä muuttamattomana epäkaupallisessa tarkoituksessa esimerkiksi yliopisto-opetuksen aineistona. Tekstejä saa käyttää myös digitaalisessa tiedonlouhinnassa.

URN:NBN:fi-fe201705156413

Pysyvä osoite / Permanent adress / Permanent address: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201705156413>

<http://blogs.helsinki.fi/kirjallisuuspankki/joutsen-svanen/dystopiat/>

Kannen kuva: Hanna Samola

Taitto: Jari Käkelä 2017

SISÄLLYS

Saija Isomaa ja Toni Lahtinen: Kotimaisen nykydystopian monet muodot	7
DYSTOOPPISET PIENYHTEISÖT JA YHTEISKUNNAT	
Saija Isomaa: Maailma ilman miehiä. Marjaana Aumaston <i>Rikas, Laiha ja Kaunis</i> yhden sukupuolen dystopiana	17
Hanna Samola: Unet, dystopia ja Siniparran talo Tiina Raevaaran romaanissa <i>Eräänä päivänä tyhjä taivas</i>	37
Sarianna Kankkunen: Karsinnasta karsinaan. Dystopia ja utopia Maarit Verrosen teoksissa <i>Karsintavaihe ja Kirkkaan selkeää</i>	54
EKODYSTOPIA, ILMASTOFIKTIO JA POSTAPOKALYPSI	
Toni Lahtinen: Tarina suuresta vedenpaisumuksesta. Risto Isomäen <i>Sarasvatin hiekkaa</i> ilmastofiktiona	73
Juha Raipola: Miksi <i>Hotel Sapiens</i> on olemassa? Leena Krohnin romaani postapokalyptisen fiktion lajikonventioiden valossa	88
TRAUMAATTISET POIKKEUSTILAT JA KATASTROFIT	
Maria Laakso: Suomen tulevat sodat. Dystopia suomalaisen sotakirjallisuuden uutena muotona Mikko-Pekka Heikkisen ja Teemu Kaskisen sotaromaaneissa	106
Silja Vuorikuru: ”Ja yhtäkkiä tulvahtaa keittiö täyteen merivettä”. Katastrofi, dystooppisuus ja trauma Estonian onnettomuuden kaunokirjallisissa kuvauksissa	125
Riitta Jytilä: Tuho ja toiveikkuuden tarinat Elina Hirvosen romaanissa <i>Kun aika loppuu</i>	143
KOKKEELLISIA DYSTOPIOITA	
Juri Joensuu: Menetelmälliset dystopiat. Lähdetekstikirjoittaminen ja tekstuaaliset painajaiset Harry Salmenniemen novelleissa ”Uraanilamppu” ja ”Krematorio”	159
Jarmo Lintunen: ”Maapallo falskaa”. Laura Ruohosen näytelmän <i>Luolasto</i> monimuotoinen dystooppisuus	174

KIRJAILIJAESSEE

Johanna Sinisalo: Alistus, toiseus, kapinallisuus! Vallankäytön
ja vastarinnan mekanismit dystopiateksteissä188

KANSAINVÄLISTÄ DIALOGIA

Raffaella Baccolini ja Hanna Samola: Keskustelu dystooppisesta
nykykirjallisuudesta201

Kirjoittajat206

SAIJA ISOMAA JA TONI LAHTINEN

Kotimaisen nykydystopian monet muodot

Kaunokirjallisuuden yhteiskuntadystopiat ovat viime kuukausina ajan-kohtaistuneet ennakoimattomalla tavalla. *Helsingin Sanomat* (27.1.2017) uutisoi, että kirjallisuuden kenties tunnetuin dystopiaklassikko, George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* (1949, suom. *Vuonna 1984*), myytiin Yhdysvaltojen Amazon-verkkokaupassa loppuun vain pari päivää presidentti Donald Trumpin virkaanastujaisten jälkeen. Samanlainen myyntipiikki koettiin Britannian Amazon-verkkokaupassa, jossa teos nousi nopeasti myyntilistan kolmanneksi. Myös muiden dystopiaklassikoiden, kuten Aldous Huxleyn *Brave New World* (1932, suom. *Uljas uusi maailma*) sekä Ray Bradburyn *Fahrenheit 451* (1953), myynnin kerrottiin kasvaneen, ja pari viikkoa myöhemmin sama lehti uutisoi Margaret Atwoodin feministisen dystopiaromaanin *The Handmaid's Tale* (1985, suom. *Orjattaresi*) nousseen Yhdysvalloissa kirjanmyyntitilastojen kärkeen (HS 10.2.2017).

Helsingin Sanomien toimittajat Jussi Ahlroth ja Suvi Ahola tulkitsevat myyntiennätysten ilmentävän Trumpin hallintoon kohdistuvia pelkoja totuutta muuntelevasta hirmuvallasta naisten aseman heikentymiseen ääri-konservatiivisessa ilmapiirissä (Ahlroth 2017 ja Ahola 2017). Myyntiluvut osoittavat, että dystopiakirjallisuudella on yhä merkittävä yhteiskunnallinen rooli epätoivottujen kehityskulkujen tunnistajana ja epäeettisen vallan kriitikkona. Vuosikymmeniä sitten julkaistu dystopiaklassikko voi olla se teos, jonka ääreen nykylukija hakeutuu ymmärtääkseen paremmin omaa aikaansa ja yhteiskuntaansa sekä löytääkseen tapoja suhtautua sen ilmiöihin. Juuri kirjallisuuden suunnattomasta tarina-arkistosta ja kulttuurisesta muistista voi löytyä kertomus- ja toimintamalleja muuttuvan todellisuuden hahmottamiseen. Dystopiaperinteeseen on kasautunut inhimillistä ymmärrystä yhteiskunnallisten ja ekologisten poikkeus- ja ääritilanteiden kirjosta sekä vaihtoehtoisista tavoista reagoida niihin.

Epätoivottavien tulevaisuuksien kuvittelu on ollut jo jonkin aikaa merkittävä trendi kotimaisessa nykykirjallisuudessa. Lukuisat kirjailijat Marjaana Aumastosta Maarit Verroseen ovat luoneet omia visioitaan mahdollisista tai vaihtoehtoisista tulevaisuuden yhteiskunnista ja maailmoista, joille on leimallista maapallon ekologisen tilan heikkeneminen ja epäeettisten valtasuhteiden tai instituutioiden synty ihmisyyteisiin. Kuvatut maailmat esitetään yleensä meidän maailmamme tulevaisuuksina, ja teokset kuvaavat tyypillisesti tulevaisuuden Suomea. Tällaista kirjallisuutta voi kutsua dystooppiseksi kirjallisuudeksi tai dystooppiseksi fiktioksi riippuen siitä, mitkä muodot ja mediumit halutaan sulkea käsitteen sisään. Kirjallisuuden käsite sulkee sisäänsä niin kertomakirjallisuuden, draaman kuin runouden mutta fiktion piiriin mahtuvat kertomakirjallisuuden ohella myös esimerkiksi elokuvat, tietokonepelit ja animaatiot. Vuosikirjan otsikossa viittaamme dystooppisten kuvitelmien tämänhetkiseen kenttään laveasti termillä *nykydystopia*.

Dystooppista fiktiota voi pitää myös kattokäsitteenä, joka kerää alleen kokonaisen kirjon lajeja ja teemoja. Käsitteen alaisuuteen kuuluvia

teoksia yhdistää epätoivottavien yhteiskuntien ja tulevaisuuksien kuvaus. Ilmiökenttää voi lähestyä esimerkiksi tarkastelemalla sen piiriin kuuluvia lajeja. *Klassinen* tai *kriittinen dystopia* on kuvannut perinteisesti totalitaarista tai autoritääristä yhteiskuntaa sekä sitä vastaan suunnattua kapinaa. *Ekologinen* eli *ekodystopia* kuvaa puolestaan maailmaa, jonka elinolot ovat heikentyneet esimerkiksi saasteiden vaikutuksesta. Sille läheinen *ilmastofiktio* keskittyy kuvaamaan ilmastonmuutosta ja sen seurauksia. *Apokalypsi* kuvaa maapallon osittaista tai täydellistä tuhoutumista, ja *postapokalypsi* pureutuu nimensä mukaisesti apokalypsin jälkeisiin oloihin, tyypillisesti suuresta katastrofista selvinneiden eloonjäämiskamppailuun. Kullakin mainitulla lajilla on oma piirrerepertoarinsa ja kuvauksen kohteensa. Lisäksi voidaan mainita *nuortendystopia*, joka viittaa yleisesti nuorille lukijoille suunnattuun dystooppiseen fiktion. Kansainvälisesti tunnetuin nuortendystopia lienee Suzanne Collinsin *The Hunger Games* -trilogia (2008–2010, suom. *Nälkäpeli*), joka kuvaa nuorten päähenkilöiden taistelua julmaa pakkovaltiota vastaan ekologisten ongelmien runtelemassa maailmassa. Mainitut lajit esiintyvät harvoin yksin kaunokirjallisessa teoksessa; niiden luova yhdistäminen on tyypillistä nykykirjallisuudelle. Erityisesti klassiset dystopiat ovat ilmastoherätyksen jälkeen tyypillisesti sijoittuneet apokalyptiseen tai postapokalyptiseen saastuneeseen maailmaan.

Edellä esitetty listaus ei suinkaan ole tyhjentävä kuvaus dystooppisen fiktion alatyypeistä tai alueesta, vaan ilmiökenttä on laajempi ja temaattinen variaatio rikasta. Suomen kirjallisuudessa ei esimerkiksi ole montakaan yhteiskuntadystopiaa, jossa pureuduttaisiin totalitaariseen pakkoyhteiskuntaan sellaisenaan. Sen sijaan kuvatuilla yhteiskunnilla on tyypillisesti jokin erityispiirre, kuten sukupuolten välinen epätasa-arvoisuus tai sähköisen tiedonvälityksen muuttuminen journalismista bisnekseksi, joka tekee siitä epätoivottavan. Dystooppista fiktiota pidetäänkin usein yhtenä tieteiskirjallisuuden tai spekulatiivisen fiktion alalajina, sillä se rakentuu lajityypilliseen tapaan *entäpä jos* -kysymysten varaan ja luo ajatuskokeen maailmasta, jossa jokin keskeinen aspekti on toisin kuin meidän maailmassa. Nämä kysymykset vaihtelevat teoksesta toiseen, mikä tuottaa runsaan variaation.

Dystooppinen laji voi myös yhdistyä muihin lajeihin, kuten rikosromaniin (esim. Antti Tuomaisen *Parantaja*, 2013) tai vaihtoehthistoriaan (esim. Johannan Sinisalon *Auringon ydin*, 2013). Lisäksi on kokonainen joukko aiheita ja aiheita, jotka kytkeytyvät dystooppisen fiktion kenttään ja tulevat ymmärrettäviksi sen valossa. Esimerkiksi terrorismi, tautiepidemiat, tekoälyssä piilevät riskit ja uhkat, ihmisten eriarvoistuminen ja syrjintä ovat tällaisia aiheita, vaikka niitä käsittelevät teokset eivät välttämättä muodostakaan selväpiirteistä dystopian alalajia. Dystopian kenttään voidaan liittää väljästi myös mittakaavaltaan pienehköt ja paikalliset katastrofit sekä ahdistavien pienyhteisöjen kuvaukset, jotka kuitenkin hyödyntävät miniatyyrimuodossa dystooppisen fiktion repertoareja.

Dystopian synty

Dystopia on historiallisesti katsoen nuorehko laji, sillä sen traditiot ovat alkaneet kehittyä kunnolla vasta 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun aikana. Lajin synnyn voi hahmottaa osaksi laajempaa länsimaista aatehistoriallista kehityskulkua, valistuksen projektia ja sen murtumista. 1700-luvulla syntynyt valistuksen projekti uskoi ihmisen rationaalisuuteen sekä kasvatuksen, luonnontieteen ja teknologian avulla saavutettavaan yhä parempaan tulevaisuuteen, ja toiveikkuus leimaakin monia ennen 1900-lukua julkaistuja kirjallisia tulevaisuuskuvitelmia. Esimerkiksi 1800-luvun sosialistiset tulevaisuusutopiat esittivät poliittisen aatteen ja teknologian kehityksen mahdollistavan entistä paremman – terveen, hyvinvoivan, onnellisen – maailman. Usko valistuksen projektiin ja utooppiseen tulevaisuuteen alkoi kuitenkin horjua jo 1800-luvulla, kun kapitalistisen teollisuustuotannon huomattiin synnyttävän hyvinvointia ennen kaikkea omistavalle luokalle.

1900-luvulla muun muassa maailmansodat, totalitaaristen valtioiden synty Eurooppaan, ydinpommi ja ihmisen aiheuttama luonnon saastuminen ja alkava ilmastonmuutos horjuttivat uskoa ihmisen rationaalisuuteen ja tieteen ja teknologian siunauksellisuuteen. Tieteen tuottama teknologia alkoi näyttäytyä apokalyptisenä välineenä, jonka avulla ihmisellä oli ensimmäistä kertaa maailmanhistoriassa kyky tuhota koko planeetta. Toisen maailmansodan myötä ihmiskunnan on katsottu siirtyneen uuteen aikaan dramaattisemmin kuin koskaan aikaisemmin. Atomipommien pudottamisen jälkeen länsimaiseen mielikuvitukseen syntyi kuva radioaktiivisesta sienipilvestä, jopa maailmanlaajuisesta häviytyksestä, jonka ihminen itse suunnittelee, rakentaa ja toteuttaa. (Dewey 1990: 4–9, Lahtinen 2013a: 142.) Ympäristöherätyksen myötä 1960-luvulla havahduttiin puolestaan tietoisuuteen siitä, että myös rauhanomainen elämämme ja arkemme uhkaa koko ihmiskunnan olemassaoloa: teollisen tuotannon sivutuotteena syntyy saasteita ja päästöjä, jotka luonnonkiertoon vapautuessaan ovat vakava uhka ekosysteemeille. Ympäristötieteiden vuosisadan loppua kohti tuottamat ennusteet maapallon elinolojen kielteisestä kehityksestä alkoivat piirtää yhä synkempää kuvaa haposateiden, kasvihuoneilmaston, merenpinnan nousun, resurssipulan ja väestöräjähdyksen leimaamasta tulevaisuudesta.

2000-luvulla uhkakuvat ovat yhä vahvistuneet muun muassa äärimmäisten ilmastoilmioiden, jatkuvan valtamerien saastumisen ja maailmanpoliittisen epävakauden myötä. Siinä missä 1900-luvun alun apokalyptinen ajattelu liittyy paljolti modernisaation rapauttamaan kulttuuriin, sen arvojen ja tapojen muutoksiin, vuosituhannen lopun pelot kytkeytyvät voimakkaammin teknologian synnyttämiin pelkoihin (esim. Lyytikäinen 1999). Etenkin tieteiskirjallisuuden dystopioissa alkoi näkyä myöhäismodernin yhteiskunnan kehitys, jota sosiologi Ulrich Beck (1990) on kuvannut käsitteellä riskiyhteiskunta. Tällä viitataan uudenlaiseen yhteiskuntaan, joka itse tuottaa omaa olemassaoloaan uhkaavia suurvaaroja, kuten ydinteknologia tai kemianteollisuus. Uhkakuvat siis liittyvät

sellaisiin modernin teknologian riskeihin, joissa ihminen toimii riskien tuottajana, säätelijänä ja lieventäjänä. Uhkia ennakoivissa länsimainen yhteiskunta onkin enemmän tulevaisuusorientoitunut kuin koskaan aikaisemmin. Kenties tämän tulevaisuuspainotteisuuden voi nähdä myös yhtenä selityksenä dystopian lajin ennennäkemättömälle suosiolle. (Ks. Lahtinen 2013b: 95–96.)

1890-luvun apokalyptisiä aiheita käsitelleestä tieteiskirjallisuudesta – esimerkkinä H.G. Wellsin *The Time Machine* (1895, suom. *Aikakone*) – lähtien voimakkaasti kehkeytynyt dystooppinen fiktio näyttäytyy yhtäältä omaehtoisena kirjallisena estetiikkanaan ja toisaalta reaktiona aikakauden ilmiöihin ja ajatteluun. Esimerkiksi ensimmäisenä klassisena dystopiana pidetty Eugen Samjatinin romaani *Mbi* (1924, suom. *Me*) nähtiin jo aikalaisyhteisössä kirjoittajansa reaktiona juuri syntyneeseen Neuvostoliittoon, mikä johti Samjatinin karkotukseen kotimaastaan. Samjatinin luoma teostyyppi tarjoutui myöhemmin luontevaksi lajimalliksi ja keinojen valikoimaksi muille kirjailijoille, jotka halusivat ottaa kantaa totalitaarista tai autoritaarista yhteiskuntaa vastaan, ja kirjallinen repertoari kehkeytyi uusien teosten myötä uusiin muotoihin. Nykyään dystooppiseen fiktioon mahtuu hyvin erityyppisiä ja -sävyisiä teoksia vakavista varoituksista kepeisiin satiireihin. Se näyttää kuitenkin kytkeytyneen läpi historiansa aikalaisyhteiskuntien kehitykseen. Esimerkiksi ympäristöherätys on synnyttänyt ekodystopioita, ja ilmastofiktio on muotoutunut rinnan ilmastonmuutoksesta käydyn keskustelun kanssa.

Erilaisia laaja-alaisia uhkia ja riskejä kuvaavia kirjailijoita, kuten Ilkka Remestä tai Risto Isomäkeä, on toisinaan pidetty jopa tulevaisuuden ennustajina (esim. *Iltä-Sanomat*, 10.10.2009). Brian McHale (2011: 144) on kuitenkin korostanut tieteiskirjallisuuden – jonka piiriin dystopiakin usein lasketaan – luonnetta ajatuskokeina. Hänen mukaansa kirjallisia ajatuskokeita ei pidä sekoittaa tulevaisuuden ennustamiseen, sillä kirjallisuus ei ole juuri koskaan onnistunut kuvittelemaan tulevaisuutta sellaiseksi kuin miksi se on tosiasiallisesti muodostunut. Muutama harva poikkeus, kuten Jules Vernen kuvittelemat sukellusveneet, H.G. Wellsin tankit, Arthur C. Clarcken kommunikaatiosatelliitit ja William Gibsonin kyberavaruus, ovat pikemmin onnekkaita sattumia kuin tyypillisiä esimerkkejä kirjailijoiden kyvystä ennustaa tulevaa. (Mp.) Näin ajateltuna kirjallisuuden kuvittelemista tulevaisuuksista ei ole syytä menettää yöuniään – todellisuus kehkeytynee toisin kuin kukaan osaa kuvitella. Toisaalta esimerkiksi monien ilmastodystopioiden kytkeytyminen aikamme ilmastotieteiden skenaarioihin voi lisätä niiden kykyä kuvitella mahdollisia kehityskulkuja.

Kotimainen nykydystopia

Dystooppisen fiktion traditio alkoi muodostua kotimaiseen kirjallisuuteen selväpiirteisesti vasta 1990-luvulla, jota leimasi vuosisatojen ja -tuhansien lopuille tyypillinen epävarmuuden ilmapiiri (ks. Rahkonen 1996). Lajiin

kuuluvia teoksia on toki julkaistu harvakseltaan aiemminkin.¹ Varhaisin lie-nee ensimmäiseksi työväenromaaniksikin luonnehdittu Konrad Lehtimäen *Ylös helvetistä* (1917), joka käännettiin venäjäksi jo ennen Samjatinin Me-teoksen ilmestymistä. 1970-luvun yhteiskuntasatiirien suomalaisella kukoistuskaudella ilmestyivät muun muassa Risto Kavanteen *Viimeinen uutinen* (1970), Allan Tamlanderin *Vesitehtailijan ylösnousemus* (1972) ja Risto Aspisen *Niin vähän oli tarpeen... eli Lammenahon erakon yksinäisyys* (1977), jotka käsittelivät pääasiassa satiiriseen sävyyn suurvaltapolitiikkaa, ekologisia kysymyksiä ja teknologiariippuvaisuutta. 1980-luvulla traditio karttui muun muassa Juha Vakkurin totalitarismikuvauksella *Mies joka muuttui puuksi* (1982) ja Hannu Salaman postapokalyptistä teokraattista yhteisöä kuvaavalla romaanilla *Amos ja saarelaiset* (1987). 1990-luvulla lajin volyyymi kasvoi selvästi, sillä vuosikymmenen kuluessa julkaistiin runsaat toistakymmentä dystooppista teosta, kuten myös 2000-luvulla. Vuodesta 2010 kevääseen 2017 on jo Suomessa ehditty julkaista likimäärin 70 teosta, eikä merkkejä laantumisesta ole.

Kotimaisen nykdystopian kenttä on rikas ja monimuotoinen. Kirjallisuuteemme on reilussa kolmessa vuosikymmenessä syntynyt kotoperäiset variantit lähes kaikista kansainvälisesti tunnetuista dystooppisen fiktion lajeista, ja kirjailijat kehittelevät temaattista kenttää uusiin suuntiin ennakkoluulottomasti ja luovasti. Kotimaiset dystopiat kuvittelevat synkähköjä tulevaisuuksia usein juuri Suomelle, mikä osaltaan tuottaa niihin omaleimaisia piirteitä. Ajatellen esimerkiksi luonnon roolia suomalaisissa klassikoissa ei liene yllättävää, että kotimaisessa ilmastofiktiassa arktinen alue säilyy usein elinkelpoisena seutuna siinä missä eteläinen Eurooppa jää merenpinnan nousun ja muiden ongelmien tuhoamaksi. Muun muassa Emmi Itärannan *Teemestarin kirjan* (2012) tapahtumat sijoittuvat pääasiassa Kuusamon leveysasteille, jossa elämä on puoli-vuotisesta pimeydestä ja makean veden vähydestä huolimatta edelleen mahdollista. Antti Tuomaisen *Parantajassa* (2010) ystäväperhe muuttaa Lapin turvakaupunkeihin levottomaksi muuttuneesta, ilmastopakolaisuuden ja merenpinnan nousun runtelemasta Helsingistä. Maarit Verrosen romaanissa *Kirkkaan selkeää* (2010) kuvataan Lapissa sijaitsevia varakkaiden luontokupuja. Monissa muissakin teoksissa tulevaisuuden Lappi on asutettu, ja sen hallinnasta kilpaillaan. Toisentyypinen Lappi-kuvitelma löytyy Mikko-Pekka Heikkisen iloittelevasta satiirista *Terveiset Kutturasta* (2012), jossa Pohjois-Suomi julistaa sodan Etelä-Suomelle ja lopulta valloittaa sen kamikaze-kelkkailijoiden armeijalla.

Suomalaisessa yhteiskuntadystopiassa käsitellään toistuvasti myös kysymystä sukupuolten välisestä suhteesta. Vaikka suomalaista yhteiskuntaa pidetään kansainvälisissä vertailuissa usein suhteellisen tasa-arvoisena, nykdystopiasta löytyy niin feministisiä dystopioita kuin kuvauksia naisten yhteiskunnista, joissa miessukupuoli on osittain tuhottu ja jäljelle jääneet on alistettu naisyhteiskunnan palvelijoiksi. Ihmisten väliset valtasuhteet ovat yksi klassisen ja kriittisen dystopian ydinkysymyksistä, ja

¹ Ks. Synkistyvät tulevaisuudenkuvat -tutkimusprojektimme keräämä listaus kotimaisesta dystopiasta osoitteessa <http://www.uta.fi/ltl/dystopiaprojekti/suomalaisetdystopiat.html> (katsottu 12.4.2017).

monet teoksista hahmottavat vallan kysymystä juuri sukupuolten välisenä asetelmana. Kotimaiseen dystopiaan kuuluu myös kuvitelmia esimerkiksi kolmannesta maailmansodasta (esim. Anu Holopaisen *Molemmiin jaloin*, 2006), äärioikeiston hallitsemasta Suomesta (Tero Sompin *Leijonan varjo*, 2013) sekä Euroopan islamisaatiosta, jonka seurauksena myös Suomi uhkaa muuttua islamilaiseksi tasavallaksi (Staffan Bruunin *Ayatollan*, 1995). Vapauden menettämisen ja väkivallan uhka toistuvat teoksissa.

Kotimainen nykydystopia ei rajaudu romaaniin, vaan siihen kuuluu myös esimerkiksi dystooppisia novelleja, runokokoelmia, lastenkirjallisuutta ja näytelmiä. Risto Isomäen romaanista *Sarasvatin hiekkaa* (2005) on tehty sarjakuvaversio, useita teatterisovituksia ja Aku Louhimies on suunnitellut teoksesta elokuvaversiota. Varsinkin teatteritaide on tarttunut ilmastonmuutokseen aiheena: Isomäen teoksen ilmestymisen jälkeen suomalaisia ilmastonmuutosaiheisia näytelmiä on esitetty ainakin neljäkymmentä eri kappaletta (ks. Heimonen 2016). Kotimaisen kaunokirjallisuuden nykydystopia on noteerattu myös ulkomailla, sillä teoksia on käännetty useille eri kielille. Emmi Itäranta julkaisi *Teemestarin kirjasta* englanninkielisen rinnakkaisteoksensa *Memory of Water* (2012), josta otettiin peräti 50 000 kappaleen painos. Nimenomaan nuortenkirjallisuudessa erilaisista jälkiapokalyptisistä kertomuksista on tullut maailmanlaajuinen ilmiö, joka on vaikuttanut myös siihen, etteivät kaikki suomalaiset nuortenkirjailijat suinkaan enää kirjoita ainoastaan kotimaiselle yleisölle.

Kotimaisessa nykydystopiassa käsitellyt kysymykset esimerkiksi ilmastonmuutoksesta, epäeettisestä vallasta, tekoälystä, medioiden digitalisoitumisen vaikutuksesta tiedonvälitykseen ja ydinvoimasta ovat kaikki aikamme yhteiskunnan puheenaiheita, ja teokset osallistuvat luomillaan ajatuskokeilla keskusteluun kehityksen mahdollisista suunnista ja niiden tuottamasta tulevaisuudesta. Vaikka teokset kuvaavatkin kuvitteellista tulevaa maailmaa, niiden kriittinen kärki osuu tyypillisesti johonkin aikalaisyhteiskunnan ilmiöön, jossa tuleva kehitys on idullaan. Dystooppisia kuvitelmia on verrattu metaforisesti kaivosmiehen kanarialintuun, joka varoittaa kaivosmiestä vaivihkaisesta kaasuvuodosta (Baccolini ja Moylan 2003: 2). Teoksen esittämä varoitus kohdistuu siihen piirteeseen, joka tekee kuvitellusta tulevaisuuden yhteiskunnasta epätoivottavan. Varoittavuus on tietystikin vain yksi teosten aspekti, jota ei ole syytä ylikorostaa muiden piirteiden kustannuksella. Kyse on viime kädessä kirjallisuudesta, joka toteuttaa lukuisia kirjallisuuden funktioita esteettisestä viihdyttämisestä ja yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Vuosikirjan artikkelit

Käsillä oleva *Joutsen/Svanen*-vuosikirja sisältää kymmenen vertaisarvioitua artikkelia sekä Johanna Sinisalon kirjailijaesseen ja Raffaella Baccolinin ja Hanna Samolan välisen tutkijakeskustelun. Artikkelit on jaettu neljään temaattiseen osioon.

Ensimmäisen osion artikkelit käsittelevät dystooppisia pienyhteisöjä ja yhteiskuntia. Osion aloittaa **Saija Isomaan** artikkeli ”Maailma ilman miehiä: Marjaana Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* yhden

sukupuolen dystopiana”, jossa Isomaa tulkitsee Aumaston vuonna 1996 ilmestynyttä romaania klassisen dystopian temaattisena muunnelmana. Aumaston romaani on ensimmäisiä kotimaisia dystopioita, jossa kuvataan sukupuolittunutta pakkoyhteiskuntaa ja sitä vastaan kehkeytyvää kapinaa. Miessukupuoli on lähes täysin poistettu Aumaston kuvaamasta maailmasta, ja teos näyttäytyy tulkinnassa satiirisena romaanina sukupuolittavien käytäntöjen ongelmallisuudesta.

Hanna Samola käsittelee artikkelissaan ”Unet, dystopia ja Siniparran talo Tiina Raevaaran romaanissa *Eräänä päivänä tyhjä taivas*” tapoja, joilla romaani yhdistää Siniparta-satujen motiiveita dystopian lajiipiirteisiin. Raevaaran romaani sijoittuu apokalyptiseen ydintuhojen maailmaan ja kuvaa tyrannimaisen isänsä kotiin palaavan tytön kokemuksia omituisessa kotiyhteisössään. Samola tulkitsee teosta monitahoisena allegorisena kuvauksena sodanuhkasta, ympäristön tuhoutumisesta ja ihmisen toiminnan synnyttämistä tuhovoimista sekä ihmisistä, jotka toistensa auttamisen sijasta keskittyvät alistavien rakenteiden luomiseen.

Osion päättää **Sarianna Kankkusen** artikkeli ”Karsinnasta karsinaan: Dystopia ja utopia Maarit Verrosen teoksissa *Karsintavaihe ja Kirkkaan selkeää*”. Kankkunen näkee kohdoteoksensa osana 1990-luvulla Suomen kirjallisuuden syntyä, uusliberalismin seurauksia käsittelevää suuntausta mutta havaitsee niissä myös dystooppisia ja utooppisia piirteitä. Kankkunen erittelee erityisesti yhteisöjen ja yksilöiden suhdetta sekä kamppailuja utooppisista ja dystooppisista tiloista. Verrosen romaaneissa työväen dystooppisten paikkojen ja tilojen rinnalle asettuvat rikkaiden ja vaikutusvaltaisten saariparatiisit sekä simulaatiolla tuotetut lomaunelmat.

Toinen osio koostuu ekodystopioita ja ilmastofiktiota romaanitaiteesta käsittelevistä artikkeleista. **Toni Lahtinen** kartoittaa artikkelissaan ilmastofiktioita syntymä suomalaisen kirjallisuuden. Artikkelissa keskitytään kotimaisen ilmastofiktioita kannalta käännettävään teokseen, Risto Isomäen *Sarasvatin hiekkaan* (2005), joka nosti ilmastonmuutoksen aiheena suomalaisen kirjallisuuden valtavirtaan ja nousi ensimmäisenä tieteiskirjallisuuden edustajana Finlandia-ehdokkaaksi. Isomäen teos toimii esimerkkinä siitä, kuinka riskiyhteiskunnalle keskeiset huolet ydinteknologian haavoittuvaisuudesta ovat alkaneet kytkeytyä ilmastonmuutokseen. Toisaalta artikkelissa havainnollistetaan myös sitä, kuinka tieteiskirjallisuuteenkin lukeutuva ilmastofiktio usein uudelleenkirjoittaa vedenpaisumusmyyttiä kuvatessaan merenpintojen nousua ja sivilisaatioiden tuhoa.

Juha Raipola tarkastelee Leena Krohnin romaania *Hotel Sapiens* ympäristökeskusteluun osallistuvana teoksena. Raipola kartoittaa erityisesti romaanin suhdetta postapokalyptisen fiktion lajiin sekä erittelee sen tapoja uudistaa ja rikkoa lajikonventioita. Teos ei rakennu konventionaaliseen tapaan inhimillisen selviytymistarinan ympärille, vaan katastrofin jälkeinen todellisuus näyttäytyy hävityksen tilana, jossa elinympäristön ohella on tuhoutunut kokemus inhimillisen elämän merkityksellisyydestä. Raipola tulkitseekin teoksen kritisoivan yhteiskunnan vallitsevaa luonto-suhdetta ja rationalistisia ihmiskäsityksiä.

Kolmas osio ”Traumaattiset poikkeustilat ja katastrofit” käsittelee dystopiaan kytkeytyviä poikkeustilojen ja katastrofien kuvauksia,

jotka hyödyntävät dystooppista aiheistoa ja repertoaaria mutta vievät niitä eri tavoin omaan suuntaansa. **Maria Laakso** avaa osion artikkelillaan ”Suomen tulevat sodat. Dystopia suomalaisen sotakirjallisuuden uutena muotona Mikko-Pekka Heikkisen ja Teemu Kaskisen sotaromaaneissa” erittelemällä Heikkisen teosta *Terveiset Kutturasta* ja Kaskisen romaania *Sinulle, yö*, jotka kuvittelevat Suomen tulevaisuudessa käymiä sotia. Laakso hahmottaa teokset lajihybrideinä, jotka yhdistävät sotakirjallisuuden, satiirin ja dystopian repertoaareja. Lajiyhdistelmä mahdollistaa esimerkiksi taloudellisten teemojen kärjistetyn käsittelyn, sillä sotaa käydään teoksissa taloudellisista syistä.

Silja Vuorikuru pureutuu artikkelissaan ”Ja yhtäkkiä tulvahtaa keittiö täyteen merivettä’. Katastrofi, dystooppisuus ja trauma *Estonian onnettomuuden kaunokirjallisissa kuvauksissa*” *Estonian onnettomuuden kuvauksiin*. Myös Vuorikuru tarkastelee kohdeteoksiaan lajiyhdistelminä, joissa yhdistyy katastrofikuvauksen, dystopian ja traumafiktioin piirteitä. Apokalyptisyys on läsnä teoksissa intertekstuaalisten viittausten kautta. Katastrofin jälkeinen aika on kokijoilleen pelkojen ja uhkien kirjomaa, ja sitä leimaa tietoisuus menneestä, elämän mullistaneesta katastrofista, mikä tuo siihen postapokalyptisiä piirteitä. *Estonian onnettomuus* ei ehkä vertaudu mittakaavaltaan apokalyptiseen, koko ihmiskuntaa koskettavaan katastrofiin, mutta sen kuvaus toistaa miniatyyrimuodossa samoja piirteitä.

Kolmannen osion päättää **Riitta Jyttilän** artikkeli ”Tuho ja toiveikkouden tarinat Elina Hirvosen romaanissa *Kun aika loppuu*”. Jyttilä tarkastelee kohdeteoksensa dystooppisia piirteitä sekä teoksen jännitteistä asemaa dystooppisten ja utooppisten impulssien ristivedossa. Erityisenä tarkastelun kohteena on teoksen affektiivisuus, jonka Jyttilä ymmärtää teoksen lukijassa tuottamiksi tuntemuksiksi, joilla on sosiaalinen perusta. Jyttilä tulkitsee tulevaisuuteen suuntautuvan affektin synnyttävän kirjallisuuden eettisen ja poliittisen muutospotentiaalin, sillä affektit tarjoavat näkymiä johonkin mahdolliseen ja uuteen, joka ei kuitenkaan vielä ole toteutunut ja olemassa.

Neljäs artikkeliosio ”Kokeellisia dystopioita” erittelee kokeellisia dystooppisia novelleja ja näytelmää. **Juri Joensuu** tarkastelee artikkelissaan ”Menetelmälliset dystopiat: Lähdetekstikirjoittaminen ja tekstuaaliset painajaiset Harry Salmenniemen novelleissa ’Uraanilamppu’ ja ’Krematorio’” kahta novellia, jotka ovat uudelleenkirjoituksia kotimaisista klassikoista, Juhani Ahon lastusta ”Kun isä lampun osti” (1883) ja Sulo M. Hytösen utopiateoksesta *Uni* (1906). Tarkastelu on kaksitasoinen: Joensuu tarkastelee ensin dystooppisuutta tuottavia kielellisiä ja kerronnallisia piirteitä ja siirtyy sitten lähdetekstien ja Salmenniemen novellien välisten suhteiden erittelyyn. Joensuu kehittää ajatusta, että tasot muodostavat jatkumon: novellien dystooppisuus syntyy niiden taustalla vaikuttaneesta kokeellisesta kirjoittamisprosessista.

Osion päättää **Jarmo Lintusen** artikkeli ”Maapallo falskaa’: Laura Ruohosen näytelmä *Luolasto* lähitulevaisuuden skenaariona”. Lintunen nostaa esiin kotimaisen dystooppisen näytelmän lajin ja erittelee Ruohosen *Luolasto*-näytelmän dystooppisia ja apokalyptisiä piirteitä. Ruohosen kokeellinen näytelmä sijoittuu ikaikaiseen, kulttuurihistorial-

lisesti arvokkaaseen luolastoon, joka on kuitenkin muutettu ydinjätteen varastointipaikaksi. Eräs näytelmän apokalyptisistä teemoista on Lintusen tulkinnassa teknologian ja insinööritaidon kykenemättömyys hallita ydinjätettä ja luolaston edustamaa luontoa. Ekodystopia päättyy tuhon ja toivon kuviin – maapallon tulevaisuus jää auki.

Kirjailijaessee ja tutkijakeskustelu

Vuosikirja sisältää myös **Johanna Sinisalon** kirjoittaman esseen ”Alistus, toiseus, kapinallisuus! Vallankäytön ja vastarinnan mekanismit dystopiateksteissä”. Esitelmä pohjautuu Sinisalon Kirjallisuudentutkijain Seuran seminaarissa 13.5.2014 Tampereella pitämään kirjailijaesitelmään. Sinisalo tarjoaa kirjailijanäkökulman dystooppiseen kirjallisuuteen ja tulee tekstillään osoittaneeksi, kuinka analyttisesti kirjailija voi tuntea ne kirjallisuudenlajit, joissa kirjoittaa teoksensa.

Kokoelman päättää **Hanna Samolan** ja tunnetun dystopia-tutkijan **Raffaella Baccolinin** keskustelu dystooppisesta fiktiosta. Raffaella Baccolini vieraili pääpuhujana Tampereella 1.–2.7.2016 pidetyn Finncon-konferenssin akateemisessa ohjelmassa, ja teksti pohjautuu konferenssin jälkeen käytyyn sähköpostikeskusteluun.

Vuosikirjan artikkelit ovat vertaisarvioituja. Vuosikirjan tekoa on tukenut Koneen Säätiö, joka rahoittaa Tampereen yliopistolla toimivaa tutkimushanketta *Synkistyvät tulevaisuudenkuvat: Dystooppinen fiktio nykykirjallisuudessa* (2015–2019). Vuosikirja on toimitettu osana projektin toimintaa. Kiitämme lämpimästi Koneen Säätiötä saamastamme tuesta.

KIRJALLISUUS

- Ahlroth, Jussi 2017. ”Synkkä kuvaus totalitarismista myytiin Yhdysvalloissa loppuun Trumpin tultua valtaan – Tällainen on George Orwellin 1984 ja näin se kuvaa myös Trumpin aikaa”. Julkaistu 27.1.2017. <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005063335.html>
- Ahola, Suvi 2017. ”Klassikkokirja naisten ruumiit hyötykäyttöön alista- vasta diktatuurista nousi Trumpin Yhdysvalloissa myyntilistoille – Tällainen on Orjattaresi-romaani”. Julkaistu 10.2.2017. <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005082391.html>
- Beck, Ulrich 1990: *Riskiyhteiskunnan vastamyrryt: organisoitu vastuuttomuus*. Suom. Heikki Lempa. Tampere: Vastapaino.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003: ”Introduction: Dystopia and Histories.” In Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–25. New York and London: Routledge.
- Dewey, Joseph 1990: *In a Dark Time. The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Heimonen, Ida 2016: Ilmastonmuutosaiheinen teatteri Suomessa. Metropolia Ammattikorkeakoulun opinnäytetyö. Katsottu 6.3.2017.
- Lahtinen, Toni 2013a: *Maan höyryvässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa*. Helsinki: WSOY.

- Lahtinen, Toni 2013b: "Ilmastonmuutos lintukodossa." Teoksessa Mika Hallila et al. (toim.), Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta s. 95–106. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 1999: "Tuhoutukoon maailma. Lopun aikojen kirjallisuutta". Teoksessa Tuomas M. S. Lehtonen (toim.), *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat* s. 206 –221. Helsinki: Gaudeamus.
- McHale, Brian 2011: "Models and Thought Experiments". In Jan Alber (ed.), *Why Study Literature?* pp. 135–155. Aarhus: Aarhus University Press.
- Rahkonen, Keijo 1996: *Utopiat ja anti-utopiat. Kirjoituksia vuosituhannen päättyessä*. Helsinki: Gaudeamus.

DYSTOOPPISET PIENYHTEISÖT JA YHTEISKUNNAT

SAIJA ISOMAA

Maailma ilman miehiä.

Marjaana Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis*
yhden sukupuolen dystopiana

Marjaana Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* (1996, tästä lähtien myös RLJK) liittyy klassisen dystopian lajiperinteeseen: se fokusoituu kuvaamaan tulevaisuuden pakkovaltiota ja sitä vastaan suunnattua kapinaa. Teos kuitenkin lisää perinteeseen uuden aiheen eli luo klassiselle dystopialle uuden temaattisen alalajin,¹ yhden sukupuolen dystopian. Sen kuvaama tulevaisuuden Suomi on näet gynokratia eli naisten valtakunta, josta miessukupuoli on lähes kokonaan hävitetty sen ihmiskuntaa tuhoavan aggressiivisuuden ja väkivaltaisuuden vuoksi. Jäljelle on jäänyt vain vahingossa syntyneitä, feminiinistettyjä poikia sekä muutama seksuaaliterapian välineenä laitoksessa pidetty aikuinen mies, jotka lähtevät mukaan naishoitajan organisoimaan kapinaan.

Alatyypin keskeisyys näyttää yleisemmältäkin trendiltä kotimaisessa yhteiskuntadystopiassa. Eugen Samjatinin, Aldous Huxleyn ja George Orwellin klassikkoteosten kaltaisia yleisiä totalitarismia tai autoritarismia kritisoivia yhteiskuntadystopioita ei meillä ole juuri kirjoitettu, vaan kuvatuissa yhteiskunnissa on tyypillisesti jokin erityinen dystooppisuutta tuottava piirre, kuten sukupuolten eriarvoisuus tai tiedonvälitystä hallitseva mediakonglomeraatti, johon teoksen kriittinen kärki kohdistuu.² Aumaston luoma yhden sukupuolen dystopian tyyppi

¹ Alastair Fowlerin (1982) luomassa historiallisessa lajitutkimuksessa alalajit syntyvät uuden aiheen lisäämisen kautta. Tässä tapauksessa klassinen dystopia muuntuu yhden sukupuolen dystopiaksi uuden sisällöllisen määritteen, yhden sukupuolen yhteiskunnan kuvaamisen, kautta. Hahmotan teoksessa kuvatun yhteiskunnan yhden sukupuolen yhteiskunnaksi, vaikka muutama mies onkin jätetty henkiin. Heitä kuitenkin pidetään vankeuden tai orjuuden kaltaisessa tilassa laitoksissa, ja vapaa yhteiskunta koostuu vain täysvaltaisista naisista ja feminiinistetyistä, steriileistä pojista, joiden elämä on tiukasti rajattu.

² Esimerkkeinä näistä ovat Johanna Sinisalon *Auringon ydin* (2013) ja Esa Mäkisen *Totuuskuutio* (2015). Samola (2016) erittelee tarkemmin feministiseksi dystopioiksi hahmottamia sukupuolet eriarvoistavia yhteiskuntadystopioita.

mahdollistaa satiirisen pureutumisen sukupuolten väliseen suhteeseen ja sukupuolittavien käytäntöjen ongelmallisuuteen.

Rikas, Laiha ja Kaunis noteerattiin ilmestymisensä jälkeen lehtikriittikeissä.³ Siitä ei kuitenkaan ole julkaistu juurikaan tutkimusta, vaikka se tarjoaisi kiinnostavan tutkimuskohteen esimerkiksi feministiselle tutkimukselle.⁴ Tutkimuksen vähyyteen voi vaikuttaa romaanissa yhdistyvien lajien uutuus ja outous kotimaisessa kontekstissa.⁵ Lajitutkimuksessa on näet huomattu, että mikäli lukija ei tunnista teoksen lajia, hän saattaa pitää teoksen kompositiota tai sen osaa epäonnistuneena tai tarpeettomana tai kokea koko teoksen käsittämättömäksi. Lajin tunnistaminen voi muuttaa tilanteen, sillä laji tarjoaa käsityksen kokonaisuudesta ja tyyppillisistä merkityskomponenteista. (Ks. Fowler 1982: 259.) Myös *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* suhteuttaminen ulkomaisiin lajiperinteisiin avaa siihen uuden näkökulman, sillä tarkastelu paljastaa teoksen moninaiset yhteydet utooppisen ja dystooppisen fiktion perinteisiin ja luo kontekstin, jossa teoksen piirteet näyttäytyvät motivoituina ja merkityksellisinä. Samalla lajiin kontekstointi nostaa esiin teoksen yksilölliset piirteet eli sen, mikä siinä on erityistä.

Kuten olen toisaalla (Isomaa 2017) esittänyt, Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* ei palaudu suoraan mihinkään ulkomaiseen emolajiin, vaan se yhdistelee eri lajien piirteitä luodakseen vastalajin yhden sukupuolen utopialle. Romaanissa luotu piirteiden kokonaisuus on äskettäin noussut lajirepertoarin asemaan, sillä Jan Salmisen *Äidinmaa* (2012) sekä Kauko Lehtosen omakustanne *Neitsytmaa* (2013) tarttuvat teoksen luomaan laji-ideaan ja muuntelevat sitä omiin tarkoituksiinsa.⁶ *Äidinmaassa* miehet syrjäytyvät 2000-luvun ensimmäisen vuosisadan kuluessa ja jäljelle jääneet alistetaan naisyhteisön orjiksi. *Neitsytmaassa* malesia-niminen kulkutauti on tappanut valtaosan maailman miehistä ja jäljelle jäänyt ihmiskunta on siirtynyt vuonna 2131 yhden sukupuolen malliin, kun eräs

³ Teoksesta julkaistiin sen ilmestyttyä useampi lyhyt kirjaesittely tai aikalaisarvostelu, mm. Soikkeli 1996, Kumpulainen 1996, Rantalaiho 1996, Ruuska 1996, Laajarinne 1997 ja Järvenpää-Summanen 1997.

⁴ Ainoa tuntemani tutkimus on oma artikkelini (Isomaa 2017), jossa tarkastelen yhden sukupuolen dystopiaa esimerkkinä kirjallisen periferian lajista. Markku Soikkeli (2015: 76) mainitsee romaanin mutta pitää sitä naimystiikan hallitsemana utopiana. Tässä artikkelissa perustelen päinvastaista näkemystä, jonka mukaan teosta on pidettävä dystopiana.

⁵ Tältä kannalta on kiinnostavaa, että romaanista aikalaisarvostelun kirjoittanut Markku Soikkeli (1996) pyrkii kontekstoimaan teoksen aiempaan kirjallisuuteen. Hän rinnastaa teoksen Pepi Reinikaisen romaaniin *Pimeän pesä, paratiisi* (1990), jossa kuvatussa saarella elävästä naisyhteisöstä aikuiset miehet on karkotettu ja nuoria poikia pidetään palvelijoina ja sängynlämmittäjinä. Koko saari naisyhteisöineen hahmottuu kuitenkin tajuttomuuden aikana koetuksi kuvitelmaksiksi, joskin esitys jää ambivalentiksi. Kyse ei myöskään ole maan laajuisesta naisten yhteiskunnasta, vaan naisten pieniyhteisöstä muiden yhteisöjen keskellä. Toisen vertailukohtana Soikkeli löytää norjalaisesta kirjallisuudesta, Gerd Brantenbergin romaanista *Egalias dotre* (1977, *Egalian tyttäret*, suom. 1991), joka kuvaa sukupuolirooleiltaan nurinkäännettyä maailmaa. Brantenbergin romaanissa miehet ovat naisten asemassa, mutta heitä ei ole poistettu. Lisäksi romaani on sävyllään enemmän hauskaa ja hulvatonta kuin synkkää satiiria.

⁶ Kiitän Teemu Jokilaaksoa huomioni ohjaamisesta Salmisen teokseen. Kauko Lehtosen omakustanne eroaa Salmisen ja Aumaston teoksista fokuoituessaan miesten saarelle matkustavien naisten kuvaukseen.

Neitsytmaan naisista keksii ehdottaa miesten palauttamista kahdelta reservaattialueelta takaisin yhteiskuntaan. Jo kaksi samankaltaista teosta riittää historiallisessa lajiteoriassa muodostamaan lajin, ja muutamasta teoksesta koostuvat lajit ovatkin tyyppillisiä pienten kielialueiden kirjallisuuksille (ks. Isomaa 2017).

Tarkastelen seuraavassa Aumaston *Rikasta, Laihaa ja Kaunista* lajinäkökulmasta sekä erittelen sen intertekstuaalisuutta ja kantaaottavuutta. Peruskysymykseni on, mihin lajeihin teos kytkeytyy ja miten se niitä hyödyntää. Kysyn myös, millaista arvomaailmaa teos välittää lukuisten keinojensa kautta. Vastaan kysymyksiini pääasiassa lajin ja tekstienvälisyyden tutkimuksen avulla, joskin tiedostan luonnollisesti myös esimerkiksi feministisen luennan mahdollisuuden. Feministiset kysymyksenasettelut tulevat mukaan ennen kaikkea feministisestä scifistä käydyin lajikeskustelun ja romaanin tendensiivisyyden analyysin kautta mutta ne rajautuvat muutoin näkökulmani ulkopuolelle. Tarkastelun pääfokus on *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* lajisuhteissa ja dystopialle tyyppillisen varoituksen erittelyssä, joka rakentuu muun ohessa satiirille tyyppillisten kääntämisen ja kärjistämisen keinojen kautta. Keskeinen päämääräni on valaista romaanin asemaa ensimmäisenä kotimaisena yhden sukupuolen dystopiana ja tehdä näkökulmani rajoissa kokonaistulkinta teoksesta. Markku Soikkeli (2015: 76) on määritellyt *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* ”naismystiikan hallitsemaksi utopiaksi”, mutta esitän päinvastaista käsitystä teoksesta dystopiana.

Tarkastelen ensin romaanin suhdetta klassiseen dystopiaan ja suhteutan sitten teosta yhden sukupuolen yhteisöjen kuvauksiin, kuten antiikista juontuvaan amatsoniperinteeseen ja 1800-luvulla syntyneeseen naisutopiaan. Sen jälkeen kytken teoksen 1900-luvulla käytyyn keskusteluun feministisestä utopiasta ja sukupuolten taistelun teemasta. Lopuksi erittelen teoksen viittauksia Simone de Beauvoirin teokseen *Le deuxième sexe* (1949, *Toinen sukupuoli*) sekä tarkastelen sen satiirisuutta ja arvomaailmaa. Nähdäkseni teos suhtautuu kriittisesti sukupuolisyrjintään perustuvaan yhteiskuntaan ja kärsimystä aiheuttaviin sukupuolittaviin käytäntöihin, mitkä sukupuolet niistä kulloinkin kärsivätään.

Klassisen dystopian pakkovaltio

Rikas, Laiha ja Kaunis kuvaa tutunoloista pohjoista valtiota: maan pääkaupunki on Helsinki, ja rannikolla sijaitsevasta lastenkeskuksesta pääsee veneellä meren yli Viroon. Yhteiskunnan instituutioihin kuuluvat muun muassa Kansaneläkelaitos ja Keskusrikospoliisi, ja teoksen keskushenkilöt katselevat videoilta formulakisoja sekä keskustelevat huippumalli Kate Mossista, rocktähti Mike Monroesta, Eino Leinosta, Paavo Lipposesta ja Pentti Saarikoskesta. Teoksessa puhutaan myös Euroopan unionista, Venäjästä ja Baltiasta. Vaikka tapahtuma-aikaa ja -paikkaa ei täsmennetä, kuvattu maailma muistuttaa monissa suhteissa meidän maailmaamme ja suomalaista yhteiskuntaa. Samalla maailma on olennai-

sesti vieras: Euroopan unioni on hajonnut, lukuisat ympäristökatastrofit ovat tehneet osasta maapalloa asuinkelvottoman, ja Suomi – ja mahdollisesti muitakin maita⁷ – on siirtynyt kaoottisessa tilanteessa yhden sukupuolen yhteiskuntajärjestelmään.⁸ Uudessa tilanteessa yhteiskunnan instituutioihin kuuluu Kelan ja KRP:n ohella esimerkiksi spermavaroitus, josta jokainen synnytysikäinen kansalainen (eli nainen) on oikeutettu saamaan säännöllisesti sperma-annoksen valtion subventoimaan hintaan (RLJK: 45–46). Poikien syntyminen ehkäistään sperman ja sikiöiden seulonnan avulla, ja vahingossa syntyneet pojat, kuten teoksen nimihenkilöt Rikas, Laiha ja Kaunis, feminisoidaan hormonikäsittelyllä ja laajennetulla kastroatiolla, jonka läpikäyminen on ehto työpaikan ja kansalaisoikeuksien saamiselle (RLJK: 20, 26–27). Romaani käyttää tuttuuden ja vieraannuttamisen keinoja piirtääkseen puhuttelevan kuvan tulevaisuuden Suomesta. Ympäristötuhojen jälkeinen Suomi on klassisista dystopioista tuttu tukahduttava yhteiskunta, jossa yksilönvapautta rajoitetaan radikaalisti onnen tai yhteiskuntarauhan varmistamiseksi.⁹

Klassisella dystopialla viitataan 1900-luvun alkupuoliskolla syntyneeseen yhteiskuntakuvausten lajiperinteeseen tai lajin erääseen historialliseen vaiheeseen, jossa kuvataan epätoivottavan, alistavan yhteiskuntajärjestelmän käytäntöjä tavallisen ihmisen arkisesta näkökulmasta sekä yhteiskuntaa vastaan suuntautuvaa kapinaa.¹⁰ Teoksen määrittäminen dystopiaksi tai utopiaksi ei siis lajitarkastelussa riipu siitä, pitääkö lukija kuvattuja oloja toivottavina vai epätoivottavina, vaan siitä, hyödyn-

⁷ Teos antaa toisinaan ymmärtää, että miesten poistaminen on maailmanlaajuinen ilmiö (esim. RLJK: 116 puhuttaessa joidenkin maiden maanalaisista miesliikkeistä), mutta asia jätetään epäselväksi teoksessa.

⁸ Ajankohtaa ei täsmennetä, mutta 63-vuotiaan johtajattaren mainitaan eläneen lapsuutensa ”vanhan vallan” aikana (RLJK: 10). Mikäli valta vaihtui heti lapsuuden jälkeen, vallankumouksesta on kulunut puoli vuosisataa.

⁹ Motiivi on läsnä jo ensimmäisessä klassisessa dystopiassa, Eugen Samjatinin romaanissa *Me* (1924), jossa runoilija R-13 tulkitsee paratiisimyytin kertovan väistämättömästä valinnasta onnen ja vapauden välillä: Aatami ja Eeva saivat valita joko vapauden ilman onnea tai onnen ilman vapautta. Teoksessa kuvattu totalitaarinen Ainoa Valtio sortokoneistoinen palvelee onnea: ”Hyväntekijä, Kone, Kuutiotori, Kaasukello, Suojelijat [– –] kaikki tuo suojelee meidän vapaudettomuuttamme – toisin sanoen onneamme”. (Samjatin 2013: 84–85.)

¹⁰ Kansainvälisesti levinnyt laji on kehkeytnyt eri suuntiin vuosisadan kuluessa, ja sen variantteja on tutkimuksessa tyypitelty ja nimetty eri tavoin. Yksi tyypittelyn peruste on teosten arvomaailman toiveikkuus. Lyman Tower Sargent (2001: 222) nimeää ”kriittiseksi dystopiaksi” (*critical dystopia*) teokset, joissa on tyypillisesti ainakin yksi utooppinen paikka tai niistä välittyy toivo, että dystopia voidaan purkaa ja korvata utopialla. Klassista dystopiaa eritellyt Tom Moylan luo parikin termiä erotellakseen dystooppisen fiktion muotoja niiden ilmentämän yhteiskunnallisen toiveikkuuden perusteella. Moylanin (2000: 194–195) mukaan (klassinen) dystopia on taistelevan pessimismin leimaama muoto kun taas kriittisessä dystopiassa on tarinan ja arvojen tasolla avoin, taisteleva utooppinen asenne. Ajallisesti kriittinen dystopia sijoittuu hänen mukaansa 1980- ja 1990-luvuille, 1960–70-lukujen kriittisen utopian seuraajaksi. (Ibid.) Teosten luokittelu alatyyppeihin niiden ilmentämän toiveikkuuden asteen perusteella on eräissä tapauksissa mielekäästä, mutta se voi myös ohjata kiinnittämään liiaksikin huomiota teosten poliittisiin kannanottoihin ja näkemään lajihistorian korostuneesti niiden kautta jäsentävinä vaiheina. Suomen kirjallisuuteen moylanilainen lajiperiodisointi ei sovi jo siitä syystä, että klassisen dystopian lajirepertoari on tullut Suomen kirjallisuuteen myöhemmin kuin Moylanin tutkimiin kirjallisuuksiin.

tääkö teos kulttuurista lajirepertoaaria lajityypillisellä tavalla. Klassisen dystopian perusteoksina mainitaan usein Eugene Samjatinin *МЫ* (*Me*, 1924), Aldous Huxleyn *Brave New World* (*Uljas uusi maailma*, 1932) ja George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* (*Vuonna 1984*, 1949), mutta perinteeseen kuuluu kymmenittäin muitakin teoksia (ks. esim. Booker & Thomas 2009: 66, Moylan 2000: xi ja Moylan & Baccolini 2003: 1–8). Tutkimuksessa on eritelty lajin tyypillisiä piirteitä. Klassiset dystopiat sijoittuvat yleensä tulevaisuuteen ja suosivat *in medias res* -tyypistä aloitusta, jossa kerronta kohdistuu ensi rivistä alkaen yksilöllisyyttä tukahduttavassa, vapaudettomassa yhteiskunnassa elävän keskushenkilön arkielämään. Tässä suhteessa ne eroavat utopiasta, joka kuvaa tyypillisesti aikalaismaailmassa tai lähitulevaisuudessa sijaitsevaa ihanneyhteiskuntaa ja rakentuu yleensä paikalle eksyneen vieraan saapumisen ja yhteiskuntaan tutustumisen varaan. Toinen klassisten dystopioiden tyypillinen rakennepiirre on kapinajuoni: teokset kuvaavat yhtä tai useampaa henkilöahmoa, jotka alkavat kokemustensa myötä yhä suuremmassa määrin kyseenalaistaa vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä ja ryhtyvät tai liittyvät kapinalliseen toimintaan. Kapina alkaa usein kielen ja tietoisuuden tasolta mutta puhkeaa toiminnaksi ja klimaktiseksi tapahtumaksi, jolla yritetään muuttaa yhteiskuntaa. Toisinaan niskuroijat tuhotaan täysin mutta joskus he onnistuvat joko luomaan omia saarekkeitaan yhteiskuntaan, horjuttamaan vallitsevaa järjestelmää tai säilyttämään hetkellisestä tappiosta huolimatta osan organisaatiostaan tulevia uusia kumousyrityksiä varten. (Ks. Baccolini & Moylan 2003: 5–7, Moylan 2000: xiii.)

Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* liittyy parissakin suhteessa klassisen dystopian perinteeseen. Rakenteellisesti se esimerkiksi alkaa *in medias res* -tyyppisesti suoraan fiktiivisen maailman tapahtumista, Lastenkeskus Auringonkukasta, jossa kasvatetaan yhteiskuntaan epätoivottuina syntyneitä poikalapsia. Yhteiskunnallista todellisuutta havainnoidaan yhteiskunnan jäsenten näkökulmasta eikä utopian tavoin yhteiskunnan ulkopuolisen henkilön silmin. Yksi pojista, Kaunis, toimii teoksen minäkertojana. Teos alkaa lastenkeskuksen uuden hoitajan repliikillä, jossa hän ihmettelee passiivisten asukkaiden tyytyväisyyttä oloihinsa. Romaanin aloitus pohjustaa toista klassisen dystopian rakennepiirrettä, tulevaa kapinajuontaa, sillä se paljastaa tyytymättömyyden kytevän eräissä yhteiskunnan jäsenissä, vaikka lastenkeskuksen olot näyttäytyvätkin päällisin puolin idyllisinä ja harmonisina.

– Ettekö te koskaan ikävöi minnekään? uusi hoitaja kysyi. Hän oli tuonut tarjottimella teemukit ja vadillisen hapankorppuja. Sitten hän unohtui nojaamaan kaiteeseen.

Lastenkeskus Auringonkukka oli meren rannalla vanhassa peruskorjatussa kotitalousopistossa. Kauniilla ilmalla joimme iltapäiväteen yläkerran suurella parvekkeella. Meri välkkyi vaahteranlehtien takaa.

Me kaikki olimme hiljaa. Suuri punavalkoinen laiva lipui ulapalla.

– Miten niin ikävöi? joku vanhemmista kysyi.

– Se on kuin tupakanhimo tai jotain, hoitaja mumisi.

– Mikä on tupakka?

Hoitaja ei vastannut. Monet meistä kyllä tiesivät. Tupakka oli laitonta. Mutta oli tyhmiäkin, jotka eivät ymmärtäneet lämmintä, kitkerää hajua. Minä nuuhkin sitä hoitajista niin kuin mitä tahansa hajua, ei se minulle enempää merkinnyt. (RLJK: 7)

Tupakka on yhteiskunnassa laitonta, mutta silti osa hoitajista polttaa, mikä on niskurointia yhteiskunnan normeja vastaan. Hoitajan tapa kuvata sanatonta kaipuutaan tupakanhimon kaltaisena paljastaa, että hän ikävöi muitakin yhteiskunnan kieltämiä asioita – yksilön tarpeet ja toiveet eivät noudata yhteiskunnan odotuksia vaan määrittyvät laittomiksi. Teoksen yhteiskunta paljastuu erityisesti poikien kohtelun osalta klassiselle dystopialle tyypilliseksi, yksilön toiminnalle ahtaat, ehdottomat rajat asettavaksi totalitaariseksi yhteiskunnaksi, sillä pojilta kielletään sukupuoli ja heille annetaan ahdas, vaihtoehdoton rooli naisten yhteiskunnan hoivatyöntekijöinä. Myös kapinajuoni liittyy teosta klassisen dystopian perinteeseen. Samalla teos poikkeaa silmiinpistäväällä tavalla lajin valtavirran konventioista: valtion harjoittama kontrolli ei kohdistu yksilöihin tasapuolisesti tai valtarakenteiden tuottaman luokka-aseman pohjalta, vaan pääasiassa sukupuolen perusteella. Sukupuolielämän säätely on keskeinen teema klassisissa dystopioissa, mutta lajiin ei kuitenkaan kuulu perinteisesti yhden sukupuolen yhteiskuntien kuvaus. Romaanin lajianaalyyksia ei siis ole perusteltua lopettaa teoksen tunnistamiseen klassisen dystopian lajiin kuuluvaksi, vaan on myös syytä tarkastella sen suhdetta myös ainakin yhden sukupuolen yhteiskuntien kuvausperinteeseen.

Utooppiset naisten valtakunnat

Valtaosa kirjallisista yhden sukupuolen yhteiskuntien kuvauksista on naisyhteisöjen kuvauksia. Tarinaperinnettä tunnetaan jo antiikista. Kuten Adrienne Mayor on osoittanut teoksessaan *The Amazons* (2014), useat kreikkalais-roomalaiset myytit sekä kirjalliset ja kuvataiteen teokset sisältävät kuvauksia amatseoneiksi nimitetystä skyyttiläisestä naissoturien kansasta, jonka uskottiin elävän tunnetun maailman reuna-alueella, usein nykyisellä Mustanmeren alueella. Monissa tarinoissa amatsonit ymmärretään soturimiehistä ja -naisista koostuvaksi vieraaksi kansaksi, mutta eräät kirjoittajat, kuten 200-luvulla kirjoittanut Junianus Justinus, kertovat myös pelkistä naisista muodostuvista amatsoniyhteisöistä. Justinuksen kuvaamat leskinaiset vierailivat naapurikansojen miesten luona vain tullaakseen raskaaksi ja tappoivat syntyneet poikalapset mutta kasvattivat työt ratsastamaan ja taistelemaan.¹¹ (Mayor 2014: 17–26, 48–51, 84–90.) Amatseoneja koskeva tarinaperinne tarjoutui myöhemmin historiankausiin luontevaksi tulkintakehykseksi, kun pyrittiin hahmottamaan ja ymmärtämään epäodotuksenmukaisesti – aktiivisesti, hyökkäävästi, hallitsevasti, itsenäisesti – käyttäytyviä naisia. Tällaisiksi nähtiin esimerkiksi

¹¹ Amatseoneihin liitetään antiikin lähteissä myös muita shokeeraavia piirteitä. Esimerkiksi Herodotos kertoo heidän saaneen nimensä yksirintaisuudestaan (*a mazos*): naiset leikkasivat pois toisen rintansa voidakseen ampua helpommin jousipyssyllä. Viime vuosien arkeologinen tutkimus on arvioinut uudelleen kulttuurisia uskomuksia ja osoittanut hautalöytöjen avulla, että naissotureita käyttävä kansa on tosiaankin asuttanut Etelä-Venäijää. Sitä vastoin esimerkiksi uskomus amatseonien yksirintaisuudesta on kiistetty. (Mayor 2014.)

naissoturit ja -hallitsijat sekä 1800-luvun lopusta lähtien myös feministit.¹² Amatsoni-motiivi on esiintynyt sittemmin toistuvasti myös feministisessä ja antifeministisessä scifissä (esim. LeFanu 1988: 33, Attebery 2002: 86–88).

Yhden sukupuolen yhteisöjä alettiin kuvata romaanissa ja lyhytproosassa pääasiassa vasta utopiakirjallisuuden kukoistuskaudella 1800-luvulla. Tällöin yhden sukupuolen miesutopian ohella syntyi sen erityismuoto eli muun muassa sukellusveneiden ja avaruusalusten miesyhteisöjä kuvaava kulkuneuvoutopia (*vehicular utopia*) sekä naisutopia, jotka kukin ovat tyypiltään separatistisia eli sukupuolet eri yhteisöihin erottavia utopioita (Attebery 2002, 115). Naisutopioita eli kuvauksia harmonisista, vain naisista koostuvista yhteisöistä kirjoittivat erityisesti yhdysvaltalaiset naiskirjailijat. Ensimmäisenä yhden sukupuolen naisutopiana pidetään usein Mary E. Bradley Lanen romaania *Mizora* (1880–1881, 1890), mutta Charlotte Perkins Gilmanin romaani *Herland* (1915, suom. 2009) on tunnetumpi lajin teos. Molemmat teokset kuvaavat syrjäisessä paikassa – *Mizorassa* arktisella alueella maankuoren alla ja *Herlandissa* tropiikissa korkealla kalliomuodostelmalla – sijaitsevaa naisten valtakuntaa, josta miehet ovat tuhansia vuosia sitten tuhoutuneet luonnonmullistusten ja sosiaalisten konfliktien myötä. Naissukupuoli on säilynyt löydettyään luonnollisesti tai tieteen avulla tavan lisääntyä partenogeneettisesti eli naisten sukusolujen kautta, ja utopialle lajityypillisen vieraan saapussa naisten valtakuntaan se on kehittynyt geneettisesti ja moraalisesti ylivertaiseksi äitien yhteisöksi. Yhteisöön saapuvat vieraat – *Mizorassa* venäläinen säätyläisnainen ja *Herlandissa* kolme miespuolista tutkimusmatkailijaa – ihailevat ja ihmettelevät löytämäänsä supernaisten yhteisöä, joskin *Mizorassa* yhteisö näyttyy lievästi rasistisena ja *Herlandissa* ongelmia aiheuttaa yhden miesmatkailijan seksistinen asennoituminen naisia kohtaan. Molemmat teokset implikoivat naisissa piilevän suuren kehityspotentialin, jos olot ovat suotuisat eikä konventionaalinen sukupuoliroolitus ole ohjaamassa kehitystä epäsuotuisille raiteille.

Lanen ja Gilmanin teokset löydettiin uudestaan 1970-luvulla feministisen scifin nousukaudella, jolloin niistä otettiin uusintapainoksia ja niiden perinnettä kehitettiin edelleen toisen aallon feministisessä scifissä,

¹² Tulkinnat amatsonista vaihtelivat. Keskiajalla Ranskassa kirjoittanut Christine de Pizan löysi teoksessaan *Livre de la cité des dames* amatsonista positiivisen esikuvan aktiiviselle naiseudelle. Etelä-Amerikkaa halkova joki nimettiin heidän mukaansa 1540-luvulla, kun naistaistelijoita käyttävä heimo hyökkäsi espanjalaisen löytöretkeilijän Francisco de Orellanan retkikuntaa vastaan. Renessanssin englantilainen kirjallisuus puolestaan käsitteli amatsonien – tai heiksi pukeutuneiden mieshahmojen – kautta esimerkiksi toiseuden ja sosiaalisen sukupuolen kysymyksiä. 1800-luvun ja 1900-luvun alun lehdistö käytti amatsoni-nimitystä aikakauden feministeistä. (Ks. esim. King 1999: 16–17, Wheeler 1995: 37, Ehrenpreis 1999: 25.) Sigrid Kingin (1999: 16–17) mukaan amatsonin hahmoon toisinaan liitetyt kontroversiaalit piirteet, kuten sen kytkeminen maskuliinisiin naisiin ja heidän seksuaalisiin tapoihinsa, on saanut osan feministeistä suhtautumaan kriittisesti hahmon asettamiseen yleiseksi feministiseksi ihanteeksi. Toisaalta hahmo on joustava: naisten kehonrakennuskulttuurissa ihanteena oleva vahva ja lihaksikas nainen on kytketty amatsonin hahmoon (esim. Kaplan et al. 2000). Adrienne Mayor (2014: 1) käyttää poikatyön ja naispuolisen Tarzanin käsitteitä kuvaillaessaan kreikkalaisten myyttien amatsonia muistuttavaa kreikkalaista naishahmoa, Atalantaa, mikä kuvastaa hyvin hahmon merkityskenttää.

muun muassa Joanna Russin, Monique Wittigin, Ursula K. Le Guinin ja Marge Piercyn teoksissa. Brian Attebery (2002, 107) mukaan monet näistä teoksista leikkivät ajatuksella, että feministisille periaatteille rakennettu maailma parantaisi ongelmistaan huolimatta monien naisten asemaa. Tulevaisuuksien maailmojen kuvittelu tarjosikin mahdollisuuden kyseenalaistaa vallitsevia sosiaalisia normeja. Teokset tarkastelevat kysymyksiä sukupuolesta ja yhteisöstä kuvittelemalla muun muassa kloonaukseen, homoseksuaalisuuteen ja androgynisyyteen perustuvia enemmän tai vähemmän utooppisia yhteisöjä. Samalla sivutaan kuitenkin myös niihin kytkeytyvää diversiteetin vähentymistä ja heteroseksuaalien tai ylipäänsä toiseuksien syrjintää. Kehityksen myötä feministinen utopia oli 1970-luvun lopussa vakiintunut lajiperinne, jolla oli esittää kunnioitettava syntyperinne, klassikkoteoksia sekä myös antifeministisistä utopioista koostuva vastakaanon. (Ibid. 107–114.) Vielä 1980-luvun naisten utopiat liittyvät Lee Cullen Khannan (1990: 130–131) mukaan Thomas Moren traditioon, eli tietty konservatiivisuus leimaa kokeilevuudesta huolimatta lajia.

Yhden sukupuolen yhteiskunta Aumastolla

Naisten yhteiskunnan kuvaaminen kytkee *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* aiheitasolla feministisen utopian perinteeseen, ja myös yhteiskunnan synnyn kuvauksessa on samankaltaisuutta. Romaani vertautuu esimerkiksi Lanen *Mizoraan* siinä, että miesten syrjäyttäminen on seurausta pitkään jatkuneesta sodan, korruption, väkivallan ja anarkian kaudesta. Myöskään miesten laajamittaisen poistamisen tapaa täsmennetä – heitä ei vain tietyn ajan kuluttua enää ole.

Aumaston romaanissa naisten yhteiskunnan synnystä kertoo alaisilleen lastenkeskus Auringonkukan johtajatar, jonka mukaan terrorismi, saastuminen ja silmitön väkivalta johtivat lakkoon ja lopulta demokraattiseen päätökseen XY-kromosomin eli miesten poistamisesta. Prosessin tuloksena syntyy – klassiselle utopialle ja dystopialle tyypillisesti – *yhtenäinen* kansakunta, josta häiritsevät ainekset on oletetusti poistettu (ks. RLJK: 20).

Lopulta tajusimme, että ihmiskunnan viimeiset hetket olisivat käsissä, ellei tapahtuisi muutosta. Euroopassa sodat laajenivat ja raaistuivat, ympäristötuhot ja ydinlaskeumat olivat jokapäiväisiä, täällä taas oli miltei sisällissota, jengit taistelivat toisiaan vastaan sinkoiskuin, autopommeja räjäyteltiin, tavaratalojen ruokapakkauksia myrkytettiin, vauvanruokapurkkeihin oli lisätty lasinsiruja, pimeään aikaan oli voimassa ulkonaliikkumiskielto ja jokainen pelkäsi itsensä ja lastensa puolesta. Äkkiä me ymmärsimme, että joko kuolisimme tai yrittäisimme jotain. [– –] Muistan sen talven kuin eilisen päivän; kansakunnasta oli vihdoinkin tullut yhtenäinen. (RLJK: 19–20)

Johtajattaren puheenvuoro (RLJK: 18–21) asettuu kuitenkin erityisesti sen alun paisuttelevan ja groteskin tyylin¹³ puolesta satiiriseen valoon. Lisäksi

¹³ Johtajattaren retoriikassa ihmiset esimerkiksi ”hyllyivät kuin hyytelöt”, heistä leikattiin kilojen painoisia kasvaimia ja ”hampaita putoili suusta kesken puheiden pidon, vaikka valtio kustansi jokaiselle ilmaiset xylitolpurukumit” (RLJK: 18). Erityisesti tämä puheen liioitteleva ja koomisen groteskeja asiayhteyksiä tuottava alkupuoli (esimerkkinä hampaiden tippuminen kesken puheen – xylitolpurukumista huolimatta) kutsuu lukijaa satiiriseen luentaan.

eläkeikäinen johtajatar kertoo menneistä tapahtumista puoliympyrään ympärilleen kerääntyneille nuorille hoitajattarille ja lapsille dramaattisesti ja ihanteellistaen, kuin sotajuttua nuoremmille kertova sotaveteraani, mikä lisää satiirista viritystä: laajan ihmisjoukon tuhoamisen esittäminen sankarillisena ei kuulu teoksen korkeimpaan arvomaailmaan.

Rikkaan, Laihan ja Kauniin kuvaus naisyhteiskunnan synnystä kuitenkin eroaa 1800-luvun naisutopioista esimerkiksi siinä, että yhteiskuntakehitykseen vaikuttaa levottomuuksien ohella myös luonnon saastuminen. Luonnon saastumisen motiivi on tyypillinen 1960-luvun ympäristöherätyksen jälkeiselle kirjallisuudelle, ja se pohjustaa pakkoyhteiskunnan syntyä esimerkiksi Margaret Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale* (1985, suom. *Orjattaresi*), jonka Hanna Samola (2016) on osoittanut erääksi lajimalliksi kotimaiselle feministiselle nykydystopialle. Luonnon saastuminen rakentaa dystooppista maailmaa myös esimerkiksi Kauko Röyhkän romaanissa *Ocean city* (1999). Toinen Aumaston romaania klassisista naisutopioista erottava piirre on, ettei miehiä poisteta kokonaan vaan heistä jätetään pieni jäännös. Miehiä ei käytetä lisääntymiseen, vaan heitä pidetään pakkokeinoin erikoisterapiakeskuksissa, jonne vaikeista seksuaalisista neurooseista kärsivä nainen voi päästä kosketusterapiaan Kelan määräyksellä tai isohkoa rahallista korvausta vastaan. Teoksen kapinallinen nuori hoitaja Heidi kiteyttää hoidon sisällön lauseella ”Hässimistä *you know, fucking* [– –] [ä]mmät saavat keran kuukaudessa naida suurella rahalla” (RLJK: 44). Valtio siis parittaa henkiin jättämiään miehiä terapian nimissä. Tämäkin on poikkeuksellinen aihe maan dystopiaperinteessä, jossa prostituutioon pakotetut ovat tyypillisesti naisia (ks. Samola 2016: 64).

Miehet lähes täysin tuhonneen yhteiskunnan kuvaaminen on omailemainen ratkaisu dystopian ja utopian traditioissa, ja se mahdollistaa toisentyypisen pureutumisen sukupuolisen (väki)vallan kysymyksiin kuin puhtaan yhden sukupuolen yhteiskunnan kuvaus. Esimerkiksi varhaiset feministiset naisutopiat muodostuvat yksinomaan naisista ja keskittyvät naisten ylivertaisuuden osoittamiseen ja sitä kautta naisten puolesta puhumiseen. Sitä vastoin Aumaston romaanissa toinen (ja feminisoitujen poikien myötä kolmas) sukupuoli on jäännöksenä läsnä ja sukupuolten dynamiikkaa kuvataan läpi tarinan. Asetelma myös nostaa esiin väistämättä hieman erilaisia kysymyksiä kuin teos, jossa toinen sukupuoli on ainoastaan alistettu, sillä sukupuoleen perustuva valtiollinen väkivalta on viety Aumaston teoksessa paljon pidemmälle, miltei puolen väestön tuhoamiseen. Teos fokusoi sukupuolten välisiin suhteisiin ihmisten tuottamina ja valitsemina käytänteinä. Vaikka luonnon saastuminen on eräs naisten yhteiskuntaan johtava tekijä *Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa*, valtaapitävien harjoittama jatkuvaluontoinen toisen sukupuolen alistaminen on vain löyhästi kytkeytynyt maapallon ekologiseen tilaan ja on viime kädessä vallassa olevien aktiivisen valinnan tulosta.

Naisten yhteiskunnan luomisella tavoitellaan parempaa yhteiskuntaa, mutta vallitsevat olot eivät *Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa* näyttäytyä utooppisina. Eettisistä pyrkimyksistä huolimatta yhteiskuntarakenne perustuu väkivallalle, mikä tulee selkeimmin esille *Rikkaan, Laihan ja Kauniin* elämänvaiheiden ja kokemusten kautta. Miesten poistaminen ei ole

muuttanut dystopiaa utopiaksi, kuten klassisissa naisutopioissa, vaan lähinnä muuttanut sen luonnetta.

Kapinajuoni ilman kapinakykyä

Kuten edellä esitettiin, kapinajuonta on pidetty eräänä klassisen dystopian lajityypillisenä piirteenä. Sitä voikin pitää keinona, jonka avulla teos voi arvottaa kuvaamaansa yhteisöä. Viimeistään keskeisen henkilöhahmon kapinallistuminen viestittää lukijalle, ettei kuvattu yhteiskunta ehkä olekaan toivottava teoksen korkeimman arvomaailman näkökulmasta.

Tunnetuissa klassisissa dystopioissa, kuten Samjatinin *Me*, Huxleyn *Uljas uusi maailma* ja Orwellin *Vuonna 1984*, kapinan kehkeytyminen on keskeinen kuvauksen kohde. Varsin usein, kuten ensin ja viimeksi mainitussa romaanissa, kapinaa on lietsomassa sensuelli nainen, joka kiehtoo miespuolista keskushenkilöä antamiensa älyllisten virikkeiden mutta myös vapautuneen aistillisuutensa kautta. Kapinajuonta tai -aihelmaa ei kuitenkaan ole syytä ymmärtää välttämättömänä ehtona teoksen kuulumiselle dystopian lajiin, vaan pikemminkin kyse on tietyn aikakauden tai lajiperinteen dystopioille tyypillisestä piirteestä.¹⁴ Myöskään uudemmissa dystopioissa ei välttämättä ole yhtä selväpiirteistä kapinajuonta, vaan laji on saanut viime vuosina uusia muotoja, joista monet lienevät vielä tunnistamatta ja kuvaamatta.

Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa on kuitenkin klassiselle dystopialle tyypillinen kapinajuoni, vieläpä yhdistyneenä viettelevän naisen aiheeseen. Lastenkeskuksen uusi hoitaja, Heidi, on näet ratkaisevassa roolissa kapinan suunnittelijana ja organisoijana. Juuri hän työskentelee vuosien ajan salaisesti vallankumouksen syöttämiseksi ja rekrytoi miehiä mukaan liikehdintään. Heidn kautta myös Rikas, Laiha sekä Kaunis joutuvat mukaan Venäjältä leviävään maskulinistiseen kapinaan.

Kolmesta pojasta Rikas on kaikkein maskuliinisin: hänen karvan-
sa alkavat kasvaa murrosiässä hormonihoidosta huolimatta, ja Heidi rohkaisee häntä vastarintaan. Edes 12-vuotiaille pojille teoksessa tehty kastroatio ei muuta Rikkaan henkistä tilaa ratkaisevasti, ja hänet aiotaan siirtää ”epäonnistuneille tapauksille” tarkoitettuun laitokseen. Siirtoa edeltävänä päivänä Rikas kuitenkin karkaa yhdessä Heidn kanssa, ja hän tulee jonkin ajan kuluttua tunnetuksi mieskapinan johtohahmona. Liikkeen todellinen johtaja on kuitenkin Heidi, joka soluttautuu väärällä nimellä erääseen erikoisterapiakeskukseen työntekijäksi. Keskuksessa Heidi hankkiutuu raskaaksi Kettu-nimiselle keittiössä avustaneelle miehelle ja järjestää miesten paon keskuksesta.

¹⁴ Esimerkiksi Aldous Huxleyn viimeiseksi teokseksi jääneessä utopiaromaanissa *Island* (1963) kuvataan utopian konventioiden kautta ihanteellista saariyhteiskuntaa, jonka tuleva hallitsija on kuitenkin yhteiskunnallista mullistusta hautova, rappeutuneena näyttävä nuorehko mies. Tulevan hallitsijan kapinallisuus suhteessa vallitsevaan järjestykseen ei riitä tekemään koko teoksesta dystopiaa, vaan kyse on ennemminkin utopian puitteisiin upotetusta dystooppisesta aiheesta. Repertoariajattelun mukaan saman lajin teoksissa ei tarvitse olla yhtäkään kaikkien jakamaa piirrettä, vaan teoksia yhdistää toisiinsa piirteiden poimiminen samasta lajirepertoarista.

Myös erikoisterapiakeskuksen miesten tila on teoksessa ankea. Erikoisterapiakeskuksesta karattuaan miehet odottavat maaseudulla sijaitsevassa tukikohdassa Venäjän maanlaiselta miesjärjestöltä tilattuja aseita. Aseiden sijasta tulee alkoholilasti, mistä seuraa miesten juopuminen ja tappeluita. Erikoisterapiakeskuksessa seksuaalisesti hyväksikäytetyt miehet eivät pysty tavoitteelliseen toimintaan, vaan he raiskaavat ja tappavat brutaalisti kapinatoverinsa Rikkaan ja raiskaavat Laihan. Heidiinkin yritetään käydä käsiksi. Vuosikausien uurastus terapiatyössä on mitä ilmeisimmin laitonut miehet ja vienyt heiltä inhimillisyyden. Kuvatussa tilassa miehet ovat joka tapauksessa yhden sukupuolen yhteiskuntajärjestelmää tukevan valtakurssin väittämien kaltaisia: aggressiivisia ja väkivaltaisia.

Yleisesti ottaen yhden sukupuolen yhteiskunta ei näyttäydy *Rikkaassa, Kauniissa ja Laihassa* oikein kenenkään osalta utooppisena. Vaikka miesten poistamisen piti tuoda onni ja rauha maailmaan, juuri kukaan ei koe elävänsä utopiassa. Naisparien perheissä on perinteisiä perheongelmia uskottomuudesta alkoholismiin ja jopa ex-puolison murhaan, ja lisäksi monia naisia vaivaa tyydyttämätön seksuaalisuus, joka johtaa toisinaan jopa invalidisoitumiseen (RLJK: 127). Pojilta on viety ihmis- ja itsemääräämisoikeudet, ja valtio määrittää heidän fysiologiansa, seksuaalisuutensa ja elämänuransa. Erikoisterapiakeskusten miehet ovat menettäneet rationaalisuutensa ja inhimillisyytensä. Pieleen mennyt utopia on muuttunut dystopiaksi jopa siinä määrin, ettei edes kapinan toteuttajia ole murrettujen mielten joukosta löytyä. Klassisille dystopioille epätyypilliseen tapaan yhteisössä muhiva kapina ei kaadu niinkään alistavan valtiokoneiston julmaan väliintuloon kuin kapinallisten omaan kapinakyvyttömyyteen, mitä voi pitää synkeänä kannanottona kuvattuun maailmaan.

Gynokratiaita vastaan: helvetinhenkilistä monalisaksi

Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* ei suinkaan ole ensimmäinen kriittisesti naisten hallitsemaa yhteiskuntaa kuvaava teos. Yhden sukupuolen feministisille utopioille kirjoitettiin 1900-luvun mittaan useita antifeministisiä vastateoksia, joissa naisten valtakunnat esitetään kielteisessä valossa, vinoutuneina ja luonnonvastaisina yhteisinä. Tunnettu feministinen scifikirjailija ja englantilaisen kirjallisuuden professori Joanna Russ on eritellyt artikkelissaan ”Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in SF” (1980) yhtätoista vuosina 1926–1973 julkaistua romaania tai novellia, joiden kirjoittaja ratkaisee kuvaamansa sukupuolten välisen taistelun tai vastakkainasettelun miesten hyväksi. Russ viittaa tähän antifeministiseen tarinatyyppiin satiirisesti nimityksellä ”Flasher variety” eli itsensäpaljastaja-muunnos, sillä siinä miesten voiton sukupuolten valtataistelussa varmistaa heidän ”pyhän esineensä” eli sukuelintensä paljastaminen eivätkä esimerkiksi älykkyyden, luonteenhyveiden, inhimillisyyden ja rohkeuden kaltaiset ominaisuudet (ibid. 3, 12). Justine Larbalestier (2002, 43) on hahmottanut Russin erittelemät teokset osaksi scifille tyypillistä sukupuolten taistelun (*the battle of the sexes*) teemaa tai alalajia, joka kuvaa sukupuolten välistä konfliktia sen lukuisissa muodoissa.

Russin analysoimissa romaaneissa ja novelleissa kuvataan tyypillisesti naisyhteisöä, joka on sanoutunut kapinan kautta irti patriarkaalisesta yhteiskuntajärjestyksestä ja luonut oman gynokratiansa. Moni teoksista on kuitenkin kääntymystarina, jossa yhteisöön kuuluva nainen kohtaa sen ulkopuolella elävän miehen ja joutuu tämän kanssa seksuaaliseen kontaktiin. Heteroseksuaalinen kohtaaminen saa naisen hylkäämään naisyhteisön ja asettumaan sukupuolten vastakkainasettelussa miesten puolelle. Esimerkiksi Nelson Bondin tarinassa ”The Priestess who rebelled” (1939) Meg-niminen, neitsyeksi lupautunut papitar kohtaa pyhiinvaellusmatkallaan miehen, jonka antama psykedeelinen suudelma aloittaa Megissä naisyhteisöstä luopumisen prosessin. Bruce McAllisterin tarinassa ”Ecce femina!” (1972) kaksisataa miestä tappanut, moottoripyöräjengiin kuuluva robusti ”Ripper Jack”-niminen nainen pehmenee henkisesti ja fyysisesti kohdattuaan sopivan miehen ja tultuaan hänen kauttaan äidiksi – ”helvetinenkelistä” tulee ”monalisa”. Edmund Cooperin romaanissa *Gender Genocide* (1972) sankaritar Rura kohtaa miestentapporetkellä miehen, jonka kanssa suuteleminen ja myöhemmin sukupuoliyhteys saa Ruran kyseenalaistamaan kasvatuksensa ja luopumaan naisyhteisöstä. Russin itsensäpaljastamisen metafora viittaa tähän: jonkinasteinen falloksen paljastaminen (”phallic display”) riittää tarinoissa kääntämään sukupuolten taistelun miehen eduksi. Antifeminististen teosten ratkaisu sukupuolten taisteluun on miesten ylivalta, joka esitetään luonnonmukaisena ja toivottavana yhteisörakenteena.

Aumaston Rikas, Laiha ja Kaunis muistuttaa Heidin tarinan osalta Russin analysoimia teoksia, sillä hänen tarinansa rakentuu miesten puolelle kääntymisen narratiiviksi. Naisten yhteiskuntaan kasvatettu Heidi kyseenalaistaa tarinan kuluessa naisvaltaisen yhteiskuntajärjestyksen oikeutuksen ja liittoutuu miesten kanssa kapinaan vallitsevaa järjestystä vastaan. Hän hankkiutuu sukupuoliyhteyteen Ketun kanssa ja tulee raskaaksi; kapinan aikana hän on biologisen sukupuolensa leimaama, viimeisillään raskaana ja siksi hieman hidasliikkeinen.

Heidi ei ilmeisestikään pyri toimillaan miesten hegemoniaan, vaan puheidensa perusteella hän kaipaa sukupuolten tasa-arvoa ja mieskumppania.¹⁵ Hänen masinoimassaan miesyhteisössä esiintyy kuitenkin Russin analysoimille teoksille tyypillisiä, miesten ylivaltaa ihannoivia ääri näkemyksiä, joissa keskeistä on naisten alistaminen. Erityisesti miehisen identiteettinsä Heidin ja mieshormonien tuella löytänyt Laiha kääntyy jopa Heidiä vastaan ja alkaa puhua hänestä halveksivasti ja vihamielisesti.

– Haista paska. Se [Heidi] on olevinaan pomoa. Ämmä se on eikä mitään muuta. Nauta, pelkkä mahankantoteline. Venäjän maanalainen miesliike ei suostu naisten kanssa mihinkään. Kun miehet voittavat, naiset tapetaan tai pistetään erityislaitoksiin. Päämäärä on miesdiktatuuri, niin se pitäisi olla meilläkin. (RLJK: 100)

Yhtymäkohdista huolimatta *Aumaston* teoksen erot suhteessa antifeministisiin naisyhteisöjen kuvauksiin ovatkin merkittäviä. Heidn kääntymystä miesten puolelle ei esimerkiksi laukaise miehen kohtaaminen, vaan se motivoituu Heidiä jäytävästä kaipuusta ja lastenkeskuksessa pojille teh-

¹⁵ Heidi esimerkiksi toivoo kohdussaan kantamansa lapsen olevan poika ”[u]uden yhteiskunnan vuoksi [...], tasa-arvon, demokratian ja vapauden” (RLJK: 90) – hän ei puhu miesdiktatuurista ja naisten alistamisesta.

tyjen toimenpiteiden luonteesta ja julmuudesta. Heidi hakeutuu vasta kapinallistumisensa jälkeen aktiivisesti heteroseksuaaliseen kontaktiin. Miesten yhteisöä ei myöskään tarinassa ihanteellisteta eikä sukupuolten taistelun ratkaisuksi esitetä teoskokonaisuudessa miesten (tai naisten) ylivaltaa. Miesdiktatuuria ja naisten alistamista haluava Laiha joutuu näet itse miesdiktatuurin uhriksi, kun miehet joukkoraiskaavat hänet naismaisena ”neitinä”, osana naisten kategoriaa (RLJK: 107–108), mikä tuo karulla tavalla esiin aatteen käyttökelvottomuuden yhteisöelämään sovellettuna ajattelumallina. Myös Heidi joutuu pettymään, kun miehet, edes hänelle lapsen siittänyt Kettu, eivät pysty kumppanuuteen tai kapinaan. Päinvastoin: Heidän pyytäessä Kettua estämään Laihan raiskauksen Kettu käykin itse ensimmäisenä Laihan kimppuun. Vaikka *Rikas, Laiha ja Kaunis* siis hyödyntää niin feminististen kuin antifeminististen yhden sukupuolen yhteisökuvausten asetelmia, tarinarakenteita ja motiiveja, se ei liity arvo maailmaltaan suoraan kumpaankaan perinteeseen. Kompleksisuutta lisää esimerkiksi se, että teoksen maailmassa juuri naiset ovat sadistista sukupuolista väkivaltaa harjoittava taho, mikä on huomioitava myös teoksen feministisyyttä pohtivassa tulkinnessa.

Toiseutetun sukupuolen esityksiä

- Paluuta ei enää ole. Sinut etsintäkuulutetaan niin kuin meidät muutkin.
- En minä ole tehnyt mitään rikollista.
- Kuka meistä olisi? Sinun rikoksesi on se, että olet toista sukupuolta. (RLJK: 92)

Klassisia dystopioita on pidetty varoituskirjallisuutena, joka pyrkii fiktiivin keinoin varoittamaan lukijakuntaa todellisia yhteiskuntia uhkaavista epätoivottavista kehityskuluista. Esimerkiksi Raffaella Baccolini ja Tom Moylan (2003: 2–3) ovat rinnastaneet lajin kaivosmiehen kanarialintuun, jonka tarkoituksena on varoittaa kuolemansa kautta kaivosmiehiä maaperästä vapautuvista myrkykaasuista ja näin auttaa miehet välttämään saman kohtalon. Keith M. Booker ja Ann-Marie Thomas (2009: 65) ovat puolestaan esittäneet, että dystopian kuvaamat epätoivottavat yhteiskunnat ovat usein satiirisia laajennuksia tai liioitteluja olemassa olevien yhteiskuntien kielteisistä piirteistä tai tendensseistä. Booker ja Thomas nimeävät dystopiaklassikoiden vastustamia tendenssejä tai ajattelutapoja. Esimerkiksi Samjatinin *Me* varoittaa heidän mukaansa varhaisen Neuvostoliiton järjestelmän potentiaalisista heikkouksista ja Huxleyn *Uljas uusi maailma* kapitalismin epäinhimillistä voittoa, jossa ihmiset ovat menettäneet todellisen valinnanvapautensa ja lukkiutuneet välittömän nautinnon tavoitteluun huumeiden, irtoseksin ja viihteen kautta. Klassiset dystopiat ovat esittäneet varoituksia myös esimerkiksi sosialismissa, teknologiassa, automaatiassa, kommunismin pelossa ja rasmissa piilevistä riskeistä ja uhkista. (Ibid. 66–71.) Dystopiatutkijat eivät ole eritelleet yksityiskohtaisesti varoittamisen keinovarantoa, mutta yleisesti ottaen on ilmeistä, että perinteiset teesi- ja tendenssikirjallisuuden keinot ovat osa myös klassisten dystopioiden keinovarantoa (keinoista ks. esim. Isomaa 2012).

Kuten Bookerin ja Thomaksen mainitsemat esimerkit osoittavat, klassiset dystopiat varoittavat tyypillisesti yhteiskunnallisten ideologioiden, talousjärjestelmien ja teknologian vaaroista. Feminismi ei kuulu lajin ydinkysymyksiin, vaan siitä on kiistelty ala- ja lähilajeissa, kuten yhden sukupuolen utopioiden ja feminististen dystopioiden kautta. Mistä Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* sitten varoittaa, jos sen lajisekoituksessa yhdistyy niin klassisen dystopian kuin yhden sukupuolen utopian piirteitä mutta teos ei kuitenkaan ole arvoiltaan yksioikoisen feministinen tai antifeministinen? Vastauksen hahmottamiseksi on syytä huomioida lajitytkentöjen ohella myös Aumaston romaanin tekstinväliset viittaukset. Teesi- ja tendenssiteokset käyttävät usein tekstienvälisiä viittauksia arvokeskusteluun ja kannanottojensa asemoimiseen, ja myös Aumaston romaanissa voi havaita tämän tyyppisiä viittauksia.

Romaanin intermediaalisiin viittauksiin kuuluvat sitaatit henkilö- hahmojen laulamista tai radiossa tai televisiossa soivista iskelmistä. Esimerkiksi romaanin alkuvuussa siteerataan Markku Aron suomeksi levyttämää iskelmää ”Käyn uudelleen eiliseen”, ja Jovanka laulaa pariin otteeseen Aumaston itse luomaa iskelmäsanoitusta (RLJK: 12, 52, 74).¹⁶ Iskelmäsanoitusten funktiona näyttää teoskokonaisuudessa olevan luoda nostalgista ja kaipaavaa tunnelmaa, joka toimii henkilökuvauksen välineenä mutta myös teeman vahvistajana: miehetöntä yhteiskuntaa leimaa lopultakin kaipuu menneisiin, ”parempiin” aikoihin. Teoksen sanoman kannalta keskeisempinä tekstienvälisinä viittauksina voi kuitenkin pitää henkilö- hahmojen puheessa ainakin kuudesta (RLJK: 29, 45, 55, 92, 93, 124) esiintyvää ilmaisua ”toinen sukupuoli”. Sinänsä viattomalta kuulostava sanapari on Simone de Beauvoirin feministisen klassikkoteoksen *Le deuxième sexe* (1949, suom. 1999, 2009) nimi, mikä lataa sen erityisellä merkityspotentialilla, erityisesti kun sukupuoli on muutenkin keskeinen aihe teoksessa.

Beauvoir käsittelee teoksessaan sukupuolen biologisia ja sosiaalisia ulottuvuuksia. Hänen mukaansa yhteiskunta kasvattaa naiset tietynlaiseksi ”toiseksi”, vähäisemmät toimijuuden mahdollisuudet saavaksi sukupuoleksi, joka määritetään suhteessa neutraaliksi ihmisen normiksi hahmotettuun mieheen. Johdannossaan Beauvoir kysyy, miksi naiset eivät aseta miesten ylivaltaa kyseenalaiseksi, ja väittää, että ”edes unelmissaan naiset eivät voisi tuhota miehiä” (Beauvoir 2009: 47). Aumaston romaanin voi pitää parissakin suhteessa kuin vastauksena Beauvoirin teokseen. Ensinnäkin se kuvittelee nimenomaan miesten ylivallan kyseenalaistaneen ja miesten tuhoamisen suunnitelleen ja toteuttaneen nais yhteisön, eli Beauvoirin uskomus naisten kyvyttömyydestä tai haluttomuudesta edes kuvitella miesten tuhoaminen ei päde teoksen fiktiivisiin naisiin (eikä kirjailijaan). Toisekseen Beauvoirin kritisoima meidän maailmamme sukupuolten suhde on käännetty Aumaston romaanissa päälleen: toiseutettu sukupuoli on romaanissa mies ja ihmisen normina on nainen, eli sukupuolten välistä suhdetta käsitellään vieraannuttaen, kääntämisen keinon kautta. Sukupuoliroolien kääntämisen keino esiintyy esimerkiksi

¹⁶ Aumasto on ilmoittanut jälkimmäisen iskelmälyriikan olevan hänen luomansa, <http://www2.kirjastot.fi/fi-FI/kysy/arkistohaku/kysymyksen-katselu/?Id=CDA85912-8746-442A-A51C-E1E12EFE00D4>, katsottu 22.1.2016.

Soikkelin (1996) mainitsemissa norjalaisen Gerd Brantenburgin romaani *Egalias døtre* (1977, suom. 1991), jossa pojat ovat prinsessamainen, domestikoitu sukupuoli, jonka täyttymys on päästä vahvan emännän elätettäväksi ja lastenkasvattajaksi. *Egalian tyttärissä* kääntäminen on symmetristä: romaanin poikien asema vastaa jotakuinkin, satiirisesti aksentoituna, tyttöjen asemaa aikalaisyhteiskunnassa. Sitä vastoin *Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa* miesten sukupuoli on lähes tuhottu ja jäljelle jääneet on joko ”neutralisoitu” tai suljettu laitoksiin, eli sukupuoliroolien kääntäminen ei ole symmetristä vaan kärjistettyä suhteessa meidän maailmamme oloihin.

Kärjistämisen funktioita voi lähteä tulkitsemaan tarkastelemalla, miten keinoa tyypillisesti käytetään dystooppisessa fiktiossa. Esimerkiksi Booker ja Thomas (2009: 65) esittävät, että kärjistäminen on yksi dystopian aikalaiskriittikkiin käyttämistä satiirin keinoista. Kärjistetty kuvaus esimerkiksi sukupuolisen alistamisen mekanismeista ja seurauksista nostaa luonnollistuneet ja kätkeytyvät ilmiöt selvinä esiin. Näin tulkituna *Rikkaassa, Laihassa ja Kauniissa* kuvattua sukupuolista väkivaltaa ja sukupuolirooleja voisi pitää satiirisena aikalaiskriittikkinä, joka kritisoi kääntämisen ja kärjistämisen kautta meidän yhteiskuntamme sukupuolituneita, naista alistavia käytänteitä. Sukupuoliroolien kääntämisen kautta luonnollistuneet käsitykset sukupuolesta ja sen edustajille esitetystä vaatimuksista tulevat näkyviksi ja haastetuiksi. Esimerkiksi romaanin poikiin kohdistettu vaatimus kestää peniksen lyhentämisen, kivesten poiston ja peräaukon osittaisen kiinniompelun kivut rentoutuskasettien ja mielikuvaharjoitusten avulla on joiltakin osin paralleelinen meidän maailmamme kulttuuriselle luonnonmukaisen eli luomusynnytyksen diskurssille,¹⁷ jossa naisia vaaditaan kestämaan synnytyskivut vastaavilla tavoilla. Tähän kytkökseen viittaa Heidin Kauniille esittämä väite ”Kivulla sinut tulee ympärileikkattaman, niin ne ajattelevat” (RLJK: 34), sillä repliikki mukaillee *Raamatun* syntiinlankeemuskertomuksessa Jumalan naiselle antamaa rangaistusta (1. Moos. 3: 16: ”kivulla pitää sinun lapsesi synnyttämän”) mutta korvaa synnyttämisen ympärileikkauksella.¹⁸ Luomusynnytyksen käsite esiintyy myös romaanissa Heidin synnytyksestä käydyssä keskustelussa (RLJK: 137). Kulttuurinen ”luomusynnytyksen” diskurssi korostaa kipulääkkeettömyyden luonnollisuutta ja hyödyllisyyttä sekä implikoi sen paremmuuden suhteessa kipulievitettyyn synnytykseen. Sitä teoksessa muistuttava ”luomukastraation” diskurssi asettuu kriittiseen valoon, kun sen kohteeksi asetetaan romaanissa suuria tuskia tarpeettomasti, ideologisista syistä kärsivä Kaunis. Kauniin ympärileikkaus, käytännössä siis kastraatioksikin tarpeettoman laaja operaatio, kytkeytyy nimityksensä ja toteutuksensa pohjalta myös toiseen meidän maailmassamme esiintyvään käytänteeseen, tyttöjen ympärileikkaukseen, jossa alaikäisen tyttölapsen sukupuolielimet silvotaan tyypillisesti ilman antiseptiikkaa,

¹⁷ Ilman lääketieteellistä kivunlievitystä tapahtuvasta synnytyksestä käytetään nykyään nimitystä luomusynnytys, mutta aiheesta on keskusteltu pitkään. 1990-luvulla esitettyjä näkemyksiä luonnonmukaisesta synnytyksestä löytyy esimerkiksi teoksesta Anttonen et al. 1990, jossa pohditaan muun muassa rentoutumista kivunlievitysmenetelmänä.

¹⁸ Kohta nostaa myös esiin uskonnon käytön sukupuolten kohtelun oikeuttajana. Aihetta sivutaan myös, kun Heidi, Laiha ja Kaunis keskustelevat luomiskertomuksen ”lylkiluuteoriasta” (RLJK: 113). Aie ei kuitenkaan erityisesti korostu romaanissa.

puudutusta ja riittävää jälkihoitoa. Romaanin yksittäinen kohtausta kutsuu siis viittauksin rinnalleen ainakin kaksi meidän maailmamme sukupuolittunutta kulttuurista käytäntöä, ideologisesti perustellun luomusynnytyksen instituution ja tyttöjen ympärileikkaukset, joihin suhtaudutaan kriittisesti.

Vastaavalla tavalla myös lastenkeskuksen sijoittumista kaikista rakennuksista juuri entiseen kotitalousopistoon sekä pojille varattua ammattiuraa koti- tai laitospulaisena voi tulkita satiirisena kommenttina kulttuurisille näkemyksille, joissa hoivatyö nähdään naisille luontaisesti sopivana ammattiurana. Laihan toive valokuvamallin urasta on täysin merkityksetön, sillä sukupuoli ratkaisee hänen ammattinsa, johon riittää kolmekuukautinen koulutus. Kotiapulaisena Kauniin keskeiseksi työteltäväksi paljastuu rappioituneen, erikoisterapiakeskukseen jonottavan Jovankan seksuaalisten tarpeiden tyydyttäminen heti ensi illasta lähtien, mikä suhteutuu satiirisesti esimerkiksi lastenkeskuksen lähtiäispuheessa pojille esitettyyn ylevään kehotukseen pyhittää elämänsä ihmiskunnan hyvinvoinnille. Samaten Kauniin toistuvasti kohtaama seksuaalinen ahdistelu ja Kauniin huorittelu ovat käänteisesti luettavissa kirpeänä yhteiskuntakriittikkinä, joka kohdistuu naisten seksistiseen kohteluun ja syyllistämiseen miesten harjoittamasta ahdistelusta. Satiirinen on myös kohtausta Rikkaan vauva-ajalta: eräs nainen löysi hänet kultaketju kaulassa biojäteastiasta ja kiinnitti häneen huomiota vain siksi, että jätteet oli lajiteltu ilmeisen väärin, kun *kultaketju* oli laitettu biojätteeseen. Myös teoksen nimen voi tulkita ironisena viittauksena tyttöihin ja naisiin kohdistettuihin kulttuuriin odotuksiin: länsimainen ihannainen on rikas, laiha ja kaunis, joskin näitä ominaisuuksia ilmentävien hahmojen elämä paljastuu teoksessa täysin kulttuurista odotushorisonttia vastaamattomaksi.¹⁹

Teoksen satiirisiin piirteisiin kuuluu myös Kauniin muistelema oppitunti, jossa 1900-luvun jälkipuoliskon suomalaista kirjallisuutta tarkastellaan feministisestä näkökulmasta erityisesti Pentti Saarikosken hahmoa kriittisesti tarkastellen (RLJK: 147–148). Opettajan mukaan korkeatasoisesta taidetta oli silloin ”kirjoittaa miesten huulia ja suun limakalvoja makean äidinmaidon lailla loputtomiin huuhtovista erilaisista alkoholijuomista” mutta tutkimus on sittemmin todennut, että ”mieskirjallisuutemme eli kompleksista ja ahdasta oraalikautta” (ibid. 148). Jakson ironisuus ja satiirisuus on läpitunkevaa, ja on perusteltua väittää, että tietoisuus feministisestä perinteestä leimaa teosta monin tavoin. Beauvoirin tunnetuksi tekemän toisen sukupuolen käsitteen toistuminen teoksessa on konkreettinen viittaus perinteeseen.

Onko *Rikasta, Laihaa ja Kaunista* siis perusteltua lukea feministisenä dystopiana? Vastaus riippuu luonnollisesti siitä, miten feministisyys

¹⁹ Poikien nimityksille löytyy tosin jonkinlainen paralleeli myös Joanna Russin romaanista *The Female Man* (1975, *Naisten maailma*), jossa yksi keskushenkilö, Jaael, kutsuu yhdessä lyhyehkössä kohtauksessa kolmea muuta seurassaan olevaa naista mielessään nimityksillä Nuori, Heikko ja Vahva (Russ 1986: 200) tai Nuori, Vahva ja Pikkuinen (ibid. 200). Aihelema liittyy vierailuun yhdessä teoksen neljästä rinnakkaistodellisuudesta, jossa miesten ja naisten valtio sovivat keskenään. Miesmaa on yhden sukupuolen yhteiskunta, jossa seitsemäsosalle 16-vuotiaista pojista tehdään sukupuolenvaihdosleikkaus ja he jatkavat elämäänsä ”tosimiesten” rakastajina. Suomen ja Miesmaan kuvauksessa on siis joitakin samoja motiiveja, mutta laajempaa tulkinnallisesti relevanttia intertekstuaalista yhteyttä ei teosten välille luontevasti synny.

määritellään. Mikäli tulkinnassa korostetaan edellä esitettyä tulkintaa teoksesta käännettynä ja kärjistettynä sukupuoliroolien kritiikkinä, sitä voi pitää feministisenä esimerkiksi sukupuolten tasa-arvoon pyrkivän merkityksessä: naisten aseman epäkohtia arvostelevana ja uudistuksia peräänkuuluttavana teoksena. Toisaalta tarina kuitenkin kuvaa kirjaimellisella tasolla naisten harjoittamaa sukupuolista sortoa ja esittää sen kriittisessä valossa, mikä on huomioitava kokonaistulkinnassa. Naisten yhteiskunnan dystooppiseksi esittävät teokset ovat tyypillisesti arvoiltaan antifeministisiä, ja naisdystopiaa kuvaavan Aumaston romaanin tulkitseminen suoralta kädeltä feministiseksi painottaisi vain teoksen käännteistä luentaa ja ohittaisi sen tosiasiallisesti kertoman tarinan. Miten teoskonaisuuden arvomaailma pitäisi siis hahmottaa, jos se halutaan asettaa feminismiin ja antifeminismin väliselle jatkumolle? Nähdäkseni teoksesta abstrahoituvan yhteiskunnallisen kritiikin kohteena ovat sukupuolisen sarron käytänteet sellaisenaan, sortajan ja sorretun sukupuoleen katsomatta. Romaanin tarina näet kritisoi naisten ja käännteinen luenta miesten ylivaltaa, ja ne yhdistävässä kokonaistulkinnassa keskeiseksi nousee juuri sukupuoleen perustuvien valtasuhteiden kritiikki. Mikäli tämä mahtuu feministisyyden käsitteeseen, teosta voi pitää feministisenä. Kategorisointeja kenties kiinnostavampaa on kuitenkin pohtia teoksen omaperäisyyttä suhteessa lajiperinteisiin. Vaikeus löytää Aumaston romaanille selkeitä lajiesikuvia ulkomaisesta kirjallisuudesta (ks. Isomaa 2017) voi johtua juuri sen kompleksisesta tavasta yhdistää sukupuolittavan vallan kritiikkiä kirjalliseen muotoon, naisdystopiaan, jota on käytetty perinteisesti päinvastaisiin eli antifeministisiin tarkoituksiin, naisia marginalisoivan sukupuolittavan vallan oikeuttamiseen. Teoksen muodon ja sisällön välillä on kiinnostava jännite.

Miten teosta tarkastellaankaan, se on kuitenkin hahmotettavissa kriittiseksi analyysiksi sukupuolittuneista diskursseista, käytännöistä ja niiden seurauksista. Teoksesta abstrahoituvaa kritiikkiä voi kuitenkin pitää sikäli yleisluontoisena, ettei se tunnu fokusoituvan suomalaiselle aikalaisyhteiskunnalle tyypillisiin käytänteisiin – mikä olisi odotuksenmukaista dystopian teoriaan nähden (ks. Booker & Thomas 2009: 65) – vaan yleisempiin ilmiöihin. Esimerkiksi naisten ympärileikkaukset eivät olleet 1990-luvun Suomessa valtaväestön ongelma, joskin aiheesta alettiin puhua vuosikymmenen alussa maahan pakolaisina tulleiden ympärileikkattujen tyttöjen ja naisten myötä (Tiilikainen 2004: 4). Samaten esimerkiksi tyttösikiöiden abortointi on tunnettu ilmiö muun muassa Kiinassa ja Intiassa muttei Suomessa. Romaanin varoitus sukupuolittavien käytäntöjen haitallisuudesta näyttää olevan ennemminkin periaatteellista ja ilmiötä erittelevää kuin spesifeihin kotimaisiin aikalaisongelmiin pureutuvaa ja ismiä julistavaa.

Kauniin kauneus

Romaanien arvomaailma ilmenee perinteisesti henkilökuvauksessa: teokset esittävät kulttuurisesti myönteisemmin omia arvojaan lähellä olevia hahmoja ja kielteisemmin niiden vastaisia hahmoja, ja henkilöhahmojen

kohtalot voivatkin kommunikoida arvolatauksia ja näkemyksiä. Erityisesti tämä pätee tendenssikirjallisuuteen, jota utopia ja dystopiakin väljästi ottaen ovat. Mikäli *Rikasta, Laihaa ja Kaunista* arvioidaan tältä kannalta, romaanin dystooppisesta todellisuudesta ei löydy montakaan myönteisesti esitettyä hahmoa. Myönteisimpänä hahmona näyttäytyy androgyyni Kaunis. Kaunis on nuorena minäkertojana lähtökohtaisesti epäluotettava näkökulmansa mahdollisen naiiviuden takia, mutta erityistä muuta syytä epäillä hänen kerrontansa luotettavuutta ei teoksessa tarjota. Kaunis on kaikissa tilanteissa empaattinen, muista huolta pitävä hahmo, joka ei lähde mukaan poleemisiin ideologioihin vaan katsoo aatteiden ohi ihmisiin ja keskittyy heihin. Hän suhtautuu myötätuntoisesti jopa kyseenalaisesti käyttäytyvään Jovankaan eikä hennoisi jättää tätä, vaikka Laiha toteaa hänen olevan Jovankan seksiorjan asemassa. Juuri Kaunis pitää huolta ja ottaa omakseen Heidin synnyttämän ja hylkäämään poikavauvan Paavon, jolla on säteilystä johtuva synnyynäinen käsivamma. Kaunista voi pitää naiivina ja hänen epäaggressiivista persoonallisuuttaan voi selittää Heidin ja Laihan tapaan hormonaalisen manipulaation kielteisenä tuloksena, lääketieteen avulla tuotettuna ”epäihmisenä” (ks. RLJK: 93–95). Teoskokonaisuudessa hän on kuitenkin inhimillisyyden pilkahdus kaiken julmuuden ja välinpitämättömyyden keskellä.

Kuten usein fiktiossa, myös Aumaston romaanissa lopussa syntyvä lapsi kuvastaa paremman tulevaisuuden mahdollisuutta, vaikka hänet onkin nimetty – vahingossa – Paavo Lipposen mukaan. Häntä etsiviä poliiseja jopa verrataan kuningas Herodekseen (RLJK: 163), joka *Uudessa testamentissa* tapatti poikalapset yrittäessään saada hengiltä ennustetun Messiaan, mikä kytkee Paavoon Messiaan viitekehysten. Lapsen jääminen Kauniin hoivaan eikä vallankumousta Virosta käsin organisoimaan rientävälle Heidille on myös selvä toivon elementti romaanissa: kaikista teoksen hahmoista juuri Kaunis on tarinan perusteella kykenevin kasvattamaan uutta miessukupolvea, joka ei ehkä lankea edellisten virheisiin tai lietso sukupuolten välistä taistelua. Apuna kasvatustyössä Kauniilla on teoksen alussa kielteisemmin esitetty lastenkodin johtajatar, jolta kuitenkin löytyy tarinan loppupuolella tervettä kykyä vastustaa viranomaisia ja suojella Kaunista ja Paavoja näiden sukupuolesta huolimatta. Toivoa lisää myös, ettei toinen lastenkeskuksessa kotietsintää tekevä naispoliiseista ilmianna Kaunista ja Paavoja, vaikka huomaakin näiden piiloutuneen kellariin – inhimillisyyttä löytyy ehkä laajemminkin yhteiskunnasta. Johtajatar, Kaunis ja Paavo jäävät teoksen lopussa kolmisiin asuttamaan suljettua lastenkeskus Auringonkukkaa.

Kaunis on kaksinapaisen sukupuolijaon kannalta välitilan hahmo ja siksi kiinnostava. Jo Kauniin nimeä voi pitää perinteistä maskuliinisen ja feminiinisen kahtiajakoa rikkovana, sillä hyvännäköistä miestä kutsutaan kulttuurissamme useammin komeaksi kuin kauniiksi. Kauniilla on ennen ympärileikkausta seksuaalisia haluja naishoitajia kohtaan, mutta ne katoavat kastraation myötä ja Kaunis toteuttaa seksuaalisuuttaan Laihan kanssa. Aikuistuttuaan Kaunis ei halua luopua elimistönsä naishormoneja vapauttavista hormoniampulleista ja ryhtyä mieshormonikuureille, vaikka Heidi häntä tähän painostaa ja muut pojat siihen suostuvat – hän kokee olevansa ilman mieshormonejakin oma itsensä. Kaunis käyttäytyy

Paavaa kohtaan hoivaavammin kuin Heidi. Silti teoksen muut henkilöhahmot, kuten vieras nainen kaupassa, tunnistavat hänet ”toisen sukupuolen” edustajaksi. Toisin sanoen Kaunis on teoksessa binaariseen sukupuoli-jakoon sopimaton myönteinen androgyyni hahmo, jolle jää valta kasvattaa uutta miessukupuolvea edustava Paavo. Jos romaanissa on tendensiivinen sanoma, Kaunista voi pitää sen kantajana ja kiteytymänä. Kauniin hahmo ylittää teoksen maailmassa paljon pahaa aiheuttaneen sukupuolten biologisen ja sosiaalisen kahtiajaon, ja sellaisena ja rauhantahdossaan hän kuvastaa toisenlaisen maailman mahdollisuutta.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

- Aumasto, Marjaana 1996: *Rikas, Laiha ja Kaunis*. Helsinki: Kirjayhtymä. (= RLJK)
- Russ, Joanna 1986/1975: *Naisten planeetta*. Englanninkielisestä alkuteoksesta *The Female Man* suomentanut Kristiina Drews. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Samjatin, Eugen 2013/1924: *Me*. Venäjänkielisestä alkuteoksesta suomentanut Juhani Konkka. Helsinki: Ntamo.

Tutkimuskirjallisuus

- Anttonen Taina, Hämäläinen Elvi, Koivunen Maarit & Rytönen Päivi 1990: *Kätilöiden käyttämät hoitotyön keinot synnytyskipujen lievittämiseksi sekä synnyttäjien ja kätilöiden kokemuksia hoitotyön keinoista synnytyskipujen lievittämiseen*. Kuopion terveydenhuolto-oppilaitoksen julkaisuja, Julkaisusarja A6/1990. Kuopio.
- Attebery, Brian 2002: *Decoding Gender in Science Fiction*. New York & Abingdon: Routledge.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003: ”Introduction. Dystopia and Histories.” In Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. London: Routledge.
- Beauvoir, Simone de 2009/1949: *Toinen sukupuoli I: Tosiasiat ja myytit*. Alkuteoksesta *Le deuxième sexe* suomentaneet Inka Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Booker, Keith, M. & Ann-Marie Thomas 2009: *The Science Fiction Handbook*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Ehrenpreis, David 1999: ”Cyclists and Amazons: Representing the New Woman in Wilhelmine Germany.” In *Woman’s Art Journal*, Vol. 20, No. 1 (Spring–Summer), pp. 25–31.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Isomaa, Saija 2017: ”Lajitutkimus keskus–periferia-mallin äärellä. Yhden sukupuolen dystopia kirjallisen periferian lajina.” Teoksessa Merja Polvinen, Howard Sklar ja Marja Salenius (toim.), *Mielikuvituksen maailmat* s. 45–69. Turku: Eetos.

- Isomaa, Saija 2012: "Kirjallisuus ja moraaliset emootiot: Tendenssi-kirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta." *Avain* 3/2012 s. 5–19.
- Järvenpää-Summanen, Anelma 1997. "Sukupuolten taistelu." *Kaltio* 53: 2 s. 75.
- Kaplan, Janet A., Andrulla Blanchette, Bailey Doogan, Laurie Fierstein, Seth Michael Forman, Joanna Frueh and Judith Stein 2000: "Picturing the Modern Amazon." *Art Journal* Vol. 59, No. 4 (Winter, 2000), pp. 80–99. DOI: 10.2307/778123
- Khanna, Lee Cullen 1990: "Women's Utopias: New Worlds, New Texts." In Libby Falk Jones and Sarah Webster Goodwin (eds.), *Feminism, Utopia, and Narrative* pp. 130–140. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- King, Sigrid 1999: "Amazon". In Elizabeth Kowaleski Wallace (ed.), *Encyclopedia of Feminist Literary Theory* pp. 16–17. London and New York: Routledge.
- Kumpulainen, Minna 1996: "Antikuvat." *Tähtivaeltaja* 15:4 s. 4.
- Laajarinne, Jukka 1997: "Koettuja." *Kirjat. Spin* 21:1 s. 49–50.
- Larbalestier, Justine 2002. *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- LeFanu, Sarah 1988: *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. London: Women's Press.
- Mayor, Adrienne 2014: *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women Across the Ancient World*. Princeton: Princeton University Press.
- Moylan, Tom 2000: *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Moylan, Tom & Baccolini, Raffaella 2003: *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge.
- Rantalaiho, Liisa 1996: Kirjoja. *Portti* 15:4 s. 150–153.
- Russ, Joanna 1980: "Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in SF." *Science-Fiction Studies* 20, Volume 7 Part 1 (March 1980): 2–15.
- Ruuska, Helena 1996: "Kaukana onnenmaasta." *Suomen kuvalehti* 80: 41 s. 58.
- Samola, Hanna 2016: *Siniparran bordelli. Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://tampub.uta.fi/handle/10024/99962>.
- Sargent, Lyman Tower 2001: "Us Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities." *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*. Ed. Paola Spinozzi. Bologna: University of Bologna, pp. 221–32.
- Soikkeli, Markku 1996: Suurnaiset pelastavat Suomen miehiltä. <http://web.archive.org/web/20080326041332/http://www.uta.fi/~csmaso/kirkrit2.htm#aumas>. Katsottu 22.1.2016.
- Soikkeli, Markku 2015: *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: Avain.
- Tiilikainen, Marja (toim.) 2004: *Tyttöjen ja naisten ympärileikkaus Suomessa. Asiantuntijaryhmän suositukset sosiaali- ja terveydenhuollon henkilöstölle*. Helsinki: Ihmisoikeusliitto ry.
- Wheeler, Marjorie Spruill 1995: *One Woman, One Vote: Rediscovering the Women's Suffrage Movement*. NewSage Press.

HANNA SAMOLA

Unet, dystopia ja Siniparran talo Tiina Raevaaran romaanissa *Eräänä päivänä tyhjä taivas*

Näen unia enää harvoin, mutta jotain ne haluavat kertoa – selittää menneitä vai ennustaa tulevaa? (Raevaara 2008: 195.)

Tutkin artikkelissani, miten Tiina Raevaaran¹ esikoisromaanin *Eräänä päivänä tyhjä taivas* (2008, jatkossa EPTT) yhdistää Siniparta-satujen motiivit dystopian lajipiirteisiin. Romaani on painajaismainen kuvaus ydinpommien tuhoamasta maailmasta. Tuhoalueilla vaeltanut kertoja päätyy metsän keskellä kohoavalle talolle, jonka hänen isänsä kerrotaan rakentaneen. Isän lisäksi talossa asuu yhdeksäntoista veljeksi kutsuttua miestä, ja talon portinvartija asuu omassa metsämökissään. Romaanin kertoja on nuori nainen, joka palaa tuhokuviin muistoissaan ja unissaan. Hän näkee unissaan myös hirviöksi muuttuneen isänsä.

Kiinnitän huomiota teoksen ennakoiviin yksityiskohtiin: kertojan uniin ja satumotiiveihin, jotka ohjaavat lukijan tulkintaa vihjaamalla tulevasta juoniratkaisuista. Heti teoksen alussa esitellyt oven, veljesparven ja sinisen värin motiivit toimivat vihjeinä, jotka ennakoivat Siniparta-tradition tuntevalle lukijalle myöhempiä tapahtumia. Vihjeiden perusteella lukija voi odottaa kuvauksia Siniparta-tarinoille tyyppillisestä naisiin kohdistuvasta väkivallasta, kielletyn huoneen synkstä salaisuudesta mutta myös naisen pelastumisesta. Raevaaran romaanin Siniparta-motiivit korostavat sekä teoksen dystooppisuutta että utooppista toivoa pelastumisesta. Teoksen kertoja on isänsä armoilla pelottavassa ja salaperäisessä talossa, jonka ulkopuolinen maailma on sitäkin uhkaavampi. Siniparta-tradition tunteva lukija kuitenkin muistaa, että lopussa koittaa pelastus: joko veljet, kyläläiset tai naispäähenkilö itse kukistaa julmurimiehen vallan.

Eräänä päivänä tyhjä taivas on kertomus kotiinpaluusta. Nuori nainen saapuu lapsuudenkotiinsa vaellettuaan määrittelemättömän ajan muualla. Isän taloa ympäröi metsä ja metsää muuri, jonka portit ovat suljetut ja vartioituneet. Porttien ulkopuolisesta maailmasta kerrotaan, että se on laajoilta osin tuhoutunut ydinsodan seurauksena. Ihmiset ovat palaneet kuoliaiksi, rakennukset ovat raunioina ja taivas on joko musta tai pelottavan kirkas. Päähenkilö palaa menneisyytensä traumaattisiin tapahtumiin valveilla ja unissa. Hän näkee painajaisissaan tuhokuvia, jotka dystopian lajikontekstissa näyttävät tulevien uhkien ennakoiteina.

En näe pelkkiä taloja ja niiden palaneita luurankoja, ei kaupunki ole tyhjä. Ihmiset ovat siellä yhä. Jokaisella kehällä.

Heitä on nakerrettu ja puhdistettu niin, että jäljellä ovat vain luut. Jalat ovat kuitenkin yhä tallella ja pää kiinni vartalossa. Aikuisia ja lapsia, kaikenkokoisia, heitä lojuu jalkakäytävillä ja jotkut ovat ehtineet autoon asti. [– –] Ja lopulta olen tasaiseksi

¹ Tiina Raevaara on kirjoittanut myös romaanit *Hukkajoki* (2012), *Laukaisu* (2012), *Yö ei saa tulla* (2015), *Korppinaiset* (2016) ja *Ihon alla* (2016, yhdessä Miikko Oikkosen kanssa), novellikokoelman *En tunne sinua vierelläni* (2010) sekä koiran ja ihmisen suhdetta käsittelevän teoksen *Koiraksi ihmiselle* (2011).

romahtaneessa peilikaupungissa, jonka pinnoista heijastuu oma kuvani, ei kenenkään muun. (EPTT: 78.)

Tämän näkymän motiivit – kehät, ruumiit ja peilaavat pinnat – toistuvat romaanissa. Ne kuvaavat kaupunkeja, rakennuksia ja niiden asukkaita, mutta myös teoksen rakennetta: teos rakentuu kehyskertomuksista, sisäkkäistarinoista ja kynnysteksteistä, jotka ovat analogisia keskenään. Romaanissa kuvatut rakennukset ja esineet ovat kerroksellisia ja kätkevät sisäänsä salaisuuksia, joita utelias kertoja haluaa saada selville. Talosymboliikka ja miljöö liittävät Raevaaran teoksen sekä goottilaisen romaanin että sadun lajitradiioihin. Eristäytyneen yhteisön ja tuhoutuneen ympäristön kuvaukset ovat puolestaan dystopialle tyypillisiä piirteitä. Vaaraan joutuneen ja vainotun sankarittaren hahmo on yleinen näissä kaikissa lajeissa, ja dystopian kohdalla erityisesti sen alalajissa feministisessä dystopiassa.

Analysoidessani lajikoodeja ja -piirteitä hyödynnän Alastair Fowlerin (1982) lajiteoriaa, johon yhdistän intertekstuaalisuuden käsittelyn. Fowlerin (1982: 98) mukaan lukija kohtaa teoksen tärkeimmät lajitulkintaa ohjaavat merkit yleensä lukuprosessin alussa, teoksen nimesä ja ensimmäisillä sivuilla. Nämä merkit auttavat tunnistamaan teoksen lajikoodeja (mp.). Raevaaran romaanin nimi *Eräänä päivänä tyhjä taivas* mukailee satujen aloituskonventioita sijoittamalla tapahtumat epämääräiseen aikaan.² Koska nimestä puuttuu predikaatti, se ei viittaa selkeästi menneeseen, nykyhetkeen eikä tulevaan, vaan mihin tahansa aikaan. Tällä tavoin se korostaa romaanin tapaa sekoittaa menneisyyden muistot, nykyhetken kokemukset ja tulevaisuuden ennakoinnit. Kertojan unissaan näkemät tai valveilla muistamat yksityiskohdat toistuvat myöhemmin kerrotuissa osioissa. Teoksen nimi viittaa sadun lisäksi dystopian ja apokalyptisen kertomuksen lajeihin, koska tyhjä taivas muistuttaa tuhosta ja kadotuksesta: taivasta ei ole tai taivaassa ei ole mitään. Samanaikaisesti sekä sadun että dystopian lajiin yhdistyvät motiivit ilmentävät Raevaaran romaanin kaksijakoisuutta. Vaikka dystopian ja utopian välinen jännite on yleinen monissa dystopiateoksissa (Gottlieb 2001: 8), erityisen vahva se on näkemykseni mukaan niissä teoksissa, joissa on sadun lajipiirteitä. Vaikka kaikissa saduissa ei ole päähenkilön kannalta onnellista loppua, on tällaisesta loppuratkaisusta kehittynyt satulajin odotuksenmukainen piirre.

Seuraavaksi esittelen Siniparta-tradition ja osoitan Raevaaran romaanin ja Siniparta-satujen yhteiset motiivit. Toisessa luvussa analysoin romaania feministisenä dystopiana, minkä jälkeen tutkin teoksen isähahmoa ja intertekstuaalisia yhteyksiä Paul Celanin runoon ”Todesfuge” (1948, ”Kuolemanfuuga”). Viimeisessä analyysiluvussa tutkin kertojan näkemiä unia ja niiden viittauksia satuihin ja myytteihin, erityisesti myyttiin Pandoran lippaasta.

² Tämä aloituskonventio toistuu romaanin lukujen aloituksissa: ”Eräänä päivänä taivas on tyhjä” (EPTT: 72). ”Eräänä puolipilvisenä aamuna veljeni lähtevät metsälle” (EPTT: 106).

Sinisiä partoja, velhoja ja kiellettyjä huoneita

Yksi Raevaaran romaanin johtomotiiveista on ovi, sillä maininta ovista ja lukoista toistuu lähes jokaisella romaanin sivulla. Suljetut ja raotetut ovet toistuvat myös kertojan näkemissä painajaisissa. Kiellettyjen, suljettujen ja salaa avattujen ovien kuvasto yhdistyy Siniparta-satujen traditioon. Tämän perinteen tunnetuin satu, Charles Perrault'n ”La Barbe bleue” (1697, ”Siniparta”) kertoo nuoresta naisesta, joka suostuu morsiameksi rikkaalle mutta rumalle Siniparralle ja muuttaa tämän taloon. Nainen tuntee vastenmielisyyttä miehen ulkonäköä ja erityisesti sinistä partaa kohtaan mutta lumoutuu tämän palatsin rikkauksista. Avioliiton alussa Siniparta koettelee uutta morsiantaan lähtemällä matkalle ja antamalla vaimolle kaikki linnansa avaimet. Vaimon on lupa tutkia linnan huoneet yhtä lukuun ottamatta. Mies antaa avaimen myös kiellettyyn huoneeseen mutta painottaa, ettei huoneen ovea saa avata. Kun mies on poissa, vaimo ryntää kielletylle ovelle, avaa sen ja näkee edellisten vaimojen ruumiiden heijastuvan lattian verilammikoista. Kauhistanut vaimo tiputtaa huoneen lattialle avaimen, joka tahriutuu vereen. Tahrat paljastavat kotiin saapuneelle Siniparralle, että vaimo on käynyt salaisessa huoneessa, mikä antaa Siniparralle syyn murhata uudenkin vaimon. (Perrault 1999/1697: 148–151.)

Vaikka Siniparta-satujen tulkinnoissa huomio kiinnittyy yleensä miehen ja naisen väliseen suhteeseen, muilla perhesuhteilla on ratkaiseva rooli kertomuksen juonen kannalta. Perrault'n sadun nuori tyttö lähtee kotoa ja jättää rakastavat äitinsä, siskonsa ja veljensä muuttaessaan Siniparran linnaan. Raevaaran romaanissa keskeisimpinä suhteina esitetään sen sijaan tyttären suhde isään, kadonneeseen äitiin, yhdeksäntoista veljeen³ ja metsämökissä asuvaan portinvartijaan, joka paljastuu naisen isoisäksi. Isä on kieltänyt siskoa ja veljiä astumasta talon keskushuoneeseen, josta kantautuu kummallisia ääniä ja joka hohtaa lämpöä talon uloimpiin kerroksiin. Veljet tottelevat isän käskyä, mutta kertoja haluaa löytää äitinsä, minkä vuoksi hän varastaa isän avaimet ja avaa kielletytkin ovet. Äitinsä ruumiin hän löytää talon keskushuoneesta, jossa isä on rakentanut valtavaa ja hirviömäistä konetta taistellakseen muurin ulkopuolisia uhkia vastaan.

Isän talossa asuvaa yhdeksäätoista miestä nimitetään kertojan veljiksi, mutta heistä kymmenen on ottolapsia, jotka isä on saanut karkottamansa tyttären tilalle orpokodista. Miehistä nuorimman nimi on Toivo, ja tällä nimellä on useita merkityksiä Raevaaran teoksessa. Se viittaa Toivoon, joka on suljettu myyttisen Pandoran lippaaseen. Raevaaran romaanissa on muitakin viittauksia myyttiin Pandorasta, joka avaa jumalilta saamansa lippaan ja päästää tällä tavoin valloilleen kaikki maailman vitsaukset. Kun Pandora sulkee lippaan, sinne jää vain Toivo. Kertojan uni- ja valvenäyissä varioidaan myyttiä lippaasta, jonka aukeaminen hävittää paratiisin. Toivolla on kuitenkin myös toisenlainen merkitys dystopian lajikontekstissa. Raffaella Baccolini ja Tom Moylan (2003: 7) ovat kirjoit-

³ Siskon ja veljien välisen suhteen kuvaus on ominaista monelle sadulle. Esimerkiksi Hans Christian Andersenin satu ”Villijoutsenet” sekä Jacob ja Wilhelm Grimmin satu ”Kaksitoista veljestä” kertovat monipäisestä veljessarjasta ja kuopussiskosta. Tämä asetelma toistuu Raevaaran teoksessa.

taneet kriittisen dystopian lajista, johon kuuluissa teoksissa kuvattuja synkkiä visioita valaisee utooppinen toivo paremmasta tulevaisuudesta.⁴ Näin ollen Toivo symboloi nimellään pelastumisen mahdollisuutta yhä synkemmäksi muuttuvassa ympäristössä.

Monet muistavat kauhulla paitsi Perrault'n ”Siniparran” myös Jacob ja Wilhelm Grimmin sadun ”Fitchers Vogel” (1812, ”Outolintu”), jossa kerrotaan neitoja taloonsa ryöstävästä velhosta. Siniparran tavoin tämä metsän keskellä asuva velho poistuu kotoa ja antaa ryöstämälleen naiselle luvan tutkia koko talon, mutta yhden oven avaamisen hän kieltää. Kielletyn huoneen avaimen lisäksi velho antaa munan, joka naisen pitää säilyttää puhtaana ja ehyenä. Velho ryöstää samasta talosta kaikki kolme tyttöä. Kaksi vanhinta vie munan kiellettyyn huoneeseen, jossa se tippuu ruumissammioon ja tahriintuu. Rangaistukseksi käskyn rikkomisesta velho paloittelee tytöt ja viskaa palaset sammioon. Nuorin siskoista on kuitenkin ovela ja piilottaa munan ennen kielletyn huoneen tutkimista, kokoaa siskojensa paloitellut ruumiit, huijaa velhoa ja lopulta polttaa tämän kodin kyläläisten auttamana. (Grimm 1963/1819: 257–260.)

”Siniparran” ja ”Outolinnun” lisäksi Antti Aarnen ja Stith Thompsonin satutyypimalli nimeää Siniparta-sadun päätyypiksi ”Rosvosulhasen”.⁵ Jokaisella kolmella päätyypillä on edelleen variantteja, jotka yhdessä uudelleenkirjoitusten kanssa muodostavat Siniparta-syklin. Tunnettuja versioita ja mukailuja ovat Charlotte Brontën romaani *Jane Eyre* (1847, *Kotiopettajattaren romaani*), Béla Bartokin ooppera *A kékszakállú herceg vára* (1911, Herttua Siniparran linna), Kurt Vonnegutin romaani *Bluebeard* (1987, *Siniparta*), Jane Campionin elokuva *The Piano* (1993, *Piano*) ja Angela Carterin novelli ”The Bloody Chamber” (1979, ”Verinen kammio”). Carter ja Margaret Atwood ovat versioineet Siniparta lukuisissa teoksissaan, joissa satuelementit yhdistyvät esimerkiksi dystopian, eroottisen romaanin ja goottilaisen kirjallisuuden piirteisiin.⁶

Vaikka Perrault'n sadun nimi on ”Siniparta”, sen päähenkilönä on tavallisesti nähty nuori vaimo. Tämä nainen on Maria Tatarin mukaan arkkityyppinen satuhahmo, joka on samanaikaisesti uhri ja selviytyjä yrittäessään voittaa voimakkaan vastustajansa (Tatar 2004: 4–6). Tyrannimainen Siniparta-hahmo on kuvattu eri saduissa hirviönä, kannibalina tai paholaisena. Hänet on esitetty myös mystisenä miehenä, joka on rikas mutta kummallisen näköinen – hänen partansa voi olla sininen tai vihreä ja nenänsä hopeinen. Ulkonäön erikoisuus on näkyvä merkki hahmon toiseudesta. (Bacchilega 1997: 109–110.) Siniparran hahmosta ja tarinasta on muodostunut länsimaisessa kulttuurissa myytti, jota

⁴ Moylan (1986: 20–22) viittaa kriittistä utopiaa ja dystopiaa käsittelevissä teksteissään Ernst Blochin ajatuksiin, erityisesti teokseen *Das Prinzip Hoffnung* (1959).

⁵ Antti Aarnen ja Stith Thompsonin satutyypiluokituksessa Siniparta kuuluu tyyppiin AT 312, Outolintu AT 311 ja Rosvosulhanen AT 915.

⁶ Atwood varioi satua esimerkiksi novellissa ”Bluebeard's Egg” (1983), romaaneissa *The Edible Woman* (1969) *The Handmaid's Tale* (1985) ja *The Robber Bride* (1993). Carter on käyttänyt Siniparran tarinaa ”The Bloody Chamberin” lisäksi esimerkiksi romaanissa *Nights at the Circus* (1984). Uusia Siniparran tarinaa mukailevia teoksia ovat esimerkiksi E. L. Jamesin *Fifty Shades of Grey* (2011) ja samanniminen elokuva (2015, Sam Taylor-Johnson).

on varioitu lukuisia kertoja ja jonka monet lukijat tunnistavat pienistäkin vihjeistä.⁷ Satua on verrattu kiellettyä tietoa ja kiellon rikkomuksia kuvaaviin tarinoin, joissa naisen uteliaisuus esitetään kirouksena, esimerkiksi myytteihin Eevasta, Pandorasta ja Lootin vaimosta (Tatar 2004: 3; Warner 1994: 244; Zipes 2006: 158). Marina Warner (1994: 244) vertaa Sinipartaa Taivaan Isään ja kiellettyä huonetta hyvän ja pahan tiedon puuhun, koska Siniparta hallitsee taloaan kuin Jumala valtakuntaansa.

Siniparran lumoava linna tai velhon talo kätkee koristeellisten ja vankkojen seinensä sisään kauhukammion ja synkkiä salaisuuksia. Talojen omistajat käyttäytyvät kuin itsevaltiaat määräämällä, missä naiset saavat kulkea ja mitä he saavat tietää. He pimitävät naisilta tiedon menneisyydestä ja pakottavat heidät tottelemaan mielivaltaisia käskyjä. Tiedonhalu valtaa kuitenkin naisten mielen, ja he kapinoivat miehiä vastaan katsomalla kiellettyyn huoneeseen. Nuoret morsiamet näkevät edeltävien morsianten murhatut ruumiit, jotka on joko aseteltu seinille ("Siniparta") tai paloiteltu verisammioon ("Outolintu") varoitukseksi uudelle kokelaalle. Koska morsian on rikkonut miehen lakia, hänen kohtalonsa on päätyä ruuminnäyttelyn osaksi. Kapinallista uhkaa miehen langettama ja toimeenpanema kuolemantuomio, jonka nainen kuitenkin välttää veljien tai oman neuvokkuutensa avulla. Sadun loppu ei siis ole naisen kannalta onneton. Kun Siniparta on tapettu tai velho poltettu taloonsa, nuorin vaimo pääsee karkuun ja palauttaa kuolleet siskonsa takaisin henkiin ("Outolintu") tai perii miehensä rikkaudet ja pääsee naimisiin hyveellisen miehen kanssa ("Siniparta").

Perrault'n sadussa morsiamen veljet – rakuuna ja musketööri – saapuvat pelastamaan siskonsa juuri, kun Siniparta on katkaisemassa tämän kaulaa, minkä vuoksi veljillä on merkittävä rooli tytön pelastamisessa. Raevaaran romaanin kertojan veljet työskentelevät isän palveluksessa kuin sotilaat, mutta enemmän kuin siskoaan he suojelevat talon isäntää. Nämä nuoret miehet ovat isän käskynalaisia: isä valmentaa poikia pakottamalla heidät armeijamaiseen kuriin ja järjestykseen. Isän toiminta muistuttaa sotaan valmistautuvan vainoharhaisen ja pelokkaan valtionjohtajan käyttäytymistä, minkä vuoksi isä taloineen on mahdollista tulkita allegoriaksi diktaattorista ja tämän johtamasta valtiosta. Tämän allegorisen luennan lisäksi teos voidaan lukea kuvauksena alitavista ja kieroutuneista perhesuhteista sekä miehen ja naisen välisestä valtasuhteesta. Perhesuhteet ja sukupuolten väliset valta-asetelmat ovat monien satujen keskeistä sisältöä, mutta ne toistuvat myös utopia- ja dystopiakirjallisuudessa.

Satupiirteet feministisessä dystopiassa

Sadun laji on tutkimuksessa yhdistetty utopioihin, toiveiden toteutumiseen ja fantastisiin kuvauksiin paremmasta maailmasta (Bloch 1988/1930: 163; Jameson 2007/2005: 85; Zipes 1979: 129–160), kun taas dystopian

⁷ Satujen muuttumisesta myyteiksi on kirjoittanut Jack Zipes teoksessa *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale* (1993).

lajille on ominaista synkkien ja toivottomien visioiden esittäminen, minkä vuoksi sitä on nimitetty utopian pimeäksi ja vääristyneeksi peilikuvaksi (Kumar 1987: 100). Dystopiakirjallisuus on osoittanut, kuinka utopia voi kääntyä vastakohtakseen, kun näennäisen ihanteellisesti järjestetty yhteiskunta paljastuu asukkaitaan alistavaksi ja syrjiväksi (Gottlieb 2001: 8). Dystopialle on muodostunut useita eri alalajeja, esimerkiksi apokalyptinen, ekologinen ja feministinen dystopia. Tulkintani mukaan Raevaaran romaanissa on piirteitä näistä kaikista alalajeista. Se kuvaa postapokalyptista ydintuhon jälkeistä maisemaa, luonnon saastumisen vaikutuksia ihmisten ja eläinten elämään, lajien mutaatioita sekä ihmisen ja eläimen suhdetta. Ympäristöuhkien lisäksi teoksessa kuvataan sukupuolten välisiä valtasuhteita, patriarkaalista vallankäyttöä, seksuaalista väkivaltaa sekä naisen alisteista asemaa ja uhraamista. Nämä piirteet liittävät sen feministisen dystopian traditioon.

Raevaaran romaanin päähenkilön isä pyrkii rakentamaan turvapaikkaa, joka suojaisi sodalta ja tuholta. Hän kuitenkin alistaa lapsensa luodessaan parhaaksi katsomaansa järjestystä, minkä vuoksi hän muistuttaa johtajaa, joka uskottelee suojelevansa kansaansa. Hänen rakentamansa kiviseinät ja muurit eristävät yhteisön ulkopuolelta tulevilta vaaroilta, mutta pahin uhka jää muurien sisäpuolelle.

On vaarallista rakentaa umpinaisia muureja. Viimeistään silloin, kun viimeinen kivi muurataan paikalleen, pitäisi varmistua siitä, mitä muurin ulkopuolella on.

Ja vielä tärkeämpää: mitä on jäänyt sen sisäpuolelle.

Näin vanhus ajattelisi; hän joka vartioi portteja molempiin suuntiin. (EPTT: 237.)

Raevaaran teos on painajaismainen kuvaus maailmasta, jossa lapsuudenkoti ja perheenjäsenet ovat muuttuneet vieraksi, pelottaviksi ja tunnistamattomiksi. Porttien sisäpuolinen metsä ja talo näyttävät päähenkilölle ensin kotina ja turvana mutta myöhemmin pelottavina ja pahaenteisinä. Ainoat luotettavilta vaikuttavat ihmiset ovat metsämökissään asuva vanhus ja päähenkilön veljinä esitellyistä miehistä nuorin, Toivo. Kertoja yrittää etsiä kadonnutta äitiään, mutta löytää ensin vain tämän jättämiä jälkiä talon lukuisista huoneista, joista suuri osa on lukittu.

Ongelmallisten ja häiriintyneiden perhesuhteiden sekä sortavien hallintojen kuvaukset ovat Jane Donawerthin (2000: 49) mukaan ominaisia feministisille dystopioille. Kadonneen äidin motiivi toistuu tähän lajiin kuuluvissa teoksissa, joissa äiti on joko poissa tai esitetään naispäähenkilön vastustajana (mt.). Kadonnut äiti symboloi turvattomuutta ja naisen yksinäistä asemaa. Donawerthin aineiston tieteisfiktiviset teokset kuvaavat urbaaneja postapokalyptisiä paikkoja, joiden luhistuneissa yhteiskunnissa edes perhe ei suo turvapaikkaa (mt: 51). Raevaaran romaanin miljöö on postapokalyptinen mutta urbaanin sijasta maalaismainen: kertojan isän valtakunnan pihapiirissä on hanhia, koiria ja kanoja. Tyhjentyneen kaupungin asemesta teoksessa kuvataan metsän saartamaa lannalta haisevaa maalaistaloa, jonka arkkitehtuuri kuitenkin poikkeaa tavanomaisesta maaseurarakentamisesta.

Eräänä päivänä tyhjä taivas ei ole ainoa Siniparta-motiiveja hyödyntävä dystopiateos, koska esimerkiksi Margaret Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale* (1985, *Orjattaresi*) on viittauksia Siniparta-satuihin

ja muuhun satuperinteeseen. Atwoodin ja Raevaaran teoksia yhdistää yhteisen intertekstin lisäksi ydintuhon ja sen vaikutusten kuvaus. Atwoodin teoksen Gileadissa naisten jaottelu luokkiin ja alistaminen synnyttäjäiksi johtuu siitä, että syntyvyys on laskenut ydinsäteilyn ja saastumisen seurauksena. Raevaaran romaanissa puolestaan vihjataan, että pitkään jatkunut sota ja ydinpommit ovat syy päähenkilön isän pelokkuuteen ja tyrannimaisuuteen. Teoksia yhdistää samankaltainen kerrontatarkaus: minäkertoja, joka raportoi näkemästään ja kokemastaan ja palaa muistoihin menneestä ajasta. Offred kertoo muistoistaan ja unistaan ajalta ennen Gileadia sekä niistä yhteiskunnallisista muutoksista, jotka johtivat konservatiivisen ja teokraattisen valtiojärjestelmän syntyyn. Raevaaran kertojan muistot ja unet kuvaavat aikaa ennen isän taloon saapumista: sotaa ja ydinpommien pudottamista. Kertoja muistaa, että ihmisiä oli liikaa, mutta ruokaa, öljyä ja vettä liian vähän ihmispopulaation tarpeisiin (EPTT: 67). Atwoodin teoksessa ydintuhon kuvaus on melko pienessä osassa, vaikka se on vaikuttanut Gileadin totalitaarisen hallinnon kehittymiseen. Raevaaran romaanissa tuhokuvaus nousee sen sijaan naisten alistamista korostetummaksi teemaksi.

Raevaaran romaanin nainen ei joudu aviomiehen vaan isän taloon, jossa hänen tulee noudattaa isän määräyksiä. Heta Pyrhösen (2010, 15) mukaan Siniparran lain presuppositio on naisen uteliaisuus. Mies kieltää, herättää naisen uteliaisuuden ja tietää, ettei nainen voi tukahduttaa uteliaisuuttaan. Siniparta on tulkittu myös heikoksi, koska hänen vallallaan ei ole perustaa: hänen ainoa salaisuutensa on verikamari, joka on ollut tyhjä ennen ensimmäisen vaimon murhaamista (Lewis 1996: 208). Raevaaran romaanissa väkivaltaisuus ei yksilöidy isään vaan koko veljesjoukon toiminta toistaa patriarkaalista mielivaltaa ja vertautuu toisaalta isän, toisaalta Siniparran väkivaltaisuuteen. Salomon-nimisen veljen kerrotaan pilkkovan villisian ruhoa kirveellä (EPTT: 111). Tämä paloittelu toisintaa Siniparta-kuvastoa ja rinnastaa sitä kautta Salomonin sinipartamaiseen isään. Romaanin kaikki hahmot isä mukaan lukien ovat pelokkaita. Vaikka isä näyttäytyy talon valtiaana, hänen toimintaansa ohjaa pelko. Hän tähyää taivaalle, pelkää tulevaa ja valmistautuu sotaan tuntematonta vihollista vastaan.

Raevaaran romaanin isä kuvittelee hallitsevansa kaikkia muita talonsa asukkaita, mutta epäonnistuu. Tällainen vallankäyttö on yksi isän Siniparta-piirteistä, koska ”Siniparta” kertoo paitsi naisen uteliaisuudesta myös miehen pyrkimyksestä valtaan ja epäonnistuvasta laskelmoinnista. Etenkin sadun uudelleenkirjoitukset paljastavat vallanhaluisen miehen väärinlaskelmoinnit ja sen, miten nainen horjuttaa miehen valtaa. (Zipes 2006: 157.) Raevaaran romaanissa isä ja veljet edustavat patriarkaalista valtaa, joka osoittaa naiselle tämän paikan talossa. Kun kertoja astuu yhteen kielletyistä huoneista, hänen veljensä Mikael pakottaa hänet maahan makaamaan, istuu hänen päällensä ja nuolee hänen vartaloon tavalla, joka muistuttaa raiskaamista ja uhrin syömistä. Naisen isä seuraa väkivaltaa ovelta ja puristaa housunlahjettaan, kenties jännittyneenä tai kiihottuneena. Teoksen lopussa Toivo raiskaa kertojan samanaikaisesti kuin isä käynnistää helvetinkonettaan talon keskushuoneessa. Tekojen samanaikaisuus rinnastaa isän ja pojan väkivaltaisuuden ja vihjaa, että pojat

toteuttavat talonomistajan toivetta raiskatessaan naisen.⁸ Toivo, Mikael ja isä kuitenkin lopulta tuhoutuvat, kun taas kertoja pelastuu.

Kieroutuneen talon isäntä

Raevaaran romaanin keskeisin miljöö ja symboli on metsän keskelle rakennettu pilviin kurottautuva talo. Talo on epämääräisen muotoinen ja tummanpuhuva monoliitti, jonka ulko-ovessa ei ole ripaa, ainoastaan avaimenreikä. Ovi on ”reitti sellaisille ihmisille, joilla on avain omaan kotiinsa” (EPTT: 27). Kertoja tutkii talon huoneita salaa, kun isän ja veljien silmä välttää. Isä on kieltänyt astumasta osaan huoneista, ja erityisen lujasti hän on kieltänyt pääsyn talon keskushuoneeseen. Kertoja etenee rakennuksen ulkokehiltä sisäänpäin, avaa lukemattomia ovia ja joutuu toinen toistaan erikoisempiin huoneisiin. Hän kuvailee taloa vääntyneeksi spiraaliksi, jonka käyvät kiertävät kehämäisesti keskuksen ympärillä. Keskellä on lapsuudenkoti, jonka ympärille isä on rakentanut kivisen laajennuksen. Kertoja vertaa taloa ruumiiseen: joko kuivuneeseen vainajaan tai luurankoon, joka on elossa vain silloin, kun isä on sen sisällä.

Talo on erilainen silloin kun olen siellä yksin: se on kuin kuiviin valunut ruumis, puunranka ilman mahlaa, ajatus jota kukaan ei ole ajattelemassa. [– –] Ajattelija, joka tarvitaan talon pitämiseksi koossa, on isä. (EPTT: 102.)

Talo henkilöityy sen omistavaan mieheen samalla tavalla kuin Siniparran linna herraansa ja Grimmin sadun velhon metsäkartano häijyyden asukkaaseensa (Pyrhönen 2010, 15). Talon rakentaja on pienikokoinen ja oudon näköinen vanha mies, jolla on pistävästi katsovat syvänsiniset silmät (EPTT: 52) ja sinertävät hiukset (EPTT: 136). Sinisen värin ja ulkonäön erikoispiirteiden korostaminen liittyy isän Sinipartojen joukkoon. Isän kieroutuneen talon muoto muistuttaa omistajaansa, jota kertoja luonnehtii: ”Niin kummallinen hän nyt on, vänkyrä, äkkipikainen, pieni ja pelottava isäni” (EPTT: 50). Pienikokoinen isä on rakentanut valtavan talon salaisuutensa kätköpaikaksi.

Romaanin aloittaa sitaatti Paul Celanin runosta ”Kuolemanfuuga”: ”Talossa asuu mies joka käärmeillä leikkii”. Celanin runon on tulkittu kuvaavan kuolemanleiriä, jonka vangit kaivavat hautojaan ja soittavat musiikkia komentajien viihdykkeeksi (Glenn 1972: 25; Parry 2010: 83). Sitatissa mainittu käärmemotiivi toistuu myöhemmin teoksessa ja yhdistyy kertojan isään ja tämän rakentamaan taloon: ”Talo on kaunis kuin kerälle kiertynyt käärme, monimutkainen mutta järjestelmällinen kuin käärmeen luuranko” (EPTT: 87).⁹ ”Kuolemanfuuga”-sitaatti ja teoksessa myöhemmin esiintyvä alluusio Franz Kafkan novelliin ”In der

⁸ Väkivalta, sadismi ja seksi ovat Siniparran uudelleenkirjoitusten korostamia aiheita. Esimerkiksi Angela Carterin novelliin ”The Bloody Chamber” markiisi esitetään sadistina, jonka kosketusta nuori morsian sekä himoitsee että pelkää. Raevaaran romaanin kertoja kiintyy Toivoon, muttei ilmaise seksuaalista kiinnostusta ketään talon miehistä kohtaan.

⁹ Celanin runolla ja Raevaaran romaanilla on yhteinen interteksti: *Vanhan Testamentin* Salomon korkea veisu (nyk. Laulujen laulu), jossa Salomon ja Sulamith käyvät dialogia (Duroche 1967: 476). Celanin runossa mainitaan toistuvasti nimi Sulamith, kun taas yksi Raevaaran romaanin veljistä on nimeltään Salomon.

Strafkolonie” (1919/1914, ”Rangaistussiirtolassa”) tuovat esiin isän talon keskitys- ja rangaistusleirimäisiä piirteitä: talossa asuvat miehet tottelevat käskyjä, tekevät pakkotyötä ja pelkäävät rangaistuksia. Isän rakentaman Pedoksi kutsutun koneen toiminta muistuttaa Kafkan novellissa kuvatun kidutus- ja teloituskoneen toimintaperiaatetta. Näiden intertekstuaalisten yhteyksien kautta Raevaaran teos yhdistyy totalitaristisen dystopian lajiin. ”Kuolemanfuugaan” Raevaaran teoksen yhdistää myös toisteinen, fuugaa muistuttava rakenne. Fuugassa eri äänet ja soittimet kehittelevät kontrapunktisesti samaa teemaa, ja Raevaaran romaanin peilirakenteet ja ennakoinnit toimivat samalla periaatteella, teeman variaatioina. Isän rakentaman kone soittaa omaa kolisevaa ja jylisevää, päivä päivältä erilaisia muotoja saavaa fuugaansa talon uumenissa.

Celan-sitaatin ohella romaanin muusta tekstistä irrallisia osioita ovat osien väliset tekstikatkelmat. Romaani jakaantuu kolmeen osaan, joista jokaisen alussa on tulevien juonenkäänneiden kanssa osittain analoginen eläin- tai kasvitieteellinen teksti: ensimmäisen osan aloittaa kuvaus poikasensa syövästä eläinnaaraasta, ja toisen osan alussa kerrotaan muurahaisyhdyskunnasta, jonka kuningatar on kuollut. Ennen kolmatta osaa kuvataan lahoavaa puuta. Muun romaanitekstin perusteella voi päätellä, että tekstit ovat isän talon naapurissa asuvan vanhan miehen muistikirjoista, joihin tämä on koonnut luonnontieteellisiä tietoja. Biologiaa käsittelevät tekstit kytkevät romaanin tapahtumat ja henkilöt muun luonnon ilmiöihin. Poikasensa syövä eläin vertautuu kertojan isään, kuningatarmuurahainen kertojan kadonneeseen äitiin ja työläismuurahaiset talossa asuviin nuoriin miehiin. Lahoava ja hajoava puu symboloi puolestaan ihmisen kuolemaa ja sitä, miten kuolema synnyttää uutta elämää. Lahopuu rinnastuu myös isän taloon, joka ilman isää on kuin ”puunranka ilman mahlaa” (EPTT: 102).

Perrault’n sadussa ”Siniparta” aristokraattimiehen edelliset vaimot ovat kadonneet, ja uusien vaimojen kohtalo on löytää heidän murhatut ruumiinsa kielletystä huoneesta. Raevaaran romaanissa salaperäisesti kadonnut nainen on päähenkilön äiti, jonka ruumista isä piilottelee talosaan. Kertoja yrittää etsiä talosta jälkiä äidistään, mutta löytää ensin vain tämän kirjoittamia viestejä.

Olen etsinyt pitkään ja huolella, luovuttanutkin jo, mutta äkkiä löydän äitini, noin vain, yllättäen. *Mitä minulle tapahtuu?* Niin lukee eräässä ylimmän kerroksen uloimman kehän huoneessa, hieman omasta huoneestani vastapäivään. (EPTT, 107–108.)

Äiti on jättänyt jälkiä seinäkirjoitusten lisäksi painaumina sänkyihin. Kertoja etsii näitä elämisen jälkiä etsiessään äitiään. Tällaiset edeltäjänaisen jättämät viestit ovat toistuva motiivi myös Atwoodin *The Handmaid’s Tale*ssa, jonka kertoja Offred tutkii huonettaan, huomaa edellisen asukkaan jättämän painauman sängyssä ja tahroja matossa. Kylpyhuoneen seinästä hän löytää kirjoitetun viestin, joka on merkki kapinasta, koska kirjoittaminen on kielletty Gileadin naisilta. Raevaaran kertoja ja Offred pyrkivät saamaan yhteyden toiseen naiseen viestien välityksellä, koska yhteyden luominen muulla tavoin on mahdotonta.

Kun isä on ulkona, Raevaaran romaanin kertoja lähtee kiertämään taloa ja päätyy ovelle, joka on kauimpana ulko-ovesta. Hän avaa oven

yhdellä varastamansa avainnippun avaimella ja löytää kuolleen äitinsä. Isä on rakentanut huoneessa valtavaa konetta, jonka avulla hän voisi taistella ulkopuolista pahuutta vastaan. Tämän koneen osaksi hän on liittänyt vaimonsa ruumiin. Celanin ”Kuolemanfuuga”-runon talossa asuva mies leikkii käärmeillä, pahuutta symboloivilla eläimillä. Raevaaran romaanin mies sen sijaan kätkee talonsa keskushuoneeseen rakentamansa maailmanlopunkoneen, jolla leikkii joka päivä. Tämä kone on analoginen kertojan unikuvien ja koko romaanin kanssa, ja se on yksi teoksen keskeisimmistä symboleista. Talo on kuin Pandoran lipas, jonka isä haluaisi pitää suljettuna mutta jonka tytär avaa.

Enneunet ja Pandoran lippaat

Unet toimivat Raevaaran teoksen sisäisinä ennakoiteina ja peilirakenteina mutta myös intertekstuaalisina ja lajiyhteyden osoittavina viittauksina muihin teoksiin. Päähenkilön näkemät ja kertomat unet ovat ratkaisevia englantilaisessa sadussa ”Mr. Fox” ja Grimmin veljesten tarinassa ”Der Räuberbräutigam” (1812, ”Rosvosulhanen”), jotka molemmat on luokiteltu Siniparta-satutyyppiin kuuluviksi. Näissä saduissa tytön näkemät ja kertomat unet paljastavat sulhasen rikollisuuden: Mr. Fox ja rosvosulhanen ovat tappaneet edelliset morsiamet, paloittelleet ruumiit ja herkutelleet uhrien lihalla. ”Mr. Fox” -sadun tyttö näkee unessaan hänet puolisokseen houkuttelleen Foxin talon, joka kätkee sisälleen murhattujen naisten ruumiita. Grimmin sadun nuori nainen joutuu puolestaan todistamaan rikollisjoukon kannibalismia sulhasen talossa ja kertoo näkemänsä myöhemmin unikertomuksena. Häpäpäivänä sulhanen pyytää tyttöä sanomaan jotakin, ja tyttö kertoo unen, jossa kävelee synkän metsän halki. Hän saapuu kauheaan taloon, johon lintu varoittaa häntä astumasta, koska talossa asuu murhaaja. (Grimm 1963: 239–244, Jacobs 1999/1890: 154–156.)

Unikuvauksilla on keskeinen funktio monessa dystopiateoksessa, koska ne voivat ilmaista yksilön muistoja ja tunteita, joita yhteisö pyrkii tukahduttamaan.¹⁰ Pahaa unta on käytetty myös dystopiyhteiskunnan metaforana. Erika Gottlieb (2001: 8) nimittää länsimaisessa dystopiatraditiossa kuvattuja yhteiskuntia kollektiiviseksi painajaisiksi, joissa yksilö ei hallitse kohtaloaan. Raevaaran romaanin kertoja palaa unissaan ydintuhoon ja ennakoi tulevan väkivallan ja katastrofin kuin myyttinen, Troijan tuhon ennustava Cassandra. Yhdessä unessa kertoja kohtaa isänsä, joka seisoo suljetun oven edessä. Tässä unessa kertoja näkee itsensä vanhentuneena, äitinsä näköisenä naisena, jonka isä kutsuu astumaan ovesta pimeyteen.

Äkkiä hän on muuttunut suureksi, valtavaksi, ja ovi on vain pienen pieni suu hänen takanaan.

”Mutta – ” hän jatkaa ja on kääntänyt katseensa kohti taivasta – jostain syystä yllämme ei ole kattoa vaan taivas – ja hänen kasvoillaan on voitonriemua. Katson käsiäni ja huomaan, että olen vanhentunut, käteni ovat ryppyisemmät kuin ennen.

¹⁰ Unia kuvataan esimerkiksi Karin Boyen romaanissa *Kallockain* (1940, *Kallokaiini*) ja Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale*.

Peilikuvani heijastuu isäni silmistä, ja näen muuttuneeni aivan äitini näköiseksi – ei, olen muuttunut äidiksi. Kaikki muukin muuttuu: ovi kutistuneen isäni takana on nyt niin iso, että hän mahtuisi työntymään sen avaimenreistä.

” – ehkä sinä synnytät puuttuvan poikani.” Isän silmät muuttuvat aukoiksi ja niistä lentää ulos lintuja, mustia ja höyhenettämiä kuin hyönteiset, liian suuria tulemaan niin pienen ihmisen sisältä. ”Tervetuloa”, hän huutaa vielä.

Isä avaa oven ja on minun vuoroni astua pimeyteen. (EPTT: 179–180.)

Unen isä paljastaa toiveensa tehdä lapsi tyttärensä kanssa ja täten kohdella tätä samalla tavalla kuin vaimoan. Isän ja tyttären välinen suhde sekä insestin uhka ovat myyteissä ja saduissa toistuvia aiheita. Näiden tarinoiden isä saattaa toivoa tyttärestään kuolleen vaimonsa seuraajaa (Tatar 1987: 8–10), ja samanlaisen toiveen esittää Raevaaran romaanin isä. Isän silmät ovat teoksessa kuvatussa uninäyssä peilit, jotka heijastavat kertojan kuvan. Peilimotiivi kytkee unen Perrault’n Siniparta-satuun, jossa kuvataan Siniparran linnan loistavia peilejä ja kielletyn huoneen lattialle muodostuneita verilammikoita. Peilit ja lammikot heijastavat kiellon rikkoneen morsiamen kuvan. Verilammikon peilikuva esittää katsojansa murhattujen morsianten joukossa, osana uhrien jatkumoa. Raevaaran romaanin kertoja näkee isän silmien peilissä muuttuneensa äidikseen: hän on ottanut äitinsä paikan ja hänet on tuomittu samanlaiseen kohtaloon. Isän peilisilmät muuttuvat aukoiksi, joista lentää ulos mustia höyhenettämiä lintuja. Nämä mustat linnut rinnastuvat pahaenteisiin lintuihin ja ovat osa teoksen tuhonkuvastoa: höyhenetön lintu on mutaatio, joka on usein elinkyvytön.

Uninäky ennakoi myöhemmin teoksessa kerrottua kohtausta, jossa kertoja näkee pimeyden keskellä hopeanhoitoisen esineen. Se muistuttaa metallisen jättiläislinnun munaa, joka hajoaa kahteen osaan, soi ja hehkuu valoa. Munan sisällä on koneen osia: kytkimiä, hammasratatäitä, vipuja ja akseleita. Muna muuttuu koneeksi ja edelleen soittimeksi, jolla on soittaja. Äänestä muodostuu puita ja kukkivia pensaita, lintuja, hyönteisiä ja nisäkkäitä.

Linnut räpiköivät kohti äänen laitoja – niiden perässä seuraavat hyönteiset: korentojen kimaltavat siivet, välkehtivät kuoret, surina ja ininä jossain soiton taustalla. [– –]

Haistan sen kaiken, kukat ja ruohon ja mullan, haistan käpälien ja siipien myskin, haistan metsän tuoksun kärpästen surinassa ja valon kirkastamissa hännänpäissä. (EPTT: 206–207.)

Näky muistuttaa paratiisikuvausta hohtavine korentoineen, värikkäine lintuineen, valoineen ja tuoksuineen. Ääniä, tuoksuja ja eläimiä seuraa vesi, jonka pinta peilaa kertojan kauniina, siivekkäänä ja valoisana sekä koko maailman äänineen ja taivaineen. Kun kertoja näkee koneen soittajan, kaikki muuttuu.

Soittaja on aivan edessäni ja vangitsee silmäni mustalla katseellaan. Tunnen liikettä ympärilläni, kaikki ne ihanat linnut ja perhoset, ne ovat nyt mustuneet ja käpristyneet, menettäneet sulkansa ja siipensä ja palaavat takaisin hirvittävän luojansa luokse kuin parvi mustia kärpäsiä.

Kuka tästä kaikesta on vastuussa: muna vai sen muninut lintu, soitin vai sen soittaja?

Katson soittajaa vielä kerran ja tunnistan hänet, lopultakin.

Kohta en enää tunnista: soitto hävittää hänetkin, polttaa mustalla liekillä ole-mattomiin. (EPTT: 208.)

Soittorasian soittajan vangitseva musta katse rinnastuu kertojan isän sinisten silmien pistävään katseeseen. Soittaja vertautuu isän lisäksi jumalaan, joka on luonut kaikki elävät olennot, ”ihanat linnut ja perhoset”, jotka paitsi syntyvät myös tuhoutuvat hänen määräyksestään: ne mustuvat, käpristyvät, menettävät sulkansa ja siipensä ja palaavat luojansa luo kärpäsparven tavoin. Kuolleet linnut ennakoivat tässä näyssä vaaraa, kuten murhaajien talosta varoittava lintu Grimmin sadussa ”Rosvosulhanen”.

Mustuneet ja käpristyneet eläinten ruumiit ovat teoksen sisäinen viittaus ydinräjähdysen aiheuttaman kuumuuden polttamiin ihmisruumiisiin, kun taas siipensä menettäneet linnut vertautuvat paloiteltuihin ja silvottuihin ihmisiin. Soitto on puolestaan alluusio Celanin ”Kuolemanfuugan” musiikkiin, joka säestää tuhoa ja kärsimystä. Runon talossa asuva käärmeillä leikkijä ”viheltää koiransa luo / juutalaisensa viheltää luo ja luottaa maahan haudan / komentaa meitä soittakaapas tanssin tahtia nyt” (Celan 1991/1959: 235, suom. Tuomas Anhava). Tämän haudankaivamiseen, soittamiseen ja tanssimiseen pakottavan miehen vastine on Raevaaran romaanissa isä, joka pakottaa lapsensa loputtomaan työhön tiluksillaan ja säestää pakkotyötä helvetinkoneensa kolinalla. Kertoja vertaa poikien liikkumista rituaaliin, jota isä ohjaa ja joka toistuu päivästä toiseen kuin työleirin arki. Sekä Celanin runon miehellä että Raevaaran romaanin isällä on siniset silmät: ”hän ottaa raudan vyöstä heiluttaa sitä hänellä on siniset silmät” (mt.).

Unessa avautuva soittorasia on viittaus Outolintu-sadun maagiseen munaan, vallan symboliin, jonka velho antaa ryöstämilleen naisille. Soittorasiasta purkautuu helvetiksi muuttuva paratiisi. Se on kuin Pandoran lipas, jonka avaamisen seurauksena maanpäällinen paratiisi katoaa. Kun Pandora sulkee lippaansa, sinne jää vain Toivo. Raevaaran romaanissa toistuu asetelma, jossa Toivo jää veljistä viimeiseksi: Toivo on alimpana veljesten kaivamassa kuopassa (EPTT: 114) ja Toivo kertoo viimeisenä oman nimensä, kun esittelee talossa asuvaa miesjoukkoa: ”Ja viimeisenä tietysti Toivo, hänen jälkeensä tulen minä” (mt. 92). Toivo tuo kuitenkin vain näennäisen toivon. Hän ja enkelin nimeä kantava Mikael raiskaavat kertojan tai ahdistelevat tätä seksuaalisesti.

Soittorasian ohella isän talo on Pandoran lipas, jonka kielletyn oven takaa pääsee valloilleen isän rakentama ja ohjaama hirviö. Myyttiseen lippaaseen vertautuu soittorasian lisäksi ydinpommi, joka synnyttää yhä uusia kauhuja: epämuodostuneita eläimiä, säteileviä ympäristöjä, sairauksia, pelkoa ja kostoja. Isän helvetinkoneen synnyttämä pöly (EPTT: 90) vertautuu ydinpommin jälkeiseen kaupungin peittävään tuhkaan, minkä vuoksi kone näyttäytyy yhtäläisenä uhkana kuin pommi, jota vastaan se on rakennettu. Sodanuhkaan sotakoneella valmistautuva talonomistaja epäonnistuu hankkeessaan kuin valtionjohtaja, joka vastaa muiden valtioiden pudottamiin ydinpommeihin yhä tehokkaammilla pommeilla.

Kun kertoja teoksen lopussa kurkistaa kiellettyyn keskushuoneeseen, hän näkee pimeyttä ja savua. Hän astuu sisään, mutta veljet jäävät käytävään – he tottelevat isänsä käskyä silloinkin, kun ovi on repeytynyt paikoiltaan. Huoneessa kertoja näkee kuolleen äitinsä kasvot ja niiden takana isänsä rakennelman:

Sen niska on köyryssä ja silmät – sadat silmät – kiiluvat punaisina ja oransseina, sen koukkuiset raajat tempovat lattiaa ja seiniä vasten ja harovat ilmaa aivan kuin se haluaisi nousta lentoon. Se seisoo kotitaloni päällä, pitää kotiani vatsansa alla kuin olisi parhaillaan hautomassa sitä. (EPTT: 232.)

Isän Peto muistuttaa monisilmäistä hirviötä ja lintua, joka pyrkii lentoon ja näyttää siltä kuin hautoisi koko taloa. Lintuvertaus yhdistää koneen soittorasian värikkäisiin ja mustiin lintuihin sekä sen jättiläislinnun muuna muistuttavaan muotoon. Isä ohjaa Petoaan kohti metsää, runtelee taloan ja uhkaa lastensa henkeä. Koneessa kiinni olevan äidin käsivarret kuitenkin takertuvat seinässä olevan aukon laitoihin ja estävät hirviön etenemisen. Paikoilleen jäänyt kone sekoaa ja ruhjoo lopulta rakentajansa.

Isän kuolintapa on alluusio sekä Siniparta-satuun että Kafkan novelliin ”Rangaistussiirtolassa”. Isä joutuu rakentamansa hirviön tappamaksi samalla tavalla kuin Kafkan novellin upseeri kuolee ihailemansa teloituskoneen hampaissa. Gottlieb (2001: 222) yhdistää upseerin totalitaristisissa dystopioissa kuvattuihin valtioihin ja hallitsijoihin. Kafkan novellin päähenkilö matkustaa rangaistussiirtolaan, jossa teloitetaan tuomittuja. Teloituskoneen käytöstä vastaa upseeri, joka esittelee laitetta yksityiskohtaisesti ja haltioituneesti. Raevaaran romaanin helvetinkonetta kuvataan yhtäläisellä tarkkuudella, ja samankaltaisin yksityiskohdin teoksissa kuvataan myös se, miten koneen käyttäjä tuhoutuu kojeensa tappamana.

Hirviö repii isäni rikki, raastaa hänen kätensä ja jalkansa ja päänsä irti vartalosta, ja huuto haihtuu hänen huuliltaan samalla kun kymmenet teräksiset jalat naputtavat tahtia kiviseen lattiaan. Sadat silmät avautuvat ja sulkeutuvat, ja niiden kajo heijastuu välkkeenä harvenevaan usvaan. Isäni kuolee teräksisen rytmin ja välkkyvien valojen tahdissa. (EPTT: 236.)

Kone irrottaa isän kädet, jalat ja pään. Tällainen ruumiin ruhjominen on monissa saduissa ja myyteissä kuvattu rangaistus. Paloittelusaduista tunnetuimpia ovat Siniparta-sadut. Perrault’n versiossa Siniparta hakkaa vaimojen päät irti, kun taas Grimmin sadun velho paloittelee morsianten raajatkin. Rosvosulhanen syö pilkkomansa naiset tovereidensa kanssa. Raevaaran teoksessa paloiksi revitään paitsi kuolleen äidin ruumis myös isä. Tällainen ratkaisu toisintaa Siniparta-satujen lopetuksen, jossa mies joutuu oman juonensa uhriksi. Perrault’n tarinassa morsiamen veljet lyövät Siniparran pään poikki samalla kirveellä, jolla tämä on mestannut vaimojaan. Raevaaran romaanissa veljet eivät kuitenkaan ole aktiivisia pelastajia, vaan pikemmin pelokkaita sivustaseuraajia. Veljet ja sisko seuraavat vierestä, kun hirviö tappaa rakentajansa. Lopulta Salomon heittää palavan karahkan isän konetta kohti ja sytyttää sen tuleen: ”[h]etkeksi isän peto muuttuu tuliseksi luurangoksi – sitten sen pyristelyt lakkaavat ja se vajoaa lopullisesti maahan” (EPTT: 240–241). Isän ja hänen rakentamansa pedon polttaminen teoksen lopussa toistaa Grimmin sadun ”Outolintu” loppuratkaisun, jossa kyläläiset polttavat velhon talon. Ennen tulipaloa talon miehistä nuorin, sinisilmäinen Toivo, kuuntelee isänsä koneen jylinää ja hyppää parvekkeelta kuolemaansa, koska pelkää isän rankaisevan häntä pelkuruudesta. Kertoja yrittää estää Toivon itsemurhan, mutta epäonnistuu yrityksessään ja tuntee sormenpäissään vain Toivon viimeisen kosketuksen (EPTT: 240).

Viimeiseksi jää Toivo

Pandoran lippaaseen jää vain Toivo, kun kaikki sen sisältämät pahuudet ovat lentäneet maailmaan. Raevaaran romaanissa kuvattuun taloon ei jää edes Toivoa, koska tämä tekee itsemurhan, mutta teoksen loppu on silti varovaisen toiveikas. Teoksessa kuvattu maailma on paikka, jossa kaikki vitsaukset – sairaudet, saasteet, nälkä, puute, kuolema ja väkivalta – ovat jo valloillaan. Tätä pahuutta vastaan isä on rakentunut Pedoksi kutsutun koneen, joka itsessään symboloi hallitsematonta pahuutta ja pelkoa. Kone vertautuu ympäristön tuhoaviin ydinaseisiin ja paratiisin helvetiksi muuttavaan soittorasiaan, jonka kertoja kohtaa uninäyssään. Näiden analogioiden vuoksi koneen tuhoutuminen symboloi pelastusta.

Kertoja on unissaan nähnyt, miten maailman pienoismalli tuhoutuu, mutta myös sen, kuinka pimeys väistyy valon tieltä. Romaanin kuvaukset muistoista, unista ja näyistä ovat ennakoivia peilirakenteita, joiden merkitykset täsmentyvät vasta lukuprosessin lopussa. Yhdessä intertekstuaalisten viittausten kanssa ne luovat verkoston, jonka osat peilaavat toisiaan ja ohjaavat lukijaa – toisinaan harhaan. Siniparta-perinteen tunteva lukija saattaa odottaa veljien pelastavan siskonsa, mutta veljet eivät yksinomaan auta vaan myös alistavat taloon saapunutta naista. Kertoja luottaa veljistä eniten Toivoon, mutta Toivo ei saavu musketisoturin lailla siskonsa avuksi vaan sitä vastoin ensin raiskaa tämän ja myöhemmin tappaa itsensä.

Isän talon rakentuminen huoneiden kehiksi keskushuoneen ja lapsuudenkodin ympärille on analoginen toisaalta teoksen kehyskerptomuksesta ja upotuksista koostuvan rakenteen, toisaalta ydinpommin tuhoaman kaupungin kanssa. Kaupungin keskus on täysin tuhoutunut, ja sitä ympäröivillä kehillä asukkaat ja luonto ovat kärsineet eriasteisista vaurioista. Talon keskushuoneeseen kätketyn helvetinkoneen ja ydinpommin rinnastamista tukee se, että niistä kerrotaan samalla sivulla. Kun kertoja on kuvaillut isän pedon tuhoutumista, hän palaa muistoissaan ydinpommien pudottamisen aikaan. Hän kertoo unestaan, jossa näki, kuinka pommisuojan katto aukesi ”ja sisään tulvi tuleksi muuttunut taivas. Kuinka ihmiset kurtistuivat mustiksi luurangoiksi, vaatteet nokisiksi siiviksi; kuinka he yrittivät leijailta karkuun paineaallon seassa. Ja lopulta käpristyivät ja hävisivät kuin takkaan heitetty paperi.” (EPTT: 243.) Tämä on yksi kertojan enneunista. Romaanin lopussa päähenkilö katsoo ylös ja uskoo näkevänsä kohta taivaan, jonka edestä katoaa musta pilvi.

Vähitellen huomioni kiinnittyi erääseen kuusenlatvaan, muita korkeampaan. Sen ylimmissä oksissa heijastelee kultainen hohde, ensin en tajua mitä se on, mutta sitten katson ylöspäin ja näen pilvessä pieniä reikiä.

Tuuli puhaltaa ja kiskoo reikiä suuremmiksi ja puhaltaa lopulta koko mustuuden olemattomiin – ei vielä, mutta tiedän, että kohta se tekee niin, ja sitten voin taas nähdä taivaan. (EPTT: 247.)

Teoksen lopetus muistuttaa Danten *La divina commedian* (suom. *Jumalainen näytelmä*) Helvetiä kuvaavan osion päätöstä, jossa Dante ja Vergilius näkevät helvetistä palattuaan taivaan tähdet (Dante 1977/1320: 239). Vergiliuksen vastine on kertojan isoisäksi paljastuva portinvartija, joka on auttanut ja neuvonut kertojaa koko sen ajan, jonka tämä on viet-

tänyt isänsä helvetillisessä talossa. Kertojan ja vanhuksen näkemä tyhjä taivas symboloi tuhon lisäksi toivoa: kun mustat saastepilvet väistyvät, taivas on tyhjä ja kirkas. Teoksen lopussa kertoja ennustaa tulevaa, mutta eri tavalla kuin myyttinen Cassandra. Hän ei ennakoitu tuhoa vaan uuden alun.

Lopuksi

Naisten alistaminen ja naisiin kohdistuva väkivalta, patriarkaalinen vallankäyttö ja kadonneen äidin motiivi ovat feministisissä dystopioissa yleisiä teemoja ja elementtejä, jotka Raevaaran romaanissa yhdistyvät sekä dystopian että Siniparta-satujen traditioihin. Teoksessa kuvatus perheyhteisön miehet pelkäävät ulkopuolisia uhkia ja luonnon tuhoutumista. Suurimman pelon vallassa on perhettään diktaattorin elkein kurissa pitävä isä. Sekä isä että veljet uhkaavat siskoaan seksuaalisella väkivallalla joko kertojan näkemissä unissa tai valvetodellisuudessa.

Romaanissa kuvatus pienyhteisön sisäinen väkivalta on samantyyppistä kuin teoksen ulkoisten luhistuvien tai kriisiytyneiden yhteiskuntien väkivalta, joka kohdistuu usein siviilinaisiin. Useissa sotaa käyvissä ja sootaan valmistautuvissa yhteiskunnissa naisen ruumista ja ruumiillisuutta kontrolloidaan valtiojohtoisesti, ja naisten raiskaaminen on sodissa käytetty vallan ja pelottelun muoto. Raevaaran teoksen perhe ja perheen asuttama talo ovatkin monella tavalla analogisia tekstinulkoisten ja toisissa teoksissa kuvattujen yhteiskuntien kanssa, minkä myötä teos on monitahoinen allegorinen kuvaus sodanuhkasta, ympäristön tuhoutumisesta ja ihmisen toiminnan synnyttämistä tuhovoimista. Sen sijaan, että tuhoutuvan maailman ihmiset auttaisivat toisiaan, he alistavat toisensa ja rakentavat hierarkioita.

Siniparran morsiamen tavoin Raevaaran kertoja joutuu julman ja pelokkaan miehen hallitsemaksi ja väkivallan uhkan alaiseksi. Näitä henkilöitä yhdistää kuitenkin myös pelastuminen oman tai yhteisön toiminnan avulla. Raevaaran romaanissa pelastajaksi osoittautuu kuollut äiti, jonka kädet estävät isän tuhkokoneen liikkeen, minkä seurauksena isä kuolee koneensa repimänä. Toinen pelastajahahmo on kertojan isoisä – portinvartija ja tietäjä, jonka kanssa kertoja lopulta todistaa mustien pilvien väistymistä.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

- Atwood, Margaret 1985: *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Celan, Paul 1991/1959: ”Kuolemanfuuga”. Alkutekstistä ”Todesfuge” suomentanut Tuomas Anhava. Teoksessa Jarkko Laine (toim.), *Runon suku. Valikoima suomeksi elävää käännoslyriikkaa*. Helsinki: Otava.
- Dante Alighieri 1977/1320: *Jumalainen näytelmä. I Helveti*. Suom. Eino Leino. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm 1963/1819: "Fitchers Vogel". *Kinder- und Hausmärchen* s. 257–260. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm 1819/1963: "Der Räuberbräutigam". *Kinder- und Hausmärchen* s. 239–244. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kafka, Franz 2001/1914: "Rangaistussiirtolassa". Alkutekstistä "In Der Strafkolonie" suomentanut Aarno Peromies. Julkaistu teoksessa Franz Kafka, *Kootut kertomukset* s. 93–118. Helsinki: Otava.
- Perrault, Charles 1999/1697: "Bluebeard" ("La Barbe bleue"). Trans. Maria Tatar. In *The Classic Fairy Tales. Texts, Criticism* pp. 144–147. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Raevaara, Tiina 2008: *Eräänä päivänä tyhjä taivas*. Helsinki: Teos. (= EPTT)

Tutkimuskirjallisuus

- Aarne, Antti and Stith Thompson 1964/1961: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. (Orig. *Verzeichnis der Märchentypen*.) Translated and enlarged by Stith Thompson. Ed. by Reidar Th. Christiansen et al. FF Communications N:o 184. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Bacchilega, Christina 1997: *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003: "Introduction. Dystopia and Histories." In Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. London: Routledge.
- Bloch, Ernst 1988/1930: "The Fairy Tale Moves on Its Own in Time". In *The Utopian Function in Art and Literature. Selected Essays* pp. 163–167. Transl. by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. London & Cambridge: The MIT Press.
- Donawerth, Jane 2000: "The Feminist Dystopia of the 1990s: Record of Failure, Midwife of Hope." In Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism* pp. 49–66. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Duroche, L. L. 1967: "Paul Celan's 'Todesfuge': A New Interpretation". *German Issue*. Vol. 82, No. 4, (Oct., 1967) pp. 472–477. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Fowler, Alastair 2002/1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Glenn, Jerry 1972: "Manifestations of the Holocaust: Interpreting Paul Celan". *Books Abroad*. Vol. 46, No. 1 (Winter 1972) pp. 25–30. Norman, Oklahoma: Book of Regents of the University of Oklahoma.
- Gottlieb, Erika 2001: *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- Jacobs, Joseph 1999/1890: "Mr. Fox". In Maria Tatar (ed.), *The Classic Fairy Tales. Texts, Criticism* pp. 154–156. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Jameson, Fredric 2007/2005: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London and New York: Verso.
- Kumar, Krishan 1987: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- Lewis, Philip 1996: *Seeing Through the Mother Goose Tales. Visual Turns in the Writings of Charles Perrault*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Moylan, Tom 1986: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen.
- Parry, Christoph 2010: "Paul Celan ja muistamisen poetiikka". Teoksessa Lotta Kähkönen ja Hanna Meretoja (toim.), *Muistijalkia. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta* s. 77–91. Café Voltaire 3. Helsinki: Avain.
- Pyrhönen, Heta 2010: *The Bluebeard Gothic. Jane Eyre and Its Progeny*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Tatar, Maria 1987: *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Tatar, Maria 2004: *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Warner, Marina 1994: *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Zipes, Jack 2006: *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York & London: Routledge.
- Zipes, Jack 1993: *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack 1979: *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. New York: Routledge.

SARIANNA KANKKUNEN

Karsinnasta karsinaan

Dystopia ja utopia Maarit Verrosen teoksissa

Karsintavaihe ja Kirkkaan selkeää

Ihmeet ja uhkaavat näyt, uneksinta ja painajaiset, ovat alusta alkaen kietoutuneet yhteen kirjailija Maarit Verrosen tuotannossa. 1990-luvun alussa uransa aloittanut kirjailija on kokeillut fantasian, kauhun ja tieteiskirjallisuuden rajoja, mutta julkaissut myös pelkistettyjä Helsinki-kuvauksia ja arkisia kasvutarinoita. Dystooppisen alueelle Verronen astuu jo esikoisteoksensa *Älä maksa lautturille* (1992) avaavassa novellissa ”Valaat ja albatrossit”. Sen päähenkilö pakenee totaalista sotaa aluksella, joka suuntaa kohti Etelämannerta. Kemiallisten aseiden ja terrorismin raunioittama sivistys jää taa, ja Antarktika, novellissa myyttiseksi korotettu ”alkumantereen ydin”, sulkee matkalaiset syliinsä. Etelämantereesta tulee Nooan arkki, joka kantaa ihmis- ja eläinkunnan huomiseen päivään. Novellissa idullaan oleva kysymys elintilasta, siihen sopeutumisesta ja sen varjelemisesta, liittyy myöhemmin jollakin tavalla jokaiseen Verrosen teokseen. Tuoreemmassa dystopiatuotannossaan Verronen palaa ympäristökysymyksiin, mutta laajentaa ympäristöhuolen ja apokalypsin teemoista kohti talouskasvun ideologian kritiikkiä. Vuonna 2008 julkaistussa romaanissa *Karsintavaihe* (jatkossa KV) ja sen itsenäisessä jatko-osassa *Kirkkaan selkeää* (2010, jatkossa KS) elintila on paitsi ihmislajin ja sen kanssaeläjien rajapolitiikkaa, myös sosiaalinen ja yhteiskunnallinen prosessi.

Karsintavaiheen ja *Kirkkaan selkeää* -romaanin yhteiskunnassa epävarmuus ei kalva sisuksia vaan jauhaa ihmisen luineen päineen. Teokset esittelevät maailman, jossa työpaikat katoavat yhdessä yössä, ja valta piiloutuu jatkuvien yritysfuusioiden taa. Kansalaiset luokitellaan ensin väristatuksin, sitten siruin. Saavutettu asema ei koskaan ole pysyvä. Kärjistyvä eriarvoisuus johtaa kaupunkeihin, joissa asuintalot linnoittautuvat muurien suojaan, ja ihmissuhteisiin, joissa kosketuksia vaihdetaan vain virtuaalisesti. *Karsintavaiheen* päähenkilö Lumi työskentelee pääosin erilaisissa raivaus- ja purkutehtävissä, sillä tämänkaltaista työtä on tarjolla runsaasti. Lumi havainnoi aitiopaikalta, kuinka rakennusliikkeiden reservit harjoittavat romaanin maailmassa iskulauseeksi vakiintuvaa ”kierrätä materiaaleja, älä tavaroita” -metodia. Tehtävänä on repiä, rikkoa ja särkeä katsomatta tarkemmin, mitä näin menetetään. Harvoina vapaahetkinään Lumi seuraa entisten asuntolatovereidensa kiertoa prosessissa, joka on liki yhtä hajottava kuin se, joka on käynnissä heidän kotikaupunkinsa kaduilla. Pelon ja epävarmuuden seassa häämöttää kuitenkin toivon saarekkeita: eristettyjä saaria ja erämaa-alueita, joihin pakenevat ne, jotka eivät enää jaksa yhteiskunnan kilpajuoksua.

Tarkastelen tässä artikkelissa Verrosen romaaniparin dystooppisia ja utooppisia tiloja.¹ Millaisia ovat teosten unelmat ja painajaiset – ja minkälaiseen elintilaan lopussa herätään? Verronen, joka on kirjoittanut tähänastisen tuotantonsa ulkopuolisten tarkkailijoiden ja yhteisöjen reunallaeläjien kokemuksista, käsittelee myös tämän artikkelin kohde-teoksissa ydinkysymystään yksilön ja yhteisön välisestä jännitteestä. Millä ehdoilla yksilön tulee sopeutua yhteisöönsä? Millaista kamppailua teosten utooppisista ja dystooppisista tiloista käydään? Tehtäväni on kartoittaa näitä tilallisia kiistoja ja niihin liittyviä sopeutumisen strategioita, ja arvioida niitä suhteessa Verrosen tuotantoon sekä dystopiakirjallisuuden muihin edustajiin. Osoittamalla kohdeteosteni intertekstuaalisia yhteyksiä pyrin todistamaan, että Verrosen teosparilla on ajankohtaisuudestaan huolimatta vahva kytkös dystopian perinteeseen ja sieltä nousevaan tematiikkaan. Samalla lajitradiation ja -tematiikan tarkastelu auttaa oivaltamaan, millä tavalla dystopian perinne muuntuu vastaamaan 2010-luvun suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin tarpeita.

Vuonna 2008 julkaistu *Karsintavaihe* ja 2010 julkaistu *Kirikkaan selkeää* ilmestyivät keskelle yleiseurooppalaista ja -maailmallista talouskriisiä. *Karsintavaiheen* ilmestymisvuonna Yhdysvalloista alkanut finanssikriisi sai euromaissa jatkoa 2010-luvun velkakriisistä, jonka myötä koko rahaliiton tulevaisuus muuttui epävarmaksi. Verrosen teosten julkaisuajankohdasta sävytti siis maailmanlaajuinen taantuma ja voimakas taloudellinen epävarmuus. Globaalia markkinataloutta oli toki tarkasteltu kriittisesti suomalaisessa kirjallisuudessa jo ennen finanssikapitalismin tuoreinta kriisiytymistä. Verrosen teospari liittyy osaksi suuntausta, joka 1990-luvulta alkaen on kotimaisessa kaunokirjallisuudessa käsitellyt uusliberalismiksi kutsuttua ideologiaa ja sen käytännön toteutusta (ks. Sevänen 2013a, Ojajärvi 2013). Uusliberalistisen politiikan keskeisiin piirteisiin voidaan lukea voimakas luottamus markkinoiden itseohjautuvuuteen; tavoitteena on tällöin muun muassa tavarain ja pääoman vapaan liikkuvuuden edistäminen, pyrkimys valtion omaisuuden yksityistämiseen sekä yhteiskunnan eri osa-alueiden avaaminen markkina- ja kilpailulogiikalle.

Tilallisten ja taloudellisten muutosten yhteenkytkemisessä hyödynnän erityisesti kulttuuriteoreetikko Fredric Jamesonin ajattelua. Jamesonin käsityksen mukaan kapitalismi on markkinavaiheen ja imperialistisen periodin jälkeen edennyt kolmanteen vaiheeseensa. Tätä hän nimittää monikansallisen pääoman vaiheeksi. Keskukseton, verkostoitunut, kaikki mahdolliset rajat kieltävä talousjärjestelmä tuottaa postmoderniteetin subjektille uudenlaisen avainkokemuksen, joka Jamesonin mukaan on tilallinen hämmennys. Missä minä olen, ja kuinka paikannun tähän hahmottomaan järjestelmään? (Jameson 1991: 35–38.) Työvälineeksi ja tavoitteeksi Jameson (1991: 54) tarjoaa ”kognitiivista kartoittamista”, eli kulttuurisia käytäntöjä, joiden avulla subjekti voi kehittää näkemyksen omasta sijainnistaan suhteessa yllä kuvattuun vallan verkostoon.

¹ Artikkelini liittyy työn alla olevaan monografiaväitöskirjaani, joka käsittelee tilaa Maarit Verrosen tuotannossa. Haluan kiittää erityisesti *Joutsenen* toimittajia Saija Isomaata ja Toni Lahtista sekä anonyymeja vertaisarvioijiani, joiden kommentteista oli suuri apu.

Aloitin tarkasteluni yksityisen alueelta, kodista ja perhe-elämästä. Etenen seuraavaksi kohti laajempia, mutta edelleen sosiaalisesti tuotettuja ympäristöjä. Tarkastelen yksilön suhdetta väkijoukkoon sekä dystopian lajille tyypillistä liiakansoituksen tematiikkaa, jota Verrosen teokset varioivat. Näitä molempia lukuja yhdistää kysymys elintilasta: mitä se on yksilölle, entä koko yhteisölle? Lopuksi keskityn turvattuihin ja ideaalisiin, tai ainakin sellaisiksi tarkoitettuihin tiloihin: rikkaiden ja vaikutusvaltaisten saariparatiiseihin sekä simulaatiolla tuotettuihin lomaunelmiin.

Koetteleva koti ja perikato perheessä

Dystopioina *Karsintavaihe* ja *Kirkkaan selkeää* liittyvät kahteen temaattiseen kenttään, jotka ovat korostuneet kotimaisessa dystopiakirjallisuudessa 1990-luvulta alkaen: ympäristökysymyksiin ja markkinatalouden kritiikkiin. Kotimaiset kertojat ovat 2000-luvulla tarttuneet innokkaasti ympäristökatastrofeihin ja aivan erityisesti ilmastokysymyksiin. Ilmastodystopioita ja -apokalyipseja² edustavat muun muassa Risto Isomäen *Saravatin hiekkaa* (2005), Antti Tuomaisen *Parantaja* (2010) ja Annika Lutherin *De hemlösas stad* (suom. *Kodittomien kaupunki*, 2011) sekä Emmi Itärännan *Teemestarin kirja* (2012). Verrosen romaaniparissa ilmastoteema nousee esiin erityisesti jatko-osassa *Kirkkaan selkeää*, jonka keskeinen arvoitus on kysymys siitä, ovatko Eurooppaa runtelevat äärisäät seurausta ilmastomuutoksesta vai sitä torjuvasta ilmastomuokkauksesta.

Vielä laajemmaksi kentäksi on kasvanut markkinavetoisen kapitalismin kritiikki. Jussi Ojajärvi (2013: 131) nostaa sen kotimaisen nykyromaanin keskeisten aihepiirien joukkoon kansallisen identiteetin ja sukupuolen rinnalle. Ojajärvi näkee uusliberalistisen kapitalismin problematisoinnissa jatkeen kirjallisuutemme realismien kriittiselle eetokselle. Tämän ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa muodon realismisuutta. Eetokseltaan realistista mutta muodoltaan ei-realistista kerrontaa edustaa yhä useammin lähitulevaisuuteen sijoittuva dystopia. Näistä Ojajärvi nostaa esille muun muassa Vuokko Tolosen *Tampereen ilmaston* (1997), Kauko Röyhkän *Ocean Cityn* (1999) ja Leena Krohnin *Unelmakuoleman* (2004), Seppo Heikkisen *Myydyn maan* (2007) sekä tämän artikkelin kohdeteokset Verroselta. (Ojajärvi 2012: 152–155, 2013: 143–145.)

Karsintavaiheen yhteiskunnassa ihmisen paikan määrittää työ. Työtehtävät on jaoteltu vaativuusluokkiin ja työntekijät asutettu arvoaan vastaavasti joko halvimpiin kopperoasuntoloihin tai vauraimpien umpikortteleihin. Päähenkilö Lumi on C- ja D-luokan työntekijä. Lumien ja hänen asuinkumppaneidensa soluasuntola vaatii tietyn määrän työsuorituksia vastineeksi asumisoikeudesta; muutoin edessä on siirtyminen tasoltaan heikompiin asuntoloihin, lopulta sellaiseen, josta ei voi poistua.

George Orwellin klassisessa dystopiassa *Nineteen Eighty-Four* (1949) kansalaisten yksityistä tilaa säätelevät kodeissa loimottavat tele-

² Ilmastomuutosta käsittelevän kaunokirjallisuuden edustajille sovitellaan kansainvälisissä yhteyksissä uutta lajimäärettä cli-fi, climate fiction. Tunnettuja cli-fin edustajia ovat mm. Margaret Atwoodin post-apokalyptinen *MaddAddam*-trilogia (2003-2013), lajin pioneerin J. G. Ballardin *The Drowned World* (1962) sekä Ian McEwanin *Solar* (2010).

ruudut. Ne ovat sekä vastaanottimia että lähettämiä: ruudut lähettävät propagandaa, mutta myös valvovat asukkaita kameroillaan ja herkillä mikrofoneillaan. *Karsintavaiheen* Lumin ja hänen ystäviensä elämää säätelee toisenlainen ruutu: ranteessa kulkeva kämmentietokone, johon vuokratyöfirmat lähettävät työntekijöidensä vuorot. Kämmentietokone ei tulkitse kehonkieltä tai salakuvaa kantajaansa kuten Orwellin teleruudut, mutta se tekee jotakin yhtä perusteellista: organisoii käyttäjänsä aikaa. Toisin kuin teleruudut, tietokone ei syötä käyttäjälleen propagandaa, mutta opettaa hänet olemaan lakkaamatta valppaana, valmiina, käytettävissä. Ojajärvi (2013: 144) tulkitsee *Karsintavaiheen* työelämän ”ideologiseksi koneistoksi”, jonka tehtävä on uusintaa ja ylläpitää yksilöön kohdistuvaa kapitalistista kontrollia. Lumin elämää hallitseva kämmentietokone havainnollistaa Fredric Jamesonin (1991: 35–38) ajatusta siitä, että se, mitä yleisesti pidetään viestintä- ja informaatioteknologian kehityksenä, onkin enenevässä määrin pääomavetoisen, kaikki valtionrajat ylittävän markkinakapitalismin aikaansaannosta. Lumin yksityisyyttä ei romaanissa uhkaa teknologia vaan markkinoilta kantautuva kutsu työhön, palvelukseen. *Karsintavaiheessa* julkisen ja yksityisen tilan rajat menettävät merkityksensä, kun oma olohuone muuttuu markkinapaikaksi. Lumi on kotonaankin työmarkkinoilla, ostettavissa ja myytävissä.

Yksityisen ja julkisen, intiimin ja kaupattavan kategorioiden sulautuminen näyttäytyy romaanissa myös muiden tilallisten rajojen huojuntana. Lumi suorittaa ensin puolustusveronsa puolustusvoimille, mutta tarinan edetessä puolustusvoimien tehtävät uudelleenjärjestellään yksityiselle turva-alan yritykselle. Ulkoisia uhkia vastaan suunnattu valtiollinen organisaatio vaihtuu näin kansainväliseen yritykseen, jonka tehtävänä ei ole torjua ulkoa päin tulevaa hyökkääjää vaan valvoa omia kansalaisia. Toisaalta romaanien maailmassa sisäiset uhat – vangit ja sairaat sekä muu tuotantoketjulle tarpeeton väki – työnnetään ulos, toiselle mantereelle. Teoksissa toiseus paikantuu vaihtuvasti sisä- ja ulkopuolelle, kunnes nämä kategoriat muuttuvat näennäisiksi.³

Utopian ja dystopian lajityyppinä voi 2000-luvulla parhaiten ymmärtää asettamalla ne yhteyteen sosialismin ja kapitalismin ideologioiden kanssa, Jameson esittää. Teoksessaan *Archaeologies of the Future* (2005) Jameson tarkastelee utopianismin asemaa Itä-Euroopan sosialismin romahdusta seuranneina vuosina. Tänä aikana kapitalismista on tullut ainoa varteenotettava sosioekonomisen järjestäytymisen malli. Myöhäisellä kapitalismilla ei tällä hetkellä ole haastajaa, ja siksi myös vaihtoehtoisia tulevaisuuksia ja yhteiskuntia esittävät utopiat on helppo tuomita epäonnistuneiksi tai tarpeettomiksi. Tällainen tulkinta on Jamesonin mukaan kuitenkin virheellinen, ja perustuu hämmennykseen lajityypin tehtävästä. (Jameson 2005: xii, 231–233.) Utopian tarkoitus ei ole representoida ihanneyhteiskuntaa vaan nostaa esille kyvyttömyytemme toteuttaa se – tai edes ajatella sitä, Jameson toteaa (Fitting 1998: 9–10, Jameson 2005: 280). Utopiakirjallisuus ei siis mallinna tai luonnos-tele, vaan kiinnittää huomion vaihtoehtoja ja niiden mahdollisuutta tai

³ Huojuva ja muuttuva tila on nostettu yhdeksi yksi nykytieteiskirjallisuuden ja -utopian tunnuspiirteistä (ks. esim Pordzik 2009).

mahdottomuutta käsittelevään diskurssiin. Jamesonin epäortodoksisen utopia-käsitteen pohjalta Verrosenkin dystopiamaailmat asettuvat tulkittaviksi tavalla, joka on mielekäs. Verrosen teosparin terävin kritiikki ei kenties suuntaudukaan kapitalismin äärimuotoihin vaan siihen vääjäämättömyyteen, jolla näemme niiden toteutuvan.

Vaikkei Lumin soluasuntola täytäkään yksityisen, loukkaamattoman kodin tunnusmerkkejä, on hänellä siellä jotakin kodinomaista: yhteisö. Se tosin hajoaa heti romaanin alussa. Lumi joutuu tarkastamaan omia tulevaisuudensuunnitelmiaan, kun selviää, että hänen tappavaksi luultuun perinnölliseen sairauteensa on olemassa geenihoito. Se parantaa sairauden, mutta vie samalla ajan asuntolan vaatimilta työvuoroilta. Edessä on lähtö toisaalle. Lumi saa huomata, että tulevaisuuden suunnittelu onkin moninkertaisesti mutkikkaampaa kuin kuolemaan valmistautuminen, etenkin kun yksi hänen entisistä asuntolatovereistaan katoaa jäljettömiin ja jättää Lumin hoiviin lapsen, Vernerin.

Uusia töitä löytyy turva-alan yritykseltä, joka syrjäyttää vanhat puolustusvoimat. Lumi pesee veret ja moskat turvayrityksen mellakkaruusteista, mutta jatkaa töidensä ohella Vernerin äidin etsintää. Ihmisten ohella myös työt näyttävät vähä vähältä katoavan. Lumi ja hänen kumppaninsa Kalevi hankkivat lisää aikaa pestautumalla tornitalon talonmiehiksi, kunnes automatisointi tekee heidät sielläkin tarpeettomiksi. Meneillään on ”karsintavaihe”, jossa vangit, vanhukset ja muut hoivattavat ulkoistetaan halvempiin maanosiin, älykkäät esineet korvaavat ihmistoimijat ja ne harvat, joille vielä riittää työtä, syövät piristeitä ja tehosteita vuorokauden ympäri. Lumi ei ole työnantajalleen korvaamaton tai muillakaan tavoilla hyväosainen, mutta hän osaa sopeutua ja painaa päänsä alas silloin, kun tuuli kaataa korkeammalle kurottavat.

Vernerin äiti saapuu takaisin mediaspektaakkelin ympäröimänä, ja pian Lumi ja Kalevi huomaavat olevansa kaksin, vailla sen kummempia siteitä ystäviinsä tai kaupunkiin. He suuntaavat rannikolle ja pysähtyvät vanhan telakan ja läheisen lomakylän suojiin. Nekin ovat vain tilapäisiä koteja, hetken työkeikkoja, mutta ”juuri nyt me kaksi emme pelänneet, emme tunteneet syyllisyyttä”, toteaa Lumi (KV: 325) romaanin lopussa.

Kaikki Lumin entiset asuintoverit, jotka hänen laillaan joutuvat jättämään asuntolan, eivät suinkaan katoa tai päädy syöksykierteeseen. Eljakselle on käymässä hyvin, mutta hänellä on itselläänkin vaikeuksia määritellä, kuinka hyvin. Hänet on kelpuutettu asukkaaksi ja työntekijäksi rakenteilla olevaan innovaatiokaupunkiin:

Uusi kaupunki oli jotakin enemmän kuin kokoelma työpaikkoja. Ja se oli enemmän kuin vanhat kaupungit, joissa oli jos jonkinlaisia työpaikkoja. Nyt oli syntymässä uudenlainen paikka siltä pohjalta, että sinne tuli uudella tavalla ajattelevia ihmisiä, jotka olivat luoneet uuteen ajatteluun pohjautuvia työpaikkoja, asuntoja, elämäntapaa, kaikkea.

Mikä oli uutta? Kaikki. (KV: 147)

Lainauksesta erottuu uutuuksien ja innovaatioiden ideologiaan kohdistuva satiirinen pilkka, mutta myös Eljaksen avuton hämmennys. Hän ei totisesti tiedä, minne on suuntaamassa puheensa tai muuttokuormansa.

Kykenemättömyys muodostaa lauseita, joissa mennyt, nykyinen ja tuleva muodostavat ehyen kokonaisuuden, merkitsee myös

kykenemättömyyttä hahmottaa näiden ajallisten kategorioiden merkitystä omissa elämäntarinassa, Fredric Jameson (1991: 27) toteaa. Teoksessaan *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* Jameson esittää tällaiset merkitysketjujen katkeamat tyypillisiksi postmodernismin estetiikalle. Myöhemmin Jameson (2015: 104) on täsmentänyt tarkoitaneensa tyyliuunnan sijasta periodia; kyse on siis koko postmoderniteetille, ei vain postmodernismille, tyypillisestä taipumuksesta. Katkeileva, Jamesonin termein skitsofreeninen, kulttuuri ilmenee näin myös temporaalisuuden kriisiytymisenä⁴. (Jameson 1991: 25–31.) Yllä olevassa lainauksessa Eljas yrittää määritellä tulevan asuinpaikkansa, innovaatiokaupungin, luonnetta ja merkitystä. Hän päätyy kuitenkin kiertämään kehää sekä sanojen että merkitysten tasolla. Innovaatiokaupunki on uusi, mutta uutuuden käsite itsessään on muuttunut tyhjäksi; sille ei löydy taustaa eli menneisyyttä eikä suuntaa eli tulevaisuutta. Se on kitkerä esimerkki romaanin kuvaaman yhteiskunnan vallanneesta purkamisen ja uudelleenrakentamisen innosta sekä siitä, kuinka itsetarkoitukselliseksi tämä prosessi on ryöstäytynyt.

Temporaalisuuden, tai historismin, kuten Jameson sitä nimittää, kriisistä viestivät myös ne teosparin aiheet, jotka liittyvät perhe- ja sukuyhteyden katkeamiseen. Ainoa teoksessa esiintyvä äiti, Lumin asuntolatoveri Noora, on kadonnut, ja hänen hoivasuhteensa lapseen on siten katkennut. Toinen asuntolatoveri Tia yrittää uraa vuokrakohtuna ja toivoo ”käenpojasta” itselleen elättäjää. Lumin muistikuvat lapsuudenperheestä rajoittuvat töiden äärellä uupuviin vanhempiin. Muistot perhe-elämästä ovat niin niukkoja, että Lumi palaa mielessään mieluummin vanhaan dokumenttielokuvaan. Se kertoo perheestä, jonka auto kotisaari ”oli niin karu, että viljelymaakin täytyi tehdä itse” (KV: 241). Muistojen ja yhteisten hetkien sijasta Lumi perii vanhemmiltaan vain tappavan geenivirheen, jonka hoidattaminen vie hänet taloudelliseen kurimukseen. *Kirkkaan selkeää* -teoksen päähenkilölle Tiksulle edellinen sukupolvi ei ole siirtänyt muuta kuin valtaiset velat.

Jussi Ojajärvi on sekä väitöskirjassaan *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minus* (2006) että lukuisissa artikkeleissaan tutkinut kiinnostavasti kapitalismin ja siihen liittyvien markkinakäytäntöjen leviämistä perhe-elämän alueelle. Ojajärven kohdeteoksissa sekä hänen niistä esittämässään tulkinnoissaan korostuu kaupankäynti uutena perhesuhteiden toimintamallina (ks. esim. Ojajärvi 2006). Verrosen romaaneissa etualan saavat erilaiset sukupolvien väliset velka- ja perintäsuhteet.⁵ Velka on tulevaisuuden kulutuksesta nykyhetken lainattua rahaa; Verrosen teosparissa edellinen sukupolvi vie nuoremmiltaan sekä henkiset että aineelliset hyvinvoinnin edellytykset. Teemalla on kytkös 2000- ja 2010-luvulla käytyyn keskusteluun suomalaisen yhteiskunnan huoltosuhteesta ja siihen liittyvästä eläkejärjestelmän uudistuksesta. Toisaalta myös finanssi- ja eurokriisit nostivat kysymyksen velan luon-

⁴ Temporaalisuuden kriisiytymisellä tarkoitetaan tässä yhteydessä kehitystä, jonka myötä ymmärrys maailmasta ei enää perustu historiallis-ajallisiin malleihin vaan enenevässä määrin samanaikaisiin ja tilallisiin kokemuksiin. Ks. esim. Foucault (1986) ja Augé (1995).

⁵ Aihetta on jo sivunnut Erkki Sevänen (2013b: 318–325) käsitellessään naturalistisen determinismin ilmenemistä markkinakapitalismia kritisoidussa nykykirjallisuudessa.

teesta ja oikeutuksesta ajankohtaiseksi. Velka tematisoituu myös muualla Verrosen tuotannossa, konkreettisimmin *Luolavuodet*-teoksessa (1998), jossa päähenkilön lapsuutta varjostaa perheessä vierailevan koronkiskurin hahmo. Moniulotteisimman käsittelyn teemasta tarjoavat kuitenkin juuri nämä dystopiat, joissa henkinen ja emotionaalinen velka laajenee taloudellisen hyväksikäytön ja ekologisen tuhon allegoriaksi.

Molemmat Verrosen päähenkilöt joutuvat synnyttämään itsensä uudelleen: Lumi läpikäymällä pitkäkestoisen geeniterapian ja Tiksu suostumalla maksua vastaan valtaisiin plastiikkakirurgisiin operaatioihin, jotka kuvataan dokumentiksi. Selviytyminen edellyttää painolastia merkitsevän perimän, tai perinnön, hylkäämistä. Molempien kohdalla menneisyyden ylikirjoittaminen vaatii kehoon ja sen järjestelmiin puuttumista. Perimä ja perintö, biologinen ja sosiaalinen, geneettinen ja historiallinen sekoittuvat keskenään, aivan kuin mennyt olisi informaatiota, jonka muokkaaminen onnistuu biologian ja lääketieteen turvin.

Mennyt ei tarjoa henkilöhahmoille kasvualustaa – se on niin karu, että viljelymaakin on tehtävä itse – mutta Eljaksen kohtalo näyttää, että historismin tilalle synnytetty vaatimus tulevaan suuntautumisesta – mikä oli uutta? kaikki! – on silkkää haparointia ja silmänlumetta. Teoksissa esitetyt elämänkohtalot näyttävät, mihin temporaalisuuden kriisiytyminen johtaa: kun siteet menneeseen ja tulevaan katkeavat, on tuloksena eristynyt, tarinaton nykyhetki ja joukko eksyneitä sieluja.

Fuusiolairien saaristo

Etsiessään asuntolatoveriaan Nooraa Lumi huomaa, ettei tämä ole ainoa jäljettömiin kadonnut. Alempien kastien, oranssien ja punaisten väristatusten, asuntoloille tapahtuu kaupungissa jotakin kummallista. Lumi ystävineen seuraa, kuinka alun perin Arolankadulla sijainnut avoin, oransseille asukkaille tarkoitettu asuntola muuttaa naapurikaupungin Vaapukkatielle:

Muuton yhteydessä se oli muuttunut avoimeksi punaiseksi asuntolaksi, koska niin monet entisistä oransseista asukkaista olivat kokeneet statuksenalennuksen pikurikosten takia. Oransseina pysyneet asukkaat olivat muuttaneet muualle, ja osa punaisista oli rötöstellyt niin pahasti, että heidät oli siirretty suljettuun punaiseen asuntolaan. Oli siis kyseenalaista, millä tavalla Vaapukkatie asuntola oli sama kuin Arolankadun asuntola. Sitä paitsi, asuntola oli pian siirretty pois myös Vaapukkatieltä ja yhdistetty erääseen toiseen asuntolaan, joka sekin oli yhdistämisen yhteydessä muuttanut entisestä sijaintipaikastaan. Näin syntynyt yhdistelmäasuntola oli suljettu punainen, mutta sen sijoituspaikka oli epäselvä. (KV: 198)

Asuntolan lopulliset sijaintitiedot katoavat rekistereistä. Ainoa, mikä on varmaa, on asuntolan status: suljettu punainen. Maantieteelliset koordinaatit vaihtuvat hierarkkisiin ja taloudellisiin sijaintimerkkeihin, jotka määrittävät asukkaiden statuksen työmarkkinoilla. Lumi tai hänen ystävänsä eivät kykene enää paikantamaan asuntolan asukkaita. Näin siis resursseja etsiville työmarkkinoille tarkoitetut koordinaatit, jotka organisoivat ihmismassaa pääoman ymmärtämään muotoon, paljastuvat virvatuliksi sellaiselle, joka etsii ihmistä ihmisten joukosta. Kappale on satiirinen – tai traaginen – kuvaus siitä, mitä yritysmaailman lain-

alaisuuksien tunkeutuminen yhteiskunnan sosiaalisille sektoreille saa aikaan.⁶ Noorankin katoamisen taustalta paljastuu lopulta markkinamekanismi: ihmiskauppa on kuljettanut hänet sinne, missä kysyntää on, Paratiisisaari-nimiselle veroparatiisilautalle. Vaapukkatien asuntolan tapauksessa yritys fuusioita muistuttava tapahtumaketju johtaa lopulta siihen, että kokonainen asuntolallinen ihmisiä katoaa.

Varhaisen modernismin avainkokemukseksi on Georg Simmelin (2010) ja Walter Benjaminin (2006) ohjaamana osoitettu yksittäisen kadullakulkijan, flanöörin, ja kaupungin kohtaaminen, joka pyyhkäisee kulkijan mukanaan. Lukemattomien ärsykkeiden ja ympäristön vaikutelmien aiheuttaman shokin lähteenä on paitsi itse kaupunki, myös siinä kihisevä väkijoukko (Ameel 2013: 59–60). Moderni ihminen kadotti itsensä ihmismassaan. *Karsintavaiheen* kuvaama jälkimoderni kaupunkilainen sen sijaan kadottaa koko ihmismassan.

”Maailmassa oli paljon väkeä väärissä paikoissa” (KV: 199), Lumi toteaa selviteltyään turhaan kadonneen asuntolan asukkaiden kohta-
loa. Teoksen nimessä mainittu karsintavaihe näyttyy päähenkilölle pudotuspelinä, jonka tarkoitus on trimmata yhteiskunta tehokkaampaan muotoon. Opiskelu- työ- ja asuinpaikkoihin on romaanien maailmassa jatkuvasti enemmän tulijoita kuin tilaa, niinpä elämä on jatkuvaa kisa kanssaihmiä vastaan. Toisaalta myös huollettavia, hoivattavia ja muuten vain vaivaksi olevia ihmisiä on liikaa; heitäkin karsitaan, asuntola kerrallaan. Työläisluokka ei asu ahtaasti tilanpuutteen takia, vaan siksi, että asuinneliöiden hinta on kohonnut järjettömyyksiin. Ratkaisuksi kehitetyt valtaisat väestönsiirto-operaatiot eivät tähtää ympäristön kantokyvyn parantamiseen vaan taloudelliseen tehokkuuteen. Vanhukset, vammaiset ja vangit ulkoistetaan Afrikkaan tai muihin edullisemmän hintatason maihin. Väkeä on paljon, mutta pääosin siksi, että he ovat väärissä paikoissa – siis siellä, missä kulut ovat liian suuret. Verrosen romaaneissa kuvattu yhteiskunta määrittelee kestokykynsä rajat ensi sijassa monikansallisen pääoman, ei malthusilaisittain ruuantuotannon tai ekologisen ajattelun painottamien resurssien perusteella.

Karsintavaiheen liikaväki on kriittinen ekstrapolaatio marxilaiseen teoriaan kuuluvasta suhteellisen liikaväestön käsitteestä. Se oli Marxin vastine Thomas Malthusin yleispäteväksi tarkoittamalle väestönkasvun teorialle, jota Marx piti aikakausisidonnaisena ja työväkeä syrjivänä (Harvey 2010: 273–274). Malthusin mukaan väestö kasvaa nopeammin kuin ruuantuotanto; tähän on vastattava syntyvyyttä rajoittamalla. Marxin mukaan pääomavaltainen tuotantojärjestelmä säätelee sekä työvoiman kysyntää että tarjontaa. Kapitalismi tarvitsee itselleen teollisen työläisten reservin, jotta työn hinta voidaan painaa mahdollisimman alas. (Marx 1979: 565–575.) Teknologisten ja organisatoristen innovaatioiden tehtävä on siis vähentää työvoiman tarvetta ja tuottaa näin suhteellista liikaväkeä. Syntyvyyttä rajoittamalla ei Marxin teoriassa voida taata toimeentuloa koko väestölle, sillä ongelmana ei ole vain väestömäärä vaan

⁶ Tätä kommodifikaation tai tavarautumisen tematiikkaa on käsitelty kotimaisessa 1990–2000-lukujen kirjallisuudessa niin runsaasti, että Erkki Sevänen (2014: 59) on ehdottanut aihepiirin teoksille tavarautumisromaanin lajinnimikettä.

se, että osa väestä tulee aina kapitalistisessa mallissa olemaan työstä syrjäytettyjä. (Harvey 2010: 274–276.)

Karsintavaiheen liikakansoitus ei ole puhtaasti vain demografinen tai ekologinen ongelma, mutta sillä on myös nämä ulottuvuudet. Tämä välittyy tavassa, jolla teokset kuvaavat ponnisteluja energian- ja ruuantuotannon turvaamiseksi. Lumin diagnoosi – paljon väkeä väärissä paikoissa – on päivitetty versio dystopioihin vakiintuneesta liikakansoituksen troopista. Malthuslaiset visiot liikakansoituksen vaaroista ovat kuuluneet dystopian repertoaariin 1900-luvun puolivälistä lähtien. Lajin valtavirtaan ne ponnahtivat voimalla 1970-luvulla. Taustalla vaikutti tuolloin nouseva ympäristöliike, jonka oli maailmansotien ja erityisesti Hiroshiman ja Nagasakin tapahtumien jälkeen helppo vakuuttaa suuri yleisö ihmisen tuhovoimasta. Biologi Paul Ehrlich teki liikakansoituskysymykselle sen, mitä Rachel Carson (1962) tuholaismyrkyille; vuonna 1968 julkaistu *The Population Bomb* kohosi myyntilistojen kärkeen. (Hicks 2014: 17, Stableford 2010: 270–273.) Brian Irelandin (2013: 146–147) mukaan liikakansoitukseen liittyvät pelot eivät kuitenkaan ponnistaneet vain ympäristöhuolesta, vaan myös siirtolaisuus- ja rotukysymyksistä sekä kaupunkien ja maaseudun kasvavasta vastakkainasettelusta.

Viimeksi mainittu vaikutti etenkin tapaan, jolla dystopiat kuvasivat kaupunkitilaa. Laji tarttui nopeasti väestötieteilijöiden varoituksiin siitä, että räjähdysmäisesti kasvava asukastiheys tulisi johtamaan kaupunkien ghettoutumiseen, resurssipulaan ja muihin painajaismaisiin näkyihin. Jeffrey Hicksin mukaan 1960- ja 1970-luvun tieteisdystopiat kehittivät aivan omanlaisensa estetiikan, joka keskittyi ylikansoitettujen kaupunkitilan kuvaukseen. Dickensmäisten slumminäkyjen ohella teokset käsitelivät ahtauden, ihmispaljouden ja henkilökohtaisen tilan puutteen psykologisia vaikutuksia. (Hicks 2014: 18, 28–55.) Vaikutusvaltaisimpia liikakansoituksen painajaisia on vuonna 1966 julkaistu Harry Harrisonin *Make Room! Make Room! (Tilaa! Tilaa! 1988)*, joka tunnetaan myös Charlton Hestonin tähdittämänä elokuva-adaptaationa nimellä *Soylent Green (1973)*. Harrisonin romaanissa yksityisen tilan kato näyttäytyy painajaismaisinä näkyinä tulevaisuuden New Yorkista, jossa ihmiset nukkuvat toistensa päällä ja pusertuvat toisiaan vasten ruokajonoissa.

Pääoma vaatii tehokkuutta ja tehokkuus automatisaatiota. Automatisoidussa ympäristössä ihminen on häiriö, huomaa Lumi toimissaan pihatalonmiehenä:

Keräsin sisäpihalta säkillisen ilotulitusrakettien jäänteitä ja muuta roskaa, jota asukkaat olivat sinne parvekkeiltaan heitelleet. Oli todennäköisesti viimeinen kerta kun sitä tarvitsi tuossa paikassa tehdä, sillä automaattipiha selviytyi itseksensä mistä tahansa roskista. – – Suurten roskien tuhoamiseen tarvittiin järeät keinot. Vahinkojen välttämiseksi automaattipihojen toimittajat antoivat ankarat ohjeet, joiden mukaan pihoille ei saanut mennä käyskentelemään muuten kuin ammattiopetuksen kautta ja suojapuvussa. Se sulki tavalliset asukkaat pois omalta pihaltaan; heille jäi pelkkä katselumahdollisuus. (KV: 278)

Automatisaatio muuttaa kerrostalon pihan oleskelutilasta speaktaakkeliksi, jota ihailaan etäältä. Tässä suljetussa ja koneistetussa systeemissä satunnainen ihminenkin on vain materiaa väärässä paikassa, siis roska. Toisin kuin liikakansoitusta käsittelevissä dystopioissa yleensä, ei Verrosen

teosparissa painotu ahtaus vaan autius. Tämä korostuu vielä entisestään teoksen jatko-osassa, jossa päähenkilö Tiksu vaeltaa kuumailmapallollaan halki aution Euroopan. Autius ei kuitenkaan kummassakaan teoksessa tarkoita sivilisaation kaukaisuutta tai ihmisasutuksen harvalukuisuutta, vaan pikemminkin inhimillisen toimijuuden puutetta, josta yllä olevan lainauksen automaattipiha antaa havainnollisen esimerkin. Romaaneissa kuvattu tila kehittyy jatkuvasti itseriittoisempaan suuntaan; se osaa paitisi puhdistua itsenäisesti, myös kylvää, lannoittaa ja viljellä itse itsensä, kuten automaattipihan toimittajat Lumille kuvaavat.⁷ Automaattipiha on Eedenin puutarha: tila, jossa ihmisen ei tarvitse tehdä työtä otsa hiesä ansaitakseen leipänsä, paratiisillinen hetki, josta syntiinlankeemus ja sen seuraukset on torjuttu. Se tosin on vaatinut myös ihmisasukkaiden karkotuksen.

Onnellisten saarilta kadotettujen kupoleihin

Kirkkaan selkeää seuraa *Karsintavaiheen* pölyjen laskeutumista. Päähenkilö Tiksu on leikeltä pieneksi ja keveäksi muodonmuutosdokumentissa – tosin ei kauneusihanteiden vaan velkojen vuoksi – ja nyt hän hyödyntää näitä muutoksia ryhtymällä kuumailmapalloilun ammattilaiseksi. Työtehtävät vaihtelevat ilmastosalaliiton selvittelystä karanteenialueelta karanteenien pakolaisten jäljittämiseen. Eurooppa sulkeutuu rajojen, katosten ja kupoleiden alle suojaan Afrikan epidemioilta, korventavaksi yltyneeltä auringon säteilyltä ja kaikelta muultakin, mikä voi horjuttaa hyvinvoivan murto-osan rauhaa.

Vaeltaessaan pois etelän karanteenialueilta Tiksu näkee vilahduksen hyväosaisten suljetusta elämänpäästä. Ihannepaikan nimi on Berlenga, ja se on Portugalin rannikolla sijaitseva autiosaari, jonne yksi maailman mahtavista on louhinut itselleen tukikohdan. Saari on utopia-perinteen keskeisimpiä näyttämöitä. Thomas Moren *Utopia* (1515) sijoittuu saarelle, mutta sitä edelsi monilukuinen joukko antiikin ja Egyptin tarinaperinteen kätkeytyä onnellisten saaria. Tahitin löytyminen, ajan muut löytöretket ja Rousseauin kehittämä jalon villin käsite nostivat utooppiset saaret 1700-luvun loppupuolella uudelleen esiin. (Billig 2015: 27.) Rebecca Weaver-Hightowerin (2007: xix) mukaan saaritopos soveltuu myös ajan poliittisiin ja ideologisiin päämääriin: veden rajaama saari oli tilallinen esitys kolonialistisesta halusta tuottaa selkeitä rajalinjoja ja niiden sisään jääviä hallinnoitavia alueita.

⁷ Automatisaatiota on dystopiaperinteessä perinteisesti tarkasteltu suhteessa yhteiskunnan työnjakoon. Kurt Vonnegutin vuonna 1952 julkaistu *Player Piano* on aiheen varhaisimpia dystopiasommitelmia. Teema tarjoaa mahdollisuuden tarkastella tulo- ja luokkaerojen kasvua kriittisesti. Varhaisimmissa teoksissa, kuten Vonnegutilla, tarkastellaan myös koneistumisen ja liukuhihnatyön vaikutusta elämäntapaan ja ihmismieleen: molempien katsotaan muuttuvan konemaisiksi ja säännönmukaisiksi (Booker 2013: 10). *Kirkkaan selkeää* -romaanissa päähenkilö kohtaa miehittämättömän työtukikohdan, joka on hänen mukaansa ”Epäpaikka, jonka robotti olisi voinut purkaa puolessa tunnissa.” (KS: 105) Hengettämyys ja tapahtumaköyhyys leviävät näin myös tilan ja paikan kokemukseen. Paikoista tulee epäpaikkoja aivan kuten Vonnegutin teoksessa ihmisistä elottomia epäihmisiä.

Berlenga on platonilainen luola, jonka heijastukset on suunniteltu lumoamaan katsoja: ylellinen lavaste, jossa mikään ei ole aitoa eikä mittasuhteista saa selkoa. Se on myös vallan linnake ja kirjaimellisestikin kertomuksessa riehuva myrskyn silmä. Kun Atlantin yli pyyhkivä myrsky keskeyttää työt saarella, saa Tiksu kutsun astua saaren valtiaan, entisen turvayrityksen johtajan puhuteltavaksi. Keskustelu käydään kokonaisuudessaan ruutujen välityksellä.

Verrosen romaanin Berlengalla on temaattinen yhteys argentiinalaisen Adolfo Bioy Casaresin klassikkoteokseen *Morelin keksintö* (*La invención de Morel*, 1940). Molemmista teoksista pohditaan heijastusten ja illuusioiden avulla tavoiteltua kontaktia ja sen mahdollisuutta, ja sijoitetaan tämä prosessi saarelle. Bioy Casaresin maagisen realismin ja tieteiskirjallisuuden rajapinnalla liikkuvassa romaanissa kertoja muuttaa autioksi luulemalleen saarelle. Hän rakastuu palavasti yhteen saaren asukeista, Faustineen, joka ei kumppaneidensa tavoin tunnu huomautuvan päähenkilön läsnäoloa lainkaan. Lopulta selviää, että saaren asukit ovat heijastusta, Morel-nimisen keksijän laitteistoonsa tallentamia kuvia. Päähenkilö tavoittaa turhaan yhteyttä Faustineen, muttei kykene kommunikoimaan tallenteen kanssa. Lopulta hän käynnistää itse Morelin laitteiston ja tallentaa itsensä Faustinen arjen lomaan, niin että ”viaton sivustakatselija voisi yhtä lailla luulla kuvia yhdessä käyskenteleviksi rakastavaisiksi” (Bioy Casares 2004: 108).

Morelin keksinnössä kertoja yrittää turhaan koskettaa heijastusta, Verrosen teoksessa Berlengan valtias on piiloutunut kuvaruutujen ja kameroiden taakse. Jopa hänen kehonsa on muokattu aidonnäköiseksi illuusioksi: ”Oli pakko katsoa puhujaa tarkemmin, vaikka se sai hiukset nousemaan pystyyn. Miestä oli operoitu lukemattomin tavoin. [– –] Kaikki oli melkein oikeaa, mutta vain melkein.” (KS: 164.) Kuten *Morelin keksinnössä*, myös *Kirkkaan selkeää* -romaanissa simulaation ja heijastusten avulla saavutettu kontakti on epätäydellinen. *Morelin keksinnössä* tunteita ei kykene kokemaan heijastus, mutta Verrosen romaanissa tunteettomuudesta kärsii kontaktin fyysinen osapuoli: Tiksu ei kykene tarjoamaan myötätuntoa asemansa menetystä surevalle miehelle. Saaren valtias ei löydä tilanteestaan muuta poispääsyä kuin kuoleman.

Kirjallisuuden saaritos on tarjonnut keinoja käsitellä yksilön kompetenssia ja sen rajoja. Ympäri maailman tunnetuissa alkumyyteisissä saari samastetaan luojajumalaan, pyhään arkkitehtiin, joka muotoilee olevaisen kaoottisesta merestä (Billig 2015: 18–19). Kirjallisuuden saaret säilyttivät muistuman jumalmyyteistä kuvatessaan saaria kaikkivoivan ja kaikkitietävän subjektin tukikohtana. Traditio on vanha; Volkmar Billig (2015: 21–24) jäljittää sen juuria dominikaanifilosofi Tommaso Campanellan 1600-luvun alussa julkaisemaan *Civitas Solis* -teokseen, Francis Baconin *Nova Atlantikseen* (1626) ja Shakespearen *Myrskyyn* (*The Tempest*, 1610–1611). Seuraavalla vuosisadalla ilmestynyt Daniel Defoen *Robinson Crusoe* (1719) ammensi vahvasta traditiosta, mutta elävöitti sen valistusajan uudella hengellä. Crusoe ei ollut vain selviytyjä vaan yhteiskunnan ja valtion perustaja. Berlengan valtias tunnustaa ohjalleensa sääilmiöitä, massiivisia väestönsiirto-operaatioita, epidemioita ja valtavia

energiaprojekteja; hänessä yhdistyy myyttinen jumalarkkitehti ja valistusajan edistysuskoinen tiede- ja valtiomies.

Berlenga-kohtaus on siten paitsi vallan analyysi, myös romaanin epistemologisen matkan lakipiste. *Karsintavaiheen* ja *Kirkkaan selkeää* -romaanin salaliittoteoriat ja arvoitukset ratkeavat, kun keskustelu saarella paljastaa ne päähenkilölle ja lukijalle. Paljastusta seuraava katharsis jää kuitenkin puuttumaan; mikään ei muutu, päähenkilö ei kimpoa toimimaan, ongelmat eivät ratkea. Arvoitusten ratkeaminen paljastaa vain sen, että todellisuus on vaihtoehtoja vailla. Tämä käy hyvin yksiin sen kanssa, mitä Jameson esittää utopiakirjallisuudesta; sen tehtävä on nostaa esiin kykymme tai kyvyttömyytemme kuvitella (Jameson 2005: 232–233).

Robinsonadin lajityypillä ja *Kirkkaan selkeää* -teoksella ei ensivilkaisulla näytä olevan paljonkaan yhteistä, mutta saaritroopin ohella niitä yhdistää joukko muitakin kytköksiä. Tiksu ajautuu puheisiin Berlengan valtiaan kanssa, koska myrsky viivästyttää hänen lähtöänsä saarelta; tässä on selvä yhtymä haaksirikko-topokseen. Berlengan valtiaan voi samaistaa paitsi itseriittoiseen arkkitehtiin, myös haaksirikkotarinoiden stereotyyppiin epäkelvosta ja taitamattomasta kapteenista (Pardee 2015: 254). Tämä kapteeni ei vain ole kykenemätön ohjaamaan laivaansa myrskyssä; hän itse on aiheuttanut teoksessa raivoavan myrskyn ilmastonmuokausoperaatioillaan.

Billig (2015: 25) huomauttaa, että Crusoe-analyysit keskittyvät usein päähenkilön eetokseen ja henkisiin voimavaroihin mutta unohtavat sen, minkä kuvailuun Defoe uhraa sivutilaa ja pikkutarkkoja selontekoja: Crusoe ei selviä saarellaan paljain käsin vaan haaksirikosta pelastamiensa välineiden ja työkalujen avulla. Alkeellinen saari onkin myös teknisen ja teknologisen kehityksen utopia. Tiedemies Morel, hänen esikuvansa, H. G. Wellsin tohtori Moreau ja James Bond -saagan Tohtori No hallitsivat kukin saariaan tieteen ja teknologian avulla. Saaren ja tieteen kytkös liittyyne jo *Odyssiassa* kuvattuihin noitien ja tietäjien saariin; mutta kuten muun muassa Shiela Pardee (2015: 249–256) huomauttaa, modernin ajan kirjallisuudessa tämä side pohjaa eritoten Galápagossaarten asemaan evoluutioteorian laboratoriona.⁸ Evoluutioteoriaa on sittemmin soviteltu sosiaalidarvinististen näkemysten piirissä yhteiskunnallisten ja sosiaalisten suhteiden selittäjäksi. Berlenga ja sen hallitsijahahmo ovat myös markkinoilla tapahtuvan vapaan kilpailun symboleita. Kilpailu, joka liberaaleissa talouden suuntauksissa käsitetään yhteisön ja yksilön keskeiseksi toimintamalliksi, näyttäytyy romaanissa groteskina kamppailuna. Berlengan valtiasta on luonnonvalinnan ja kapitalistisen kilpailun voittaja; hän on tottunut kilpailemaan, pärjäämään ja raivaamaan toiset tieltään. Ironista kyllä, hän päätyy suorittamaan itsemurhan, teon, joka ei millään tavalla sovi luonnonvalinnan, evoluutioteorian tai markkinakilpailun diskurssiin.

Myös *Karsintavaiheesta* löytyy saarelle rakennettu ihanneyhteiskunta: Paratiisisaari, rikkaiden veroparatiisilautta. Lumin ystävä Noora

⁸ Evoluutioteoria on inspiroinut useita Verrosen teoksia, muun muassa sukupuuttoja tematisoivaa *Keihäslintu*-teosta (2004). Saariin liittyvää selviytymiskamppailua, luonnonvalintaa, muuntelee myös tositelevisiosta ammentava *Saari kaupungissa* (2007).

on päätynt saarelle etsiessään bisnesmahdollisuuksia ja niiden lupaamaa parempaa elämää. Romanin asetelma rakentaa hänestä Peter Pan -hahmon: utopian saarelle kadonneen äidin, joka ei halua varttua velvollisuuksiensa mittaiseksi. Noora päätyy ihmiskaupan uhriksi, ja hänen unelmiensa ohella romahtaa myös Paratiisisaari: se uhrataan tarkoin suunnitellussa medianäytöksessä, jossa paljastetaan saarella harjoitettu ihmiskauppa. Molemmat saarille rakennetut utopiayritelmät paljastuvat lähemmässä tarkastelussa dystooppisiksi. Kumpainenkin lankeaa suhteessa kanssaihmiin: Berlenga on huippuunsa automatisoitu ja illuusioilla koristettu, mutta pyyteettömistä ihmiskontakteista autio. Paratiisisaarella markkinalogiikka on muuttanut rakkauden kaupankäynniksi ja tehnyt nuoruudesta ja kauneudesta – utopioiden asukkaiden tunnusmerkeistä⁹ – myyntikeinoja. Samankaltaista kaunista autiutta tarjoilee myös aiemmin käsitelty automaattipiha, ihannepaikan ja virvoittavan keitaan urbaani versio.

Utooppisen juonteen sulautuminen osaksi dystooppista kertomusta on tyypillinen uudemman, 1980-luvun loppupuolella syntyneen dystopiakirjallisuuden piirre. Lyman Tower Sargent (1994: 8–9) nimesi nämä kertomukset kriittisiksi dystopioiksi, ja nyttemmin nimitys on vakiintunut. Raffaella Baccolini ja Tom Moylan (2003: 7) ovat työssään tarkentaneet kriittisen dystopian tunnuspiirteitä. Näitä ovat muun muassa avoin loppuratkaisu, jossa päähenkilöt eivät tuhoudu, kuten klassisessa dystopiassa tapaa käydä. Lopun avoimuus jättää näin elintilaa utooppiselle toivolle. Toinen kriittiselle dystopialle keskeinen piirre on lajirajojen rikkominen; tällainen ”epäpuhdas” lajiratkaisu on Baccolinin ja Moylanin mukaan ilmaus kriittisen dystopian halusta vastustaa hegemonisia ideoologioita. (Baccolini ja Moylan 2003: 7–8.) Verrosen molemmat teokset täyttävät edellä mainitut tunnusmerkit. Sekä *Karsintavaiheessa* että sen jatko-osassa kuvataan dystopioiden ohella utooppisia tiloja. Teosten loppuratkaisut ovat avoimia, ja niiden lajipiirteitä voi jäljittää paitsi utopia- ja dystopiakirjallisuuden, myös vaellusromaanin, ilmastofiktion, trillerin ja salapoliisikertomuksen parista.

Vauraat ja vallakkaat eivät kummassakaan teoksessa löydä onnea utopioistaan. Teosten päähenkilöiden kohtalo on lohdullisempi. Tiksu vaeltaa lopulta pohjoiseen luontokupujen kompleksiin, joka tarjoaa maksukykyisille eksotiikkaa eli erämaaluontoa, aitoja ihmisiä ja muita niin sanottuja ”atmosfääripalveluita”. Luontokuvut ovat Nooan arkkeja, joihin on siirretty ulkopuolisesta maailmasta kadonnutta flooraa ja faunaa. Kupujen ulkopuolelle jäävät suuret ihmismassat sekä villi luonto, joka kärventyy voimakkaan uv-säteilyn alla. *Karsintavaiheen* Lumi ja hänen miesystävänsä Kalevi löytävät teoksen lopussa majapaikan vanhasta lomakylästä. Tiksu asettuu eläintenhoitajaksi yhteen Lapin luontokuvuista, ja myöhemmin paljastuu, että aiemmasta teoksesta tutut Lumi ja Kalevikin ovat asettuneet samojen kupoleiden alle eräoppaiksi. Kummankin romaanin päätepiiste ja päähenkilöiden turvasatama löytyy lomanviettopaikasta.

⁹ Kotimaisen traditiomme kenties tunnetuimmassa ihannepaikan kuvauksessa, Aleksis Kiven *Lintukoto*-runoelmassa (1936), onnen saarta asuttaa kerikansa, josta kerrotaan: ”kansa kuolematon asuu tällä saarella / iäisessä nuoruudessa onnen maassa”.

Raadolliseksi kuvattu työelämä – oli se sitten Lumille kämmentietokoneen kautta jatkuvasti päivittyviä silpputyövuoroja tai Tiksun ura mediabisneksen ohjelmanumerona – muuttuu siedettäväksi ja tarjoaa päähenkilöille tyydytyksen vasta sitten, kun he ovat suostuneet osaksi sen rituaalista katkosta, loma-ajan elämysteollisuutta. Yhtä lailla he löytävät tyydytyksen myös toiselta reuna-alueelta: koska inhimillinen näyttää kadonneen, kääntyvät he erämaaluonnon ja villieläinten, tai ainakin sellaisina esitettyjen, puoleen.

Lasiset, läpinäkyvät, voimakentistä koostuvat tai jossain tapauksissa teräksiset kupurakennelmat ovat suosittu tilan trooppi tieteiskirjallisuudessa.¹⁰ Useimmiten kupu rakentuu urbaanin asutuksen ympärille; motiivi on kärjistetty muunnelma maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelusta (*SF Encyclopedia*, s.v. Keep). Toisaalta kuvut ovat myös kauhukuva siitä, millaista eristyneisyyttä yhteiskunnan teknologinen kehitys tuottaa. Lasinen tai läpinäkyvä kupu esiintyy jo Huxleyn ja Orwellin edelle ehtineen Eugen Samjatinin klassikkodystopiassa *Me* (1924). Samjatinin teoksessa lasinen muuri kytkeytyy teoksen totalitariteetin, Ainoan Valtion, ideologiseen estetiikkaan. Ainoan Valtion elämää ohjaavat matematiikan ja logiikan kristallinkirkkaat periaatteet, joita myös valtakunnan rajan on toistettava. Toisaalta asuintalojen täydellinen läpinäkyvyys tarkoittaa romanin päähenkilölle myös yksityisyyden puutetta; seikka, jonka Orwell sovelsi teokseensa teleruudun muodossa. Kotimaisessa kirjallisuudessa läpinäkyvän kuvun alle sijoittuneesta yhteisöstä ovat kirjoittaneet Kari Hotakainen (*Bronks*, 1993) sekä Hannu Salama teoksessaan *Amos ja saarelaiset* (1987). Salaman teoksessa kupu suojaaa pientä uskovien yhteisöä ulkopuolella leviävältä taudilta ja saasteilta.

Siinä missä Ainoan Valtion lasiraja varjelee ideologista puhtautta, Salaman piispa Martin suojeltavana on ihmiskunnan puhdasrotuisuus ja siihen vertautuva uskovien puhdasuskoisuus. Tiksun kohtaamat luontokuvut sen sijaan varjelevat muistumaa villistä ja koskemattomasta luonnosta.

Siirtymä kertonee siitä, mikä Verrosen dystopioissa asettuu uskontojen ja ideologioiden sijalle pyhäksi ja puhtaaksi. Henkisen tai poliittisen utopian sijasta kupukompleksi sulkee syliinsä Disneylandin, jossa vuoristoratojen virkaa toimittavat tunturit ja Mikki Hiiren sijalla tepastelee leikkelemätön luomuihminen. Teosten maailmassa villi luonto on ihannoitu ylin pyhä ja samanaikaisesti täydellisimmin kadotettu. Jamesonin mukaan myöhäisen kapitalismin hallitsevimpia kulttuurisia käytäntöjä on pastissi, tyhjä parodia. Sillä hän tarkoittaa parodian kaltaista mukaelmaa, jolta puuttuu edellä mainitulle tyypillinen kriittinen särmä. (Jameson 1991: 16–17.) Pastissi liittyy historismin nousuun, joka samalla tarkoittaa myös aidon historiallisuuden kriisiytymistä. Pastissi muuntaa historian stereotyypeiksi ja speaktaakkeleiksi; joksikin joka on selkeää, tunnistettavaa ja näyttävää, mutta samalla passivoivaa ja epäaitoa, simulakrumia. (Jameson 1991: 18, 21.) Tällaisesta suhteesta historiaan

¹⁰ Ks. esim. Isaac Asimov: *The Caves of Steel* (1954), Scott Russel Sanders: *Terrarium* (1985), Stephen King: *Under the Dome* (2009), Julianna Baggott: *Pure*-trilogia (2012–2014). Valkokankaalla kupuja on nähty mm. elokuvissa *Logan's Run* (1976) ja *The Truman Show* (1998).

Jameson (1991: 25) käyttää nimitystä ”pop-historia”. Luontokuvuissa villi luonto ja muistot siitä mukautuvat tyyleiksi, tunnusmerkeiksi ja toiminoiksi – luomuihmisiksi ja tuotteistetuiksi vaelluspoluiksi – jotka voidaan myydä vauraille asukkaille. Kuvut eivät varjele todellista villiä luontoa vaan sitä simuloivaa elämyspuistoa, pastissirakennelmaa, jolta puuttuvat kaikki muut paitsi myyntiarvot. Suojelun alaiseksi korotetaan siis markkinoilla toimiva voitontekokone, ei suinkaan todellisia luontoarvoja edustava reservaatti.

Sekä Lumi että Tiksu havainnoivat yhteiskunnassa leviävää rakentamisen, kattamisen ja kuvuilla suojaamisen vimmaa, joka saa agorafobisia piirteitä. Teema selittyy, kun sitä tulkitaan suhteessa Verrosen muuhun tuotantoon, jossa toistuu pyrkimys avarille aloille ja rajattoman taivaan alle. *Pieni elintila* -romaanin (2004) päähenkilö ihailee intohimoisesti napa-retkikuntia ja tietää kaiken näiden matkoista lumiaavojen ja jäätikköjen yli. *Pimeästä maasta* -teoksen (1995) matkalainen Ulthyrja kulkee halki kylien ja kaupunkien, mutta päättää retkensä sinne, mistä ne alkoivat: aukealle tundralle. Verrosen teoksissa liikutaan nummilla, soilla, aavikoilla, jäätiköillä, meren jäällä ja vuorten huipuilla, muttei koskaan metsässä, suomalaisen luontopoetiikan arkkimaastossa. Verrosen hahmot tavoittelevat itsenäisyyttä ja toimijuutta, joskus itseriittoisina ja uhmakkaina, usein vain loukattua minuuttiaan varjellen ja sille tilaa etsien. Niinpä heidän kulkemansa maastotkin ovat sellaisia, joista subjekti erottuu selvästi. Suljettu ja katettu tila on tämän vastakohta, laumasieluisuuden ja pelokkuuden tilallinen esitys.

Mutta mitä luontokuvut merkitsevät Lumille ja Tiksulle? Ovatko ne vain viimeinen spektaakkeli keskellä orastavaa tuhoa? Vaiko peräti villien ja kesyttömien päähenkilöidemme hautaholveja?

Tiksu näkee välähdyksen Lumista ja Kalevista uuden vaelluskuvun avajaisissa:

– Se ei tunnu simulaatiolta, esittelyfilmin parkkiintuneen näköinen luomuvanhus sanoi nuoremmalle naiselle, jota hän piteli kainalossaan nuotion äärellä, ja nainen oli samaa mieltä.

Minulle tuli tunne, että he eivät puhuneet polusta. (KS: 209)

Teoksen loppupuolella Tiksu vetäytyy huoneeseensa katsomaan lumimyrskyä ja tekee samansävyisen päätelmän.

Tiesin, että lumimyrsky oli tilattu alueelle jotakin suurelokuva varten ja samalla myös uusien kupujen säätelyjärjestelmien testaamista varten. Kookkaan kuvaruudun luoma vaikutelma siitä, että koko kopperohuone oli kuvun huipulla, oli pelkkä simulaatio. Mutta jotkut simulaatiot oli pakko hyväksyä, muuten ei voinut elää. (KS: 205)

Simulaatio, joka vielä Berlengan kohdalla näyttäytyi painajaismaisena ja torjuttavana, onkin nyt muuttunut hyväksyttäväksi. Vielä Berlengalla Tiksun emotionaalinen torjunta, tunteettomuus heijastuksena näyttäytyvän miehen edessä, johtaa saaren valtiaan itsemurhaan. Matkansa päätepisteessä Tiksu kuitenkin antaa itselleen, ja ehkä myös ihmiskunnalle laajemmin, oikeuden edes jonkinlaiseen simulaatioon, sillä ”muuten ei voinut elää”. Kalevin ja Lumin videoesiintymisen puolestaan vihjaa, että simulaatiossakin voi tuntea jotakin aitoa, vaikkei simulaatio itsessään tunnusikään aidolta.

Mutta *Kirkkaan selkeää* -romaanin loppu vihjaa, että jonkinlainen muutos versoo romaanien maailmassa. Teoksessa kursii erotettuja välihuomioita esittävä piilokoordinaattori, jonkinlainen ilmastonmuutosta, epidemioita ja ihmismassoja ohjaileva salainen vallankäyttäjä, etsii heikkoja signaaleja tulevaisuudesta. Ne kiertyvät jatkuvasti Tiksun suuntaan: ”– törmään kerta toisensa jälkeen merkintöihin kupukompleksin asukkaasta – – Sitkeä, sopeutuvainen, useimmilla tavoilla melko mitätön – ja kohtauksiemme oli arkisen miellyttävä. Siitä on aloitettava.” (KS: 211) Vallankäyttäjä haluaa siis mallintaa tulevat strategiansa Tiksun toiminnan perusteella. Uljaiden ja suuruudenhullujen suunnitelmien laatija huomaa nyt katsovansa jotakuta, joka on arkinen, mutta miellyttävä. Ehkäpä huomisen utopia/dystopia ei olekaan enää sellainen, johon on sopeuduttava – ehkä se alkaa sopeuttaa itseään ihmisen mittoihin?

Yhteenveto

Karsintavaihe ja *Kirkkaan selkeää* asettavat katsottavaksi maailman, joka vaatii asujiltaan jatkuvaa mukautumista. Kodista on tullut markkinavoimien arena ja perhesiteistä velkasuhteiden verkosto, vaikkakin teosten henkilöahmot pyrkivät ja osin onnistuvatkin luomaan vaihtoehtoja näille malleille. Yhteiskuntaa rationalisoiva pääoma kykenee sekä siirtämään kansanjoukkoja mantereelta toiselle että tyhjentämään työpaikat ja julkiset tilat. Ehkä kuitenkin äärimmäisin näistä sopeutumista vaativista muutoksista on muutos siinä, mikä käsitetään todellisuudeksi. Voiko simulaatioon uskoa, voiko sen keskellä elää? Mistä silloin on aloitettava?

Verrosen luomien maailmojen dystooppisuudessa on pohjimmiltaan kyse siitä, että ihminen on muuttunut häiriötekijäksi, tavoitellun ihanneyhteiskunnan heikoksi lenkiksi. Autioituvat, automatisoituvat ja itseriittoisiksi kehittyvät tilat ovat utooppisia projekteja, jotka lähempää tarkasteltuna paljastuvat anti-utopioiksi ja dystopioiksi. Inhimillinen ei voi kilpailla tällaisen tilan kanssa tehokkuudessa tai täydellisyydessä – mutta sopeutuvaisuudessa kyllä. Berlengalta selviytyvä Tiksu on luonnonvalinnan ja uusliberalistisen kilpailutalouden muotoja ottavan kisan voittaja, ei tosin aggressionsa vaan joustavuutensa ansioista. Tässä yhteydessä sopii vielä muistuttaa mieleen Jamesonin teesi utopiasta käytäntönä, joka paljastaa oman mielikuvituksemme rajat. Onko sopeutuminen vallitsevan elämänmenon hyväksymistä ja siihen myöntymistä, passiivinen ja siten haitallinen strategia? Vai voisiko se sittenkin olla juuri päinvastaista: kykyä kuvitella ja kokeilla, vaihtoehtoisuutta, joka vain odottaa toteuttamistaan?

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

Bioy Casares, Adolfo 2002/1940: *Morelin keksintö*. Alkuperäisteoksesta *La invención de Morel* suomentanut Satu Ekman. Helsinki: Kookos Kustannus.

Hotakainen, Kari 1993: *Bronks*. Helsinki: WSOY.

- Kivi, Aleksis 1936: *Lintukoto*. Helsinki: SKS.
- Orwell, George 2008/1949: *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books.
- Verronen, Maarit 2008: *Karsintavaihe*. Helsinki: Tammi. (= KV)
- Verronen, Maarit 2010: *Kirkkaan selkeää*. Helsinki: Tammi. (= KS)
- Verronen, Maarit 2004: *Pieni elintila*. Helsinki: Tammi.
- Verronen, Maarit 1998: *Luolavuodet*. Helsinki: Tammi.
- Verronen, Maarit 1995: *Pimeästä maasta*. Helsinki: Tammi.
- Verronen, Maarit 1992: *Älä maksa lautturille*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Salama, Hannu 1987: *Amos ja saarelaiset*. Helsinki: Otava.
- Samjatin, Eugen 1959/1920: *Me*. Alkuperäisteos Мы. Suomentanut Juhani Konkka. Helsinki: Gummerus.

Tutkimuskirjallisuus

- Ameel, Lieven 2013: *Moved by the City. Experiences of Helsinki in Finnish Prose Fiction 1889–1941*. Helsinki: University of Helsinki.
- Augé, Marc 1995: *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (orig. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la supermodernité*.) Transl. John Howe. London: Verso.
- Baccolini, Raffaella and Tom Moylan 2003: "Introduction. Dystopia and Histories." In Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. New York: Routledge.
- Benjamin, Walter 2006: *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Transl. Howard Eiland, ed. Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Billig, Volkmar 2015: "'I-lands': The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse". In Brigitte Le Juez and Olga Springer (eds.), *Storms on Islands: Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts* pp.17–31. Leiden: Brill Rodopi.
- Booker, M. Keith 2013: "On Dystopia." In Keith M. Booker (ed.), *Dystopia. Critical Insights* pp. 1–15. Ipswich: Salem Press.
- Carson, Rachel 2002/1962: *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Ehrlich, Paul 1975/1968: *The Population Bomb*. Rivercity: Rivercity Press.
- Fitting, Peter 1998: "The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson." *Utopian Studies* Vol. 9, No. 2, pp. 8–17.
- Foucault, Michel 1986/1967: "Of Other Spaces" (orig. *Des Espaces Autres*). Transl. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16(1), pp. 22–27.
- Harvey, David 2010: *A Companion to Marx's Capital*. London: Verso.
- Hicks, Jeffrey Loyl 2014: *The Dystopian Cityscape in Postmodern Literature and Film*. Riverside: University of California. Saatavilla osoitteessa <http://escholarship.org/uc/item/9hc9g65x>
- Ireland, Brian 2013: "'The Wretched Refuse of Your Teeming Shore': Overpopulation and Social Breakdown in Harry Harrison's Make Room! Make Room!" In Keith M. Booker (ed.), *Dystopia. Critical Insights Series* pp. 142–159. Ipswich: Salem Press.
- Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

- Jameson, Fredric 2005: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 2015: "The Aesthetics of Singularity." In *New Left Review* 92, Mar–Apr 2015, pp. 101–132.
- Marx, Karl 1979/1867: *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1. Pääoman tuotantoprosessi. Alkuteoksesta Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* kääntänyt O. V. Louhivuori, tarkastaneet Tuure Lehén ja Mauri Ryömä. Moskova: Progress.
- Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi 2012: "Capitalism in the Family. On Realistic Involvement after the Neoliberal Turn." In Leena Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature* pp. 152–174. *Studia Fennica Litteraria*. Volume 6. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi 2013: "Kapitalismista tulee ongelma." Teoksessa Mika Hallila et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus, osa 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta* s. 131–153. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pardee, Shiela 2015: "Drifting and Foundering: Evolutionary Theory in Kurt Vonnegut's Galapagos." In Brigitte Le Juez and Olga Springer (eds.), *Storms on Islands: Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts* pp. 249–265. Leiden: Brill Rodopi.
- Pordzik, Ralph 2009: "Introduction: The Overlaid Spaces of Utopia." In Ralph Pordzik (ed.), *Futurescapes: Space in Utopian and Science Fiction Discourses* pp. 19–22. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Sargent, Lyman Tower 1994: "Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* Vol. 5, No. 1 (1994), pp. 1–37.
- Sevänen, Erkki 2013a: "Nykykirjallisuuden yhteiskunnallinen kehys". Teoksessa Mika Hallila et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus, osa 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta* s. 11–34. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki 2013b: "Yhteiskunnallinen romaani. Juha Seppälän *Paholaisen haarukka* markkinakapitalismin representaationa". Teoksessa Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä* s. 314–350. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki 2014: "Sosiaalinen romaani, yhteiskuntaromaani ja niiden lajisukulaiset kirjallisuushistorian ja nykykirjallisuuden kerrostumana". *Joutsen / Svanen. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja*. s. 48–73. Julkaisija Klassikkokirjasto, Helsingin yliopisto. Saatavilla osoitteessa <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/98848/joutsen2014-sevanen.pdf?sequence=2>
- Simmel, Georg 2010/1903: "The Metropolis and Mental Life." In Gary Bridge and Sophie Watson (eds.), *The Blackwell City Reader* pp. 103–110. Second Edition. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Stableford, Brian 2010: "Ecology and Dystopia." In Gregory Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* pp. 259–280. Cambridge: Cambridge University Press.

- SF Encyclopedia: Keep. Versio 2.4.2015. Saatavilla osoitteessa <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/keep>
- Weaver-Hightower, Rebecca 2007: *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

EKODYSTOPIA, ILMASTOFIKTIO JA POSTAPOKALYKPSI

TONI LAHTINEN

Tarina suuresta vedenpaisumuksesta Risto Isomäen *Sarasvatin hiekkaa* ilmastofiktiona

Suomalaisen nykykirjallisuuden kenties merkittävimässä ekologisessa dystopiassa *Sarasvatin hiekkaa* (2005) ilmastonmuutos synnyttää valtaavan hyökyaallon, joka pyyhkii yli Euroopan ja länsimaisen elämäntavan. Risto Isomäen tieteisromaanin edustaa laajempaa temaattista ilmiötä nykykirjallisuudessa, jossa yksi voimakas juonne on ihmisen sukupuuton ja maailmanlopun pelot. Teos edustaa laajaltaan myös uudenlaista kirjallista ilmiötä eli niin kutsuttua *ilmastofiktiota*. Tässä artikkelissa esittelen ilmastofiktioita ja tarkastelen sitä, kuinka Isomäen tieteisvisiossa *Sarasvatin hiekkaa* yhdistyvät myöhäismodernin riskiyhteiskunnan uhkakuvat sekä muinainen vedenpaisumusmyytti.

Risto Isomäen läpimurtoteos merkitsee käännekohtaa sekä suomalaisessa tieteiskirjallisuudessa että ilmastofiktiossa. Teoksen odotamatonta suosiota ruokkivat ilmastopoliittisen keskustelun kiihtymisen lisäksi itse luonnonvoimat: tapaninpäivänä 2004 – Isomäen jo luovutettua käsikirjoituksensa kustantajalle – Intian valtameressä tapahtunut maanjäristys synnytti valtavan tsunamin, joka vyöryi Aasian kaakkoisrannikolle. Laajamittainen luonnonkatastrofi, joka vaati yli 200 000 uhria, loi pelottavaa todentuntua teoksen kuvaamalle painajaismaiselle lähitulevaisuudelle. Ajankohtaiset ekologiset pelot auttoivat teosta nousemaan ensimmäisenä tieteiskirjallisuuden edustajana Finlandia-ehdokkaaksi. Myöhemmin teos on käännetty useille kielille, sovitettu kokeelliseksi teatteriksi ja adaptoitu sarjakuvaksi, joka voitti Sarjakuva-Finlandian vuonna 2009.

Vuosituhaten vaihteen jälkeen Risto Isomäki on kirjoittanut ekologisesti valveutuneimmat suomalaiset dystopiat. Siinä missä vuonna 1994 ilmestynyt *Gilgamesin tappio* edustaa harvinaista *ekotopiaa* eli ekologista ja antiteknologista utopiaa, vuonna 2000 ilmestynyt *Herääminen* on Isomäen ensimmäinen ilmastodystopia. Teosta kuitenkin moitittiin sortumisesta yliluonnolliseen lajikkiseeseen, jossa maapallon pelastaa sen ulkopuolisen

supersivilisaation väliintulo.¹ Ehkä siksi *Saravatin hiekkaa* perustuu tieteellisesti realistisemmille käänteille, ja teoksessa asettuvatkin paikoilleen Isomäen kirjallisen ominaislaadun peruselementit: tiedettä, historiaa ja myyttejä yhdistelevän menestysromaanin jälkeen hän on keskittynyt kuvaamaan samankaltaisella muotilla ilmastonmuutoksen, ydinteknologian ja globaalin energiapolitiikan riskejä. Kirjailijan teoksia on usein markkinoitu myös *ekotrillereinä* epäkaupallisemman tieteiskirjallisuuden lajin sijaan. Varhaistuotantonsa perinteisimmistä tieteisfantasioista Isomäki onkin siirtynyt yhä enemmän jännityskirjallisuuden alueelle, kuten energiakysymystä käsittelevissä teoksissa *Litium 6* (2007) ja jatko-osassa *Jumalan pikkusormi* (2009). Vedenalaiseen maailmaan ja ilmastonmuutokseen palataan puolestaan teoksissa *Con rit* (2011) ja *Kurganin varjot* (2014).²

Maailmanlopun pelkoja lietsovan kaunokirjallisuutensa lisäksi Isomäki on osallistunut yhteiskunnalliseen keskusteluun ympäristöaktivistina ja tietokirjailijana. Isomäen julkaistua pamflettinsa *Kosminen rakkaus vai suuri saatana: 20 päätöstä ydinvoimasta* (2009) eduskunta kuuli Isomäkeä asiantuntijana keskustellessaan lisäydinvoiman rakentamisesta. Fukushima ydinkatastrofi vuonna 2011 todisti, etteivät Isomäen huolet ydinvoiman rakentamisesta rannikkoalueille ole pelkkää seipitettä. Isomäki itse reagoi onnettomuuteen uudella varoituksella eli pamfletilla *Ydinvoima Fukushiman jälkeen* (2011). Myöhemmin Isomäki on osallistunut suomalaiseen ydinvoimakeskusteluun muun muassa avoimilla kirjoilla (*Demokraatti.fi* 4.12.2014, 10.12.2014), joissa hän käsittelee kriittisesti Fennovoiman ydinvoimalan periaatelupaa.³ Ilmastonmuutosta hän on käsitellyt useissa tietokirjoissa ja pamfleteissa, kuten *Luvassa lämpenevää: Ilmastonmuutos ja sen seuraukset* (1996), *Öljypalmukysymys* (2011) sekä *Miten Salpauselät syntyvät* (2015), jossa Isomäki esittelee uuden teorian Salpausselkien syntymisestä Fennoskandian mannerjäätikön sulettua olettua nopeammin.⁴

Ilmastofiktion aalto

Saravatin hiekkaa on esimerkki siitä, kuinka tieteiskirjallisuus on muodostunut keskeiseksi lajiksi globaalien ympäristöongelmien ja -riskien kuvaamisessa. Vuosituhannen alussa ekokriitikot alkoivat kiinnittää yhä enemmän huomiota siihen, kuinka tieteiskirjallisuus painottaa analogiaa kuvitellun maailman ja lukijan reaali maailman välillä ja yrittää näin herätellä lukijaa ajattelemaan nykyisyyttä. Ensimmäisten ekokriitikkojen

¹ Ks. esimerkiksi Eskola 2001, vrt. Kytölä 2005.

² Isomäen kirjailijakuvasta tieteiskirjailijana ks. Lahtinen 2013a: 97–98, Lahtinen 2013b, Soikkeli 2013: 280–281, Soikkeli 2015: 149. Artikkelini on myös osa laajempaa post doc -tutkimustani, jossa tarkastelen riskiyhteiskunnan ja ilmastonmuutoksen kuvauksia suomalaisessa nykykirjallisuudessa.

³ Ks. Isomäen avoimet kirjeet Fennovoima-keskusteluun: <https://demokraatti.fi/tietokirjailija-risto-isomaen-hurja-varoitus-kansanedustajille-fennovoima-aanestyksen-alla-olen-pahoillani-etta-lahetan-taman-viestin-vasta-nyt/>; <http://demokraatti.fi/tieteiskirjailija-risto-isomaen-uusi-kirje-kansanedustajille-tassa-on-jotakin-todella-outoa/>. Linkit tarkastettu 27.2.2017.

⁴ Isomäen kirjailijakuvasta tietokirjailijana ks. Linko 2010: 81, 86, 109, 112, 126, 128.

joukossa Patrick D. Murphy (2001, vrt. 2009) muistuttaa, että tieteiskirjallisuudelle lajiperinteisten tulevaisuudenvisioiden (*ekstrapolaatio*) kautta voidaan pohtia myös ihmisen ja luonnon vuorovaikutusta sekä ennakoida ekologisten ongelmien kehityskulkuja.⁵ Ennen ekologisten dystopioiden maailmanlaajuista aaltoa myös Ursula K. Heise (2005, myös 2008: 122) ehti huomauttaa juuri tieteiskirjallisuuden osoittautuneen nopeasti lajiksi, joka on onnistunut parhaiten luomaan kertomuksia, jotka kuvaavat globaaleja ekosysteemejä, eivät ainoastaan paikallisia tai alueellisia ekologisia ilmiöitä.

Viime vuosina globaalia ilmastonmuutosta kuvaavista dystopioista tai dystooppisista teoksista on kasvanut oma alalajinsa *climate fiction* (*cli-fi*) eli ilmastofiktio. Termin lanseerasi kirjalliseen keskusteluun ympäristöaktivisti ja kirjailija Dan Bloom, jonka blogista termi levisi virallisesti yleiseen käyttöön vuonna 2007.⁶ Vielä vuosituhaten vaihteessa ilmastonmuutos vaikutti monista liian laajamittaiselta, monimutkaiselta ja abstraktilta aiheelta kuvattavaksi kirjallisuudessa, mutta ilmaston lämpenemisen ja sen aiheuttamien sääilmiöiden myötä ilmastonmuutoksesta on muodostunut yhä konkreettisemmin havaittava uhka (esim. Kerridge 1998: 4–7, Lehtimäki 2013, Thus-Dubrow 2013, Trexler 2015: 75). *The Guardianin* kirjallisuuskriitikon Rodge Glassin (31.5.2013) mukaan kaksikymmentä vuotta aiemmin olisikin ollut vaikea löytää teoksia ilmastofiktio-kategoriaan, mutta nyt on olemassa nopeasti kasvava joukko teoksia, jotka pyrkivät varoittamaan lukijoita ilmastonmuutoksesta ja sen seurauksista.

Ilmastofiktio varhaisina edustajina tai edeltäjinä on nähty muun muassa J. G. Ballardin dystopiat *Uponnut maailma* (1962, *The Drowned World*) ja *Kuivunut maailma* (1964, *The Burning World*). Adam Trexlerin (2015: 8–10) mukaan vanhemmalle ilmastoaiheiselle kirjallisuudelle on tyypillistä teoreettiset pohdinnat ilmaston mukautuvuudesta, kuten vieraan planeetan terraformaation tai ydintalven kuvaukset. Aina 1990-luvulle saakka ilmastonmuutosta pidettiinkin vain yhtenä ympäristöuhkana metsien tuhoutumisen, urbanisoitumisen ja otsonikadon ohella. Ilmastofiktio kannalta merkittävää käännekohtaa edustavat vuoden 1999 Yhdysvaltain presidentinvaalit, joissa Al Gore nosti ilmastonmuutoksen keskeiseksi maailmanpoliittiseksi kysymykseksi. Kansainvälisen ilmastopolitiikan vaatimusten kasvaessa ja ilmastotieteellisen tiedon lisääntyessä on ilmestynyt enemmän kaunokirjallisia teoksia, joissa jännite syntyy globaalisti kehittyvän ilmastokatastrofin ja ennaltaehkäisevän toiminnan epäonnistumisen välille.⁷ (Mt.) Nykykirjallisuuden huomattavimpien ilmastoteosten joukkoon lukeutuu muun muassa Margaret Atwoodin dystopia-trilogia *Oryx ja Crake* (2003, *Oryx and Crake*), *Herran tarhurit* (2009, *The Year of the Flood*) ja *Uusi maa* (2013, *MaddAddam*) sekä lan

⁵ Ekstrapolaatiosta esim. Raipola 2015: 47–48.

⁶ Ks. Dan Bloomin kotisivut cli-fiä käsittelevät kotisivut: <http://cli-fi.net/>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.

⁷ Ilmastofiktiota tutkinut Trexler käyttää cli-fin sijaan kehittämänsä käsitettä *antroposeenifictio* (*Anthropocene fiction*). Antroposeenilla viitataan holoseenin jälkeiseen epookkiin, jolloin ihmisen toiminta tuottaa muutoksia luontoon. Käytän tässä artikkelissa kuitenkin yhä vakiintuneempaa käsitettä ilmastofiktiota.

McEwanin kiistelty ekologinen satiiri *Polte* (2010, *Solar*), jota muutamat ekokriitikot ovat moittineet sen koomisesta sävystä. Esimerkiksi Richard Kerridge (2014: 372–373) on toivonut ilmastofiktiolta realistisempia romaaneja, joissa käsitellään ihmisten suhtautumista ilmastonmuutokseen.

Kulttuurintutkija Andrew Milner (2009) on kytkenyt tieteiskirjallisuuden ilmastodystopiat Rafaella Baccolinin ja Tom Moylanin käsitteeseen *kriittinen dystopia*, joka toimii varoituksena nykyisyydessä. Baccolini ja Moylan (2003: 1–2) lähestyvät tieteiskirjallisuutta ja dystooppista kuvittelukykyä jopa profetiallisena välineenä tai ikään kuin kanarialintuna hiilikaivoksessa eettisesti ja poliittisesti valveutuneille kirjailijoille. Tieteiskirjallisuuden dystopiat voivat toimia varoituksena todellisista sosiopoliittisista kehityskuluista, jotka jatkuessaan saattavat kääntää maailmamme ylösalaisin. Tälle määritelmälle rakentaa myös Eric C. Otto (2012: 49–50) määritelmän ekodystopioista, jotka ovat nykyisyyteen kiinnittyviä kriittisiä dystopioita. Nämä laaditaan todellisista ekologisista uhista ja kehityssuunnista, jotka voivat olla yhteiskunnallisia, tieteellisiä, taloudellisia, uskonnollisia tai näiden erilaisia yhdistelmiä (mt.). Vaikka määritelmällisesti ilmastofiktio ei tarvitse edustaa dystopia-kirjallisuutta, siitä on kuitenkin määrällisesti muodostunut ennen kaikkea ekodystopian alalaji.

Ilmastofiktiolle on tyypillistä voimakas jännite todellisen ja kuvitellun välillä: Trexlerin (2015: 75) mukaan ilmastofiktio ei muuntele ilmastonmuutosta osaksi fiktiota tehdäkseen siitä kuvitteellisen ilmiön vaan korostaakseen vaaran todellisuutta. Ilmastofiktiota leimaa usein voimakas didaktisuus, joka on jo aiemmin yhdistetty niin sanottuun *kovaan tieteiskirjallisuuteen* ja jälkiapokalyptisiin kertomuksiin. Isomäen teokset jopa päättyvät toistuvasti kirjailijan jälkisanoihin, joissa pohditaan itse tarinan esittämiä luonnontieteellisiä ja ympäristöpoliittisia kysymyksiä, ja näin ikään kuin pyritään varmistamaan lukijan tulkitsevan teosta tekijän intentioiden mukaisesti. *Sarasvatin hiekan* uusissa painoksissa ja käänöksissä on julkaistu päivitettyjä jälkisanoja, joissa tiedotetaan ilmastonmuutoksen etenemistä ja arvostellaan avoimesti monien Suomen kansanedustajien ja EU-parlamentaarikoiden edustamaa ilmastopolitiikkaa.⁸ Monet Isomäen maailmanlopun visioita sisältävät dystopiat istuvatkin kauniisti Claire Curtisin (2012: 17–18) määritelmään jälkiapokalyptisten didaktisesta luonteesta: ne kuvaavat katastrofin syitä, katastrofista selviytymistä ja antavat lopuksi neuvoja siitä, kuinka uhkaava katastrofi voitaisiin välttää.

Tyypillistä ilmastofiktiolle on valistavan eetoksensa lisäksi myytisten kertomusmallien hyödyntäminen. Trexler (2015: 82–84) kuvaa, kuinka viimeisen neljän vuosikymmenen aikana vedenpaisumusmyytistä on tullut hallitseva kirjallinen strategia ilmastonmuutoksen kuvaamiseen

⁸ Risto Isomäki ei suinkaan ole ainoa kirjailija, jonka ilmastofiktioon kuuluu varoittavan tarinan kehystäminen kontekstoivilla jälkisanoina. Esimerkiksi vuonna 2015 ilmestyi ensimmäinen ilmastofiktio-antologia *Loosed upon the World*, jonka esipuheessa toimittaja John Joseph Adams (2015: xii) kuvailee kokoelmaa paitsi varoitussoihduksi myös pyrki-mykseksi etsiä ratkaisuja ympäristöongelmiin. Antologian puolestaan päättää jälkisanat, joissa kirjailija Ramez Naam esittelee ilmastotutkimusta antaakseen lyhytkertomuksille yhä uhkaavamman ja realistisemmän sävyn.

niin tieteellisistä, historiallisista, kulttuurisista kuin kirjallisistakin syistä. Vedenpaisumusmyytti soveltuu kuvaamaan ilmastotieteellisestä näkökulmasta sulavien mannerjäätiköiden aiheuttamaa merenpinnan nousua mutta samalla siihen sisältyy eepinen laajuus, moraalinen tuomio, kauhu ja aikojen loppu. Toisaalta muinainen myytti on osa kirjallista perinnettä, vaikka Trexlerin mukaan ilmastofiktion kuvaukset vedenpaisumuksesta kumpuavatkin enemmän nykyisistä olosuhteista kuin filosofisesta kiinnostuksesta itse myyttiin.

Myyttiaineksen hyödyntämisessä *Sarasvatin hiekkaa* on kuitenkin poikkeuksellinen: Isomäen ekodystopiaan kuuluvat olennaisesti pohdinnat vedenpaisumusmyytin alkuperästä ja moraalisesta opetuksesta. Näin teos kytkeytyy myös monia ekokriitikkoja askarruttaviin kysymyksiin siitä, mitkä olemassa olevat kulttuuriset kertomukset ja tarinamallit ovat muokanneet ymmärtämystä ihmisen aiheuttamasta ilmastonlämpenemisestä ja muista ympäristöriskeistä.⁹ Läpimurtoteoksen tyyli arvioida uudelleen tieteellisesti vanhaa myyttiainesta ja legendoja toistuu myös kirjailijan myöhemmässä ilmastofiktiossa, etenkin teoksissa *Con rit* ja *Kurganin varjot*, joissa avataan uusia näkökulmia kryptoeläintieteeseen ja kielitieteeseen. Tieteellisen vakuuttavuuden painottuminen onkin olennainen osa Isomäen kirjailijakuva suomalaisten ekodystopioiden mestarina: hänen kaunokirjallisia teoksiaan markkinoidaan tieteellisellä asiantuntijuudella, jopa tiedekirjallisuutena.¹⁰ Toisaalta tuotannon mielikuvituksellinen ja rohkea tapa popularisoida ja kuvittaa unohdettuja tieteellisiä teorioita muistuttaa siitä, että kyse on pohjimmiltaan spekulatiivisesta fiktiosta, ei suinkaan tiedekirjallisuudesta.

Haavoittuvainen valtakunta: ilmastonmuutos ja riskiyhteiskunta

Sarasvatin hiekkaa on lähitulevaisuuteen sijoittuva ekodystopia, jossa ihmisen toiminnan tuloksena syntyy maailmanlaajuinen ympäristökatastrofi. Vuosituhannen alussa alkunsa saavat tapahtumat sijoittuvat aina Suomesta Grönlantiin ja Intian valtameren rannoille. Venäläinen meribiologi Sergei Savelnikov ja hänen intialainen kollegansa Amrita Desain tutkivat mereen vajonneen kaupungin arvoitusta Cambaynlahdella. Samaan aikaan suomalainen jäätikkötutkija Kari Ahola tutkii yhdessä filippiiniläisen kollegansa Susanin Changin kanssa Grönlannissa mannerjäätiköiden sulamista. Pian nämä kaksi tutkimuslinjaa kohtaavat ja tutkijat huomaavat jäätiköiden sulamisen etenevän huomattavasti odotettua nopeammin. Tiedemiehet ennustavat megatsunamin syntymän mutta eivät enää ehdi estää maailmanlaajuisia tuhoa, vaan valtava hyökyaalto pyyhkii yli läntisen maailman.

Isomäen tieteiskertomusta on kuvattu teokseksi, jossa pienet purot kasvavat yhdeksi suureksi virraksi – 'sarasvati' tarkoittaa kirjaimellisesti virtaavaa tai pienten lampien ketjua (SH: 68). *Sarasvatin hiekkassa* kuvataan, kuinka veden, jään ja hiekan liikkeet eri puolilla maailmaa lopulta synnyttävät ilmastonmuutoksen seurauksena megatsunamin. Toisin kuin

⁹ Ks. esim. Heise 2008, Trexler 2015.

¹⁰ Ks. esimerkiksi kustantajan kotisivujen kirjailijaesittely Risto Isomäestä: <http://www.kirja.fi/kirjailija/risto-isomaki/>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.

Hollywoodin ilmastofiktio, kuten ilmastonmuutosta kuvaavien katastrofielokuvien tulvan aloittanut kassamenestys *Day After Tomorrow* (2004), Isomäen kaunokirjallinen dystopia tavoittelee tulevaisuudenviisiois- saan ekologista realistisuutta ja tieteellistä rationalismia vakuuttaakseen lukijansa uhan todellisuudesta, vaikka huipentaakin toiminnan elokuvien tapaan arkipäiväisen yläpuolelle (vrt. Ingram 2008: 53–54, Soles 2014: 527). Ekologisen todenmukaisuuden pyrkimyksessään *Sarasvatin hiekkaa* edustaa perinteistä kovaa tieteiskirjallisuutta, jossa keskeistä on luonnon- tieteellinen uskottavuus ja ajanmukaisuus. (Ks. esim. Cramer 2003: 188, vrt. Kerridge 2014: 372.) Teoksen jälkipuheessa Isomäki jopa muistuttaa kaikkien tarinassa mainittujen tutkimustulosten olevan todellisia ja erit- telee yksityiskohtaisesti ottamiaan fiktiivisiä vapauksia, joilla tsunamia on kuvattu niin, että tarina on dramaturgisesti vaikuttavampi (SH: 316–317).

Kirjallisuuskriitikot ovat usein syyttäneet kovaa tieteiskirjallisuutta henkilöhahmojen litteydestä, liiallisesta didaktisuudesta ja tiedon kaata- misesta lukijan syliin (*info dumping*) kerronnallisesti kömpelöin ratkaisuin. Samassa hengessä Isomäen henkilökuvausta on moitittu paperinmakui- seksi dialogin kääntyessä toisinaan pitkiksi ilmastotieteellisiksi luennoiksi tai tieteelliseksi valistukseksi. (Ks. Mendlesohn 2003: 5, Lahtinen 2013b: 107–108.) *Sarasvatin hiekassa* henkilöhahmot lähinnä personoivat eri tieteenaloja (meriarkeologia ja jäätikkötutkimus) ja maanosia (Aasia ja Eurooppa). Hieman sävyttömien henkilöhahmojen melodramaattiset suhteet kuvaavat näin globaaleja jännitteitä ja dialogi mahdollistaa tie- teen popularisoinnin ilman äärimmäisiä yksinkertaistuksia. (Vrt. Dürbeck 2012: 22–23.)

Sarasvatin hiekassa monet tärkeimmistä dialogeista on kirjoitettu Sergein ja Amritan hahmoille, jotka rakastuvat toisiinsa juuri maailman- lopun kynnyksellä. Amritan nimi viittaa kuolemattomuuteen ja ikuiseen rakkauteen mutta myös myyttiseen hahmoon, oppimisen ja kirjallisuuden jumalattaren Sarasvatin maalliseen inkarnaatioon (SH: 68). Amritasta tu- lee niin Sergein rakastaja kuin opettajakin. Amritalta ja hänen *The Hindu* -lehteen kirjoittamastaan artikkelista ”Scientific Progress in the Western Societies: A Process of Abandoning the West’s Own Prejudices?” Sergei oppii, että monet merkittävät keksinnöt, joita on pidetty alkuperältään länsimaalaisina innovaatioina, ovat peräisin idästä: antibiootit, ruuti, kom- passi, paperi, kirjapainotaito ja matematiikka. (SH: 72–73, 100–104.) Näiden keskustelujen myötä länsimaisen tieteen kehitys ja luetettavuus nousevat yhdeksi teoksen teemaksi. Amritan kulttuurihistorialliset ja tieteelliset opetukset on suunnattu tietenkin paitsi Sergeille myös kirjan lukijalle. Amritan henkilöimän intialaisen kulttuurin kautta teos kritisoi länsimaista hybristä, katteetonta luottamusta omaan ylivertaisuuteen ja teknologiseen kehitykseen.

Varoituksena lähestyvistä ilmastokatastrofista toimii Amritan kertomus Intian valtakunnan itsetuhosta. 1700-luvulla Intia oli huomatta- vasti Eurooppaa vauraampi, mutta vain sadan vuoden kuluttua maa kärsi suuresta köyhyydestä ja nälänhädästä. Intian nousu rikkauksiin perustui senaikaiselle huipputeknologialle. Vaurauden ja hyvinvoinnin lähde oli mo- nimutkainen vedenkeräily- ja keinokastelujärjestelmä, joka pettäessään koitui maan tuhoksi. Moskiittojen muniessa kanaviin syntyi laajamittai-

nen malariaepidemia, joka tappoi suuren osan väestöstä. Kertomuksen didaktinen retoriikka vääntyy rautalangaksi, kun Amrita ja Sergei yhdessä pohtivat historiallista opetusta:

[– –] Minä luulen, että tähän kaikkeen sisältyy opetus.

– Minkälainen, tarkkaan ottaen? kysyi Sergei.

– Ajattele, miten haavoittuvaisia erityisesti Eurooppa ja Pohjois-Amerikka nykyään ovat, Amrita sanoi. – Kaikkiin mahdollisiin ja mahdottomiin paikkoihin on ympätty herkkää ja monimutkaista teknologiaa. Tällaista teknologiaa valmistavat yhtiöt halusivat, että sitä sijoitettaisiin myös kaikkiin niihin kuviteltavissa oleviin paikkoihin, joissa sitä ei vielä ole, niin ettei kohta edes jakoavain tai ruuvimeisseli enää toimi ilman mikrosirua. Entä jos joku – pahantahtoinen valtio tai yksinäinen terroristi – käyttää jossakin vaiheessa sähkömagneettisen pulssin synnyttäviä aseita teitä vastaan? Mitä silloin tapahtuu? Ette voi enää lämmittää talojanne, juomavettä ei tule, vessaa ei voi vetää, autot tukkivat kadut eivätkä enää lähde käyntiin. Mistä te saisitte ruokaa ja vettä? Millä te liikkuisitte paikasta toiseen tai kuljettaisitte tarvitsemianne tavaroita? Kuka osaisi hoitaa sairauksianne ilman sähköä? [– –] – Se mitä aikoinaan tapahtui meille, voi tapahtua myös teille, sanoi Amrita hyvin vakavasti. – Meidän kohtalomme tuolloin voi olla teidän kohtalonne huomenna. (SH: 107)

Amritan pahaenteinen vertaus muinaisen Intian imperiumin ja nykyisten länsimaiden välille tuo esiin länsimaiden kollektiivisen haavoittuvaisuuden, joka perustuu monimutkaiselle mutta herkälle teknologialle, josta ihmisten arkielämä on syvästi riippuvainen. Sergei edustaa länsimaista kehitysoptimismia ja teknologiauskoa väittäessään, että juuri teknologia auttaisi meitä selviytymään suurkatastrofeista. Amritan vasta-argumentti taas muistuttaa teknologian tuomasta liiallisesta turvallisuuden tunteesta: moderni teknologia voi olla hyödyksi vain silloin, kun voimalliset ja -linjat toimivat. (SH: 107.) Samalla kuvaus ilmentää uuden vuosituhanen vaihteen nostattamia pelkoja tietojärjestelmien romahtamisesta. Se kuvastaa sitä kollektiivista haavoittuvaisuuden tunnetta, jota 9/11-terroristi-iskut länsimaissa voimistivat.

Sarasvatin hiekkaa, kuten Isomäen ilmastofiktio laajemminkin, kuvaa siirtymää teollisesta yhteiskunnasta myöhäismoderniin yhteiskuntaan, jonka teknologisia riskejä suomalainen tieteis- ja rikoskirjallisuus on hyvin ahkerasti käsitellyt viimeisen kahden vuosikymmenen aikana (ks. Lahtinen 2013a, Ruohonen 2008). Tätä muutosta sosiologi Ulrich Beck (1990 ja 2010) on kuvannut tunnetulla käsitteellään *riskiyhteiskunta*. Tšernobylin ydinvoimalan suuronnettomuuden ja kylmän sodan päättymisen jälkeen länsimaiset yhteiskunnat alkoivat yhä enemmän kiinnittää huomiota massiivisiin ympäristöriskeihin, joita ydinvoimateknologia ja kemianteollisuus tuottavat. Lisäksi tietokoneiden, nanoteknologian ja geenimanipulaation nopea kehitys ovat herättäneet pelkoja luonnon keinotekoistumisesta. Moderni teknologia synnyttää siis pelkoja, jotka liittyvät sellaisiin ekologisiin riskeihin, joita ihmiset itse tuottavat, kontrolloivat ja pyrkivät vähentämään. Niinpä myöhäisteolliset yhteiskunnat ovat enemmän tulevaisuusorientoituneita kuin esimerkiksi teolliset yhteiskunnat alati ennakkoidessaan ja kuvitellessaan erilaisten riskien kehityskulkuja.

Amritan ja Sergein välisissä erilaisia riskejä arvioivissa keskusteluissa muistutetaan Intian nousun ja tuhon olleen globaalilla tasolla vain pieni tragedia. *Sarasvatin hiekassa* havainnollistetaan taidokkaasti, kuinka modernien riskiyhteiskuntien uhat ovat kasvaneet globaaleihin mittoihin. Samalla tuodaan esiin ekologisten riskien *transnationaalinen* luonne:

ne eivät ole paikallisesti, ajallisesti tai sosiaalisesti rajattavia ongelmia vaan kaikkien kansallisvaltioiden ja sosiaaliluokkien rajat ylittäviä uhkia (ks. Beck 1990: 17). Suomalaisiin ekodystopioihin ja ekotrillereihin kuuluu usein kansallisen identiteetin uudelleenarviointi globalisoituvassa maailmassa, jonka teknologisilta riskeiltä ja ympäristöllisiltä ongelmilta kansallisvaltioiden rajat tai puolueeton ulkopolitiikka eivät enää suojaa. Niin luonnon kiertokulkuun ja moninaisuuteen liittyvät ongelmat kuin ekologinen terrorismikin muodostavat uudenlaisia turvallisuusriskejä, mikä on osaltaan horjuttanut kansallista utopiaa lintukodosta. (Ks. Lahtinen 2013a: 96–97.) Tähän laajentuvaan maailmankäsitykseen ja kansallisten rajojen liudentumiseen liittyy myös *Sarasvatin hiekan* monilinjainen juonirakenne: tapahtumia kuvataan yhdenaikaisesti eri puolilla maailmaa ja puretaan kansallista käsitystä Suomesta kaukaisena rauhan tyyssijana.

Sarasvatin hiekassa kansallisten rajojen uudelleenmäärittely ja globaalit riskit liittyvät rannikkoalueille rakennettuihin ydinvoimaloihin. Grönlannin jäätiköstä on vaarassa lohjeta niin suuri jäämassa, että sen aiheuttama hyökyaalto voisi iskeä Euroopan ja Yhdysvaltojen rannoille asti. Kun maailmanlaajuisen tuhon mahdollisuus valkenee Sergeille, hänen välitön huolensa liittyy sähköverkkojen kaatumiseen (SH: 232). Tiedemiesten hätäkokouksessa suuremmaksi peloksi kuitenkin nousee voimaloiden jäähdytysjärjestelmien pettäminen, joka voi synnyttää niin sanotun Kiina-ilmiön eli reaktorin sulamisen. Jälleen kerran Isomäki tahtuu lukijaa halki pelon maisemien tiedemiesten selonteoilla. Entinen energiainsinööri Vasili selittää ennen kokematon vaaratilannetta, jossa voimaloiden jäähdytysputkien tuhoutuminen muodostaa globaalin riskin:

– Useimmat ydinreaktorit pysähtyvät välittömästi jos jäähdytysvesi menetetään, selitti Vasili. – Vesi näet hidastaa ydinreaktoreiden vapauttavia reaktoreita niin paljon, että niillä on paremmat mahdollisuudet hajottaa uusia atomeja. Ilman vettä hallittu ketjureaktio pysähtyy. [– –]

– Me olemme aina lähteneet siitä, että pahimmassa mahdollisessa ydinvoimalaonnettomuudessa pieni osa yhden ydinvoimalan radioaktiivisuudesta vapautuisi ympäristöön, sanoi Vasili. – Mutta kukaan ei todellakaan ole miettinyt, mitä tapahtuisi, jos iso tsunamiaalto pistäisi kerralla päreiksi puolet maailman ydinvoimaloista. Minä en itse asiassa tiedä, voisiko sellaisesta selvitä hengissä. Edes etelänavalla. (SH: 233–234)

Vasilin huomautuksen, että massiivisen aallon tuhovoimaa ei voi ennustaa, voi tulkita vihjeeksi siitä, että tuhon jälkeisen maailman kuvauksessa siirrytään tieteellisten teorioiden alueelta yhä vapaammin kuviteltuun tulevaisuuteen. Hyökyaaltoa seuraakin tarinassa katko, ja katastrofinjälkeiset tapahtumat on erotettu lyhyeksi epilogiksi. Siinä kuvataan sellaista riskiyhteiskunnan tuottamaa suurkatastrofia, jonka alkupisteet voidaan ehkä löytää, mutta päätepistettä ei voi enää ennakoita (ks. Beck 1990: 18). Vuonna 2026 Sergei ja Amrita, jotka ovat pelastuneet tutkimussukellusveneen uumenissa, purjehtivat Euroopan lahdella, entisen Hampurin tienoilla. He mittavat radioaktiivista säteilyä, joka on vapautunut hyökyaallon tuhoamista voimaloista. Ennen tsunamia neljä viidesosaa väestöstä on asunut ranta-alangoilla tai niiden välittömässä läheisyydessä. Sisämaahan paennutta väestöä ovat puolestaan harventaneet bakteerit ja virusten aiheuttamat kulkutaudit. Radioaktiivisuuden

lisäksi suola, ruumiit ja jätteet ovat tehneet monista viljelymaista kelvottomia, eikä aaltoja seuranneiden tapahtumien tarkkaa kehityskulkua ole mahdollista selvittää tietoliikenneyhteyksien ja satelliittiseurantajärjestelmien lakattua toimimasta. (SH: 310–311.) Huolimatta maailmanlaajuisesta hävityksestä *Sarasvatin hiekassa* toistuu dystopioille ja jälkiapokalypseille yleinen asetelma, johon sisältyy utooppinen toivon elementti: kourallinen selviytyneitä alkaa jälleenrakentaa länsimaista kulttuuria ja parempaa maailmaa.¹¹

Sarasvatin hiekkaa ei kuitenkaan pääty yksiselitteisesti haaveeseen ekologisesti kestävämmästä kulttuurista vaan odotukseen uuden sivilisaation noususta ja tuhosta. Sergei ja Amrita etsivät tuhoutuneen Hampurin suurinta teknilliseen kirjallisuuteen erikoistunutta kirjakauppaa ja sieltä teoksia, jotka opettavat tekemään asioita ”helpommin valmistettavin työkaluin, yksinkertaisemmin konein, helpommin hankittavista tai valmistettavista raaka-aineista, ilman monimutkaista elektroniikkaa, ilman nanoteknologia...” (SH: 309). Toisaalta kyse on paluusta agraarisempaan maailmaan, mutta teknologian löytymisessä piilee myös tuhon siemen: se mahdollistaa monimutkaisemman teknologian kehityksen. Opetus tarjoillaan lukijalle jälleen oppikirjamaiseen sävyyn Amritan kysyessä: ”Olemmeko me oppineet jotain?” (SH: 313). Sergei pelkää tulevien sukupolvien unohtavan heidän karvaasti kokemansa opetuksen teknologiariippuvuudesta, mutta hän toivoo edes osan keräytyneestä tiedosta säilyvän: ”Ehkä meidän ei edes kannata toivoa sen enempää. En näet oikein jaksa uskoa, että tämä oli viimeinen kerta, kun meille käy näin” (SH: 313). Näin teoksen lopussa ilmastofiktiolle tyypillinen teknologiakriittisyys yhdistyy ajatukseen kulttuurien noususta ja tuhosta, historian ja luonnonkatastrofien kierrosta. Ilmastofiktiolle tyypillistä didaktiivisuutta ajatellen teos päättyy kuitenkin yllättävän hauraaseen toiveeseen ihmiskunnan hitaasta kehityksestä kohti ekologisesti kestävämpää elämäntapaa.

Vajonnut valtakunta: ilmastonmuutos ja vedenpaisumusmyytti

Sarasvatin hiekassa myöhäisteollinen riskiyhteiskunta rinnastetaan myyttiin mereen vajonneesta mantereesta tai saaresta, Atlantiksesta. Tunnetun tarun mukaan Atlantin valtameressä sijaisi ihanneyhteiskunta, jonka jumalat hautasivat meren alle rangaistakseen sen asukkaita moraalittomuudesta. Tarinaa on yleensä tulkittu varoittavana opetuksena ihmiskunnan hybriksestä. Sen varhaisin tunnettu versio löytyy Platonin dialogeista *Timaios* ja *Kritias* (n. 360 eaa.), jotka sisältävät kertomuksen kadonneesta mantereesta ja allegorian kansakuntien ylpeydestä. Platonin allegoria on puolestaan siirtynyt merkittäväksi osaksi länsimaista kirjallisuutta ja se toimii myös *Sarasvatin hiekan* keskeisenä pohjatekstinä.

Isomäen teos alkaa prologilla, jossa tarina maailmanlopusta kehystetään kahdella historiallisella tapahtumalla, jotka ylittivät maailmanlaajuisen uutiskynnyksen heti vuosituhannen alussa. Vuonna 2001

¹¹ Utooppisesta toivosta ja uudelleenrakentamisesta ks. esimerkiksi Curtis 2012: 2–7, Baccolini & Moylan 2003: 7, Milner 2009: 833, Williams 2011: 90.

tiedemiesten uutisoitiin löytäneen Cambaynlahdelta vedenlaisen kaupungin, kadonneen Atlantiksen. Hieman yllättäen uutinen otettiin vastaan vaisusti, sillä löytö ei vastannut aikaisempia tieteellisiä oletuksia ja teorioita kadonnan kaupungin sijainnista. Vain muutama kuukausi myöhemmin terroristit hyökkäsivät Yhdysvaltoihin, ja kiistely Atlantiksen löytymisestä jäi shokkiaallon alle. (SH: 9–11.) Näiden kahden historiallisen tapahtuman ympärille Isomäki kietoo tarinansa lähtöasetelman: Tapahtumat käynnistyvät venäläisen sukellusveneen Lomonosovin¹² miehistön huomattessa, että sulava jääalue vapauttaa Norjanmeren pohjasta metaaniklatraattia. Samaan aikaan toinen tutkijajoukko löytää Cambaynlahden pohjasta arvoituksellisen kaupungin ja pohtii sitä, mikä mahtoi äkisti tappaa sivilisaation tuhansia vuosia aikaisemmin. Vajonneen kaupungin löytyminen on tietenkin katastrofikertomusten klassinen varoitusmerkki: Atlantis on analogia länsimaiselle kulttuurille katastrofin partaalla, pian katoavana valtakuntana.

Taru Atlantiksesta edustaa versiota laajemmasta vedenpaisumusmyytistä, jonka tunnetuimmat muunnelmat löytyvät *Raamatusta*, *Gilgameshista* ja Platonin dialogeista. Folkloristi Alan Dundasin (1992: 1–2) mukaan myytti vedenpaisumuksesta on yksi maailman laajimmin levinneitä kertomuksia, josta on olemassa peräti yli 600 erilaista versiota. Myyttitutkimuksen piirissä onkin pitkään epäilty, että nämä kertomukset selittyvät historiallisella ja maailmanlaajuisella tapahtumalla: mikäli vedenpaisumusta ei olisi tapahtunut lainkaan, olisiko se säilynyt niin kauan suullisessa perimätiedossa eri puolilla maailmaa? (Mt.) Atlantiksen tarjoaman myyttikehyksen lisäksi tämä rikas tarinaperinne muuttuu yhdeksi aiheeksi Isomäen romaanissa, jossa Sergei selvittäessään vedenalaisten raunioiden mysteeriä alkaa epäillä, että ”tarina suuresta vedenpaisumuksesta on totta” (SH: 134). Amritan mukaan taru Atlantiksesta saattaa olla yksi esimerkki kulttuuriperimästä, joka on kulkeutunut idästä länteen (SH: 73–74). Amrita lainaa myös Sergeille pinon kirjoja, joiden avulla Sergei alkaa tutkia myyttiä ja törmää sitaattiin Platonin dialogeista:

”Ateenalainen: Onko mielestäsi muinaisissa tarinoissa mitään perää?

Clinias: Missä tarinoissa?

Ateenalainen: Että ihmisten maailma on usein tuhoutunut tulvissa... niin että vain pieni osa koko ihmisrodusta on jäänyt henkiin.

Clinias: Kuka tahansa pitäisi näitä selostuksia täydellisen uskottavina.” (SH: 117)¹³

Kuten nykykirjallisuuden jälkiapokalyptisille tulevaisuudenvisiolle, myös vedenpaisumusmyytin eri versioille on tavallista se, että laajamittaisesta tuhosta pelastuu pieni joukko ihmisiä. Myytti tarjoaa ilmastofiktiolle myös ikiaikaisen moraalisen opetuksen. Folkloristi Hans Kelsenin (1992: 125, vrt. Dürbeck 2012: 21) mukaan tunnetuimmat vedenpaisumustarinat perustuvat ajatukselle rangaistuksesta: jumalat päättävät kostaa ihmiskunnalle sen kollektiiviset synnit. Rangaistuksen periaate on veden-

¹² Sukellusveneen nimi on alluusio venäläiseen tiedemieheen ja kirjailijaan Mihail Lomonosoviin. Samalla tavalla tarinan epilogissa esiintyvä Oannes, moottorivene jolla Amrita ja Sergei kulkevat Hampurin yllä, viittaa babylonialaisessa jumaltarustossa esiintyvään maailman ensimmäiseen ihmiseen ja tietäjään.

¹³ Sitaatti on peräisin Platonin teoksesta *Lait* (n. 347 eaa., *Νόμοι*), III kirja.

paisumuskertomuksissa jopa niin yleinen, että Kelsen epäilee sen olevan ihmiskunnan varhaisimpia ideoita. Isomäen ilmastofiktiossa myytti jumalien langettamasta puhdistuksesta rinnastuu maallisempaan ajatukseen riskiyhteiskunnasta, jossa ihmisen toiminta tuottaa laajaa tuhoa ilman jumalallista väliintuloa.

Sarasvatin hiekassa muinaisia tarinoita vedenpaisumuksesta ei kuvata myyttinä vaan mahdollisena luonnonhistoriana. Platon sijoittaa dialogeissaan Atlantiksen Atlantin valtameren, mutta Sergei alkaa epäillä kadonneen mantereen sijaintia. Platonin yksityiskohtaiset kuvaukset Atlantiksen eläimistä, hedelmistä ja ilmastosta eivät tue oletusta siitä, että Atlantis sijaitisi Gibraltarin salmen takana. Amrita epäileekin, että aikoinaan Egyptistä Kreikkaan saapunut taru on alkujaan kotoisin Intian hedelmälliseltä länsirannikolta. (SH: 117–120.) Opiskellessa myytin eri variaatioita *Raamatusta*, *Gilgameshista* ja *Codex Troanosta* Sergei löytää tarinoista yhteneväisyyksiä ja alkaa pohtia niiden alkuperää: ”Miten monta Platonin kuvaukseen sopivaa paikkaa maapallolla oikeastaan oli? Missään päin maapalloa?” (SH: 119). Kaikki todisteet viittaavat Amritan osoittamaan suuntaan eli itään: Sarasvati-nimisen joen ympärille aikoinaan syntyneeseen sivilisaatioon ja Intian valtameren.

Aivan kuten *Sarasvatin hiekkaa* pyrkii vakuuttamaan lukijansa ilmastomuutoksen mahdollisista seurauksista pohjaamalla tieteelliseen tutkimukseen, myös myyttinen aines saa tieteellistä kartoitusta. Ilmastopolitiikan lisäksi tekijän jälkisanoina palataan Atlantiksen löytymiseen. Isomäki pitää todennäköisenä, että Atlantis-taru on saanut alkunsa Intiasta – jos huomiota vaille jätetään Platonin kuvaus Atlantiksen sijainnista ja saaren suuresta koosta (SH: 316). Samaa näkemystään Isomäki perustelee myös pian teoksen ilmestymisen jälkeen julkaistussa kolumnissa, jonka pohdinta muistuttaa erehdyttävästi *Sarasvatin hiekan* henkilöhaamojen keskusteluja ja argumentteja:

Cambaynlahden rauniot voivat olla myös Platonin lähes kaksi ja puoli tuhatta vuotta sitten ylös kirjaaman Atlantis-tarun alkuperäinen lähtökohta. Platonin mukaan Atlantiksessa oli laaja rantatasanko, jonka läpi virtasi suuria jokia.

Viljely perustui sadekauden aikana sateisiin ja kuivalla kaudella keinokasteluun. Lähellä rannikkoa, sisämaassa, oli suuri vuoristo. Lisäksi Atlantiksessa oli norsuja ja kovakuoriaisia hedelmiä, jotka kuulostavat kovasti kookospähkinöiltä.

Maailmassa on noin kymmenen tuhatta vuotta sitten ollut vain yksi paikka, joka on vastannut tarkasti tätä kuvausta, ja se oli Intian länsirannikko. Intian läntinen rantatasanko oli tuolloin paljon laajempi kuin nyt, ja sen läpi virtasi tuolloin Induksen lisäksi myös toinen suuri joki, eli Himalajan mannerjäätikön sulamisesta vetensä saanut ja myöhemmin kokonaan kuivunut Sarasvati.

Platon sijoitti Atlantiksen Gibraltarin salmen länsipuolelle, Atlantille. Mutta Atlantilla ei ole yhtään sellaista paikkaa, johon Platonin kuvaus sopisi. Entä jos Intiassa syntyi aikanaan taru lännessä sijaitsevasta, uponneesta mantereesta? (Isomäki 2006)

Isomäen tiedekolumni toimii miltei referaattina Sergein ja Amritan päätelyketjuista (SH: 117–122), mutta kolumnin ja romaanin väliltä löytyy toinenkin merkittävä yhtäläisyys: molemmissa käsitellään länsimaisen tieteen erehtyväisyyttä, suhteellisuutta ja luotettavuutta. Toisaalta *Sarasvatin hiekassa* tieteellistetään ja demytologisoidaan kertomusta Atlantiksesta, mutta samalla toistuvasti pyritään horjuttamaan uskoa tieteen totuuksiin. Merkittävänä analogiana Atlantiksen löytymiselle – mikä saattaa kuulostaa uskomattomilta – kerrotaankin neuvostoliittolaisen ilmastotutkijan

Mihail Budykon havainnoista. Budyko väitti jo vuonna 1962 ilmaston lämpenemisen sulattavan jäävuoria pohjoisnavan ympäriltä. Väite sai osakseen laajaa pilkkaa, mutta myöhemmin jäävuorten huomattiin olevan huomattavasti herkempiä lämpenemiselle kuin Budyko oletti. Näin tieteen, historian ja myyttien monimutkainen suhde ja pohdinnat vedenpaisumustarinoiden uskottavuudesta nostavat esiin myös ilmastofiktioille keskeisen kysymyksen ajasta. Trexlerin (2015: 83) mukaan ilmastofiktio herättää lukijassa kysymyksiä nimenomaan siitä, milloin vastaavat muutokset voivat alkaa todellisuudessa ja milloin mahdollisesti koittaa aika, jolloin vallitseva yhteiskuntajärjestys muuttuu radikaalilla tavalla.

Sarasvatin hiekkaa, joka pelottelee lukijoita sijoittamalla suuren luonnonkatastrofin heti alkaneen vuosituhannen alkuun, ei olekaan kertomus ainoastaan ilmastonmuutoksesta vaan kertomus kertomuksista ja kirjallisuutta kirjallisuudesta, joissa historiallisen tiedon, tieteen ja myyttien rajat kyseenalaistuvat. Kuten on mainittu, 'Sarasvati' viittaa paitsi oppimisen myös kirjallisuuden jumalattareen (SH: 68). Hiekka taas ei edusta tarinassa vain konkreettisia luonnon sedimenttejä, joiden alta kaupunki löytyy ja joiden liikkeet liittyvät hyökyaallon syntyyn, vaan lisäksi kulttuurin, kirjallisuuden ja tiedon kerrostumia:

Teemmekö me vakavan virheen, kun ajattelemme kirjaa vain lyhytaikaisena kulutus-tavarana, kertakäyttöesineenä, joka luetaan kerran ja joka on seuraavana vuonna jo vaipunut pysyvästi unohduksiin, mielti Sergei. Miksi olemme niin varmoja siitä, että kaikki todella käyttökelpoinen ja tärkeä tieto sisältyy niihin kirjoihin, jotka on julkaistu viimeisen vuoden tai kymmenen vuoden aikana? Miksi uskomme, että kaikki tärkeä on keksitty vasta nyt? Entä ne kaikki lukemattomat ihmisten sukupolvet, jotka olivat eläneet täällä meitä ennen. Kaikki nuo kirjallisuuden ja kulttuurin ja tiedon kerrokset, jotka olivat sedimentoituneet toistensa päälle ajan ja historian virtaan kuin Sarasvatin mukanaan tuoma hiekka Kathiawarin niemimaalle? (SH: 104)

Sergein ajatusten alta voimme löytää jälleen yhden kulttuurisen sedimentin eli Platonin dialogit, joiden alta puolestaan kuultaa yhä vanhempi suullinen perimätieto. Teoksen lukujen vaihtuessa siteerataan Platonin varoituksia vedenpaisumuksesta eli kreikkalaisen papin profeettallisia sanoja lähestyvästä vedenpaisumuksesta, joka ”jättää teistä jäljelle vain ne, jotka eivät tunne kirjaimia eivätkä ole saaneet minkäänlaista opetusta, teidän on jälleen aloitettava uudestaan aivan alusta kuin olisitte lapsia, täydellisen tietämättömiä [– –]” (SH: 139). Samalla *Sarasvatin hiekkaa* vaikuttaa viittaavan jälkiapokalyptiseen elokuvaan *Day After Tomorrow*, jossa globaaleista suurmyrskyistä selvinneet ihmiset värjöttelevät jäätyneen New Yorkin pääkirjastossa ja lämmittävät rakennusta polttamalla kirjoja. Ajan kuluessa nousee väistämättä esiin kysymys siitä, mitkä kirjat ovat säästämisen arvoisia ja mitkä eivät. Elokuvasa viimeisten kirjojen joukkoon valikoituu *Raamattu*, mutta Isomäen teoksessa Sergei ja Amrita ovat iloisia löytäessään vedenpaisumuksen jälkeisestä maailmasta yksinkertaista teknologiaa ja viljelemistä käsitteleviä kirjoja, kuten Autonasentajan moottoriopin, Kanalan rakentamisen, Siipikarjanhoidon, Suomalaisen puutarhan ja Omenanviljelyn alkeet (SH, 303). Ajatus luonnon ja kulttuurin kerroksista toistuu vielä epilogissa, jossa Sergei ja Amrita sukeltavat etsimään käyttökelpoista tietoa veden hautaaman Euroopan raunioista.

Maailmanlopuksi ilmastofiktiota?

Sarasvatin hiekkaa nosti ilmastonmuutoksen aiheena suomalaisen kirjallisuuden valtavirtaan. Ilmastokirjallisuudesta ja ekodystopioista on tullut viime vuosina jopa kirjallinen muoti, mutta kukaan muu suomalainen nykykirjailija ei kirjoita yhtä tiedepohjaista ja ilmastopoliittista tendenssikirjallisuutta kuin Risto Isomäki, joka avoimesti pyrkii ohjaamaan lukijan käsityksiä ilmastonmuutoksesta ja ydinvoimasta. Suurin osa ilmastonmuutosta käsittelevistä suomalaisista kirjailijoista (esim. Tiina Raevaara, Antti Tuomainen, Emmi Itäranta, Annika Luther) kuvaa ilmastonmuutoksen runtelemaa jälkiapokalyptista maailmaa, jossa vanhat yhteiskuntarakenteet ovat sortuneet ja luonnonolosuhteet ratkaisevasti muuttuneet. Isomäki sen sijaan kirjoittaa didaktisia ja ilmastotieteelliseen uskottavuuteen pyrkiviä dystopioita, jotka selittävät ilmastonmuutoksen kehkeytymistä, syitä ja seurauksia varoittamaan lukijoita länsimaisten yhteiskuntien – ja tietenkin ekosysteemien – haavoittuvaisuudesta.

Isomäen ilmastofiktio usein palaa globaaleista näköaloista kansallisiin ympäristöpoliittisiin kysymyksiin (viimeistään teosten jälkisanoina), mutta hänen tuotantonsa on osa maailmankirjallisuuden ajankohtaista ilmiötä, jossa ilmastonmuutoksen ekologiaa ja inhimillisiä merkityksiä pyritään ymmärtämään kaunokirjallisten dystopioiden avulla. Ilmastofiktio lajin kannalta *Sarasvatin hiekassa* on kiinnostavaa etenkin jännite tieteen ja myyttien välillä. Siinä missä popularisoimalla tiedettä teos kuvaa ei-inhimillistä luontoa, muokkaamalla vanhoja myyttejä, se kuvaa ihmisluontoa. *Sarasvatin hiekkaa* kyseenalaistaa hierarkian tiedon eri muotojen välillä ja tutkii myyttisen aineksen kautta ihmisen tuhoisaa suhdetta ympäröivään luontoon. Samalla se esittää tiedon ja kirjallisuuden merkityksestä kysymyksiä, jotka voidaan tulkita myös pohdinnoiksi itse ilmastofiktio lajista: minkälainen kaunokirjallisuus on tärkeää lajimme selviytymisen kannalta?

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Isomäki, Risto 2008/2005: *Sarasvatin hiekkaa*. Tammi: Helsinki. (=SH)

Tutkimuslähteet

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (eds.) 2003: "Introduction. Dystopia and Histories." In . Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. London: Routledge.

Beck, Ulrich 1990: *Riskiyhteiskunnan vastamyrryt*. Tampere: Vastapaino.

Beck, Ulrich 2010: "Climate for a Change, or How to Create a Green Modernity?" *Theory, Culture & Society* Vol. 27(2–3), pp. 254–266.

Cramer, Kathryn 2003: "Hard Science Fiction." In Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* pp. 186–196. Cambridge: Cambridge University Press.

Curtis, Claire 2012/2010: *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. Plymouth: Lexington Books.

- Dundas, Alan 1992: "Introduction." In Alan Dundas (ed.), *The Flood Myth* pp. 7–12. Oakland: University of California Press.
- Dürbeck, Gabriele 2012: "Popular Science and Apocalyptic Narrative in Frank Schätzing's *The Swarm*." *Ecozon@* Vol 3, No 1 (2012). <http://ecozona.eu/article/viewFile/447/466>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Eskola, Kanerva 2001: "Sci-fi-lupauksen uusin on haalea kokemus." *Kiiltomato*. <http://www.kiiltomato.net/risto-isomaki-heraaminen/>. Linkki tarkastettu 15.4.2016.
- Glass, Rodge 2013: "Global warning: the rise of 'cli-fi'." *The Guardian* 31.5.2013. <http://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Heise, Ursula K. 2005: "Eco-narrative." In David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* pp. 129–130. London: Routledge.
- Heise, Ursula K. 2008: *Sense of Place Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. New York: Oxford University Press.
- Ingramm, David 2008: "Hollywood Cinema and Climate Change: *The Day After Tomorrow*." In Maureen Devine & Christa Grewe-Volpp (eds.), *Words on Water: Literary and Cultural Representations* pp. 53–63. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Isomäki, Risto 2006: "Cambayanlahden Atlantis". *Voima* 10/2006. <http://uusi.voima.fi/blog/arkisto-voima/cambaynlahden-atlantis/>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Kelsen, Hans 1992: "The Principle of Retribution in the Flood and Catastrophe Myths." In Alan Dundas (ed.), *The Flood Myth* pp. 125–150. Oakland: University of California Press.
- Kerridge, Richard 1998: "Introduction." In Richard Kerridge & Neil Sammels (eds.), *Writing the Environment. Ecocriticism & Literature*. London: Zed Books Ltd.
- Kerridge, Richard 2014: "Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre: Urgency, Depth, Provisionality, Temporality." In Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism* pp. 361–376. New York: Oxford University Press.
- Kytönen, Ulla 2005: "Tulevaisuuden muistamisesta." *Kiiltomato*: <http://www.kiiltomato.net/risto-isomaki-sarasvatin-hiekkaa/>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Lahtinen, Toni 2013a: "Ilmastonmuutos lintukodossa." Teoksessa Ilmari Leppihalme et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2* s. 95–106. Helsinki: SKS.
- Lahtinen, Toni 2013b: "Tieteisnäky vedenpaisumuksesta." Teoksessa Ilmari Leppihalme et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2* s. 108–109. Helsinki: SKS.
- Lehtimäki, Markku 2013: "Kertomus ja luonto: romaani ekologisten ongelmien aikakaudella." Teoksessa Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä* s. 351–377. Helsinki: SKS.

- Linko, Maaria 2010: *Asiantuntija vai julkkis? Tietokirjallisuus ja tietokirjailijat mediassa*. Helsinki: Suomen tietokirjailijat ry. http://suomentietokirjailijat-fi-bin.directo.fi/@Bin/3f025c322ec626dd26e2c171ab4f5434/1460829033/application/pdf/159762/Asiantuntija_vai_julkkis_kansineen.pdf. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Mendlesohn, Farah 2003: "Introduction: Reading Science Fiction." In Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* pp.1–12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milner, Andrew 2009: "Changing the Climate: The Politics of Dystopia". *Journal of Media & Cultural Studies* vol. 23, No. 6, December 2009, pp. 827–838.
- Murphy, Patrick D. 2001: "The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and Ecocriticism." In Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (eds.), *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism* pp. 263–278. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Murphy, Patrick D. 2009: "Environmentalism." In Mark Bould et al. (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction* pp. 373–381. London: Routledge.
- Otto, Eric C. 2012: *Green Speculations. Science Fiction and Transformative Environmentalism*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Ruohonen, Voitto 2008: *Kadun varjoisalla puolella. Rikoskirjallisuuden ja yhteiskuntatutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku 2013: "Fantasia ja scifi tiellä uuskuumaan." Teoksessa Ilmari Leppihalme et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus I* s. 280–288. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku 2015: *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: Avain.
- Soles, Carter 2014: "‘And No Birds Sing’: Discourses of Environmental Apocalypse in *The Birds and Night of the Living Dead*". *ISLE* Volume 21, Issue 3, Summer 2014, pp. 526–237.
- Tuhus-Dubrow, Rebecca 2013: "Cli-Fi: Birth of a Genre." *Dissent, summer 2013*: <https://www.dissentmagazine.org/article/cli-fi-birth-of-a-genre>. Linkki tarkastettu 27.2.2017.
- Trexler, Adam 2015: *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Williams, Paul 2011: *Race, Ethnicity and Nuclear War: Representations of Nuclear Weapons and Post-Apocalyptic Worlds*. Liverpool: Liverpool University Press.

JUHA RAIPOLA

Miksi *Hotel Sapiens* on olemassa?

Leena Krohnin romaani postapokalyptisen fiktion lajikonventioiden valossa

Leena Krohnin *Hotel Sapiens ja muita irrationaalisia kertomuksia* (2013, tästä alkaen *Hotel Sapiens* = HS) on kuviteltuun lähitulevaisuuteen sijoitettava episodinen romaani, jossa ihmiskunta on ajautunut lukuisien väärin valintojen ja niitä seuranneen suuronnettomuuden vuoksi sukupuuton partaalle. Teoksen taustatarinana toimii ydinonnettomuuden aiheuttama massiivinen ympäristökatastrofi, joka on lävistänyt vaikutuksillaan niin elävän kuin elottomankin luonnon. Romaanin tapahtumat sijoittuvat viimeisten ihmisten turvapaikaksi muodostuneeseen entiseen julkiseen rakennukseen, Hotel Sapiensiin, jonka asukkailla ei ole selvää käsitystä siitä, miten tai miksi he ovat taloon päätyneet tai mitä heiltä siellä odotetaan. Lähes varmalta vaikuttaa kuitenkin se, että asukkaiden mahdollinen elinpiiri on katastrofin vuoksi kaventunut kattamaan pelkän Hotel Sapiensin rakennuksen ja sen välittömän lähiympäristön; talon ulkopuolella ei ole mitään mihin palata. Keskeiseen rooliin teoksessa nouseekin ympäristö, johon sen tapahtumat sijoittuvat – suuronnettomuuden runtelema todellisuus, jossa maailma tuntemassamme muodossa on tuhoutunut. Kuviteltu katastrofi ja sen seuraukset toimivat *Hotel Sapiensin* kerronnallisena lähtökohtana ja kehyksenä, jonka varaan koko teoksen muu sisältö rakentuu. Tämä piirre liittyy teoksen myös kirjallisuudenlajiin, joka on tehnyt viime vuosien aikana yleisempääkin nousua osaksi suomalais-ta kirjallisuutta: teos edustaa postapokalyptista fiktiota, jossa fiktiivisen todellisuuden tapahtumat sijoittuvat laajamittaisen ja mullistavan katastrofin jälkeiseen aikaan.¹

Lähestyn artikkelissani *Hotel Sapiensia* nykypäivän ympäristökeskusteluun osallistuvana teoksena, jonka apokalyptinen taustatarina kytkeytyy läheisesti oman todellisuutemme ekologiisiin uhkakuviin. Apokalyptiset ja postapokalyptiset kertomukset on nimetty yhdeksi

¹ Viimeisen vuosikymmenen aikana postapokalyptinen fiktio on tehnyt tuloaan myös suomalaiseen kirjallisuuteen, jossa laji on pysynyt harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta aiemmin lähes tuntemattomana. *Hotel Sapiensin* ohella postapokalyptisten romaanien noususta todistavat esimerkiksi Tiina Raevaaran *Eräänä päivänä tyhjän taivaan* (2008), Antti Erosen *Talven* (2011), Emmi Itärannan *Teemestarin kirjan* (2012) ja Antti Salmisen *Lomonosovin moottorin* (2014) kaltaiset teokset, joista etenkin viimeisenä mainittu paljastaa myös lajin taipuvuuden erilaisiin muotokokeiluihin ja lajisekoituksiin. Erityisen vahvasti laajat tuhokuvat ovat yleistyneet nuortenkirjallisuudessa, jossa teokset kuten Anu Holopaisen *Molemmiin jaloin* (2006), Anne Leinosen ja Eija Lappalaisen *Routasisarukset* (2011), Annika Lutherin *De hemlösas stad* (2011), Laura Lähteenmäen *North End: Niskaan putoava taivas* (2012) ja Salla Simukan *Jäljellä* (2012) ja *Toisaalla* (2012) ovat spekuloineet apokalyptisen katastrofin jälkeensä jättämällä todellisuuksilla. Lajin varhaisemmista edustajista voidaan mainita lähinnä H. R. Hallin varhainen tieteisromaani *Viimeisellä hetkellä* (1922), Hannu Salaman pienoisromaani *Amos ja Saarelaiset* (1987), Arto Paasilinnan humoristinen *Maailman paras kylä* (1992) ja Jukka Parkkisen nuortenkirja *Sinun tähtesi, Allstar* (1994).

keskeisistä keinoista, joilla kirjallisuus on viime vuosikymmenten aikana käsitellyt ihmisen ympäristösuhdetta ja globaaleja ympäristöongelmia (Heise 2008: 122). Kertomukset katastrofeista ja niiden seurauksista nähdään usein varoituksina uhkaavista tulevaisuudenmahdollisuuksista. Kuvaamalla epätoivottuja ekologisia tulevaisuudenkuvia postapokalyptiset teokset voivat – ainakin teoriassa – herätellä lukijoitaan ympäristökysymysten ajankohtaisuuteen ja toimintaan moninaisten ekologisten ongelmien ratkaisemiseksi (esim. Sargisson 2012: 102, Urbanski 2007: 178). Analyysin lähtökohtana ja artikkelin punaisena lankana toimii romaanin suhteuttaminen postapokalyptisen fiktion lajiperinteeseen: tavoitteenani on hahmottaa, kuinka Krohnin teoksen ekologinen visio rakentuu paitsi lajikonventioiden hyödyntämiselle, myös niiden rikkomislle ja luovalle uudistamiselle.

Ydinonnettomuus apokalyptisena tapahtumana

Postapokalyptisen fiktion määritelmät lähtevät tyyppillisesti liikkeelle apokalypsin käsitteestä, johon liittyy nykyisellään laaja kirjo niin uskonnollisia kuin sekulaarejakin merkityksiä. Apokalyptinen ja postapokalyptinen fiktio rinnastetaan lisäksi usein toisiinsa, mikä osaltaan hämärtää kummankin käsitteen merkitystä. Juutalaisessa ja kristillisessä kontekstissa apokalypsi tarkoittaa ilmestystä eli Jumalan antamaa ennustusta lopun ajoista sekä siihen liittyvästä hyvän ja pahan välisestä lopullisesta taistelusta. Apokalyptinen kirjallisuus eli ilmestyskirjallisuus viittaa siis tässä merkityksessään ensisijaisesti uskonnollisen kirjallisuuden lajiin, jossa kuvataan lopun aikojen tapahtumia ja ikään kuin poistetaan ”verho” tulevaisuuden ja uskonnollisen totuuden edestä. Toisaalta käsitteellä viitataan nykypäivänä myös yleisemmin kirjallisuuteen, joka hyödyntää kuvastossaan, tulevaisuudenvisioissaan tai rakenteessaan ilmestyskirjallisuuden konventioita. Nykypäivän yleisessä kielenkäytössä apokalypsia ei enää yhdistetäkään pelkästään profeetallisiin ennustuksiin tulevaisuuden tapahtumista, vaan sillä tarkoitetaan laajemmin erilaisia maailmanloppuun ja laajamittaisiin tuhokuviin liittyviä ilmiöitä ja kuvastoa. (Raipola 2015: 93–95.)

Vaikka apokalyptisia elementtejä kuuluu Krohnin teoksiin myös laajemmalti (ks. Lyytikäinen 1999: 218–220, Raipola 2015: 90–113), *Hotel Sapiensia* voi pitää toistaiseksi tuotannon ainoana teoksena, joka edustaa lajiltaan nimenomaan postapokalyptista fiktiota. Viimeksi mainittu eroaa yleisemmästä apokalyptisen fiktion kehiksestä lajissa hyödynnetyn ennen–jälkeen-logiikan ansiosta: postapokalyptinen fiktio perustuu fiktiivisille maailmoille, joissa jokin tapahtuma on hävittänyt menneen todellisuuden ja määrittää merkittävällä tavalla kerronnan ja tapahtumien nykyhetkeä (vrt. Berger 1999: 19, Skult 2015: 104). Tämä mullistava ”apokalypsi” tai apokalyptinen katastrofi toimii ajallisena rajapyykkinä, joka jakaa fiktiomaailman kuvitellun historian jyrkästi kahtia – aikaan ennen katastrofia ja aikaan sen jälkeen. Puhtaasti postapokalyptisen fiktion rakenteeseen liittyvänä piirteenä apokalypsi voidaan siis määritellä lähinnä tapahtumaksi tai laajamittaiseksi katastrofiksi, joka on aiheuttanut valtavia tuhoja tai muokannut maailmaa radikaalilla tavalla. Katastrofit

muuttavat lajissa muotoaan, mutta teosten perusrakenne pysyy samana: tapahtumat sijoittuvat pääosiltaan tuhoa seuraavaan tilanteeseen, jossa elämän perusehdot ovat merkittäväällä tavalla muuttuneet (Skult 2015: 104). Tuhonjälkeiseen todellisuuteen heitettyt henkilöahmot asuttavat maailmaa, jonka maisemat, maasto-olosuhteet ja ympäristö eroavat jyrkästi mullistusta edeltäneestä ”normaalitilasta” (Skult 2015: 104). Lisäksi katastrofi on yleensä pyyhkäissyt tieltään koko modernin yhteiskunnan: esimerkiksi valtiorakenteet, terveydenhuoltojärjestelmät, infrastruktuuri ja toimivat elintarvikeketjut kuuluvat postapokalyptisessä todellisuudessa enää kadotettuun menneisyyteen (Curtis 2012: 2).

Petter Skultin (2015: 104) mukaan oman reaalityodellisuutemme voi tyypillisesti nähdä osana postapokalyptisten kertomusten taustatarinaa: olemassa oleva todellisuus asettuu apokalyptista katastrofia edeltäväksi tilaksi ja aikakaudeksi, jonka keskeiset piirteet ovat muuttuneet esimerkiksi zombiepidemian, ilmastonmuutoksen, ydinsodan, sairauden tai jonkin muun tekijän aiheuttaman romahduksen vuoksi. Vaikka *Hotel Sapiensin* tapahtumat sijoittuvatkin kuviteltuun tapahtumaympäristöön, jonka kuvaamalla paikoilla ei ole suoria tosielämän vastineita, on sen katastrofinjälkeisellä todellisuudella postapokalyptin konventioiden mukaisesti merkittävä suhde ”omaan” maailmaamme: teoksessa kuvattu menneisyys muistuttaa yleispiirteiltään romaanin julkaisuhetken aikalaistodellisuutta.

Postapokalyptinen fiktio tarjoaa lukijalle yleensä myös mahdollisuuden vertailla omaa todellisuuttaan kuvattuun maailmaan. Sitä voi lukea kirjoittamisaikaansa liittyvänä kommenttina, joka havainnollistaa sitä, mikä apokalyptin myötä oikeastaan on loppunut (Englander & Gomel 2016: 131, Berger 1999: 5). Tähän piirteeseen liittyy myös postapokalyptisiin yleisesti liitettävä didaktisuus: laji nähdään laajalti varoituskirjallisuutena, joka välittää lukijoilleen visioita yhteiskunnallisista ongelmista ja vältettävistä tulevaisuudenkuvista (ks. esim. Curtis 2012: 5, Wolfe 2011: 4). Esimerkiksi James Berger (1999: 7) katsoo, että keskeinen lähestymistapa postapokalyptiseen fiktion on tarkastella, mitä kertomuksen kuvaamasta maailmasta on kadonnut, mikä on pysynyt ennallaan ja mitä muutoksia on tapahtunut. Tällainen vertailusuhde voi, ehkä hieman yllättäen, saada niin dystooppisia kuin utooppisiaakin piirteitä: huolimatta siitä, että postapokalyptinen fiktio kuvaa yleensä tuhoa, selviytymistaistelua ja pelkoa, useat postapokalyptiset teokset kertovat itse asiassa myös toiveikkaasta ”paluusta luontoon” ja utooppisten yhteisöjen synnystä uudessa tilanteessa (Gomel 1995: 344–345).

Hotel Sapiensin postapokalyptisen todellisuuden aiheuttajana näytetään ydinonnettomuus, jonka voi samalla ymmärtää myös laajempaan viittauksena ihmisen aiheuttamiin ekologiisiin ongelmiin. Turma kuvataan teoksessa kahdessa keskenään ristiriitaisessa muodossa: kyse on joko tuntemattomasta onnettomuudesta, joka on tapahtunut Peevelinvuorinimisessä ydinjätteen loppusijoitusvarastossa, tai inhimillisestä virheestä, joka sattuu fissioreaktoreita testaavassa tutkimuslaitoksessa. Vaikka kuvatut onnettomuudet voivat linkittyä toisiinsa, vahvistaa tapahtumiin liittyvä epävarmuus käsitystä siitä, ettei ydintuhoa voi lopulta pitää yksiselitteisenä katastrofin ”syllisenä”, joka välittäisi lukijalle viestin

nimenomaan ydinteknologian riskialttiudesta. Tuho esitetään romaanissa tiettyyn teknologiaan liittyvänä yhtäkkisenä suuronnettomuutena, mutta samalla se näyttäytyy ennen kaikkea lukuisten inhimillisten valintojen seurauksena. Tämä käy ilmi selityksestä, jonka teoksen pääasiallinen henkilö kertoi Väinö K-nen esittää Hotel Sapiensin olemassaololle:

Kysyt, lukija [– –], miksi Hotel Sapiens on olemassa?

Koska me valitsimme väärin. Emmekä vain yhden kerran vaan yhä uudestaan ja uudestaan. Kun niin tapahtuu tarpeeksi monta kertaa, tullaan keikahduskohtaan, leimahduspisteeseen, jonka jälkeen ei enää mitään ole peruutettavissa. Kun se kohta oli ohitettu, kaikki olivat yhtä avuttomia: komissiot, keskuspankit ja parlamentit, instituutiot, korporaatiot ja markkinavoimat, kansakunnat ja niiden unionit, armeijat, kansalaisjärjestöt ja tiedeyhteisö kaikkineen. (HS: 27)

Katastrofin syy ei kertojan mukaan liity mihinkään yksittäiseen inhimilliseen virheeseen tai tarkoitukselliseen terroritekoon, vaan kyseessä on ”keikahduskohta” tai ”leimahduspiste”, jossa pitkä valintojen sarja aiheuttaa lopulta tuloksenaan onnettomuuden. Käsitteet viittaavat englannin kielen termiin *tipping point*, jolla tarkoitetaan yleisesti minkä tahansa prosessin dramaattista kiihtymistä tietyn pisteen jälkeen. Tällaiset muutospisteet ovat nousseet keskeiseen rooliin viime vuosien ekologisessa keskustelussa, jossa esimerkiksi ilmastonmuutokseen katsotaan liittyvän mahdollisesti peruuttamattomia seurauksia, jos ilmasto lämpenee tiettyyn kynnyspisteeseen. Käsitevalinta viittaa *Hotel Sapiensissa* erityisesti ihmisten jaettuun vastuuseen lajinsa ja ympäristönsä hyvinvoinnista. Teos korostaa jatkuvasti inhimillisten moraalivalintojen merkitystä ja rinnastaa valinnat myös lumipalloefektiin – siihen, kuinka ”mitättömät syyt johtavat suunnattomiin seurauksiin” (HS: 115). Esillä on näin nykypäivän keskeinen ekologinen haaste, jossa niin yksilöiden kuin yhteiskuntienkin toimintaa pitäisi pystyä jatkuvasti suhteuttamaan koko ihmislajin aiheuttamiin maailmanlaajuisiin ympäristövaikutuksiin: esimerkiksi ruokavaliot, kulkuvälinevalinnat, vapaa-ajan harrastukset, taloudellinen menestys, lääketieteen kehitys ja kansalliset saavutukset tulisi voida asettaa mittakaavaan, jossa tarkastelupisteinä on ihmiskunnan kollektiivisen toiminnan aiheuttama tuho (Clark 2015: 16). Romaani pyrkiikin kohti tavoitetta, joka on nähty niin nykypolitiikan, -kulttuurin kuin -taiteenkin keskeisenä ekologisenä tehtävänä (Clark 2015: 16): teos hahmottelee esiin eräänlaista ihmisen ”lajitietoisuutta”, eettistä vastuuta, joka ulottuu koko ihmislajin toimintojen tasolle. Tämä pyrkimys nousee esiin jo teoksen alkuluvussa, jossa koko katastrofia edeltänyt ihmiskunta kuvataan eräänlaisena kollektiivisena eläimenä, *zooidina*, jonka osasina kaikki lajiin kuuluvat yksilöt toimivat. Kuva ihmislajin ”hirviömäisestä” kokonaisuudesta toimii pohjana, jonka varaan romaani alkaa hahmotella laajempaa näkemystään ihmisten jaetusta vastuusta luonnonympäristön osana.

Kadonnut tulevaisuus

Postapokalyptista fiktiota lähestytään usein erilaisilla ”loppuun” tai ”maailmanloppuun” kytkeytyvillä määrittelyillä (ks. esim. Berger 1999, Yar 2015: 2), jotka perustuvat apokalyysin käsitteeseen liittyviin lopunaikojen

ja maailmanlopun konnotaatioihin. Ongelmaksi tällaisissa lähtökohdissa muodostuu, että laji ei yleensä kuvaa niinkään maailmanloppua – min­kä kuvaamista voi myös sinällään pitää mahdottomana – kuin maailmaa massiivisen katastrofin jälkeen. Kertomukset sijoittuvat tilanteisiin, joissa maailma on järkkynyt, mutta elämä jatkuu ainakin toistaiseksi jonkin­laisessa kertomisen arvoisessa muodossa. Jos apokalyptinen katastrofi halutaan siis ymmärtää lopun kuvaukseksi, koskee loppu tällöin lähinnä ”maailmaa sellaisena kuin olemme sen tunteneet” (Yar 2015: 2).

Claire Curtis (2012: 2–7) on puolestaan kääntänyt lopun aikoihin pohjautuvat lähestymistavat kokonaan ympäri ja katsoo, että postapoka­lyptinen fiktio käsittelee yleensä lopun sijaan uusia alkuja. Curtis tarkastelee postapokalyptista fiktiota poliittisen teorian näkökulmasta ja jäsentää lajin perusasetelmaa yhteiskuntasopimuksen ja luonnontilan käsitteillä. Apokalyptinen katastrofi tarkoittaa käytännössä yhteiskuntasopimuksen purkautumista: kaikki ihmisten väliset hierarkiat, lait ja yhteiskunnalliset järjestelmät tuhoutuvat mullistuksen vuoksi. Seurauksena on siirtymä valtiottomaan luonnontilaan, jossa keskitetyt vallankäytön järjestelmät ovat kaatuneet ja jossa ihmisten on määriteltävä suhteet toisiinsa ja ympäristöönsä ikään kuin puhtaalta pöydältä. Siinä missä apokalypti­nen fiktio keskittää Curtisin mukaan huomionsa itse apokalyptiseen tapahtumaan, postapokalyptisen fiktion tärkein fokus on uudelleen aloit­tamisessa. (Curtis 2012: 2–7.) Curtisin analyysi nostaa esiin piirteen, jonka myös esimerkiksi Gary K. Wolfe (2011: 105) ja Paul Williams (2011: 90) ovat huomioineet: valtaosa postapokalyptisesta fiktiosta ei oikeastaan käsittele niinkään maailmanloppua kuin ihmisten *selviytymistä* laajamittai­sesta katastrofista. Apokalyptinen tapahtuma ei siis tyypillisesti tarkoita ihmiskunnan sukupuuttoa tai ympäristön muuttumista elinkelvottomaksi (Wolfe 2011: 105), vaan pikemminkin haastetta, jossa kyvykkäiden san­karihahmojen tehtäväksi tulee ensin luonnonolosuhteiden voittaminen ja lopulta länsimaisen sivistyksen uudelleenrakentaminen (Williams 2011: 90, ks. myös Broderick 1993).

Curtisin (2012: 7) mukaan katastrofinjälkeiset toiminnan mah­dollisuudet määrittävät postapokalyptisen fiktion sävyn. Jos uudelleen aloittaminen vaikuttaa mahdottomalta tai jos kohdattu katastrofi rajoittaa sen mahdollisuutta merkittävästi, on kyse dystooppisesta post­apokalyptisesta fiktiosta. Kun ongelmien kuvaus linkittyy lisäksi omaan yhteiskuntaamme, toteuttaa laji didaktista roolia ja varoittaa lukijoitaan väärien valintojen tekemisestä samaan tapaan kuin kriittisen utopian ja dystopian kirjallisuudenlajit². Jos taas tuhonjälkeiseen maailmaan alkaa ke­hittyä uusia yhteisöjä ja positiiviseen sävyyn kuvattuja sosiaalisia ilmiöitä, saa kerronta utooppisia sävyjä. (Curtis 2012: 7.)

Katastrofin muokkaamasta fiktiomaailmastaan huolimatta *Hotel Sapiens* ei vastaa kaikilta osin niitä postapokalyptisen fiktion peruskon­ventioita, joille lajin katsotaan tyypillisesti perustuvan. Tärkeimpänä erottavana tekijänä toimii teoksen yhteen rakennukseen rajoittuva

² Kriittisestä utopiasta ja dystopiasta ks. Moylan 2000: 187–194. Kyse on dys­topian ja utopian lajeista, jotka pyrkivät fiktiivisen yhteiskuntakuvauksen avulla aika-aikeistodellisuuden kriittiseen tarkasteluun eivätkä edusta puhtaasti klassisten utopioi­den ja dystopioiden lajipiirteitä.

miljöö. Siinä missä postapokalyptisen fiktion tapahtumat ovat tyypillisesti aina Mary Shelley'n *The Last Man* -romaanista (1826) – joka yleensä nimetään lajin alkupisteeksi – alkaen sijoittuneet autioituneisiin kaupunkeihin ja tuhoutuneisiin maisemiin, joista tuoreet ihmistoiminnan merkit ovat kadonneet, Krohnin romaanin tapahtumaympäristönä toimii vain ja ainoastaan teknologialtaan äärimmäisen kehittynyt Hotel Sapiensin rakennus. Vaikka talon julkisivu on rapistunut ja peittyneet kasvillisuuteen, edustavat sen sisätilat kirkkaasti valaistuine käytävineen hypermodernia teknologiaa. Siitä vastuussa ovat Kaitsijoiksi kutsutut älykkään tekoelämän muodot, joiden tavoitteet jäävät niin teoksen henkilöhahmojen kuin lukijankin kannalta epäselviksi. Varsinainen katastrofin runtelema maailma rakennuksen ympärillä jää taloa reunustavan sumupeatteen vuoksi tuntemattomaksi niin lukijoille kuin talon asukkaillekin. Koska viestiyhteyksiä talon ulkopuolelle ei ole olemassa, hotellin asukkaat ovat juuttuneet omaan pienoismaailmaansa, joka toimii omilla säännöillään.

Tapahtumien sijoittuminen superälykkäiden tietokone-Kaitsijoiden valvomaan hoitokotiin tarkoittaa sitä, ettei varsinaista paluuta luonnontilaan ole *Hotel Sapiensissa* tapahtunut. Koska tietokoneet tyydyttävät henkilöhahmojen perustarpeet kuten terveydenhoidon ja ravinnonsaannin, jää romaanista puuttumaan postapokalyptiselle fiktiolle tyypillinen selviytymisjuoni, jossa päähenkilöiden on ensin löydettävä tuhoutuneesta ympäristöstä suojaa, vettä ja ravintoa ja muodostettava sen jälkeen suhteita muihin katastrofista selviytyneisiin. Tyypilliseen selviytymisjuoneen kuuluu myös ryhmissä liikkuvia antagonisteja, jotka kohdistavat päähenkilöön ja tämän kumppaneihin väkivallan uhkan ja turvautuvat omassa ravinnonhankinnassaan ryöstelyyn ja ääritapauksissa kannibalismiin. (Curtis 2012: 8.) Mitään tällaisia uhkakuvia tai ongelmia ei *Hotel Sapiensin* asukkailla ole. Rakennus tarjoaa henkilöille säänsuojan sekä puhtaat asuintilat omine huoneineen ja niihin kuuluvine sänkyineen, eikä väkivallan uhka muodostu millään tavoin hahmojen kokemaksi ongelmaksi. Talossa asuu kyllä omassa siivessään myös rikollisia, mutta varsinaista vaaraa muille asukkaille heistä ei näytä olevan. Anarkistisen luonnontilan sijaan *Hotel Sapiensin* asukkaat ovatkin päätyneet eräänlaiseen teknologisesti ylläpidettyyn välitilaan, jossa ihmisten perustarpeet on tyydytetty, mutta jossa merkityksellisen ihmiselämän mahdollisuudet jäävät vähäisiksi. Valtio on hajonnut, mutta paradoksaalisesti juuri selviytymisen helppous rajoittaa mahdollisuuksia uuden alun löytämiseen: asukkaat ovat jumittuneet taloon, joka rajaa heidän elinpiiriään ja kaventaa kykyä toisenlaisen tulevaisuuden kuvitteluun.

Katastrofi on jättänyt *Hotel Sapiensin* henkilöhahmot todellisuuteen, jossa tulevaisuus näyttäytyy lähtökohtaisesti merkityksettömänä. Vaikka apokalyptinen tapahtuma itsessään on jo fyysisesti pyyhkiytynyt menneisyyteen, tuhoaa se henkilöhahmojen kokemuksissa ennen kaikkea tulevaisuutta: menetetty usko ihmiskunnan toipumiseen kääntää henkilöiden ajatukset kohti kadonnutta menneisyyttä. Tämä näköalattomuus saa hahmot käpertymään talon pihapiirin sisään, vaikka viestiyhteyksien puuttumisen vuoksi kukaan ei edes tiedä varmuudella, onko maailma talon ulkopuolella kokonaan tuhoutunut. Yksikään asukkaista ei ole kiinnostunut lähtemään talosta, vaikka sille ei ole mitään varsinaista estettä:

Usein käyskentelen muurin viertä ja silmäilen tuokion maisemaa, sitä lyhyttä perspektiiviä, jonka sumulta voi erottaa, mutta aina palaan takaisin samaa polkua. Totuus on, että vaikka voin yllittää rajan, jos rajaa edes on, en tahdo. Niin yksinkertaista se on. Ehkä on niin, että kukaan muukaan täällä ei edes tahdo tahtoa. (HS: 93)

Henkilökertojan pohdinta nostaa esiin teoksen keskeisenä ongelmana näyttäytyvän kysymyksen ihmistahdosta ja valintojen tekemisestä. Siihen yhdistyy myös sitaatissa metaforisesti kuvattu mielikuvituksen ja vaihtoehtojen näkemisen problematiikka: valinnan mahdollisuudet kapeenevat sitä mukaa kun perspektiivi lyhenee. Teoksen dystooppinen tilanne aiheutuu näin paitsi fyysisestä katastrofista, myös kuvittelukyvyyn kaventumisesta. Sumuverholla ympäristöstään eristetty Hotel Sapiensin rakennus toimii teoksessa keskeisenä symbolina, joka havainnollistaa henkilöhaamojen kokemaa näköalattomuutta ja vaihtoehtojen puuttumista.

Wolfe (2011: 106) on erotellut postapokalyptisen fiktion tyyppillisestä juonirakenteesta kaikkiaan viisi eri toiminnan vaihetta: (1) tieto tai kokemus katastrofaalisesta mullistuksesta, (2) matka tuhon jälkeisen autiomaan läpi, (3) uuden yhteisön perustaminen ja vahvistaminen, (4) villin erämaan ja raakalaismaisten ihmisten paluu yhteisöä uhkaavaksi antagonistiksi ja (5) ratkaiseva kamppailu, jossa päätetään lopullisesti, mitkä arvot jäävät valtaan uudessa maailmassa. Wolfen kategorisoimista elementeistä muodostuu eräänlainen postapokalyptisen fiktion peruskaava, jota yksittäiset teokset voivat muunnella: kertomukset saattavat korostaa jotakin osaelementtiä ja rakentua lähinnä sen varaan, jolloin muut toiminnan vaiheet saavat pienemmän roolin tai jäävät kokonaan pois (Wolfe 2011: 6). Eloonjääneiden yhteistä elämää käsittelevänä romaanina *Hotel Sapiens* kuuluu periaatteessa postapokalyptisten kertomusten alalajiin, jota Solvejg Nitzke (2016: 79) nimittää suojapaikkafiktioksi (*shelter fiction*). Nitzke (2016: 79) viittaa termillään kertomuksiin, joissa ihmiset löytävät tuhon jälkeisestä todellisuudesta jonkinlaisen turvapaikan itselleen ja läheisilleen. Käytännössä kyse on ihmisten selviytymistä kuvaavista teoksista, joissa keskeiseen rooliin nousevat kolme viimeistä Wolfen mainitsemaa postapokalyptisen fiktion peruselementtiä: uuden ihmisyyteen muodostuminen, sitä uhkaavat vaarat ja kohdattujen ongelmien selvittely. Koska laji kuvaa yleisesti ihmisten kykyä tuhoutuneessa maailmassa selviytymiseen, tarjoaa se Nitzken mukaan eräänlaisia turvapaikkoja myös lukijoilleen: kertomukset välittävät omaan kulttuuriseen todellisuuteemme tulevaisuudenkuvia, joissa lopunuhkat korvautuvat uudestaan löydetyllä turvallisuudentunteella. Nitzke katsookin, että selviytymistä ja turvallisuuden uudelleenlöytymistä painottava postapokalyptinen fiktio saattaa syödä pohjaa ympäristötuhojen kaltaisiin ongelmiin puuttumiselta – kun kaikki näyttää kertomuksissa lopulta järjestyvän, alkaa myös oma tulevaisuutemme näyttää moninaisista uhkistaan huolimatta turvatulta. (Nitzke 2016: 79–80, 88.)

Hotel Sapiens lukeutuu kuitenkin niihin harvalukuisiin postapokalyptisiin teoksiin, joissa ihmiskunnan selviytyminen katastrofista ei ole itsestäänselvyys. Kerronnan vähäisiä tapahtumia värittää jatkuva epätietoisuus ympäröivää todellisuutta koskevan tuhon laajuudesta ja lopullisista seurauksista, eikä edes romaanin loppu tuo täyttä varmuutta siihen, onko ihmislailla vielä mahdollisuus uuden toivon löytämiseen.

Läsnä on pysyvä uhka katastrofin jatkumisesta ja laajenemisesta, joka ohjaa henkilöhahmot uuden yhteisöllisyyden ja turvallisuudentunteen sijaan kohti resignaatiota: teoksen pääasiallinen kertoja toteaa *Hotel Sapiensin* asukkaiden elävän todellisuudessa, jossa ”voi vain olla olemassa ilman toivoa, ilman tekoja” (HS: 95). Koska tapahtumat sijoittuvat tilanteeseen, jossa inhimilliset valinnanmahdollisuudet ympäristötuhojen estämiseksi ovat kadonneet, värittää henkilöhahmojen tulevaisuudenvisioita lähinnä väistämätön lopunodotus, jonka sävy vaihtelee pelon ja hyväksynnän välillä.

Pysähtyneeltä ja tulevaisuudettomalta vaikuttava *Hotel Sapiensin* pienoismaailma muistuttaa juonensa osalta pääosin pikemminkin klassisia utopioita kuin tyypillisiä postapokalyptisen fiktion tai dystopian juonirakenteita. Klassisten utopioiden mallin mukaisesti (Mohr 2005: 17) *Hotel Sapiensissa* ei tapahdu juuri mitään: kuvattu todellisuus on pysähtynyt ikuiseen nykyhetkeen, jossa historiallista muutosta ei enää tapahdu. Talon asukkaat elävät näin maailmassa, jossa ”ei ole rahaa eikä aikaakaan” (HS: 117). Yhteiskunnallinen vallankäyttö on ulkoistettu tietokone-Kaitsijoiden rationaalisen laskelmoinnin toteutettavaksi, eikä juuri minkäänlaisille päätöksille tai laajakantoisille moraalivalinnoille ole enää tarvetta. Ajan seisahtumista kuvastaa osaltaan rakennuksen päätykolmioon upotettu kello, jossa ei ole lainkaan viisareita – muunlaisia kelloja *Hotel Sapiensissa* ei ole. Näissä puitteissa dystopiaan yleisesti liitetty kapinajuoni (Baccolini & Moylan 2003: 5–7) tai postapokalyptisen fiktion selviytymisjuoni (Curtis 2012: 8) näyttävät mahdottomilta – asukkailla ei ole kykyä eikä mahdollisuuksia paremman tulevaisuuden kuvitteluun tai ainakaan muutoksen aktiiviseen toteuttamiseen. Tällainen ihmishistorian pysähtyminen ei kuitenkaan tarkoita luonnonhistorian päättymistä, sillä nimenomaan jatkuvasti kehittyvät ekologiset muutokset syövät romaanissa toiveita ihmiselämän palautumisesta ennalleen. Tulevaisuuteen heijastettujen toiveiden sijaan teoksen keskiöön nousevatkin lähinnä ihmishahmojen pelot ja uhkakuvat sekä kadonneen menneisyyden muistelu.

Katastrofi ja ihmislaji

Hotel Sapiensin tapahtumia luonnehtii pysyvä epävarmuus ihmislajin ja maapallon tulevaisuudesta sekä tunne siitä, ettei teoksen ihmishahmoilla ole juuri minkäänlaista kykyä vaikuttaa tulevaisuuden kulkuun. Tämä piirre kääntää käytännössä ylösalaisin tavan, jolla postapokalyptinen fiktio yleensä kuvaa ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Gary K. Wolfen (2011: 104) mukaan postapokalyptisen fiktion tärkein juonellinen konflikti asetuu ihmisen ja luonnon välille: luonto näyttäytyy lajissa yleensä ikään kuin kaaoksen voimana, joka karkaa katastrofin vuoksi ihmiskulttuurin ja -teknologian hallinnasta. Kertomusten antagonistina toimii siis villi luonto, joka ilmentyy sekä uhkaavana luonnonympäristönä että ihmisten taantumisenä kohti raakalaismaista ”luonnontilaa”. Lajin tyypillinen juoni rakentuu näin kertomukseksi siitä, kuinka ihminen ottaa kaoottisen luonnon takaisin hallintaansa ja oppii uudestaan alistamaan sen kulttuuriselle

ja tekniselle säätelylle. (Wolfe 2011: 104, 111.) Postapokalyptista fiktiota voidaan yleisesti pitää kirjallisuudenalajina, jota leimaa voimakas ja hierarkkinen antroposentrisyys: ihminen näyttyy teoksissa muun todellisuuden yläpuolelle kohoavana olentona, jonka on noustava hallitsemaan uhkaavaa, kaoottista ja moraalitonta luontoa.

Hotel Sapiens kuvaa sen sijaan dystooppista todellisuutta, jossa luonto ihmisestä irrallisena olemassaolon alueena vaikuttaa lähes kadonneen – ihmisen ja ihmisteknologian vaikutukset ovat läsnä kaikkialla. Teknologia ei ole johtanut ihmisyhteisöjen kukoistukseen, vaan tilanteeseen, joka jättää teoksen ihmishahmot ilman toimijuutta kahdella eri tavalla: *Hotel Sapiensin* alueella ihmiselämän ehdot määrittää autonomian saavuttanut tietokoneteknologia, kun taas rakennuksen ulkopuolella ihmiselämä näyttyy ydinteknologian seurausten vuoksi ylipäättään mahdottomana. Hallitsemattoman tai kaoottisen luonnon sijaan romaanin keskeisenä ongelmana näyttävät ihmistoiminnan epätoivotut seuraukset ja teoksen tapahtumia edeltävät väärät valinnat, joiden korjaaminen on muuttunut kerronnan nykytilanteessa mahdottomaksi. Romaanin kuvaama tuhonjälkeinen todellisuus onkin helppo tulkita ennen kaikkea varoittavaksi tulevaisuudenvisioksi, joka ohjaa lukijansa pohtimaan ihmisen aiheuttamia ympäristöongelmia ja nykyihmisen luontosuhdetta. Teos lukeutuu siis osaksi ympäristötietoista kirjallisuutta, jossa apokalyptiset tuhokuvat pelottelevat lukijoitaan aktiiviseen toimintaan (ks. Kerridge 2014: 372).

Selviytymiskertomuksen puutteen ja sosiaalisen pysähtyneisyytensä vuoksi *Hotel Sapiens* istuu vain osin Claire Curtisin (2012: 5) hahmottelemaan näkemykseen postapokalyptisen fiktion yleisestä, suorastaan ”opaskirjamaisesta” didaktisuudesta. Curtis katsoo, että postapokalyptinen fiktio voi opastaa lukijoitaan ainakin kolmessa eri muodossa. Teokset kertovat ensinnäkin apokalyptisen katastrofin syistä eli kuvaavat lukijoilleen, mitä meidän on varottava. Esille nousevat uhkakuvat voivat koskea esimerkiksi luonnonkatastrofeja, ekologisia ongelmia, ydinaseita tai teknologian ylivaltaa. Tämän lisäksi apokalyptinen fiktio antaa yleensä myös neuvoja siitä, kuinka katastrofista selviydytään sen tapahtuttua: teokset kuvaavat erilaisia tapoja, joilla päähenkilöt sopeutuvat elämään karuissa luonnonoloissa ja muodostavat uusia sosiaalisia yhteisöjä. Lopulta tarjolla on yleensä vielä opetuksia siitä, miten katastrofi voidaan välttää. Myös tätä kuvataan Curtisin mukaan epäsuorasti tuhonjälkeisen selviytymiskertomuksen kautta: sopeutumiseen ja selviytymiseen sovelletut menetelmät ovat yleensä laajennettavissa yleisemmiksi elämänohjeiksi, joihin turvauduttaessa katastrofiin ei välttämättä tarvitse ajautua. (Curtis 2012: 17–18.)

Hotel Sapiens viestii lukijoilleen aikalaistodellisuuden uhkakuvista, mutta jättää vain niukasti tilaa katastrofista selviämiseksi – ihmiselämä ei ala tuhon jälkeen puhtaalta pöydältä vaan yhä kapeammiksi käyvistä inhimillisen olemassaolon mahdollisuuksista. Toisin kuin postapokalyptinen fiktio yleensä, *Hotel Sapiens* ei siis kuvaa katastrofin seurauksia ihmistoimin oikaistavina ongelmina. Romaani vaikuttaakin huomioivan tuhokuvauksessaan nykypäivän maailmanlaajuisten ympäristöongelmien luonteen ja seuraukset, jotka jäävät Ursula K. Heisen (2008: 142) mu-

kaan yleensä sivuun ympäristökatastrofeja käsittelevässä apokalyptisessa fiktiossa. Toisin kuin apokalyptiset kertomukset tyypillisesti esittävät, kohtaamamme ympäristöongelmat eivät ole yksittäisiä torjuttavissa olevia vaaratilanteita, vaan jatkuvasti eteneviä kriisejä, jotka vaikuttavat väistämättömällä tavalla tulevaisuuteemme: niiden seurauksia voidaan muuttaa vähemmän tuhoisiksi, mutta ongelmallisia vaikutuksia on mahdotonta kumota kokonaan. (Heise 2008: 142.) *Hotel Sapiensin* luonto ei näyttäydy villinä ja koskemattomana ihmiskulttuurin vastakappaleena, vaan maapallon elämää ylläpitävänä prosessina, johon ihmiset ovat aiheuttaneet menneillä toimillaan peruuttamattomia muutoksia, ja joka vastaavasti heijastaa vaikutuksiaan takaisin ihmiselämään. Ihmiset eivät nouse luonnon yläpuolelle, vaan pysyvät alttiina vaikutuksille, joita niin luonnonprosessit kuin niihin yhdistyneet inhimillisen toiminnan vaikutuksetkin ihmisiin kohdistavat. Lukijalle tarjoutuvat eettiset ohjenuorat koskevat näin pikemminkin katastrofin mahdollisuuden kanssa elämistä kuin sen suoraa välttämistä: tarjolla on lähinnä ihmisen itseymmärrykseen ja luontosuhteeseen liittyviä oivalluksen mahdollisuuksia, jotka korostavat sekä yksilöiden että lajien epävarmaa ja haurasta asemaa jatkuvasti muuttuvan luonnon osina.

Teknologian pysäyttämä todellisuus

Gary K. Wolfe esittää postapokalyptisen fiktion käsittelevän yleisesti kahta laajaa tieteisfiktivistä teemaa: ihmisen suhdetta teknologiaan ja ihmisen suhdetta ympäristöönsä. Koska molempiin perspektiveihin liittyvien yksityiskohtien kehittäminen monimutkaisiksi fiktiivistä todellisuutta tarpeettomasti, tapahtuu pohdinta teknologian yhteiskunnallisesta merkityksestä yleensä tuttuun teknisten keksintöjen *poistamisen* kautta. Laji spekuloikin tyypillisesti vaikutuksilla, joita nykyteknologian menettäminen aiheuttaisi ihmisille. (Wolfe 2011: 103.) *Hotel Sapiensissa* tilanne näyttäytyy paljolti päinvastaisena: teknologia ei ole katastrofista huolimatta hävinnyt minnekään, vaan pikemminkin se on jopa kehittynyt eteenpäin. *Hotel Sapiensin* asukkaat ovat kyllä kadottaneet esimerkiksi viestintäteknologiset yhteytensä talon ulkopuolelle, mutta huomattavasti suurempana menetyksenä näyttäytyy elämää ylläpitävän luonnontodellisuuden tuho. Tilanteen voikin nähdä aikaistodellisuuteen kohdistuvana satiirisena kritiikkinä (ks. Booker & Thomas 2009: 65), jossa kärjistetyn dystooppinen tapahtumaympäristö tarjoaa kuvan siitä, kuinka teknologiaa on kehitetty ekologisen hyvinvoinnin kustannuksella.

Ympäristökatastrofin ja sen aiheuttaman sukupuuton uhkan ohella *Hotel Sapiensin* kuvaama todellisuus perustuu myös teknologiaa käsittelevälle historialliselle taustatarinalle, joka osaltaan rajoittaa henkilöhahmojen tahdon- ja kuvittelunvapautta. Kerronnan nykytilannetta selittää teknologiseksi singulariteetiksi³ kutsuttu tapahtuma, jossa itseään ohjelmoivat tietokoneet ovat kehittyneet ihmistä älykkäämmiksi

³ Laajemmin teknologisesta singulariteetista, sen toteutumista odottavasta transhumanismista ja Krohnin tuotannosta, ks. Raipola 2015: 70–74, passim.

ja karanneet ihmisymmärryksen tavoittamattomiin. Romaaniin kuuluu siis oikeastaan kaksi rinnakkaista apokalyptista tapahtumaa, jotka molemmat vaikeuttavat ihmisten elämää kerronnan nykyhetkessä. Suuronnettomuuden kanssa samanaikaisesti tapahtunut singulariteetti on kääntänyt ihmisten ja teknologian väliset valtasuhteet ympäri ja tehnyt ihmisistä ”kaitsettavia”, joiden kaikkia toimintoja tietokoneet valvovat. Arvaamatta tapahtuneen muutoksen seurauksena tietokone-Kaitsijat ovat syrjäyttäneet ihmiset kaikesta yhteiskunnallisesta vallankäytöstä:

Ne puuttuivat asevarusteluun, finanssimarkkinoihin ja hallitusneuvotteluihin, koulutukseen, terveydenhuoltoon, päästökauppoihin, energian ja elintarvikkeiden tuotantoon, turismiin ja liikenteeseen, kaivostoimintaan, patenttioikeuksiin, kotieläintuotantoon ja geeniteknologiaan... Sanalla sanoen kaikkeen yhteiskunnalle välttämättömänä pidettyyn toimintaan, koko ihmiskunnan yhteisyyteen. (HS: 29)

Kaitsijoille siirtyneen yhteiskunnallisen päätäntävällän voi nähdä tietynlaisena nykypäivän yhteiskunnallisen utopian toteutumana: teoksessa eletään historian lopun jälkeistä aikaa, jossa modernin aikakauden teknis-rationalistinen edistysusko on viety loogiseen päätepisteeseensä. Kertojien ja henkilöhahmojen asenteet kuitenkin paljastavat, että kyse on epäonnistuneesta utopiasta, jonka toteutuminen on johtanut paitsi luonnon tuhoon, myös tilanteeseen, jossa ihmiset ovat jääneet tietokoneiden äärrationaalisen päätäntävällän passiivisiksi kohteiksi. Taloa esittelevän henkilökertojan mukaan Kaitsijat ovat ”pyhässä puolueettomuudessaan paitsi pysäyttäneet talouskasvun, lamauttaneet markkinat ja katkaisseet kommunikaatioyhteydet, myös riistäneet meiltä kaiken autonomian” (HS: 29). Ongelmien ratkaisu teknologian avulla on siis johtanut tilanteeseen, jossa ihmiset ovat lopulta tehneet itsestään turhia: tekninen kehitys on poistanut ihmisiltä niin tarpeen kuin kyvynkin merkityksellisten valintojen tekemiseen ja vaihtoehtojen kuvitteluun.

Lukijoilta ja henkilöhahmoilta piiloon jäävät Kaitsijat edustavat *Hotel Sapiensissa* eräänlaista teoksen filosofista antagonistia – aikalais-todellisuuden keskeistä ideologiaa, jonka kritiikkinä romaania voi lukea. Kaitsijat kuvataan olennoiksi, joihin suurin osa *Hotel Sapiensin* asukkaista suhtautuu inholla: ihmiset näkevät Kaitsijat tunnottomina vanginvartijoina, ja osa asukkaista pitää niitä jopa suoranaisina riistäjinä, jotka pyrkivät viemään asukkailta ”sekä pahuuden että hyvyyden, hulluuden, rakkauten ja vihan, unet ja leikin ja taiteen” (HS: 29) – lyhyesti ilmaistuna: ”inhimillisyyden” (HS: 29). Käytännössä Kaitsijat havainnollistavatkin *Hotel Sapiensissa* kysymystä siitä, mitä ihminen ei ole: puhtaan looginen ja rationaalinen laskelmoija, jonka tehtävänä on luonnontodellisuuden täydellinen hallinta tekniikan keinoilla. Puhdasta järkeä, teknologiaa, abstraktiota ja mekaanista kalkulointia ilmentävät Kaitsijat vastaavat piirteiltään käytännössä modernin länsimaisen rationalismin ihanneihmistä: luonnosta irtautunutta, tunteetonta järjenkäyttäjää, joka pystyy alistamaan muut vallankäyttönsä kohteiksi. Val Plumwoodin (2002: 4, 18) mukaan rationalismi antroposentrisessä nykymuodossaan voidaan ymmärtää oppijärjestelmäksi, jossa ihmisen tärkeimmäksi piirteeksi

tulkitaan ruumiista ja ympäristöstä eristetty järki, ja jossa ihmiselämän ulkopuolelle suljettu luonto nähdään passiivisena ja hyödynnettävänä hallinnan kohteena. Tällaisesta perspektiivistä rationalismi on siis ennen kaikkea vallankäytön muoto, jossa kaikki ihmisjärjen ulkopuolinen nähdään potentiaalisena käyttöön otettavana resurssina, ja näkökulma, joka kadottaa näkyvistään ihmisruumiin ja siihen liittyvien materiaalisten vaikutussuhteiden merkityksen.

Hotel Sapiens nimetään teoksessa rakennukseksi, jonka käyttötarkoitukset ovat moninaisia: talo on paitsi viimeisten ihmisten ”tarha ja turvapaikka” (HS: 25), myös evakuoitikeskus, pakolaisleiri, hullujenhuone, koulutuskeskus, sairaala, vankila, vanhainkoti, museo ja lääketieteellinen tutkimuslaitos. Ennen kaikkea rakennus toimii kuitenkin eräänlaisena ihmisyyden tutkimuslaboratoriona, jossa ihmiselämä ja sen erityispiirteet on nostettu lukijan tarkasteltaviksi ja ihmeteltäviksi. Vastaava tutkimuskohteen rooli kuuluu romaanin henkilöahmoille myös fiktiomaailman sisällä: hahmot edustavat luonnonhistoriallisen menneisyyden jäänteitä, jotka ovat Kaitsijoiden jatkuvan tarkkailun ja tutkimuksen kohteina. Hotel Sapiens on siis instituutti, jossa ”talon asukkaita tutkitaan ikään kuin he olisivat harvinaisen taudin tartuttamia” (HS: 26). Tämä ”paha” ja ”parantumaton” sairaus on tietysti nimeltään ihmisyyt.

Romaanin alaotsikko ”ja muita irrationaalisia kertomuksia” tarkentaa lähestymistavan, jolla ihmistä teoksessa tarkastellaan: huomion kohteeksi nousee ihmisajattelun ja -toiminnan väistämätön ja perustava irrationaalisuus. Tämän ihmislajin erityispiirteen eri muotoina nähdään teoksessa muun muassa päähänpinttyimiä, fobioita, unia, mystisiä kokemuksia, astraalitason ilmiöitä, ennustuksia, automaattikirjoittamista, selittämättömiä tapahtumia, ihmiskunnan jaettuja kuvitelmia sekä moninaisia harhoja ja erehdyksiä, jotka yleensä tunnistetaan sellaisiksi vasta jälkikäteen. Romaania voikin pitää kokonaisuudessaan eräänlaisena ihmislajin ”lajityypillisiin” ominaisuuksiin keskittyvänä pohdintana, jossa ihmisen irrationaalisuus, unet, valheet, illusoriset kuvitelmat ja rajatut maailmankuvat näyttävät lajimme keskeisinä piirteinä. Näihin ominaisuuksiin kytkeytyy teoksessa myös ihmisen vapaa tahto ja moraalit: intuitiiviset kuvitelmat kuvataan eettisen valinnanteon keskeiseksi työkaluksi, jonka avulla ihmiset voivat pohtia tekojensa seurauksia. Nykytodellisuuteen kohdistuva kritiikki saa näin muodon, jossa katastrofin tärkeimmiksi taustavaikuttimiksi nousevat vääristyneet ja puutteelliset kuvitelmat ympäröivän todellisuuden luonteesta ja inhimillisten tekojen seurauksista. Merkittävimpänä oman todellisuutemme jaettuna illuusiona näyttää nykyinen moderni markkinatalous, joka on teoksen kuvitteellisessa historiassa romahtanut loputtoman keinottelun seurauksena. Raha on saavuttanut aseman, jossa sillä ei ole ollut enää ”mitään tekemistä työn, arvon, hyödykkeiden eikä hyvinvoinnin kanssa” (HS: 122). Lopulta rahaa onkin ilmaantunut maailmaan niin järjettömiä määriä, että se on menettänyt merkityksensä. Ihmisen ja luonnon kannalta rahatalous näyttää kuitenkin luhistuneen liian myöhään – sen synnyttämä katastrofi on vienyt mukanaan koko Hotel Sapiensia ympäröivän todellisuuden.

Lopun enteet

Hotel Sapiensin asukkaat ovat Krohnin teoksille tyypillisiä sivullisia tarkkailijahahmoja, jotka pysyvät läpi teoksen passiivisina tapahtumien vastaanottajina: hahmot eivät tee merkittäviä päätöksiä, osallistu ympäröivän todellisuuden muokkaamiseen tai muodosta erityisiä suhteita muihin henkilöihin. Talon asukkailla ei olekaan käytännössä minkäänlaisia kytköksiä postapokalyptiselle fiktiolle ominaisiin sankarihahmoihin – vahvaluonteisiin, neuvokkaisiin ja itsenäisiin mieshenkilöihin, joiden osaamisen ansiosta muut perheenjäsenet ja yhteisöt pärjäävät vaikeassa tilanteessa (Williams 2011: 90). Hahmojen passiivisuus tarkoittaa myös sitä, että tapahtumajuonen rooli jää teoksessa kokonaisuudessaan varsin vähäiseksi.

Tietyntaista juonellista kehitystä romaanissa tapahtuu lähinnä talon muuttuvassa tunnelmassa. Teoksen alussa Hotel Sapiens näyttäytyy enimmäkseen dystooppisena ympäristönä, joka kontrastoituu kadotettuun menneisyyteen. Romanin keskivaiheilla talon valtaa puolestaan hetkellisesti jopa seesteinen tunnelma, jonka aikana pääasiainen kertoja kokee Hotel Sapiensin varsin miellyttäväksi ympäristöksi. Syynä tähän toimii etenkin taloon ”ennallistettu” tietokonesimulaatio Franciscus Assisilaisesta, jonka lempeys muuttaa kertojan mukaan ”koko talon toiseksi” (HS: 117). Keskiaikainen pyhimyshahmo liittyy osaltaan *Hotel Sapiensin* käsittelemiin ekologiin kysymyksiin, sillä Franciscus tunnetaan nykyisin luonnonsuojelun suojelupyhimyksenä. Lynn White Jr.:n (1996: 13) mukaan historiallisen Franciscuksen keskeisiin elämänarvoihin kuului ennen kaikkea nöyryys, jolla hän suhtautui niin ihmisyksilön kuin koko ihmislajinkin asemaan: Franciscus korosti ihmisten ja eläinten välistä sukulaisuussuhdetta ja näki Jumalan kädenjäljen kaikissa luomakunnan osissa ja toiminnoissa. Hotel Sapiensissa ennallistettu pyhimys esiintyy hiljaisena ja hymyilevänä hahmona, joka viihtyy pihamaan muurahaispesän edessä, katselee talossa liikkuvaa kyyhkystä ja vierailee säännöllisesti rikollisten siivessä sekä sairashuoneella. Franciscuksen yllättävä ja hyvästeittä tapahtuva katoaminen on puolestaan yksi monista uhkaavista enteistä, jotka valtaavat Hotel Sapiensin romaanin lopussa. Romanin päätöksen perusteella vaikuttaakin siltä, että apokalyptinen lopunaika on kuvatussa todellisuudessa edelleen käynnissä. Teoksen viimeiset luvut täyttyvät erilaisilla apokalyptisilla ennusmerkeillä, joista osa viittaa kohti ekologista katastrofia, kun taas toiset jäävät selvästi monitulkintaisemmiksi.

Eräänlaisena alkusoittona tuleville tapahtumille toimii Eukoksi kutsutun romaninainen ennustus, joka kertoo talon asukkaille näiden tulevat kuolinpäivät. Jokainen kysyjä saa vastaukseksi saman päivämäärän, elokuun viidennen kuluvan vuoden aikana.⁴ Uhkaavat ilmiöt

⁴ Päivällä voi nähdä symbolisen merkityksensä, sillä elonkorjuuajan lisäksi se kytkeytyy läheisesti vuodenvaihtoon: elokuun viides tunnetaan juliaanisen kalenterin mukaan Jaakon päivänä, jolloin Jaakko heittää kylmän kiven veteen ja kesä kääntyy kohti syksyä. Ihmiset sidotaan siis luonnon sykliseen rytmiin, jossa kesän päättymisen näyttäytyy mahdollisesti koko ihmiskunnan loppuna. Vuodenaikojen vaihtuminen on arkkityyppinen tapa kuvata ihmisen ja ihmiskunnan elämän vaiheita (Lahtinen 2005: 16), mutta tekstin jäsentäminen luonnon liikkeiden mukaan on Lawrence Buellin (1995: 220) mukaan myös tärkeä keino, jolla kirjallisuus voi käsitellä luonnon ihmisestä riippumatonta toimintaa.

käynnistyvät Eukon kuolemasta, joka saa muut asukkaat kääntämään kiinnostuksensa omaan kuolevaisuuteensa. Samaan aikaan koko talo alkaa kokea outoja muutoksia, joiden syytä voi etsiä paitsi ulkoisista tapahtumista, myös hahmojen mielikuvituksesta – tuntematon tulevaisuus alkaa saada henkilöhahmojen kuvitelmissa yhä uhkaavampia sävyjä, jotka heijastuvat ympäristön toimintaan. Romaanin pääasiallinen kertoja viittaa apokalyptisen katastrofin kuvauksessaan Edgar Allan Poen novelliin ”The Fall of the House of Usher”, joka figuroi vahvasti myös henkilöhahmojen pelkojen taustalla. Erityisesti Hulluksi nimitetty talon asukas muistuttaa paljolti Poen kertomuksen nimihenkilöä, joka ajautuu ylikehittyneen tunnekykynsä vuoksi pelkäämään lopulta pelkoa itseään. Huipputeknologiastaan huolimatta Hotel Sapiens onkin myös eräänlainen Usherin talon toisinto – fyysinen asuinympäristö, joka peilaa toiminnoissaan henkilöhahmojen negatiivisia tuntemuksia ja mielikuvitusta.

Muutokset ilmentyvät osaltaan myös taloa ympäröivässä luonnossa, kuten pihan muurahaispesässä. Teoksen ainoa lapsihahmo Sakari on jo aiemmin huomionnut muurahaisten hädän, jonka syyksi hän selittää maan värisemisen. Romaanin lopussa Sakari kertoo, että muurahaiset ovat jättäneet pesänsä ja kadonneet. Asukkaat pohtivat niiden kohtaloa talon pihalla, jossa myös aurinko oireilee erikoisella tavalla. Sumupeatteen takana paistava aurinko näyttää isommalta kuin ennen ja siitä sinkoilee ikään kuin kielekkeitä, joita kertoja epäilee kaasupurkauksista aiheutuviksi protuberansseiksi.

Luvussa ”Kuin astuisitte aurinkoon” häviää lopulta myös sumuverho talon ympäriltä. Sen takaa paljastuu Ilmestyskirjan apokalyptista kuvastoa mukaileva korventava aurinko (Ilm. 16: 8), joka kuivattaa talon pihalle sijoitetun yrttiviljelmän ja paljastaa puiden lehtien sairastumisen ja kuoleman. Pronssinkarvaiset, sairaanpunaiset ja mustien pilkkujen täplittämät lehdet viittaavat romaanissa aiemmin mainittuun Percy Bysshe Shelleyyn runoon ”Ode to the West Wind”, jossa syksyinen länsituuli surmaa vääjäämättömällä tavalla puiden monenkirjavat lehdet. Vuodenkiertoa seuraavan runon optimistinen sävy korvautuu *Hotel Sapiensissa* uhkaavalla kuvalla luonnonprosessien häiriintymisestä ja lehtien omaehtoisesta kuolemasta: ”[v]aikka ei tuule eikä syksy ole vielä tullut, ne irtoavat kuin niillä olisi oma tahto, kuin ne tahtoisivat kuolla” (HS: 147). Kertoja nimittää lehtien mustia pilkkuja hieroglyfeiksi, mikä saa ne hahmottumaan tuhon merkeiksi, jotka ihminen on kirjoittanut luontoon: romaanin alussa kuvattu ydinkatastrofi koristelee taivaan ”pettävänpuhtoisiin hieroglyfeihin”, joista tihkuu ”tuntematonta myrkyä iholle ja lehdille, turkeille ja höyhenille, neulasille, viljan oraille ja ruohon tuoreille keihäille” (HS: 22–23).

Uhkaavat tapahtumat huipentuvat luvussa ”Toinen paikka” lintujen joukkokuolemaan, joka jättää Hotel Sapiensin pihamaan täyteen höyhenpeitteisiä ruumiita. Moninaiset ja kaikenkokoiset lintulajit saavat surmansa Hotel Sapiensin yössä ja tippuvat suoraan lennosta talon pihalle. Kertoja kuvailee putoamisesta kuuluvaa pehmeää ”mätkähtelyä” murheelliseksi ääneksi, josta ”jokainen tietää jo, mitä se merkitsee, mutta kukaan ei tiedä, mitä sille voisi tehdä” (HS: 155). Lintujen kuolema ennakoikin laajempaa ekologista uhkaa, sillä kertojan linnuille osoittama

apostrofi kytkee siivekkäiden joukkotuhon varsin yksiselitteisesti Rachel Carsonin teokseen *Silent Spring* (*Äänetön kevät*, 1962):

Näin te meidät jätätte, siiven iskemättä, ette paeten luotamme vaan vaipun nääntyneinä jalkoihimme. Ilman teitäkö kevät vielä koittaisi? Ja millainen kevät se olisi? (HS: 156)

Carsonin teos nähdään yleisesti ekoapokalyptisen ajattelun pioneeri-teoksena, joka keksi tuomiopäivän ympäristöllisenä kansanmurhana (Buell 1995: 295). Sen aloitusluku ”Satu, jota kerrotaan huomispäivänä” on kaunokirjallinen kuvitelma, jossa pastoraali-idylli muuttuu postapokalyptiseksi tuhokuvaksi. Opettavainen tarina kuvaa äänettömäksi muuttuvaa maisemaa, jossa linnut hiljenevät, kalat kuolevat, kasvillisuus kuihtuu ja ihmiset sairastelevat ja menehtyvät. Tuho paljastuu ihmisten itsensä aiheuttamaksi: ”Ei noituus eikä vihollisen hyökkäys ollut syynä siihen, että uutta elämää ei enää syntynyt tässä sairaassa maailmassa. Ei, sen asukkaat olivat itse aiheuttaneet tuhon.” (Carson 1970: 12.) *Hotel Sapiensin* lintujen kuolema rinnastuu *Äänettömän kevään* tarinaan, mutta näyttäytyy syy-vaikutussuhteiltaan epäselvempänä: ”[m]e emme tiedä, miksi ne noin putoavat, onko se ihmisen syy vai sen mitä kutsutaan luonnoksi.” (HS: 156.) Epävarmuus ilmiön aiheuttajasta kuvastaa paitsi henkilöhahmojen syvää tietämättömyyttä kohtaamiensa ilmiöiden edessä, myös tapaa, jolla ihmistoiminnan globaalit vaikutukset kytkeytyvät salakavalasti osaksi ekosysteemien ja biosfäärin toimintaa. Esimerkiksi luonnonkatastrofit näyttäytyvät helposti ilmiöinä, jotka aiheutuvat pelkästään luonnonvoimien tai -prosessien toiminnasta, vaikka ihmistoiminta vaikuttaa nykyisellään merkittävästi useimpien mullistusten syntyyn: muun muassa tulvat, hirmumyrskyt, maanvyörymät ja pitkäaikainen kuivuus ovat luonnonilmiöitä, joiden kehittämisessä ihmisillä on yleensä merkittävä rooli. Teos nostaa näin esiin nykypäivän keskeisen ekologisen totuuden: koska ihmislajin kollektiivisilla toiminnoilla on vaikutuksia koko maapallon toimintaan eli niin kutsuttuihin ”luonnonprosesseihin”, on ihmishistorian ja luonnonhistorian välinen raja nykyisellään luhistumassa (Chakrabarty 2009: 201–207). Varsinaista ihmistoiminnasta erotettavaa luontoa ei ole enää olemassa, vaan ympäristö on täynnä luonnonilmiöitä, joihin ihminen tavalla tai toisella vaikuttanut. Maapallo pursuaa jo käynnissä olevia globaaleja ekokriisejä, joiden kehittyminen yhä tuhoisammiksi katastrofeiksi muodostaa nykyyhmisskunnalle jatkuvan uhkan ja pysyvän ongelman.

Hotel Sapiens päättyy tilanteeseen, joka jää sävyltään merkittävän ambivalentiksi – läsnä on yhtä aikaa sekä kiihtyvän epätoivon että heräävän toiveikkuuden merkkejä. Erilaiset huolestuttavat muutokset ja lopun enteet ovat edelleen läsnä romaanin päätösluvussa, mutta niiden vastapainoksi nousee myös uudenlainen kuva yhteisöllisyydestä ja globaalista ympäristötietoisuudesta. *Hotel Sapiensin* asukkaat kerääntyvät pihalle seuraamaan, kuinka Sakari, talon ainoa lapsi, ripustaa kertojan kanssa talon katolle itse suunnittelemansa ”maapallonlipun”. Lippua koristaa kuvio, jossa mustalle pohjalle on sijoitettu kolme erikokoista palloa, valkoinen, keltainen ja sininen. Kuviointi mukailee ”Flag of Earth” -nimellä tunnettua lippua, jonka yhdysvaltalainen maanviljelijä James Cadle kehitti 1970-luvun alussa ihmiskunnan ja maapallon yhteiseksi symboliksi. Maapalloa, Aurinkoa ja Kuuta kuvaava maapallonlippu nouseekin *Hotel*

Sapiensin katolle ihmiskunnan yhteisen kotiplaneetan merkiksi: avaruudesta kuvattu Maa voi ilmentää paitsi globaalia ekologista yhtenäisyyttä, myös jaetun ympäristömme haurautta ja alttiutta tuholle (ks. Heise 2008: 22–28). Lippuun kuuluvat Kuu, Aurinko ja musta taivas toisintavat romaanin loppuosaan tiivistyvää yön ja päivän sekä valon ja pimeyden kuvastojen jatkuvaa vuorottelua. Vaikka kuolemaan ja tuntemattomuuteen assosioituva yö on saapumassa myös päätösluvussa, saa se rinnalleen tilanteen, jossa henkilöhahmot poikkeavat ensimmäistä kertaa talon rutiineista. Katolle kiipeäminen ja lipun kiinnittäminen näyttäytyvätkin kertojan ja Sakarin tekemänä *valintana*, joka yhdistää talon pihalla lopulta koko Hotel Sapiensin asukaskunnan. Uhkaavasta tunnelmastaan huolimatta romaanin päätöslukuun tiivistyy näin myös varovaisen toiveikas kuva inhimillisistä toiminnanmahdollisuuksista, ihmisten keskinäisistä siteistä ja heräävästä ekologisesta tietoisuudesta – visio, joka vaikuttaa kuitenkin olevan tarjolla pikemminkin teoksen lukijoille kuin sen henkilöhahmoille.

Lopuksi

Hotel Sapiensin tarkastelu postapokalyptisen fiktion lajikonventioiden näkökulmasta nostaa esiin useita erityispiirteitä, joiden osalta teos poikkeaa lajiin yleisesti liitetyistä ominaisuuksista. Teoksesta uupuu lukuisia konventioita, jotka nähdään lajin angloamerikkalaisessa tutkimustraditiossa sille keskeisinä. *Hotel Sapiensin* ei kuulu uutta alkua tai ”paluuta luontoon”, joka mahdollistaisi yhteiskuntasopimuksen pohtimisen uudesta näkökulmasta. Teoksessa ei nähdä vaellusta tuhonjälkeisessä autiomaassa tai moraalittomia antagonisteja, jotka muodostaisivat uhkan päähenkilöille. Siihen ei sisälly myöskään kuvausta teknologian häviämisestä tai kekseliäiden sankarihahmojen nokkelista ratkaisuista haastavissa luonnonolosuhteissa. Moninaisten poikkeamiensa avustuksella romaani kääntää nurin lajiin yleisesti liitetyn luontosuhteen: ihmiset eivät näyttyä teoksessa muun luonnontodellisuuden yläpuolelle nousevina sankareina, vaan kollektiivisesti itsetuhoisena eläinlajina, joka on omilla valinnoillaan hävittänyt itseltään kyvyn tehdä valintoja.

Nykypäivän teknologiset ja ympäristöä koskevat uhkakuvat ja ongelmat ovat laajentuneet *Hotel Sapiensin* kuvaamassa todellisuudessa massiivisiksi tuhokuviksi, jotka vaarantavat niin inhimillisen kuin ei-inhimillisenkin elämän kukoistuksen mahdollisuudet. Vaikka romaani kuuluu kohtalokkaan taustatarinansa ansiosta eittämättä osaksi postapokalyptisen fiktion lajia, poikkeaa se lajin tyyppillisistä konventioista niin tapahtumaympäristönsä, juonensa kuin henkilöhahmojensakin osalta. Samalla teos myös haastaa vakiintuneen käsityksen postapokalyptisesta fiktiosta lajina, joka rakentuu inhimillisten selviytymistarinoiden ympärille. Katastrofi ei tarkoita *Hotel Sapiensissa* uutta alkua, vaan suunnatonta hävitystä, joka tuhoaa lajien elinympäristöjen ohella myös kokemukset inhimillisen elämän merkityksellisyydestä. Lajitraditiota uudistamalla romaani kohdistaa kritiikkiä yhteiskunnan vallitsevaan luontosuhteeseen ja rationalistisiin ihmiskäsityksiin, jotka korostavat ihmisen erityislaatuisuutta suhteessa muihin luonnonolioihin.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Krohn, Leena 2013: *Hotel Sapiens ja muita irrationaalisia kertomuksia*. Helsinki: Teos. (= HS)

Tutkimuskirjallisuus

- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003: "Introduction. Dystopia and Histories." In Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. London: Routledge.
- Berger, James 1999: *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Booker, Keith M. & Anne-Marie Thomas 2009: *The Science Fiction Handbook*. West Sussex: John Wiley & Sons.
- Broderick, Mick 1993: "Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster." *Science Fiction Studies*, 20(3), pp. 362–382.
- Buell, Lawrence 1995: *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge & London: Belknap Press.
- Carson, Rachel 1970/1962: *Äänetön kevät*. Alkuteoksesta *Silent Spring* suomentanut Pertti Jotuni. Helsinki: Suuri suomalainen kirjakerho.
- Chakrabarty, Dipesh 2009: "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry*, 35(2), pp. 197–222.
- Clark, Timothy 2015: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London & New York: Bloomsbury.
- Curtis, Claire 2012/2010: *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. Plymouth: Lexington Books.
- Englender, Yonatan & Gomel, Elena 2016: "Post-Apocalypse Now: Cormac McCarthy's *the Road* as Post-Apocalyptic Science Fiction." In Tim Lanzendörfer (ed.), *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel* pp.127–143. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Gomel, Elena 1995: "Mystery, Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story." *Science Fiction Studies*, 22(3), pp. 343–356.
- Heise, Ursula K. 2008: *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- Kerridge, Richard 2014: "Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre." In Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism* pp. 361–376. Oxford: Oxford University Press.
- Lahtinen, Toni 2005: "'Enää ei tule kesää': ympäristöherätys Timo K. Mukan romaanissa *Ja kesän heinä kuolee*." *Avain* 2005(1) s. 4–21.
- Lyytikäinen, Pirjo 1999: "Tuhoutukoon maailma. Lopun aikojen kirjallisuutta." Teoksessa Tuomas M.S. Lehtonen (toim.), *Lopun leikit: Uskon, historian ja tieteen eskatologiat* s. 206–221. Helsinki: Gaudeamus.

- Mohr, Dunja 2005: *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson: McFarland.
- Moylan, Tom 2000: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
- Nitzke, Solvejg 2016: "Is There an End to It? Fictional Shelters and Shelter Fiction." In Karen A. Ritzenhoff & Angela Krewani (eds.), *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World* pp. 79–90. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Plumwood, Val 2002: *Environmental Culture: the Ecological Crisis of Reason*. New York & London: Routledge.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla: Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1548. Tampere: Tampere University Press. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9805-3>
- Sargisson, Lucy 2012: *Fool's Gold? Utopianism in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Skult, Petter 2015: "The Role of Place in the Post-Apocalypse: Contrasting The Road and World War Z." *Studia Neophilologica*, 87(sup1), pp. 104–115.
- White, Lynn Jr. 1996/1967: "Historical Roots of Our Ecologic Crisis." In Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* pp. 3–14. Athens: University of Georgia Press.
- Williams, Paul 2011: *Race, Ethnicity and Nuclear War: Representations of Nuclear Weapons and Post-Apocalyptic Worlds*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Wolfe, Gary K. 2011: *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Urbanski, Heather 2007: *Plagues, Apocalypses, and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*. Jefferson: McFarland.
- Yar, Majid 2015: "Situating the Apocalypse, Crime and Problem of Social Order." In Majid Yar (ed.), *Crime and the Imaginary of Disaster: Post-Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order* pp. 1–22. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

TRAUMAATTISET POIKKEUSTILAT JA KATASTROFIT

MARIA LAAKSO

Suomen tulevat sodat.

Dystopia suomalaisen sotakirjallisuuden uutena muotona

Mikko-Pekka Heikkisen ja Teemu Kaskisen sotaromaaneissa

Mikä on suomalaisen sotafiktion tradition kohtalo aikana, jolloin valtaosa kirjailijapolvesta on jo ikänsä puolesta väistämättä omakohtaisten sotakokemusten ulkopuolella? Kotimaisen sotakirjallisuuden asiantuntija Juhani Niemi (2000: 255) on *Parnassossa* vuonna 2000 ilmestyneessä jutussaan kyseenalaistanut suomalaisen sotakirjallisuuden tradition merkityksen tulevaisuudessa: ”Tämän päivän eräät sotakirjallisuuden piirteet pakottavat kysymään, onko sotakirjallisuudella enää tulevaisuutta 2000-luvulla, ainakaan ilman uusia sotia”.

Suomessa sotakirjallisuus muodostaa voimakkaan ja omaleimaisen tradition, jonka kirjallisuushistoriallinen merkitys on suuri. Tämä johtuu lajin voimakkaasta ideologisuudesta suhteessa sodan moraaliseen oikeutukseen ja kytköksistä toisaalta kansallisen identiteetin rakentamiseen ja toisaalta sen kriittiseen purkamiseen. Yksi mielenkiintoisimpia suomalaisen sotafiktion, niin kirjallisuuden kuin elokuvankin, piirteitä on eräänlainen autenttisuusvaatimus, joka viittaa sotafiktiolta odotettuun tosipohjaisuuteen, todenmukaisuuteen, ja dokumentaarisuuteen sekä realistiseen tyyliin. Useimmiten autenttisuusvaatimus täyttyy vain sotakirjailijan henkilökohtaisen sotakokemuksen kautta, kuten Niemenkin huoli osoittaa. (Pilke 2009: 151, Lahtonen 2013: 14, Niemi 1988: 162.) Vaateen ovat myös sotaa omakohtaisesti käymättömät tekijät saaneet tuta. Yhden *Tuntematon sotilas*-romaanin filmatisoinneista ohjanneelle Edvin Laineelle irvailtiin aikanaan yleisön parissa kiertäneellä rallatuksella ”Lähtee mies, lähteen nainen, muttei lähden Edvin Laine”. Asenneilmasto ei näytä kokonaan lientyneen vielä 2000-luvulle tultaessakaan, sillä sotaa kokematonta kirjailijapolvea on moitittu vastaanotossa erilaisista tiedollisista rikkeistä. Esimerkiksi kriitikko Vesa Karonen (2006) esittää kirja-arvostelussaan 1980-luvulla syntyneen Lauri Levolan talvisodasta osin ammentava ko-

keellisestä novellikokoelmasta *Pimeä tavarajuna* (2006) kitkerän moitteen siitä, että teoksessa ”asiatiedot horjuvat”, kun sodan esitetään virheellisesti kestäneen vielä äitienpäivänä.

Niemen huoli sotakirjallisuuden roolista on osoittautunut aiheettomaksi, sillä suomalainen sotakirjallisuus on voinut myös 2000-luvulla hyvin. Sotaa käymättömät kirjailijapolvet ja erityisesti sukupuolensa kautta sotakirjallisuuden suosituimman kärjen ulkopuolelle rajautuneet naiskirjailijat ovat tarttuneet suomen sotien kuvaukseen rohkeasti uudenaikaisista näkökulmista. Pitkään vaiettu aihe, Suomen ja Saksan toisen maailmansodan aikainen aseveljeys ja sen synnyttämät kielletyt suhteet, ovat 2000-luvulla saaneet useita kaunokirjallisia tulkintoja (Kirstinä ja Turunen 2013: 54–55). Esimerkiksi Katja Ketun romaani *Kättilö* (2011) ja Heidi Köngäksen *Dora, Dora* (2012), Jenni Linturin *Isänmaan tähden* (2011) ja Enni Mustosen *Lapinvuokko* (2010) tarttuvat aiheeseen tuoreesti. Myös erilaisten ihmisryhmien ja marginaalien näkökulmasta kirjoitetut vaihtoehtohistorialliset sotaromaanit ovat olleet suosittuja, kuten osoittavat esimerkiksi Sami Hilvon *Viinakortti* (2010), Leena Landerin *Käsky* (2003) tai Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* (2001). 2000-luvulla kotimaisen sotakirjallisuuden voidaankin katsoa voimakkaasti purkaneen sotakirjallisuudelle asetettuja rajoituksia. Erityisesti tuorein kotimainen sotakirjallisuus on keskittynyt aiemmassa traditiossa vaiennettujen ryhmien ja toimijoiden kokemuksiin ja toisaalta kyseenalaistamaan historian kertomiseen ja kuvaamiseen liittyvät ongelmia.

Tässä artikkelissa tarkastelen kahta 2000-luvun suomalaista sotaromaania, jotka niin ikään voimakkaasti kyseenalaistavat sotakirjallisuutemme traditioon kuuluvan autenttisuusvaatimuksen: Teemu Kaskisen romaania *Sinulle, yö* (2009) ja Mikko-Pekka Heikkisen romaania *Terveiset Kutturasta* (2012). Kaskinen on syntynyt 1976, Heikkinen puolestaan 1974. Molemmat kirjailijat edustavat siis nuorta kirjailijapolvea, jolle omakohtainen sotakokemus Suomen sodista ei ole mahdollinen sotilaan tai edes siviilin näkökulmasta. Näiden romaanien kohdalla kirjailijan kokemus sodankäynnistä on kuitenkin muuhun sotakirjallisuuteen verrattaessa toisenlainen, sillä toisin kuin suomalaisen sotakirjallisuuden menneisyyteen tähyävä valtavirta, nämä romaanit sijoittuvat tulevaisuuteen ja kuvittelevat siis Suomen tulevia sotia.

Kotimaisen sotakirjallisuuden traditiossa tulevaisuuteen sijoituvan sodan kuvaus edustaa nähdäkseni uudenlaista tapaa käsitellä, kuvata ja tematisoida sotaa. Joitakin mielikuvituksellisia sotakertomuksia on Suomessa toki kirjoitettu aikaisemminkin. Esimerkiksi Veikko Huovisen satiirinen *Rauhanpiippu* (1956) etäännyttää paikat ja henkilöt siinä määrin todellisuudesta, että henkilöhahmojen nimetkin ovat esperantonkielisiä. Huovisen romaanin voidaan kuitenkin katsoa ennen kaikkea satirisoivan käytyjä sotia ja parodioivan niistä kirjoitettua fiktiota. Kaskisen ja Heikkisen romaanit pyrkivät sen sijaan kuvaamaan lähitulevaisuuden Suomea, jossa taloudellinen niukkuus tai alueellinen epätasa-arvo on ajanut valtion sotaan. Tässä katsonkin romaanien kytkeytyvän edustamansa sotakirjallisuuden lisäksi toiseen ajallisesti erityisesti Suomessa tuoreempaan lajiin: dystopiaan. Määrittelen dystopian tässä epätoivotun,

usein tulevaisuuteen sijoittuvan, maailman ja yhteiskunnan fiktiiviseksi kuvaukseksi. Hyödynnän artikkelissani myös apokalyysin käsitettä, jonka ymmärrän dystopian alalajiksi, joka kuvaa maailman tuhoa.

Tarkastelemani teokset eivät edusta lajiltaan puhdasta dystopiaa, vaan molemmille keskeinen on myös sotakirjallisuuden traditio ja erityisesti myös Heikkisen romaanin kohdalla myös satiiri nousee keskeiseksi lajiksi. Tällainen lajihybridisyys ei ole kuitenkaan etenkään uusimmalle dystopialle vierasta, päinvastoin dystopia tukeutuu useinkin muihin kirjallisiin lajiin ja on avoin erilaisille lajien sekoittumille (Baccolini & Moylan 2003: 7, Donawerth 2003: 29–30).

Tässä artikkelissa tarkastelen Heikkisen ja Kaskisen sotaromaaneja lajihybrideinä, jotka nojautuvat niin sotakirjallisuuden kuin dystopiankin lajeihin ja traditioihin. Tutkimushypoteesini on, että itseasiassa temaattisesti romaanit edustavat keskeisemmin juuri dystopian lajia maalatessaan synkkiä visioita köyhtyvän Suomen lähitulevaisuudesta. Sota puolestaan tarjoaa romaaneille muodon ja aiheelman, jonka kautta taloudellisia teemoja voidaan kärjistää esittäen. Tällainen muodon ja teeman välinen lajihybridisyys on nähdäkseni avain teosten tulkintaan. Väitettäni puoltaa se, että molempien romaanien sotakuvaus on kauttaaltaan erilaisten sotaisten intertekstien kirjomaa. Molemmat romaanit uudelleenkirjoittavat selkeästi suomalaisen sotakirjallisuuden tunnetuinta edustajaa Väinö Linnan *Tuntematonta sotilasta* sekä lukuisia muita sotafiktioita. Tällainen itserefleksiivinen suhde sotafiktioon osoittaa nähdäkseni sen, etteivät romaanit pyri vastaamaan sotakirjallisuutemme vakiintuneeseen autenttisuuden vaatimukseen tai käsittele ylipäätään sotaä ilmiönä sinänsä. Sen sijaan romaaneissa sota palvelee nähdäkseni dystopian päämääriä tarkastella epätoivottuja yhteiskunnallisia kehityskulkuja.

Sota talousdystopian kuvaajana

Dystopian lajiluonnetta on käytännöllistä lähestyä vertaamalla sitä vanhempaan utopian lajiin. Utopia kuuluu suuriin länsimaisiin yhteiskunnallisen ajattelun kaunokirjallisiin muotoihin, jolla on aina kriittinen ulottuvuutensa. Kuvaamalla ihanteellinen maailma voidaan tehdä näkyväksi reaalityodellisuuden ongelmat (Gordin, Tilley & Prakash 2010: 1). Utopian yhteiskuntakritiikissä on siis kyse rinnastamisesta ja vastakkain asettamisesta. Esittämällä täydellinen yhteiskunta osoitetaan samalla ne yhteneväisyydet ja erot, jotka lukijan ja tekijän todellisuuden ja tämän ihanneyhteisön välillä vallitsevat. Lukija on pakotettu vertailuun. Sama pätee dystopiaan, jota ei voidakaan pitää utopian täydellisenä vastakohtana, kuten usein virheellisesti ajatellaan. Utopian täydellinen vastakohtahan olisi eräänlainen anti-yhteiskunta, täydellisesti suunnittelematon yhteiskunta tai sitten yhteiskunta, joka on vasiten suunniteltu pahaksi ja kauhistuttavaksi. Tällaisiahan dystopiat eivät ole. Ne ovat pikemminkin hyvien aikeiden kääntymistä intentioiden vastaisiksi: utopia kääntyy itseään vastaan tai toimii sellaisena vain jollakin yhteiskunnan osa-alueella (mt. 1–2).

Aika on yksi keskeisimmistä tavoista jäsentää utopian tai dystopian kautta toteutuvaa yhteiskunnallista ajattelua. Utooppinen ja dystooppinen ajattelu eivät ole tulevaisuuden yhteiskunnallisten tilanteiden arbitraarista sepittämistä. Utooppinen ja dystooppinen ajattelu ammentavat aineksensa nykyisyydestä. (Gordin, Tilley & Prakash 2010: 4.) Dystopian suhteesta lukijan ja tekijän nykyisyyteen eli lajin ajallisesta erityislaadusta johtuen dystopiaa voidaankin pitää varsin kriittisenä lajina, jonka kritiikki suuntautuu lukemisen tai kirjoittamisen nyt-hetkeä. Näin esitän olevan myös romaaneissa *Terveiset Kutturasta* ja *Sinulle, yö*. Molempien romaanien kuvaama yhteiskunnallinen todellisuus muistuttaa omaamme siinä määrin, että romaaneja voidaan lukea dystooppisena varoituskirjallisuutena: kuvitelmana tai ennustuksena siitä, miten historian kulku Suomessa *voisi edetä*.

Heikkisen ja Kaskisen romaanien temaattinen yhteys liittyy niiden kuvaaman Suomen taloudelliseen tilanteeseen. Kaskisen esikoisromaanissa *Sinulle, yö* pohjolan öljyvarantoja havitteleva köyhtyvä Suomi ajautuu sotaan vauraan Norjan kanssa. Suomi hyökkää Ruijaan tavoitteenaan pääsy jäämerelle ja toisella rintamalla Helsinki puolustautuu Naton lähettämiä amerikkalaisotilaita vastaan. Romaani sijoittuu vaihtoehtoiseen lähitulevaisuuteen, jossa sodan kauhut ja sotilaiden raadollisuus täyttävät lukijalle tutut miljööt. Heikkisen romaanissa *Terveiset Kutturasta* puolestaan kuvataan eriarvoistuvan Suomen sisälle viriävää sisällissotaa. Romaanissa epätasa-arvoinen aluepolitiikka on kurjistanut pohjoissuomen siinä määrin, että hyvinvointipalvelut ovat keskittyneet lähes kokonaan etelään. Kurjuutta pakeneville syrjäseutujen asukkaille on asetettu maaltamuuttokielto, jotta asutuskeskusten väestömäärä pysyisi hallittavana. Puolustaakseen oikeuksiaan Pohjois-Suomi julistautuu itsenäiseksi valtioksi etujoukkonaan Saamen vapautusrintama ČSV. Liikkeen tunnukseksi muodostuu luku 500, joka vastaa sitä kilometrimäärää, joka Utsjoen Nuorgamista kertyy lähimmälle synnytyasemalle Rovaniemelle. Molemmissa romaaneissa kuvattu sota syttyy Suomen valtion taloudellisen köyhtymisen tai köyhtymisen aiheuttaman kärjistyneen eriarvoisuuden seurauksena. Tästä syystä romaaneja voidaankin käsitellä tematiikaltaan talousdystopioina, vaikka niiden muotopiirteet perustuvat pitkälti sotaromaanin traditioon.

Varoittavatko romaanit sitten lukijoitaan sodasta, jonka partaalle Suomi on romaanien analyysin mukaan ajautumassa? Mahdollisesti näin voidaan tulkita, mutta pidän tällaista lukutapaa perustelemattomana. Köyhtyneen Suomen kostonhimoinen hyökkäys vauraaseen Norjaan tai Pohjois-Suomen julistautuminen itsenäiseksi valtioksi ja sitä seuraava verinen sisällissota ovat varsin epätodennäköisiä tulevaisuudenskenarioita, ja epätodennäköisyydessään jopa koomisia. Toki dystooppisen fiktion keinoin epätodennäköinenkin voidaan osoittaa todennäköiseksi tai vähintäänkin mahdolliseksi, mutta tulkitsemme romaaneissa kuvatun sodan antavan pikemminkin mahdollisuuden täysin toisenlaisten yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyyn.

Kotimainen sotakuvauksen traditio on usein ollut kiinnostunut historiallisista sodistamme: sodan kokemuksen tavoittamisesta, historian

kirjoittamisesta ja sotiin liittyvien moraalisten kysymysten puntaroinnista. Tähän keskusteluun nykykirjallisuutemme sotakuvaus, jota johdannossa lyhyesti esittelin, on myös pitkälti kytkeytynyt. Käydyissä sodissa on vielä vaiettua ja toisen maailmansodan aiheuttaman kansallisen trauman käsittely tuntuu olevan vielä kesken. Sotafiktio voi kuitenkin yhtä usein käyttää sotaa vain naamiona jonkin toisen aiheen tematisoimiseksi. Ensimmäisen maailmansodan jälkeistä englantilaista sotakirjallisuutta tutkinut Bernard Bergonzi on teoksessaan *Heroes' Twilight* (1996) huomauttanut, että mitä etäämpää sodasta sotakirjallisuutta kirjoitetaan, sitä enemmän kuvatus sodan luonne muuttuu ja mytologisoituu. Bergonzin mukaan esimerkiksi ensimmäisestä maailmansodasta kasvoi vertauskuva, joka irtosi alkuperäisistä merkityksistään ja alkoi kuvata muuttunutta yhteiskunnallista ja taloudellista tilannetta. (Niemi 1988: 15.) Suomalaisessa sotakuvauksessakin sotaa on usein kuvattu jonkin muun teeman merkitsijänä. Esimerkiksi modernistisille sotakuvaajille kuten Veijo Merelle tai Samuli Paroselle sota näyttättyy metaforana modernin maailman kaoottisuudelle (vrt. Niemi 1999: 121).

Dystopian genressä sotia esiintyy runsaasti. Jo lajin merkkipääluihin ja samalla lajia määrittäviin esikuviin kuuluvassa George Orwellin romaanissa *Vuonna 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) eletään maailmassa, jossa kolme suurvaltaa on keskenään jatkuvassa sotatilassa. Dystopioissa sodat saattavat toki realistisen sotafiktio tavoin kääntyä tarkastelemaan todellisia historiallisia sotia ja ammentaa niistä aineksia. Esimerkiksi Orwellin romaaniin voidaan lukea tämänkaltaisia viittaavuussuhteita sodanjälkeiseen ilmestymisajankohtaansa. Dystopioiden tulevaisuuteen sijoittuvan aikaluonteen takia sota kuvauksen kohteena täyttyy kuitenkin useammin muilla merkityksillä. Esimerkiksi Orwellin kuvaamassa totalitaristisessa yhteiskunnassa sota on myös taloudellisen järjestelmän peruspilari ja mahdollistaa kansalaisia ohjaavan propagandan. Näin sotaa tarkastellaan yhteiskunnallisen vallankäytön muotona. Ennen kaikkea sodan merkitys dystopioissa on useimmiten kuvatus maailman ja yhteiskunnan ei-toivottavuuden ja kauhistuttavuuden korostaminen.

Katson siis sota-aiheen omissa tutkimuskohteissani palvelevan toisenlaisia temaattisia tarkoituspäriä kuin muu uusin sotafiktioimme. Erityisesti sota tarjoaa kehykset taloudellisten kehityskulkujen tarkastelulle. Esimerkiksi romaani *Sinulle, yö* antautuu helposti myös allegoriselle luennalle. Jussi Ojajärven (2013: 144) mukaan Kaskisen romaanin kuvaama puolustusvoimat on itseasiassa uusliberalistisen Suomen kuva, joka tiivistää yhteiskunnallisen atomisoitumisen. Ojajärven luennassa Kaskisen sotakuvauksessa sota pelkistyykin yksilöiden sodaksi, jossa subjektien välinen liima perustuu lähinnä heikompien kiusaamiseen tai sodan synnyttävän spehtaakkelin äärellä viihtymiseen. Ojajärven tulkinta on nähdäkseni osuva, sillä romaanin kuvaama lähitulevaisuus on tunneilmapiiriltään usein sadistinen. Romaanin kuvaamat sotilaat muodostavat Väinö Linnan *Tuntemattoman* mukaisen tiiviin ryhmän, mutta ryhmän sisäinen dynamiikka ja suhtautuminen sotaan ovat varsin erilaiset kuin Linnan niskuroivilla mutta enimmäkseen empaattisilla jermuilla. Linnankin romaanissa muiden halveksunnan kohteeksi joutuu sotamies Riitaoja, jonka hahmossa tiivistyy kaikkien tuntema pelko. Kaskisen kuvaamassa

ryhmässä kiusaaminen on kuitenkin raaempaa ja järjestelmällisempää. Erityisen kuvaava tässä suhteessa on romaanin alkukohtaus, jossa ryhmän silmätikku Hyppönen marisee romaanin minäkertoja Männistön käskyjä vastaan teltassa, jota toiset jo purkavat. Valitukseen hermostuen Männistö lyö Hyppöstä leukaan:

– Kävikö pahasti?

Kosketin hänen olkapäätään, hän hytkäytti sen ulottuiviltani. Vilkaisin hiljaisina huojuvia teltan seiniiä. Katto notkahteli alemmas askel kerrallaan, yleisö laski jo esirippua.

– Anteeksi...

Hyppönen tärähti taas pystyyn. Hänen kasvonsa olivat pelkkää vääristymää, viisi mustaa reikää ammotti minua kohti. Sitten hän kääntyi seinien puoleen.

– Männistö löi!

Seinät ja katto seisahtuivat.

Hyppönen jäi odottamaan vastausta maailmalta.

Tunsin ihoni jäykistyvän kauttaaltaan.

Ilkeä hymy alkoi nostattaa Hyppösen kasvoja.

– Oikein! huusi Åkerlund.

– Hyvä Männistö! huusi Tahkokallio kangasseinän takaa.

– Lyö uudestaan! Huusi Haapanen.

Kuulin viisiäänisen naurun kajahtelevan ulkona ja tunnistin sen. Se kuului kansakunnalle, joka oli väsynyt valittajiin, vikisijöihin ja surkimuksiin. Se kuului kansakunnalle, joka himoitsi päästä oikomaan kohtalooan. Hyppösen kasvot pimenivät. Ehdin ulos teltasta juuri kun se laskeutui. (SY: 16–17)

Romaanin minäkertoja pelästyy katkelman alussa tekoaan, mutta verenhimoinen ryhmä kannustaa pahoinpitelemään heikointa lenkkiään vielä lisääkin. Katkelmassa tilannetta ympäröivä purettava sotilasteltoa vertautuu esirippuun, joka korostaa kohtausten merkitystä: ollaan näyttämöllä ja näytelty kohtaus esittää kuvaamastaan kansasta ja maailmasta jotakin olennaista. Eletään dystooppisessa maailmassa, jossa heikommista huolehtimiseen ei enää ole aineellisia tai henkisiä resursseja.

Kaskisen romaanissa jo romaanin rakenne pyrkii kiinnittämään näyttämö-vertauksen tavoin huomion kertomuksen konstruktiiiviseen luonteeseen. Romaani jakautuu kolmeen osioon, jotka on nimetty seuraavasti: I Alku, II Siellä jossakin III Loppu. Romaanin lähes kolmesta sadasta sivusta vain 17 sivua osuu keskimmaiselle osiolle, joka näin poikkeavuudessaan nousee merkittäväksi. Intertekstuaalisuuden kannalta keskimmäisen osion nimi versoo merkityksiä suomalaisen sotakirjallisuuden traditioon. ”Täältä jostakin” on talvi- ja jatkosodan aikana kirjeissä käytetty merkintä, mutta kasvaa myös intertekstuaaliseksi viittauksiksi moniin sotaan käsitteleviin kaunokirjallisiin esityksiin, kuten Olavi Paavolaan toimittamiin kasarmirunoihin sekä Timo K. Mukan ja Laila Hietamiehen romaaneihin. Keskeisimmin osio liittyy kuitenkin nähdäkseni juuri romaanin toivottomaan visioon ihmisten välisten suhteiden rappeutumisesta pelkäsi raakamaisuudeksi.

Sinulle, yö -romaanin tapahtumat sijoittuvat I- ja III-osioissa Naton hyökkäysten runtelemaan Helsinkiin ja valloitus sodan näyttämölle Norjaan päästään vain tässä keskimmaisessä osiossa. Siinäkin ei varsinaisesti olla Norjassa, vaan kuullaan rajalta palanneen korpraali Heiskanen kertomus tapahtumista rajalla. Heiskanen on ollut rajalla yhdeksänhengen ilmanvalvontajoukon kanssa. Miehet kuitenkin niskuroivat eivätkä tottele. ”Kanna, homo, itse vaan” (SY: 146) kuuluu niskuroivien sotilai-

den painokas vastaus ryhmänjohtajan käskyihin. Ryhmän johtaja kuolee ja varajohtaja Heiskanen joutuu astumaan hävyttömästi käyttäytyvän ryhmän johtoon. Lopulta Heiskanen saa ryhmän kuriin piilottamalla näiden aseet ja uhaten muita kuriin ja työhön ryhmän ainoalla aseella. Tämän tehtyään Heiskanen huomaa, ettei hän voi enää ummistaa silmiään, sillä miehistö tappaisi hänet välittömästi. Hänen on pakko lähteä leiristä aseineen ja majoittua kauas niskuroivista miehistä. Jonkin ajan kuluttua Heiskanen palaa leiriin ja huomaa miesten repineen teltan kappaleiksi. Teltan vierestä löytyy kaikkien sotilaiden vaatteet:

Heiskanen rusautteli jäätyneitä takkeja auki käsissään ja luki. Siinä oli Mähönen, Keinonen, Kekki, Silvennoinen, Venäläinen ja Joronen.

Hangella näkyi siellä täällä kohoumia ja pieniä koloja niiden sivussa. Heiskanen kieritti itseään kovettuneella hangella lähimmän reiän viereen. Sieltä nousi huurua. Petoeläimen hengitys härmistyi pakkasilmaan paksuna sauhuna. Kuun kova valo antoi sille pienen varjon. Korpraali nousi käsiensä varaan ja käänteli päätänsä. Hengitysaukkoja oli yhteensä kuusi. Heiskasen sydäntä kylmäsi. Ilmavalvontamiehet nukkuivat kiepissä lumen alla. (SY: 160)

Ilman vaatteita lumen alla nukkuvat sotilaat ovat arkijärjen mukaisesti mahdoton elementti ja yhä epätodellisemmaksi kertomus käy, kun Heiskanen kertoo nähneensä alastomien ja villiintyneiden ilmatorjuntamiesten raadelleen hampaillaan poroja. Heiskasen sisäiskertomus nousee kerronnallisen asemansa takia koko romaanin teemaa avaavaksi allegoriseksi kertomukseksi. Kaskisen romaanin maailma on julma ja säälimätön ja viimeistään sota paljastaa ihmisistä raa'an ja eläimellisen puolen. Samalla keskimmäisen osion nimi korostaa kertomuksen fiktiivisyyttä suhteessa muuhun kerrottuun maailmaan ja ylipäätään Helsingissä sijaitsevan kertojan rajoitettuja mahdollisuuksia tietää mitä Norjan rajalla, ”Siellä jossakin” oikeastaan tapahtuu. Siinä missä talvi- ja jatkosodan sotilaat päättivät kirjeensä ”täältä jostakin” eli keskeltä sotaa, tapahtuu romaanin minäkertojan ainut kokemus Helsingin ulkopuolelta ”siellä jossakin”, kaukana koko romaanin kertovan subjektin tiedon piiristä. Näin romaani lopulta alleviivaa kykenemättömyyttään eritellä kuvaamansa dystooppista todellisuutta.

Tällainen tiedollinen epävarmuus ei ole klassiselle dystopialle tyypillistä, sillä klassisen dystopian (Samjatin, Huxley, Orwell) kertonta erittelee kuvatun yhteiskunnan toimintaa usein varsin laajasti ja tarkasti. Kaskisen talousdystopiassa yksilön mahdollisuudet ymmärtää laajoja yhteiskunnallisia kokonaisuuksia on kuitenkin rajattu, joka synnyttää vaikutelman yksilöiden yhteiskunnallisesta vieraantumisenesta. Tämä vieraantuneisuus on tietenkin tärkeä seikka myös klassisissa dystopioissa, mutta Kaskisen romaani tematisoi yhteiskunnallista vieraantumista myös kerronnan muodon kautta. Kaskisen romaanin kertonta on proosaksi voimakkaan lyyristä ja tekstin kertontaa hallitsee omia kokemuksia, tuntemuksiaan ja aistihavaintojaan keskeislyyrisen minän tapaan tarkkaan reflektoiva ensimmäisen persoonan kertoja. Kertojan diskurssista lyyrisen tekee myös jatkuva kielen kuvallistuminen erityisesti vertausten ja metaforien kautta. Kuvatun historiallisen tilanteen kokonaiskuva jää kuitenkin romaanissa hajanaiseksi ja sirpaleiseksi kertojan keskittyessä omien kokemustensa kuvaamiseen. Tässä mielessä sota tuntuu tarjoavan

oivallisen muodon juuri yksilön yhteiskunnallisen vieraantumisen kuvaukselle, sillä yksittäisen sotilaan näkökulmasta sota on aina ilmiönä hajanainen ja vaikeasti kerrottavissa.

Eryteisesti Helsinkiä kuvatessaan *Sinulle, yö* kytkeytyy myös apokalyptisin lajiin lainatessaan modernista apokalyptisestä katastrofielokuvasta tuttua tehokeinoa, yleisölle tutun miljöön saattamista kauhun, kaaoksen ja tuhon valtaan. Samankaltaisia tuhonkuvia on nähty runsaasti toisen maailmansodan jälkeisessä elokuvassa, erityisesti kaupunkiapokalypseissa (ks. Davis: 1998, Tsutsui 2010, Page 2008), jollaiseksi *Sinulle, yökin* voidaan ajatella. Kaupunkiapokalypseilla on taustallaan voimakas raamatullinen ja tuhoutuviin kaupunkiin liittyvä kuvasto kytkeytyykin ajatukseen suurista kaupungista dekadenssin ja inhimillisen hybriksen näyttämöinä. Kaupunkiapokalypsi on siis usein pohjavireeltään moralistinen ja nostalginen modernin elämän kritiikki (Kaes 2010: 18–19, Prakash 2010).

Helsinki-kuvauksessaan Kaskisen romaani tematisoi erityisesti Suomeen syntynyttä luokkayhteiskuntaa. Tämä käy ilmi kohtauksessa, jossa romaanin kuvaama ryhmä löytää Helsingistä maanalaisen paikoitushallin täynnä hienoja autoja kasvoillaan ”metallinkiilloiset hymyt” (SY: 217). Sotilaat ovat aluksi varovaisen kunnioittavia komeiden autojen keskellä:

Tuttu naarmuttamisen pelko valtasi meidät. [– –] Jos sellaisen olisi vielä puoli vuotta sitten nähnyt pysäköitynä poikittain jalkakäytävälle suojatien eteen, mikään maailmassa ei olisi saanut meitä naarmuttamaan sen maalipintaa avaimenkärjellä. Emme olisi uskaltaneet. Nyt Haikonen renttusi rivissä ensimmäisenä olleen auton viereen ja itseään estelemättä iski rynnäkkökiväärinsä pistimen sen konepellistä läpi [– –]. (SY: 217–218)

Hetkessä sotilaat tuhoavat kaikki kalliit autot ampumalla ne pirstaleiksi. Kohtaus ilmentää pitkään pinnan alla kytenyttä yhteiskunnalliseen eriarvoisuuteen liittyvää turhautumista ja kaunaa. Katkelmassa poikittain jalkakäytävälle suojatien eteen pysäköity auto edustaa omistavan luokan röyhkeyttä, jonka vastustaminen on tuntunut aikaisemmin mahdottomalta. Näin romaanin sota osoittautuu kestäättömän epätasa-arvoisen talousjärjestelmän romahduksen kuvaksi ja koko romaani eräänlaiseksi apokalypsiksi.

Satiiri, ironia ja liioittelu yhteiskuntakritiikin muotoina

1900-luvun länsimaisen kirjallisuuden klassisissa dystopioissa käsitellään paljon tietoon ja tiedostamiseen ja kieleen liittyviä temaattisia kysymyksiä. Näissä dystopioissa hallitsevia järjestelmiä voidaan pitää merkityksiä hallitsevina koneistoina, jotka sanelevat alamaailman ajattelun, tulkinnan ja kielenkäytön rajat. Olisi varsin oletettavaa, että tällainen nousisi myös tutkimieni sotaromaanien temaattiseen keskiöön. Sodan ovat otollista kasvualustaa propagandalle jopa aivopesulle ja sotatilan-teissa merkityksistä ja viestinnästä käydään jatkuvaa kamppailua. Sotaan kuuluu luonteenomaisesti pyrkimys kielen merkitysten haltuunottoon. Tämänhän tuo varsin selvästi esille myös Väinö Linna, sillä yksi *Tuntemattoman* keskeisistä puheentasoista on Vanhalan parodian keinoin

toteutuva ideologinen kamppailu isänmaallista propagandakoneistoa vastaan. Omissa tutkimuskohteissani tämä merkityskamppailun tematiikka jätetään kuitenkin lähes käyttämättä, vaikka ajatus armeijasta ideologisen koneistona on kyllä molemmissa romaaneissa läsnä. Heikkisen romaanissa merkityksistä kamppaillaan lähinnä eri intressiryhmien välillä ja molempien näkemykset perustellaan kuvatun taloudellisen kurjistumisen kautta.

Kaskisen romaanissa hallintakoneiston valtaamaa merkitystilaa kuvataan vain viitteenomaisesti. Tämä poissaolo on kuitenkin temaattisesti merkityksellistä, sillä näin korostuu, ettei romaanin kuvaama taantunut joukkio usko mihinkään suurempaan. Romaanissa kuvatut yksilöt eivät ole alttiita ylhäältä päin määritellyille arvoille ja merkityksille. Romaanin minäkertoja jopa käyttää olemassa olevaa isänmaallista ideologista koneistoa hyväkseen, tehdäkseen vaikutuksen naispuoliseen sotilaaseen Inkeriin:

– Minä olen täällä niiden julisteiden tähden, joita ala-asteen terveydenhoitajan seinällä oli, kun oltiin pieniä. Muistatko ne karhujulisteet? Niitä oli neuvoloissa myös. [– –]

– Muistan. Niissä oli se piirretty pieni, punainen sydän, jolla oli pikkuiset kädet ja jalat. Se joka välillä itki ja oli iloinen silloin kun kaikki oli hyvin.

– Ja kaksi isoa ruskeaa karhua, jotka halusivat toisiaan ja sanoivat, että parempi pitää kädestä kuin riidellä. Tai älä ole pienelle paha. Tai muista levätä, kun olet kipeä. Tai muuta sellaista. [– –]

– Minä olen täällä siksi, että ne saataisiin takaisin. En mistään muusta syystä. Että ne karhujulisteet tulisivat takaisin neuvoloiden seinille ja että ne neuvolat olisivat vielä meidän lapsillemmekin kunnallisia neuvoloita, ilmaisia. Ja vaikken minä vielä ole täysin ymmärtänyt, mistä tässä kaikessa on kyse, en silti epäile vähääkään, etteikö jokainen ammuttu vanhus pohjimmiltaan palvelisi sitä asiaa. [– –] Se voi olla pieni syy, mutta minä olen pieni ihminen eikä nationalismi sinänsä kosketa minua, valehtelin taas. (SY: 83–84)

Tässä katkelmassa kaiutetaan ironisesti niitä niin kutsuttuja pehmeitä arvoja, joiden katoaminen romaanin fiktiivisessä maailmassa ovat käydyn sodan taustalla. Karhujulisteet terveydenhoitajan ja neuvolan seinillä kytkeytyvät hyvinvointivaltioon, jonka alasajo on tuottanut kaiken romaanissa kuvatun pahoinvoinnin. Romaanin kertoja ei kuitenkaan sitoudu tähän esittämäänsä arvomaailmaan, sillä hän paljastaa lukijalle valehtelevansa. Myös lause jokaisen ammutun vanhuksen hyödyllisyydestä osoittaa tekstin ironiseksi. Katkelma on kiinnostava juuri dystopian lajityypin kannalta. Toisaalta karhujulisteet ja sitä kautta tiettyyn sukupuolviikokemukseen kytkeytyvä muisto muistuttavat lukijaa siitä, että ennen kuvattua maailmaa oli toinen, parempi. Näin lukija asetetaan dystopia-kirjallisuudelle tyypillisesti vertailijan rooliin: lukijan on mahdollista arvioida kuvatun yhteiskunnan hyvyttä ja pahuutta suhteessa omaan aikaansa tai omaa aikaansa edeltäneisiin yhteiskuntiin ja arvioida niitä kehityskulkuja, jotka ei-toivottuun tilanteeseen ovat johtaneet. Romaanin minäkertojan nihilismi ja henkiset voimavarat eivät puolestaan tällaiseen vertailuun enää riitä.

Molemmissa romaaneissa hyvinvointivaltion purkaminen nousee keskeiseksi kritiikin kohteeksi. Erityisen ilmeistä tämä on Heikkisen romaanissa, jossa kuvattu sota syyttyy eteläisen ja pohjoisen Suomen välille

pitkään jatkuneen taloudellisen kurjistumisen ja epätasaisen resurssijaon seurauksena. Romaanissa nurinkäännetään Suomen kaupungistumiselle tärkeää historiallista vaihetta: suurta maaltamuuttoa ja mukaillaan toisaalta 2000-luvulla yltyneitä maahanmuuttajiin kohdistuvia pelkoja. Romaanissa ylivelkaantunut Helsinki on nimittäin alkanut rajoittaa maaltamuuttoa ja maalta kaupunkiin muuttaneille ei enää tarjota peruspalveluita. ”Helsingin kuntapoliitikkojen orkestroima suomalaisten kastijako” (TK: 18) ärsyttää pohjoisessakin pysytteleviä, sillä kuntaliitosten jäljiltä terveyskeskukset ovat lähestulkoon kadonneet Helsingin ulkopuolelta. Alueellinen epätasa-arvoisuus on johtanut myös Suomen henkiseen kahtiajakoon: helsinkiläisille pohjoissuomalaiset ovat ”pottuja”, maalaisia moukkia ja juntteja. Pohjois-Suomen näkökulmasta etelä edustaa puolestaan kolonialistista riistäjää, jota vastaan Saamen vapautusrintama ČSV käy taisteluun. Heikkisen romaani on satiiri ja monet sen kuvaamista tapahtumista ja henkilöihahmoista on esitetty koomisesti kärjistäen. Satiirisesta sävystä huolimatta monet romaanin yhteiskunnallisen todellisuuden piirteistä edustavat romaanin ilmestymisajankohtaan nähden ajankohtaisia ja runsaasti keskusteltuja todellisia poliittisia huolenaiheita. Heikkinen siis selvästi kuvaa romaanissaan dystooppista tulevaisuuden yhteiskuntaa, vaikka sävy on satiirille ominaisesti liioitteleva.

Heikkisen romaanilla on Suomen kirjallisuudessa edeltäjänsä: Arto Paasilinnan vuonna 1972 ilmestynyt *Operaatio Finlandia*, joka Heikkisen ja Kaskisen romaanien tavoin sijoittuu kirjoittamisajankohtaan nähden lähitulevaisuuteen: vuoteen 1977, jolloin Suomi ja Ruotsi ajautuvat sotaan. Sotaan johtaa Ruotsin ”siirtolaisongelma”, sillä maahan muuttaneet suomalaiset työläiset ovat vahvan ammattiliittokulttuurinsa takia varsinaisia agitaattoreita ja saavat aikaiseksi lakkoja. Teoksen esipuheessa kirjoittaja esittää päämääräkseen muistuttamisen siitä, kuinka helposti sota voikaan unohtua kun se on kaukana itsestä. Esipuheen ylevä sävy on kuitenkin parodinen, sillä ennen kaikkea sota-aihe tarjoaa Paasilinnalle herkullisen mahdollisuuden piikitellä aikalaisia satiirin keinoin. Sekä Heikkisen että Paasilinnan romaanissa ivataan aikalaisia sijoittamalla nämä kuvatun maailman arkisuuteen ja tuttuuteen huonosti sopivan sodan kehykseen. Paasilinnan romaanista puuttuu kuitenkin nähdäkseni vakava ja varoittava aines, jota Heikkisen romaanista irvailevasta satiiristaan huolimatta löytyy juuri ajankohtaisten taloudellisten teemojen kautta.

Molemmissa tarkastelemisiani romaaneissa on mukana koomisia ja liioittelevia aineksia, jotka ovat omiaan heikentämään teosten varoitusefektiä. Erityisen ongelmallinen tässä suhteessa on Heikkisen *Terveiset Kutturasta*. Heikkisen henkilöihahmot ovat koomisia stereotyyppisiä, ruumiillinen groteski on voimakkaasti läsnä erityisesti Jesse Puroolan hahmossa ja juonenkuljetus taipuu farssiin. Esimerkiksi Saamen vapautusrintaman vaarallisimpiin aseisiin kuuluvat elämänsä uhraavat kamikaze-moottorikelkkailijat. Tällainen koomisesti liioiteltu asevarustelu nyrjäyttää varoittavan kertomuksen hupailevan satiirin puolelle. Satiirin ja dystopian lajit eivät kuitenkaan itseasiassa ole kovinkaan kaukana toisistaan ja onkin tärkeää huomata, että dystopian ja satiirin lajiyhdistelmä on 2000-luvulla ollut Suomessa erittäin tyypillinen usein lähitulevaisuu-

teen sijoittuvan kaunokirjallisen yhteiskuntakritiikin muoto (esim. Martti Linnan *Syysmarkkinat* 2005, Leena Krohnin *Unelmakuolema* 2004, Outi Almin *Suhteettomia tiloja* 2009).

Dystopiaa ja satiiria lajeina lähentää niiden tapa tuottaa yhteiskuntakritiikkiä. Molemmat synnyttävät merkityksiä poimimalla elementtejä lukijan ja tekijän jakamasta reaalityodellisuudesta ja etäännyttävät ne sitten kritiikin kohteeksi liitämällä ne osaksi kuvattua fiktiivistä todellisuutta, jossa näitä elementtejä liioitellaan ja kärjistetään. Heikkisen romaani on varsin moniaineksinen ja poliittisia aiheita ja lainoja kirjoittamisajankohdan poliittisesta todellisuudesta riittää rönsyiksi asti. Vapautusrintama ČSV:n poliittisia esikuvia ovat IRA, FARC, sekä Nepalin maolaisistit ja tämä yhteys kirjoitetaan romaanissa suoraan auki (TK: 50). ČSV:n toimintatavat viittaavat myös terroristiorganisaatio al-Qaidaan. Yhteys on selvä esimerkiksi kohtauksessa (TK: 23–24), jossa vapautusrintama kaappaa huomion eteläisen Suomen medialle järjestetyssä tiedotustilaisuudessa uhkaavalla youtube-videolla. Videolla lapintakkiin ja neljäntuulenhattuun sonnustautunut parrakas Oula puhuu naamioituneena suuriin laskettelulaseihin, muistuttaen koomisesti Osama bin Ladenia al-Qaidan uhkailuvideoilla. Romaanin satiirin käyttöaines on tässä mielessä myös sotafiktioin traditiota vasten tarkasteltuna varsin kiinnostava. Vaikka romaani tukeutuu temaattisesti kahtia jakautuneen Suomen kuvauksessaan Suomen sisällissotaan vuonna 1918 ja sen fiktiivisiin esityksiin, tuovat 2000-luvun terroristijärjestöiltä poimitut piirteet sodankuvauksen nykyaikaan.

Heikkisen romaanin satiirisen moniaineksisuuden voidaan jossain määrin katsoa heikentävän teoksen varoittavaa eetosia ja sitä kautta sen dystooppisuutta. Toisaalta on tärkeää huomata, että sekä satiirin että dystopian ytimessä on rinnastaminen ja vastakkain asettaminen. Molemmat lajit poimivat tuttuja elementtejä kirjoitusajankohdan todellisuudesta ja tarkastelevat niitä sitten kriittisesti liioitellen. Tässä mielessä myös romaanin *Terveiset Kutturasta* satiirin voi nähdä tukevan teoksen luonnetta juuri lähitulevaisuuteen sijoittuvana talousdystopiana.

Romaanit osana sotafiktioin traditiota

Molemmissa tutkimissani romaaneissa on runsain mitoin myös sukupolvikritiikkiä, joka toteutuu romaanien runsaan intertekstuaalisuuden kautta suhteessa sotafiktioin traditioon. Eryyisen ilmeistä kritiikki lähitulevaisuuden sukupolvia kohtaan on romaanien kytkeytyessä Suomen sotakirjallisuuden traditioon ja ikään kuin kuvitellessa nykyajan nuoret miehet talvi- ja jatkosodan käyneiden sukupolvien tilalle. Molemmat tutkimani fiktiiviset sodat sijoittuvat nimenomaan talviseen Suomeen, mikä tuntuisi vahvistavan yhteyttä juuri myyttisiksi muodostuneisiin kuviin Suomen talvisodasta. Koominen inkongruenssi sotaa käyvän nykynuorison ja myöhemmissä representaatioissa ylevöityneiden maailman sotilaiden välillä on kuitenkin etenkin Heikkisen romaanissa jatkuvasti läsnä. Eryyisesti yksi romaanin päähenkilöstä ja fokalisoijista, alikersantti Jesse Purola, on romaanin eetosissa laiskanpulskean ja todelliseen

sotaan kykenemättömän sukupolvensa edustaja. Romaani irvailee muun muassa Purolan kasvatustieteilijän koulutukselle ja siviiliammattille Helsingin yliopiston keskushallinnossa: ”Näin runsaan henkisen pääoman turvin operoiva sotilas ei voi epäonnistua” (TK: 58). Sotilaana ja johtajana Purola on kuitenkin ikuinen epäonnistuja. Tämän sukupolvensa edustajan heikkouksia korostaa Purolan addiktio turkinpippuri-makeisiin. Romanin vaikuttavimmat räjähdykset ja sauhut tapahtuvatkin alikerstantin suussa kertojan palatessa yhä uudelleen yksityiskohtaisesti kuvaamaan makeisten tuntua kielellä: ”Jesse niittaa makeisen kielen ja kitalaen prässiin, se sulaa salmiakkilähteeksi. Sylki tulvahtaa, kun karkin ytimeistä heruu tunkurpeää jauhetta. Suusta purkautuu paksua höyryä” (TK: 10). Purolan kykenemättömyyttä sotilaana korostaa hänen voimakas tietoisuutensa sotafiktioon ja sotakirjallisuuteen liittyvistä kunniallisuuden, hyveellisyyden ja sankarillisuuden vaatimuksista ja ylipäättään sodan olemassa oleva kulttuurinen käsikirjoitus tai ideaali, jota hän yrittää epätoivoisesti seurata:

Miten kaunista, ajatteli Jesse. Kuin amerikkalaisia laskuvarjojääkäreitä kesäkuussa 1944, *Taistelutoverien* kolmannessa jaksossa. Taivaan sävyn tosin kuuluisi olla aitoa Spielbergin seepiaa eikä tuota hämänharmaata. (TK: 30)

Molemmat tutkimani romaanit asettuvat hyvin tietoisesti osaksi Suomalaisen sotakuvauksen traditiota sekä peilaavat itseään intermediaalisesti myös kansallisen ja kansainvälisen sotaelokuvan sekä sotaa käsittelevien tv-sarjojen (kuten edellä mainittu *Taistelutoverit*) sotakuvaukseen. Erityisen voimakkaasti molemmat romaanit ovat kiinni Väinö Linnan *Tuntemattomassa sotilaassa*, sen paino tuntuu kotimaisessa sotakirjallisuuden traditiossa olevan niin suuri, ettei sitä ole mahdollista ohittaa. *Terveiset Kutturasta* -romaanin keskeisin *Tuntemattomaan* liittyvä yhteys on yksi romaanin näkökulmahenkilöistä alikersantti Jesse Purolassa. Jo nimi paljastaa Purolan olevan degeneroitunut versio Linnan Vilho Koskelasta. Kosken voima taantuu nykyjohtajan hahmossa puroksi ja sekä Vilho että Jesse ovat korostetusti sukupolvinimiä, jotka kytkevät henkilöhahmot historialliseen kontekstiin.

Jesse Purolaa ohjaa sodassa hyvin eksplisiittisesti ilmaistu halu tulla Koskelaksi. Hän noudattaa kaikissa tilanteissa periaatetta: tee mitä Koskela tekisi. Tiukimmissa tilanteissa Purolan huulilta kajahtaa rukouksen kaltainen ”Edvin, Molle, Väinö” (TK: 200). Kerta toisensa jälkeen hän saa kuitenkin pettyä: Koskelan luontainen johtajuus ei tule pääkaupunkielämän veltostamalle luonnostaan eikä myöskään käskettävä sotilasaines ole samaa kuin Koskelalla.

Erityisesti päänvaivaa Purolalle aiheuttaa sotamies Saren. Hän on selvä vastine Linnan romaanin Rahikaiselle, rempseä kauppamies, joka esimerkiksi ryöstää ostoskeskusiskun yhteydessä läjän Ipod-soittimia kuin Rahikainen sokeria. Digisukupolven edustaja Saren on erityisen aktiivinen toimija verkkomaailmassa, jossa hän operoi nimellä ziGGe95. Sodan edetessä Saren alkaa päivittää rintamalta videoblogia nimeltä ”ziGGen kelo”, jossa hän kuvaa sotilaiden arkea, intiimiä suhdettaan naispuoliseen sotilaaseen Diana Korholaan sekä Purolan kauhuksi salaa myös ryhmän johtajaa. Videot ovat amatöörimäisesti kuvattu, niihin on liitetty köm-

pelöitä äänitehosteita ja hakkaavaa musiikkia sekä Sarenin teinimäinen selostus: ”Välil sill [Purosella] on nii vitunmoine soija päällä!! iha ku sil olis joku hoosee kuume tai jtn LoLLOtiLOL...” (TK: 41). Puronen on kauhuissaan alaisensa videoblogista. Sotastrategisesti ryhmän toiminnan jatkuva avaaminen verkkoon on tietenkin järjetöntä, mutta ennen kaikkea hän ei kestä nähdä itseään, ilmeitään ja eleitään Sarenin nauhoilla. Kuvia itsestään katsoessa Purolan valtaa voimakas itsekritiikki:

Jos kulmia sotatoimissa kurtistellaan, sen tulee tapahtua täysin päinvastoin, näyttelijä Risto Tuorilan esimerkkiä seuraten. Uudessa Tuntemattomassa Koskelaa esittäessään hän rakentaa otsalihoistaan teltan eli kohottaa ne keskeltä ylös. Näin muodostuu viisas seesteinen katse. Se näkee niin miehiin kuin etumaastoon. Minä näytän tarkkailuluokan opettajaharjoittelijalta. (TK: 41)

Kun pataljoonan komentaja sitten kutsuu Purolan puhutteluun, on tämä varma, että tulee erotetuksi alaisensa videoblogin takia. Majuri Snabb osoittautuukin kuitenkin päinvastoin tositelevisio-kulttuurin suureksi ihailijaksi. Hänen mukaansa Saren on Etelä-Suomen pelastus: täsmäase, jonka kautta etelän armeija saa positiivista julkisuutta ja näin koko etelän taistelumoraali kohoaa. Sarenille annetaan uusi tehtävänanto, jossa videoblogaamisesta tulee hänen pääasiallinen tehtävänsä sodassa. Purola esittää epäilyksensä kuvattavan sotilasmateriaalin kelpoisuudesta. Hän sanoo suoraan alaisensa olevan ”luusereita. Puskevat lunta rikkinäisellä kolalla tyhjällä parkkipaikalla”. Majurin mielestä tämä on kuitenkin vain hyvä asia: ”Määrittelitte juuri tyypillisen Big Brother -osallistujan. Siinä ohjelmassa ei puske ehjällä kolalla kukaan. Tyhmin yleensä voittaa.” (TK: 185.) Majurin kommentissa tiivistyy satiirisen romaanin kritiikki älyllisesti, henkisesti ja moraalisesti taantunutta Etelä-Suomea ja erityisesti Helsinkiä kohtaan. Etelä ja Helsinki esitetään hybricksen vallassa elävänä ja tiensä päähän tulleet yhteiskuntana. Purolan hahmon kautta romaanin kuvaama uusi Etelä-Suomen sukupolvi rinnastetaan sotafiktioin sankarillisiin sotilaisiin. Rinnastuksen kautta käy ilmi, että taantuneen ja ahneen etelän on väistytävä uuden yhteiskuntajärjestyksen tieltä ja lopulta pohjoinen voittaa sodan ja valloittaa Helsingin. Koskelan hiljainen, tasapainoinen ja oikeamielinen sankarimaskuliinisuus ei ole tosity-sukupolvelle enää mahdollinen.

Purolan henkilökohtainen tragedia huipentuu kun hän tapaa Pohjois-Suomen karismaattisen johtajan Oulan. Hetkessä Purola huomaa, että Oula on todellinen Koskela. Koskela onkin siis ”pottu”. Romaanissa Koskelan hahmo siis kahdentuu. Purolan näkökulmasta Oula on Pottu-Koskela, eräänlainen väärän Koskelan hahmo, joka on tuhotava. Romaani alkaa ja päättyy Koskelan kuolemaan Linnan romaanissa varioivaan kohtaukseen, jossa Purola yrittää kukistaa Pottu-Koskelan, siinä kuitenkin onnistumatta. Lapin karismaattinen johtaja kukistaa degeneroituneen etelän ja palauttaa alueellisen tasa-arvon.

On kiinnostavaa kysyä, mitä jatkuvat viittaukset fiktiivisiin sotakuvauksiin tekevät romaanin spekulatiiviselle tai hypoteettiselle ulottuvuudelle ja sitä kautta sen dystooppisuudelle? Nähdäkseni on tärkeää huomata intertekstien kirjon torjuvan suomalaisen sotakirjallisuuden autenttisuusvaatimusta. Voimakas intertekstuaalisuus tekee lukijan tie-

toiseksi tekstin konstruktioluonteesta, jolloin lukeminen suomalaisen sotakirjallisuuden autenttisuusvaatimuksen hallitsemassa lajikehyksessä muuttuu haasteelliseksi. Yksi *Terveiset Kutturasta* -romaanin teemoista on todellisuuden voimakas medioituminen, joka vaikuttaa myös sodankäynnin kokemukseen. Sota ei tunnu sodalta sinänsä, koska tunnekokemukset ovat jo medioituneista sodan esityksistä tuttuja. Klassiselle 1900-luvun dystopialle historia, sen tunteminen, muistaminen ja erityisesti sen kontrollointi, ovat tärkeitä ja keskeisiä kysymyksiä. Historian tunteminen merkitsee kykyä kontrolloida nykyisyyttä ja tulevaisuutta ja tästä syystä dystooppisten hallintakoneistojen keskeisiin tehtäviin kuuluu monissa romaaneissa menneisyyden manipulointi ja kätkeminen (Baccolini 2003: 114–115) Tällaiset teemat eivät nouse tutkimissani romaaneissa esiin, vaikka niille kummallekin kuvatun sukupolven eräänlainen historiattomuus on keskeinen kysymys. Historiallisen tiedostamisen puute ei kuitenkaan johdu tietoa pimittävästä hallintakoneistosta sinänsä. Kaskisen romaanissa kyse on ennemminkin taloudellisen eriarvoistumisen ja muiden yhteiskunnallisten suhdanteiden aiheuttama ihmisten raastuminen ja tyhmistyminen, jota romaanin älykäs minäkertoja hämmästelee:

Rakensimme Suomea etelästä pohjoiseen ja pohjoisesta etelään vihdoinkin voitokkaina kuin ne sodan jumalat, joita kansakuntamme mytologiasta puuttuivat. Meidät oli aseistettu muutoksen voimilla. Silti kenelläkään ei ollut aivoja ajatella, ei suuria eikä pieniä asioita. Minä olin ainoa, joka näki kevyen kertasingon etutähtäinten tolppissa kohtalon kolme sormeaa. (SY: 182)

Minäkertoja Männistön suulla suuri isänmaallinen sota pelkistyy toistaitoisten miesten ja naisten päämäärättömäksi puuhailuksi, jota leimaa ihmisten tietämättömyys: ”Olavi Paavolaisesta kukaan ei ollut kuullutkaan, tietenkään” (SY: 182). *Terveiset Kutturasta* -romaanissa sukupolvikritiikki rakentuu puolestaan sotafiktio (ja -viihteen) hallitsevasta aseman ympärille erityisesti Purolan hahmon kautta. Purola ei kykene oman toimintansa ja ympäröivän yhteiskunnan kriittiseen arviointiin, koska hänen keskeiset sotaa käsittelevät tietorakenteensa ovat syntyneet välitteisen kokemuksen: sotafiktio (ja -viihteen) kautta. Tällöin hänen sodankokemuksiaan ja sodassa toimimistaan ohjaavat sotafiktioille keskeiset teemat, kuten sankaruus tai tietyllä tapaa määrittynyt maskuliinisuus. Tässä mielessä sotafiktio (ja -viihteen) traditio näyttäytyy Heikkisen romaanissa eräänlaisena historiallista tiedostavuutta kätkevä voimana, mutta romaanin kritiikin ei voi nähdä suuntautuvan (pelkästään) sotafiktioon sinänsä. Ennemmin sotafiktio (ja -viihteen) traditio näyttäytyy romaanin sukupolvikritiikkiä palvelevana peilinä, jota vasten nykyisten tai lähitulevaisuuden nuorten sukupolvien keltvottomuus korostuu.

Sinulle, yö -romaanissa keskeisen intertekstuaalisen lähdeaineiston muodostavat yhdysvaltalaiset Vietnam-elokuvat, joihin romaanissa viitataan väliin varsin eksplisiittisesti. Näin käy esimerkiksi Helsingin miljöökuvaussessa:

Tankit ruhjoivat katulamppuja vinoon, viemäreiden maanalaisilla valtaväylillä puhalsivat liekinheittimet, kranaatinheittimet humpsahelivat kerrostalojen sisäpihoilla, kaupunkia peittävä lumivaippa nokeentui. Sotilaat suojautuivat polvet ruvella. Puuttuivat vain napalmi ja palmut. (SY: 61)

Kaupungin tuhon kuvassa tahriintuva hanki symboloi sodan saastuttamaa puhtautta ja viattomuutta. Tämän pateettisen symboliikan vastapainoksi kappale päättyy kuitenkin ironiseen lausahdukseen puuttuvasta napalmista ja palmusta – Vietnamin sodan lukuisista Hollywood-representaatioista tutuista elementeistä. Tässä kohden romaanin kertoja ei välttämättä ole Männistö, sillä kohtauksessa ei ole kertojan identiteettiä paljastavia piirteitä tai läsnä olevaa minä-kertojaa. Kerronta tapahtuu etäältä ja sen tiedollinen sisältö ulottuu Männistön tiedon piiriä ulommaksi. Kappaleen viimeisen lauseen kommentin alkuperä jää siis epävarmaksi, mutta pidän tätä osiota kaikkietävän kertojan alueena. Viimeisen lauseen kommentti toimii metafiktiivisesti kääntäen lukijan huomion äkisti kuvatus miljöön geneerisyyteen ja kuluneisuuteen sotafiktion traditiossa. Erityisesti lausahdus tuntuu viittaavan Stanley Kubrickin ohjaukseen *Full Metal Jacket* (1979), joka monista Vietnam-kuvauksista poiketen sijoittuu taistelukuvauksiltaan kaupunkimiljööseen: Huen kaupunkiin. Samaan elokuvaan viittaa myös seuraava katkelma:

Haikkosen kypärässä luki ”Born to kill”.
 Hakkolan kypärässä luki ”Sieg Heil”.
 Lehtosen kypärän naamiosuojaan oli kirjoitettu ”Impaled Nazarene”.
 Eerolan kypärään oli piirretty pataässä.
 Kommunisti-Kaskisen kypärässä luki: ”Tappakaa minut”.
 Penttilän kypärässä oli musta kasi. Se katsoi takaisin kuin silmälasikäärme, kuin silmukat vaakunaleijonan hännässä.
 Ortamon kypärässä ei lukenut mitään.
 Minun kypärässäni luki ”Big Mama”. (SY: 63)

Tällaiset ironiset kypäräviestit ovat tuttuja myös reaali maailmasta. Katkelma viittaa kuitenkin ensisijaisesti Kubrickin elokuvaan. Sen keskeisiin henkilöihin kuuluu Joker, joka nimensä mukaisesti osoittaa hahmona sodan mielettömyyden. Jokerin hahmon ristiriitaisuuden osoittavat hänen sotilasassaan kantamansa merkit: kypärään kirjoitettu sotaisasti uhoava ”Born to kill” (kuten myös Haikkosen kypärässä) ja toisaalta rintapieleen kiinnitetty rauhanmerkki. Jokerin kypärä on kuvattu myös elokuvan julisteeseen ja nousee näin elokuvan keskeiseksi ja tunnistettavaksi motiiviksi.

Kaskisen romaanissa Jokerin kypäräteksti kertautuu monenlaisina keskenään ristiriitaisina viesteinä. Kirjailijan alteregon Kommunisti-Kaskisen kypärän lause toimii juonellisena ennakointina, sillä myöhemmin hahmo todella kuolee. Penttilän kypärän musta kahdeksikko viittaa niin ikään Kubrickin elokuvaan, jonka hahmogalleriaan kuuluu musta sotilas nimeltä Eightball. Kokonaisuutena ryhmän kypärätekstien kirjo on korostetun järjetön ja alleviivaa näin ryhmän järjestäytymättömyyttä ja toisaalta siinä esiintyvää protestihenkeä: tekstit eivät jäsenny Jokerin hahmon kantamien symbolien kaltaiseksi harkituksi pasifistiseksi protestiksi käydylle sodalle, vaan ennemminkin ne ovat eräänlaista postmodernia hälyä. Tekstien merkitykset versovat niin moneen suuntaan, että lopultakaan ne eivät mahdollista järjellistä ja eheää tulkintaa. Ennemmin niiden merkitys asettuu osaksi edellä esittämäni tulkintaa romaanien sukupolvikritiikistä: lähitulevaisuuden nuoret miehet osoittavat vastalauseensa sodalle tekemällä siitä pilkkaa.

Sinulle, yö -romaanin uudelleen kirjoittaa jossain määrin erityisesti Oliver Stonen Vietnam-kuvausta *Platoon* (1986). Stonen sodanvastaisen elokuvan keskeinen sisältö kiertyy tarkastelemaan elokuvassa kuvatus joukkueen sisäisiä jännitteitä ja kasvavaa moraalittomuutta sodan synnyttämässä epäinhimillisessä tilanteessa. Elokuvan päähenkilönä (ja kotiin kirjoitettavien kirjeiden kautta osin kertojana toimiva) alovak Chris Taylor joutuu pettymään isänmaallisen sodan yltyessä joukkueen sisällissodaksi. Joukkueen kersantti Barnes murhaa hyveellisen kersantti Eliaksen peitelläkseen omia sotarikoksiaan, ja elokuvan lopussa Taylor kostaa murhan tappamalla moraalittoman Barnesin. Varsin samaan tapaan Kaskisen romaanissa ryhmänjohtaja Penttilä tappaa, sotilas Kaskisen, tämän kieltäytyessä enää osallistumaan joukkueensa päämäärättömään tuhovimmaan. Kaskisen alamäki on alkanut onnettoman rakkauden tuhattua hänen taistelutahtonsa. Muiden sotilaiden renkuttaessa sotaisaa laulua jankkaa Kaskinen yksin Zen Cafe-yhtyeen kappaleesta lainattua säettä ”jos et sinä enää minua huoli... sävyttömällä äänellä, hiljaa, yksitoikkoisesti, loputtomiin” (SY: 221). Penttilää alaisessa ilmenevä ympäröivässä maailmassa tuntemattomaksi muuttunut rakkaus ärsyttää ja hän ampuu Kaskisen liikoja suunnittelematta. Todisteiden piilottamiseksi ruumiin suussa räjäytetään kranaatti:

Oli kuin ruumis olisi koukistanut polviaan ja sitten vetänyt itseään eteenpäin sen minkä saattoi, jalat menosuuntaan. Verta pirskoutui sen läheisyyteen. Penttilä seiso selin ja kääntyi sitten hitaasti. Kypärä vieräi taas, tällä kertaa hieman kauempana. Joku taputti. Joku vislasi. (SY: 223)

Tapetun Kaskisen eteenpäin nytkähtävä ruumis muistuttaa *Platoonin* elokuvajulisteissa käytettyä ikonista kuvaa Elias Barnesin ristiinnaulitun kristuksen tavoin kaarelle taipuvasta ruumiista vihollisten tulituksessa. Kaskisesta tuleekin romaanissa kuvatus toivottoman ja moraalittoman maailman viaton uhri, mies joka kuolee sorruttuaan rakkauteen. Ympäröivän yhteisön tunneköyhyydestä kielii myös siteeratussa katkelmassa esiintyvien sotilaiden reaktio. Tilannetta todistaville räjähtävä toveri on kuin Hollywood-viihdettä, joka herättää yleisössään taputuksia ja vislauksia. Ainoastaan romaanin kertojaa Männistöä Kaskisen kuolema järkyttää syvästi. Romaanin lopussa, rauhan jo tultua, Männistö lopulta kostaa Kaskisen murhan tappamalla Penttilän aivan samoin kuin *Platoonin* Taylor Barnesin. Näin Männistö asettuu Stonen elokuva Taylorin nahkoihin refleктоimaan ympäröivässä yhteisössä vallitsevaa arvotyhjiötä ja reagoimaan henkilöahmoista ainoana moraalisesti ympärillään havaitsemaansa moraalittomuuteen.

Vietnamin sota ja sen fiktiiviset esitykset ovat varsin kiinnostava intertekstuaalinen kenttä : -romaanin tulkinnassa. Verrattuna muuhun pohjoisamerikkalaiseen sotaelokuvaan Vietnam-elokuva traditio on harvoin antautunut puhtaasti heroisiin tai isänmaallisiin tulkintoihin. Tämä johtuu sodan luonteesta, jonka moraalisen oikeutuksen kyseenalaisti erityisesti 1960-luvun rauhanliike. Dystopian lajikehystä ajatellen Vietnam-elokuvissa on runsaasti apokalyptista kuvastoa: räjähdyksiä, totaalista tuhoa ja kaikenpuolisen moraalien ja inhimillisyyden kyseenalaistumista. Vietnamin sota onkin elokuvallisissa esityksissään tyyppisesti

järjettömäksi muuttuneen ja moraaliltaan rappeutuneen maailman kuva jossa inhimillisuus ja armo ovat kadonneet ja ihmiset ovat muuttuneet toisiaan kohtaan pedoiksi. Nähdäkseni Kaskisen romaani pyrkii intertekstuaalisten vihjeiden kautta rakentamaan analogiaa Vietnamin sodan ja Suomen lähitulevaisuuden välille. Tämän analogian kautta romaani vahvistaa edellä tulkitsemieni moraalisen rappeutumisen ja inhimillisyyden katoamisen teemoja synkistyvässä taloustilanteessa.

Lopuksi

Edellä olen analysoinut ja tulkinnut kahta 2000-luvun sotaromaania, jotka molemmat asettuvat kiinnostavasti suomalaiselle sotakuvaukselle perinteisesti asetetun autenttisuusvaateen ulkopuolelle. Siinä missä moni samana aikana ilmestynyt kotimainen sotakirja kääntyy ruotimaan menneisyyden sotia sijoittuvat tutkimuskohteeni lähitulevaisuuteen. Kuten olen edellä osoittanut, suuntaa tämä ajallinen kehys myös romaanien temaattista kenttää. Tulevaisuuteen sijoittuva romaani ei voi keskittyä purkamaan aiemmalle sotakuvaukselle tyypillisiä tabuja tai asettamaan näkökulmaa toisin niin kuin 2000-luvun kotimaisessa sotaproosassa on toistuvasti tehty. Sen sijaan *Sinulle, yö* ja *Terveiset kutturasta* voidaan molemmat ymmärtää talousdystopioiksi, joiden molempien keskeinen sanoma liittyy niiden varoittavaan funktioon. Molemmat romaanit lainaavat runsaasti yhteiskunnallisia aineksia kirjoittamisajankohtansa yhteiskunnasta ja kuvittelevat synkkiä visioita siitä, minkälaisiin kehityskulkuihin nykyisen yhteiskunnan taloudellinen joko yksilöiden välinen tai alueellinen epätasa-arvo voi johtaa.

Edellä olen tarkastellut myös teosten tapoja kytkeytyä aikaisemman sotakirjallisuuden ja -fiktioin traditioon: erityisesti Linnan *Tuntemattomaan sotilaaseen* ja yhdysvaltalaiseen Vietnam-elokuvaan. Tutkimieni teosten voimakkaalla intertekstuaalisuudella on monenlaisia kerronnallisia ja temaattisia funktioita. Esimerkiksi Vietnam-elokuvaviitteet *Sinulle, yö* -romaanissa syventävät teoksen toivottomuuden tunnelmaa ja vision maailmasta, jossa vallitsee raakuus ja moraalinen hajaannus. Sen sijaan viitteet *Tuntemattomaan sotilaaseen* toimivat usein sukupolvikritiikin keinona osoittamaan nykyisten tai lähitulevaisuuden sukupolvien rappeutuneisuutta suhteessa edeltäviin sankarisukupolviin. Kuitenkin tällaisessakin sukupolvikritiikissä on mukana aikaisempaan sotafiktioon kohdistuvaa ironiaa. Tutkimani teokset ovat kiinnostavia lajihybrideitä, jotka eivät sitoudu perinteiseen suomalaiseen sotakirjallisuuden traditioon vaikkakin samanaikaisesti paradoksaalisesti kiinnittyvät siihen avoimen intertekstuaalisesti. Dystopian ja satiirin lajien kautta tutkimuskohteeni löytävät uusia tuoreita tapoja sotakirjallisuuden kirjoittamiseksi. Romaanit eivät tarkastele sotaa sinänsä, vaan sota tarjoaa kertomuksen muodon ja lajitradiation, jonka kautta tulevaisuuden synkkiä talousnäkyviä voi tarkastella dramaattisesti kärjistäen.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Heikkinen, Mikko-Pekka 2012: *Terveiset Kutturasta*. Helsinki: Johnny Kniga. (= TK)
- Kaskinen, Teemu 2010 (2009): *Sinulle, yö*. Helsinki: WSOY. (= SY)

Tutkimuskirjallisuus

- Baccolini, Rafaella & Tom Moylan 2003: "Introduction. Dystopia and Histories." In Rafaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. New York & London: Routledge.
- Baccolini, Rafaella 2003: "A Useful Knowledge of the Present Is Rooted in the Past. Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Tellings*." In Rafaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 113–125. New York & London: Routledge.
- Davis, Mike 1998: *Ecology of fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Wintage Books.
- Donawerth, Jane 2003: "Genre Blending and the Critical Dystopia." In Rafaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 29–46. New York & London: Routledge.
- Gordin, Michael, Tilley, Helen & Prakash, Gyan 2010: "Utopia and Dystopia beyond Space and Time." In Michael Gordin, Helen Tilley & Gyan Prakash (eds.), *Utopia/ Dystopia: Conditions of Historical Possibility* pp. 1–20. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Kaes, Anton 2010: "The Phantasm of the Apocalypse. Metropolis and Weimar Modernity." In Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanism. Dystopic Images of the Modern City* pp. 17–29. Princeton: Princeton University Press.
- Karonen, Vesa 2006: "Tähtäneet kertovat tarinansa. Lauri Levolan esikoisnovelleissa mieli karkaa todellisuudesta". *Helsingin Sanomat* 16.8.2006. <http://www2.hs.fi/extrat/kirjat/kirjallisuuspalkinto06/levola.html>. Tieto haettu 10.11.2015.
- Kirstinä, Leena ja Risto Turunen 2013: "Nykyproosan solmukohtia ja avauksia". Teoksessa Mika Hallila et. al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa* s. 41–83. Helsinki: SKS.
- Lahtonen, Suvi 2013: "Ulla-Lena Lundbergin Marsipansoldaten sota-romaanina ja ruokakuvauksena". *Avain* 3/2013 s. 43–59.
- Niemi, Juhani 2000: "Sotakirjat identiteettikriisissä". *Parnasso* 2000: 3 s. 254–259.
- Niemi, Juhani 1999: "Sotakirjallisuus, sen tradition ja muutos." Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria* 3 s. 118–125. SKS: Helsinki.
- Niemi, Juhani 1988: *Viime sotien kirjat*. Helsinki: SKS.

- Ojajarvi, Jussi 2013: "Kapitalismista tulee ongelma." Teoksessa Mika Hallila et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus, osa 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta* s. 131–153. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Page, Max 2008: *The City's End: Two Centuries of Fantasies, Fears and Premonitions of New York's Destruction*. New Haven: Yale University Press.
- Pilke, Helena 2009: *Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan säätelijänä 1939–1944*. Bibliotecha Historica 123. Helsinki: SKS.
- Prakashi, Gyan 2010: "Imagining the Modern City, Darkly." In Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanism. Dystopic Images of the Modern City* pp. 1–15. Princeton: Princeton University Press.
- Tsutsui, Willim M. 2010: "Oh No, There Goes Tokyo. Recreational apocalypse and the City in Postwar Japanese Popular Culture." In Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanism. Dystopic Images of the Modern City* pp. 104–126. Princeton: Princeton University Press.

SILJA VUORIKURU

”Ja yhtäkkiä tulvahtaa keittiö täyteen merivettä”

Katastrofi, dystooppisuus ja trauma *Estonian* onnettomuuden kaunokirjallisissa kuvauksissa

Matkustajalaiva M/S *Estonia* upposi Itämerellä syyskuun 28. päivän vastaisena yönä vuonna 1994. Yli 850 kuolonuhria vaatineesta turmasta tuli rauhanajan tuhoisin merionnettomuus Euroopassa. Onnettomuudesta tuli myös aikansa mediatapaus: haveria, sen kulkua ja syitä selviteltiin yksityiskohtaisesti ja pitkäjänteisesti ajan tiedotusvälineissä – lehdistössä, televisiossa ja radiossa. Kuten *Titanicin* haaksirikko 82 vuotta aiemmin, myös *Estonian* onnettomuus poiki joukon ”katastrofilorea” eli turmaan liittyvää suullista perinnettä, jota on sittemmin arkistoitu turman lähimmin koskettamissa maissa: Virossa, Ruotsissa ja Suomessa (Hanberger 1996: 109–121, Kalmre 2009: 288–289, 295, Virtanen 1996: 68). Onnettomuudet, kriisit ja katastrofit ovat aina innoittaneet myös kaunokirjallisia tulkintoja. *Estonian* turma ei ole poikkeus: haveria on käsitelty virolaisessa, suomalaisessa ja ruotsalaisessa nykykirjallisuudessa, sekä proosassa että lyriikassa. Sekä kansanomaisia että kaunokirjallisia *Estonia*-tulkintoja on toisin sanoen syntynyt kaikissa niissä kolmessa maassa, joiden uhriluku kasvoi suurimmaksi. Onnettomuudessa menehtyi 501 Ruotsin kansalaista, 280 Viron kansalaista ja kymmenen Suomen kansalaista.

Tässä artikkelissa tarkastellaan *Estonian* turman kuvauksia kaunokirjallisuudessa. Artikkelin keskeisimmät kohdeteokset ovat kaksi kotimaista nykyromania, Robert Åsbackan *Orgelbyggaren*, suom. *Urkujenrakentaja* ja Katja Ketun *Hitsaaja* (molemmat 2008). Kohdeteosten analyysia pohjustetaan luomalla yleiskatsaus *Estonia*-aiheiseen kaunokirjallisuuteen sekä tarkastelemalla lyhyesti aiheen virolaisten ja suomalaisten kaunokirjallisten kuvausten ominaispiirteitä. Kohdeteoksia vertaillaan lisäksi läpi analyysin aiheen muiden keskeisten, etenkin virolaisten kaunokirjallisten kuvausten kanssa.

Estonian onnettomuus on aihetta käsittelevän kaunokirjallisuuden lukijoiden tuntema lähihistoriallinen tapaus, joka kuvataan kohdeteoksissa sekä yksilöllisesti että kollektiivisesti koetuksi traumaksi (Granofsky 2012: 4, 7). Itse katastrofin hetkiä kuvataan muun muassa painajaiseksi, todellisuuden nurin kääntymiseksi ja räjähdykseksi. Katastrofikuvausta enemmän teokset keskittyvät kuitenkin onnettomuuden jälkeiseen aikaan, jossa turman eri tavoin koskettamat ihmiset jatkavat selviytymiskamppailuaan peruuttamattomasti toiseksi muuttuneessa maailmassa. *Estonian* onnettomuutta ei myöskään kuvata yksinomaan yksilöitä ja yhteisöä traumatisoineeksi historialliseksi tapaukseksi, vaan se sijoitetaan osaksi muita, lukijoiden tunnistamia nykyajan uhkakuvia, kriisejä ja katastrofeja. Turman jälkeinen (nyky)aika on kohdeteoksissa vaarojen ja uhkien aikakautta. Sekä itse onnettomuuden että sitä seuraavan

ajan kuvaus sisältää runsaasti apokalyptista kaunokirjallista kuvastoa, *Orgelbyggaren*-romaanissa myös intertekstuaalisia viittauksia *Raamatun* Ilmestyskirjaan. Apokalyptisyys yhdistää *Estonia*-aiheista kaunokirjallisuutta yhtäältä *Titanicin* onnettomuutta käsittelevään fiktion, jota voidaan pitää keskeisenä *Estonia*-fiktio esikuvana ja kulttuurisena mallina. Toisaalta apokalyptisen kuvaston käyttö ja apokalyptiseen kirjallisuuteen kohdistuvat intertekstuaaliset viittaukset herättävät myös kysymyksen *Estonia*-aiheisen kaunokirjallisuuden yhteyksistä dystooppiseen ja post-apokalyptiseen fiktion, kahteen kotimaisessakin nykykirjallisuudessa voimistuneeseen kaunokirjalliseen suuntaukseen.

Estonia-aiheista kaunokirjallisuutta tarkastellaan tässä artikkelissa pääasiallisesti kolmesta näkökulmasta: tarkasteltavat teokset ovat lähihistorian katastrofin kaunokirjallisia kuvauksia, jotka saavat yhtäältä dystooppisen fiktion, toisaalta traumafiktion lajipiirteitä. Näkökulmat ovat osittain limittäisiä. *Estonian* onnettomuus ensinnäkin kytketään tarkasteltavissa teoksissa tiiviisti todelliseen tapahtuma-aikaansa, jota kuvataan vaihtelevien koettelemusten ja uhkakuvien epävakauttamaksi. Paikoitellen *Estonian* turmaa kuvataan jopa oman aikansa tulevaisuuteen suuntaavaksi synkeäksi ennuskuvaksi. Toisekseen *Estonian* onnettomuudesta rakennetaan tarkasteltavissa teoksissa dystooppinen varoitustarina, jonka lähimmiksi kulttuurisiksi esikuviksi osoittautuvat yhtäältä valtamerialaiva *Titanicia* käsittelevät kertomukset, toisaalta virolainen ”valkean laivan” kielikuva. Kolmanneksi turmaa kuvataan teoksissa traumafiktiole ominaisin keinoin, kuten toiston ja kerronnan fragmentaarisuuden avulla. Onnettomuuden kuvataan olevan koskettamilleen traumaattinen kokemus, jonka yksityiskohtiin he palaavat ajatuksissaan toistuvasti ja tahtomattaan. Tarkasteltavien teosten pääasiallinen tapahtuma-ajankohta on onnettomuuden jälkeinen aika, jota tuskalliset muistot katastrofin yksityiskohdista pirstovat.

Estonian onnettomuuden kaunokirjalliset kuvaukset

Orgelbyggaren ja *Hitsaaja* keskittyvät *Estonian* turman jälkeiseen aikaan ja onnettomuuden vaikutuksiin sen koskettamien ihmisten elämässä. Turma taustoittaa ja selittää keskeisin tavoin romaanien juonta ja henkilöhahmojen tarinaa. Tällä perusteella *Orgelbyggaren* ja *Hitsaaja* ovat nimettävissä ”*Estonia*-romaneiksi” – siitäkin huolimatta, että kumpikin teos antautuu myös toisia teemoja etualaistaville tulkinnoille. *Orgelbyggaren* on *Estonia*-aiheisuutensa ohella myös kuvaus leskeksi jääneen miehen surun ja vanhenemisen prosesseista, *Hitsaajaa* voidaan lukea muun muassa työläiskuvauksena 1990-luvun lama-Suomesta.

Estonia-romaanien joukkoon lukeutuu myös jännityskirjallisuutta edustava, Ilkka Remeksen *Pyörre* (2008) sekä ruotsalaisen Dan Larssonin *Sänk Estonia* (2015), joista kumpikin kertoo *Estonian* turman herättämiä salaliittoteorioita, vaihtoehtoisia selityksiä onnettomuuden syiksi. Salaliittoteoriat ovat keskeinen osa *Estonia*-aiheista kansanperinnettä, monet sängen elinvoimaisiksi osoittautuneita. Ei ole uutta auringon alla: siinä missä *Titanicin* haaksirikko poiki Suomessakin joukon kansan

sepittämiä ja levittämiä arkkiveisuja, *Estonia*-aiheinen kaunokirjallisuus käy vuoropuhelua median ja folklorin *Estonia*-tulkintojen kanssa (Asplund 1994: 767, Kalmre 2009: 288–312).

Rajanveto on harvoin ongelmatonta. Maarit Verrosen romaani *Varjonainen* (2013) pyrkii *Estonia*-romaaniksi turmaa suoraan nimeämättä: romaanin kantta kuvittaa näkymä autiolla merellä ajelehtivista pelastusliiveistä, takakansiteksti kertoo risteilyaluksen uppoamisesta syksyisellä Itämerellä. Romaanin 25 luvusta onnettomuutta käsittelee kuitenkin vain kaksi ensimmäistä. Rikostarinaa lähenevä romaani kertoo paperittoman siirtolaisnaisen selviytymistarinan 1990-luvun alun Suomessa: haaksirikko on vain tarinan alkuasetelma, jonka kytkös ”varjonaisen” myöhempään tarinaan jää hataraksi. Kansikuvan ja takakansitekstin merkitystä lukijoiden tulkintoja ohjaavina parateksteinä (Genette 1982: 7–10) ei käy aliarvioiminen. Onkin kysyttävä, miksi sivujuonteeksi jäävää merionnettomuusaihetta tässä määrin korostetaan: lisätäänkö romaanin yleistä kiinnostavuutta viittauksin suureen, lukijoiden hyvin tuntemaan turmaan Itämerellä.

Niin kutsuttuja *Estonia*-romaneja lukuisamman joukon muodostavat ne romaanit, joissa *Estonian* turma on yksi, osaksi laajempaa tarinaa sisällytetty historiallinen tapaus. Onnettomuuteen viitataan ja sitä tulkitaan teoksessa, mutta se ei asetu romaanin juonen tai henkilöhahmojen toiminnan keskiöön. Virolainen kaunokirjallisuus tarjoaa useita esimerkkejä tällaisista *Estonia*-aiheisista romaneista: joukkoon kuuluvat Kärt Hellerman *Alkeemia* (2000), Viivi Luikin *Varjuteater* (2010, suom. *Varjoteatteri*), Rein Pöderin *Unustatud* (2010) ja Mari Saatin *Sinikõrguste tuultes...* (2000). Näissä teoksissa *Estonian* onnettomuuden osuus romaanin tarinasta ja kokonaistulkinnasta vaihtelee suuresti. Virossa on laadittu myös *Estonia*-aiheista lyriikkaa, kirjoittajinaan monet tunnetut virolaiset runoilijat, kuten Kalju Lepik, Jaan Pehk ja Hando Runnel.

Estonian turma on lisäksi synnyttänyt joukon henkilökohtaisten muistelmien, yleisen omaelämäkerrallisen kirjallisuuden ja yleisen tietokirjallisuuden välimaastoon sijoittuvia teoksia, joita on laadittu niin Virossa, Suomessa kuin Ruotsissa. Virossa runsasta huomiota herätti Andi Meisterin *Lõpetamata logiraamat*, joka julkaistiin vain kolme vuotta onnettomuuden jälkeen (1997). Myös monissa näistä teoksista *Estonia*-aiheinen uutisointi ja suullinen perinne risteävät toisensa: onnettomuuden virallisia syitä täydennetään vaihtoehtoisin selityksin, omakohtaiset muistot saavat rinnalleen *Estonia*-folkloreksi vakiintuneita uskomuksia ja enteitä. Tämä runsaslukuinen kirjallisuus on kuitenkin ei-kaunokirjallisenä rajattu artikkelin ulkopuolelle.

Hitsaaja ja Orgelbyggaren

Katja Ketun *Hitsaajassa Estonian* onnettomuus nivoo viiden ihmisen tarinat toisiinsa. Lapista etelään menneisyyttään paennut, runoilijaurasta haaveileva Niila Kamsu on *Estonian* keulaportin hitsaaja, jonka harteille onnettomuusutinen kasaa sietämättömän taakan syyllisyyttä. Niilan vaimo Kaisu puolestaan vastaanottaa turmautisen sisarpuoleltaan, jon-

ka mies vammautuu ja lapsi kuolee Estoniassa. Niila on jättänyt taakseen Lappiin naisen, mieleltään järkkyyvän Aura Autin, joka jatkaa elämäänsä autioituvissa pohjoisen kylissä yhdessä tyttärensä Mirkan kanssa. Mirka uskoo veljensä kuolleen Estonian turmassa ja alkaa etsiä syyllistä – vuoroin veljen, vuoroin äidin kohtalolle. Viidennen äänen romaanissa saa lappilainen poliisikomisario, joka kommentoi vuoroin itse onnettomuutta, vuoroin sen yhteen solmimia elämäntarinoita, joihin joutuu poliisinvirassaan puuttumaan. *Hitsaajan* aikajänne ulottuu Estonian onnettomuusyöstä saman vuoden joulun. Myrskyävältä Itämereltä edetään Helsingin Jollakseen ja Inarin syrjäseuduille.

Robert Åsbackan *Orgelbyggaren* puolestaan lähtee liikkeelle neljätoista vuotta myöhemmin, syksystä 2006. Usean ihmisen tarinan asemesta romaani keskittyy turmassa leskeytyneen Johannes Thomassonin matkaan nykyhetken, muistojen ja menneisyyden vaiheilla. Thomasson (jota puhutellaan romaanissa pääosin sukunimellään) alkaa rakentaa surutyönään kirkkourkuja pariskunnan kerrostalokaksioon, kanttorina toimineen Siri-vaimonsa muistoksi. *Hitsaajan* Niila Kamsun lailla myös Thomasson tuntee Estonian läpikotaisin: hän on työskennellyt laivassa konemestarina 1980-luvun alussa, aluksen liikennöidessä Turun ja Tukholman välistä reittiä *Viking Sally* -nimellä. Tästä syystä Thomasson ei myöskään usko virallisia onnettomuusselvityksiä, vaan on vakuuttunut siitä, ettei julkisuuteen ole kerrottu turman perimmäisiä syitä.

Sekä *Hitsaaja* että *Orgelbyggaren* asemoivat Estonian turman tiiviisti onnettomuusajan suomalaiseen yhteiskuntaan ja sen tuolloin ajankohdaisiin kysymyksiin. Tapahtuma-ajan määritteiksi nimetään 1990-luvun lama-aika ja Suomen hakeutuminen Euroopan unionin jäsenyyteen. Yhteys Viroon jää löyhäksi: suomalaisissa *Estonia*-romaaneissa Estonian onnettomuutta tarkastellaan kuvitteellisten suomalaisten silmin.

Suomalaiset *Estonia*-romaanit poikkeavatkin tältä osin suuresti aiheen virolaisista kaunokirjallisista esityksistä. Virolaisessa kaunokirjallisuudessa Estonian turma kytetään tiiviisti siihen historiallisesti ja yhteiskunnallisesti erityiseen tilanteeseen, jota onnettomuusaikana elettiin. Viron itsenäisyys oli palautettu vain kolme vuotta aiemmin, muutamia kuukausia ennen Neuvostoliiton lopullista romahdusta (1991). Ajan mediassa tasavalta ja sen englanninkielistä nimeä kantanut laiva yhdistettiin toisiinsa toistuvasti: Estonian kohtalo nähtiin synkkänä enteenä koko valtion tulevaisuudesta. Paljonpuhuva on esimerkiksi postikorttikuva mereen vajoavan laivan keulasta, joka on maalattu Viron lipun sinimustavalkoinen raidoin (ks. Kalmre 2009: 291, 294–295).

Valkoinen laiva

Orgelbyggaren-romaanissa Estonian edeltäjää *Viking Sallya* kuvataan siihenastisista risteilyaluksista suurimmaksi ja ylellisimmäksi. Sen kerrotaan syntyneen osana ajan suuntausta rakentaa yhä kookkaampia ja loisteliaampia laivoja. Kuvaus sisältää kriittisiä äänenpainoja: luksushotellia muistuttava laiva on epäaito jäljitelmä.

Viking Sally var det största fartyg som någonsin gått i linjetrafik mellan Finland och Sverige. Ett flytande hotell. Alla som såg henne sa att nu kan de inte bli större.

Me det kunde de. Bara tio år senare var Sally ett slitet fartyg som börjat gå mellan Vasa och Umeå under namnet Wasa King. Efter ytterligare ett par år var det dags för en ny rutt. Hon började då gå i linjetrafik mellan Stockholm och Tallinn under namnet Estonia. [– –]

Sally var ett märkligt bygge, många ansåg att hon inte ens var ett fartyg, utan något annat; ett hotell, ett flytande nöjesplats. Något som liknade men inte var. Oäkta som mässingsstängerna runt bardisken. [– –] I mörker och storm blev hon det hon egentligen skulle ha varit, ett fartyg. (Åsbacka 2008a: 75, 83)

Viking Sally oli suurin alus joka oli koskaan kulkenut reittiliikenteessä Suomen ja Viron välillä. Kelluva hotelli. Kaikki sen nähneet sanoivat että nyt laivoista ei enää voi tulla isompia.

Silti niistä tuli. Vain kymmenen vuotta myöhemmin Sally oli kulunut alus joka oli alkanut liikennöidä Vaasan ja Uumajan välillä Wasa King -nimisenä. Vielä parin vuoden päästä oli uuden reitin aika. Silloin se alkoi kulkea Tukholman ja Tallinnan välistä reittiä Estonia-nimisenä. [– –]

Sally oli merkillinen rakennelma: monien mielestä se ei ollut edes laiva vaan jotakin muuta; hotelli, kelluva huvipalatsi. Jotakin vähän sinnepäin. Jäljitelmä kuten baaritiskiä kiertävät messinkitangot. [– –] Pimeässä ja myrskyssä siitä tuli se mikä sen oikeastaan olisi pitänyt olla, laiva. (Åsbacka 2008b: 64, 71)

Dystooppisen fiktion keskeisen osa-alueen muodostavat dystooppiset varoitustarinat, joissa dystopia kuvataan vahingollisen toiminta- tai ajattelumallin vääjäämättömäksi seuraukseksi. Dystooppisen varoitustarinan kritiikin kohteena voi olla joko yksittäinen utooppinen, vastakohtakseen kääntyvä projekti tai nykykehitys yleisemmin. Laajimmillaan dystooppinen varoitustarina kritisoi utooppista ajattelua, ”utopianismia” ylipäätään. (Booker 2013: 6.) *Orgelbyggaren*-romaanissa *Estonian* syntyy selitetään osaksi ajalle ominaista utooppista projektia. Se on kertakäyttöisestä kulutuskulttuuristaan ja vauraudesta jälkikäteen muistetun 1980-luvun tuote: valmistumisaikansa suurin ja ylellisin risteilyalus vanhenee kymmenessä vuodessa kuluneeksi, sivureiteille siirrettäväksi laivaksi. Koon ja loisteliaisuuden vaateet häivyttävät vaarallisella tavalla taustalleen sen tosiseikan, että risteilyalus voi olla huvipalatsi vain kaiken ollessa hyvin: *Estonian* turmayön kaltaisessa myrskyssä se on arvaamattomille luonnonvoimille altis laiva.

Aikansa suurimpana ja ylellisimpänä risteilyaluksena *Orgelbyggaren*-romaanin *Viking Sally* on kuin *Titanic*. Kelluvaksi huvipalatsiksi ja hotelliksi on niin ikään nimitetty myös *Titanicia*. *Titaniciin* viittaa myös romaanin kuvaus *Viking Sallyn* neitsytmatkasta, jolle laivan konemestarina toiminut Thomasson osallistuu Siri-vaimonsa kanssa. Koepurjehduksen tarkoituksena on koetella laivan vakautta. Toisin kuin *Titanic*, *Viking Sally* ei uppoa neitsytmatkallaan, mutta ensimmäinen matka vihjaa silti laivan synkästä kohtalosta: kun laiva suuntaa merelle, Thomasson ja Siri kuuntelevat ”aaltojen lyövän leikkisästi keulaa vasten” (Åsbacka 2008b: 64, ”och hörde vågorna lekfullt slå mot fören”, Åsbacka 2008a: 75).

Titanicin haaksirikko on historiallisen merionnettomuuden ohella laajasti tunnettu kulttuurinen kertomus, jota on varioitu lukuisia kertoja niin fiktiossa kuin folkloressa. Onnettomuus on kiteytynyt hyvin tunnetuksi ja toistetuksi, varoittavaksi vertauskuvaksi sokeasta kehitysoptimismista ja teknologiauskosta, jotka hallitsemattomat luonnonvoimat nujertavat. Kulttuurisena kertomuksena tarina *Titanicin* onnettomuudesta

on myös retrospektiivinen myytti, sillä *Titanicin* määreet ”maailman suurimpana” ja ”uppoamattomana” laivana vakiintuivat vasta onnettomuuden tapahduttua. *Estonian* turmalle *Titanicin* haaksirikko vakiintuneine kulttuurisine tulkintoineen on edustanut esikuvaa ja vertailukohdetta: *Estoniassa* on nähty Itämeren *Titanic*.

Orgelbyggaren-romaanin hienovaraiset *Titanic*-viittaukset korostavat *Estonian* tarinaa dystooppisena varoituskertomuksena. Aikansa suurin ja ylellisin risteilyalus tuhoutuu arvaamattomien luonnonvoimien kurimuksessa, jota ihmiskäsin rakennettu teknologia ei selätä. *Titanicin* vakiintuneimpia kulttuurisia merkityksiä on olla juuri sokean kehitysoptimismien ja teknologiauskon kiteytyneet symbolit. Tässä merkityksessä *Titanic* esiintyy esimerkiksi Jaan Kaplinskin kaunokirjallisessa esseessä *Jää ja Titanic* (suom. *Titanic*) sekä Matti Wuoren ja Markku Saksan toimittama, miltei samanikäinen pamfletti *Titanicin kansituolit* (1993).

Orgelbyggaren kuvaa ennennäkemättömän ylellisen *Viking Sallyn* matkan *Estonian* ennennäkemättömän suureen tuhoon. Laivan elämäntahti rakentuu *Titanicin* tarinaan vertautuvaksi dystooppiseksi varoituskertomukseksi, mutta tämän lisäksi utooppinen ja dystooppinen myös vuorottelevat läpi laivan kuvauksen. *Estonian* kuvataan jo *Viking Sallyna* olleen yhtäältä arjesta irrallinen, sen normeista vapaa tila ja toisaalta kertautuvien katastrofien näyttämö.

Thomassonin muisteleva arki merellä poikkeaa jyrkästi arjesta maissa: laivaristeilyillä ylensyödään ja -juodaan, uskollisuus puolisoa kohtaan joutuu koetteelle. Moraalisia pidäkkeitä verrataan laivan vesitiiviisiin laipioihin: vesitiiviit laipiot estävät vesimassoja tunkeutumasta alukseen, moraaliset pidäkkeet pitävät aisoissa matkustajia, ”ettei ollut riskiä että laivaelämä läikkyy yli” (Åsbacka 2008b: 109; ”att det inte är någon risk att livet ombord spiller över”, Åsbacka 2008a: 124). Vesitiiviit laipiot eivät kuitenkaan estä *Estoniaa* – eivätkä *Titanicia* – uppoamasta. Thomasson puolestaan on *Viking Sallyssa* työskennellessään ajautunut salasuhteeseen, jota ei lopeta edes heti suhteen paljastuttua. Petosteema kertautuu läpi romaanin. Uskottomuuden muisto ensinnäkin varjostaa Thomassonin pitkää, *Estonian* turmaan päättynyttä avioliittoa. Toisekseen Thomasson tuntee *Estonian* uhrien omaisten joutuneen kollektiivisen petoksen uhreiksi: hylkyä ei alkuperäisten lupauksen mukaisesti koskaan nosteta, eikä hän vakuutu onnettomuutta virallisesti selittävistä syistä.

Viking Sally kuvataan romaanissa onnettomuuksien tapahtumapaikaksi jo vuosia ennen *Estonian* turmaa. Harjoittelijana työskennellyt nuorukainen menehtyy laivan jätekontissa, johon on osaamattomuuttaan heittänyt likapyykin laivan pyykkikuilun sijasta. Thomasson kantaa harjoittelijan kuolemasta syyllisyyttä loppuikänsä, vaikkei häntä virallisesti siitä syytetä: nuorukaisen perehdyttäminen oli Thomassonin tehtävä, jota hän laiminlöi tuolloisen salasuhteensa vuoksi. Petoksen ja syyllisyyden teemat kietoutuvat toisiinsa. Thomasson kieltäytyy aikanaan lähtemästä vaimonsa kanssa kohtalokkaalle matkalle Estonialla, koska laiva muistuttaa häntä menneisyyden virheistä. Turma jättää jälkeensä kysymyksen, kuoliiko vaimo kenties samassa porraskuilussa, jossa nuorukainen menehtyi. (Åsbacka 2008a: 121, 126, 129.)

Jätekonttionnettomuus ennakoi ja heijastaa upotusrakenteen (ks. esim. Dällenbach 1977: 16) *Estonian* tulevaa onnettomuutta. Tietämättömyys pohjustaa kumpaakin tragediaa: *Viking Sallyn* harjoittelijanuorukainen ei erota laivan osia toisistaan, *Estonian* matkustajat eivät puolestaan tunne laivan uloskäyntireittejä eivätkä osaa käyttää pelastuslauttoja oikein, mitä kuvataan romaanissa. Nuorukainen menehtyy jäätyään loukkoon jätepuristimeen, *Estonian* uhreista valtaosa jää uppoavan laivan vangeiksi. Kummassakaan onnettomuudessa laiva ei toimi kuten sen pitäisi: jätepuristimen ei pitäisi käynnistyä kontin ollessa auki, eikä keulaportin tulisi aueta aluksen purjehtiessa merellä.

Myös Katja Ketun *Hitsajassa Estonian* edeltäjää *Viking Sallya* kuvataan mieleenpainuvaksi laivaksi. Ylellisyyden asemesta kuvaus korostaa kuitenkin laivan kauneutta ja otaksuttua kestävyyskykyä meren vaaroja vastaan. Nuoren laivan kiittävästä adjektiiveista runsas kuvaus jyrkentää vastakohtaa *Estonian* tuhon näkymiin. Kuten *Orgelbyggaren*-romaanissa, myös *Hitsajassa* muistikuva laivasta saapuu vuosien takaa: *Estonian* turman syitä selvittelevä Mirka Autti löytää valokuvan *Viking Sallysta* 1980-luvun alkupuolelta.

Kirjastosta repäistyssä lehtikuvassa on kaunis, valkoinen laiva. Laivan nimi on Viking Sally. Kuvassa se purjehtii merellä vakaana, haavoittumattomana ja uljaana. Aurinko heijastelee taivasta sen kupeessa. Se näyttää siltä, ettei mikään voi sitä vahingoittaa. (Kettu 2008: 135–136.)

Luuloa *Estonian* vankkuudesta kuvataan myös virolaisen Mari Saatin romaanissa *Sinikõrguste tuultes...* (2000). Kuten virolaisen kaunokirjallisuuden *Estonia*-kuvauksissa usein, myös Saatin romaanissa laivaa ja Viron tasavaltaa verrataan toisiinsa. Laiva oli vaikuttanut vahvalta, itsenäisyytensä vastikään palauttanut tasavalta heikolta ja uudelle miehitykselle alttiilta. *Estonian* uppoaminen asettaa totutun ja luotetun rajulla tapaa koetteelle.

Aga tegelikult ei saanud ma ikka veel millestki aru, sest ma olin ju selle laevaga sõitnud, üsna tormisel merel, ja see tundus õige suur ja kindel, hulga kindlam kui meie väike riik, millest iga hetk võivad jälle Vene tankid üle sõita, kui neil aga tuju tuleb... (Saat 2000: 77)

Mutta oikeastaan en ymmärtänyt mistään mitään, sillä olinhan matkustanut sillä laivalla, melko myrskyävällä merellä, ja se tuntui oikein suurelta ja varmalta, joukon vankemmalta kuin pieni tasavaltamme, jonka yli Venäjän tankit voivat jälleen ajaa minä hetkenä hyvänsä, kun niitä huvittaa... (suom. SV)

Estonia oli todellisuudessakin, kirjaimellisesti valkoinen laiva. *Hitsajan* kuvaus korostaa kuitenkin ensisijaisesti laivan virheettömyyttä, johon valkoinen väri vakiintuneesti assosioituu: valkoinen kuvastaa puhtautta ja eheyttä (Heller 2000: 135–136).

”Valkea laiva” (*valge laev*) on myös virolaiseen kulttuuriin ja viroon kieleen kiteytynyt kielikuva, jolla tarkoitetaan sorretun kansan tai kansanosan jakamaa toivetta ulkomaailmasta saapuvasta pelastuksesta. Se on tunnetuimpia virolaisia mereen liittyviä, Viron ja muun maailman jännitteistä suhdetta kuvastavia vertauskuvia. (ks. esim. Torp-Kõivupuu & Kõiva 2005.) Trooppia on varioitu kaunokirjallisuudessa lukuisia kertoja, 1900-luvun vaihteesta nykypäiviin: kaivatun valkean laivan asemesta Viroon rantautuukin musta laiva (Tuglas 1905) tai humalaisia risteilyturis-

teja kuljettava laivojen joukko, jota yhdistää traditionaaliseen kansalliseen utopiaan vain valkoinen väri (Oksanen 2003). Troopin tunnetuimpia kaunokirjallisia esityksiä on Aino Kallaksen tunnettu novelli ”Lasnamäen valkea laiva”, joka kuvaa edellä mainittuja suuremmin alkuperäistä valkean laivan odottajien joukkoa, ”profeetta Maltsvetin liikettä” 1800-luvun lopun Tallinnassa (Vuorikuru 2017, 65–66, ks. myös Melkas 2006: 42–53). Kallas puolestaan kirjoitti novellinsa virolaisrealisti Eduard Vilden historiallisen romaanin *Prohvet Maltsvet* (1905/1908) innoittamana.

Hitsaajan ”valkoisen laivan” kuvausta voidaan uumoilla tietoiseksi kulttuuriviittaukseksi virolaiseen valkean laivan trooppiin, sillä kirjailija tuntee Viroa ja virolaista kulttuuria sangen läheisesti. Kettu on opiskellut virolaisen Priit Pärnin ohjauksessa, minkä hän on tuonut toistuvasti esille Viroom suuntautuneilla kirjailijaesiintymisillään (esim. Hytönen 2016). *Hitsaajan* ohella Viroom liittyy epäsuorasti myös kirjailijan uusin romaani *Yöperhonen* (2015), jossa kuvataan muun muassa Neuvostoliiton vankileirien elinolosuhteita. Kumpikin romaaneista on sittemmin myös käännetty viroon kielelle. Jaan Kaplinskin kaunokirjallisessa esseessä *Jää ja Titanic* valkean laivan trooppi puolestaan yhdistetään sekä *Titanicin* haaksirikkoon että epäsuorasti myös *Estoniaan*. Kaplinski käyttää valkean laivan kielikuvaa poleemisesti: se samastetaan teoksessa toiveeseen päästä osalliseksi länsimaisesta hyvinvoinnista, mikä käytännössä on mahdollista vain pienelle osalle ihmisiä. Turvallisuudentunteen tuojana läntinen yltäkylläisyys on kuitenkin yhtä petollinen kuin usko *Titanicin* uppoamattomuuteen. Esseen pian *Estonian* turman jälkeen laaditut jälkisanat toimivat lukijan tulkintaa voimakkaasti ohjaavana epitektinä (Genette 1982: 1–10): esseen kriittinen kuvaus uppoamattomaksi luullusta *Titanicista* ja läntistä elämäntyyliä symboloivista, Itämeren seilaavista risteilyaluksista yhdistetään jälkisanoina suoraviivaisesti *Estoniaan*. Kuten aiheen virolaiset kaunokirjalliset esitykset usein, myös *Jää ja Titanic* korostaa lisäksi valtion ja laivan samannimisyyttä.

Tänapäeval juhtub katastroofe ainult kolmandas maailmas või endistelt sotsialismimaadel, läänemaailm, esimene maailm on praktiliselt uppumatu, teda ei ähvarda miski. Ta sõidab kindlalt oma kursil nagu suur valge laev, kuhu pileti saavad ainult need, kellel on selleks raha ja hea päritolu. Teistel jääb üle ainult talle kaldalt või oma laevukestelt ja praamikestelt järele lehtivada. Valge laeva reisijad vaatavad seda kõike, heidavad viimase pilgu oma eksootiliste ja tüütude probleemidega hädas olevale maailmale ja rõivavad edasi. Neid juhibeksimat automaatika, radasid ja kajaloodid. Võibolla on laeval ka mõni kirjanik, kellel tuleb tahtmine kirjutada proosapoeem oma valgest laevast [– –]. (Kaplinski 1995: 45–46)

Meidän aikanamme katastrofeja sattuu vain kolmannessa maailmassa tai entisissä sosialistimaissa; länsimaailma, ensi maailma, on käytännöllisesti katsoen uppoamaton, sitä ei uhkaa mikään. Se kulkee vakaasti omaa reittiään kuin suuri valkea laiva, johon matkalipun saavat vain ne joilla on siihen rahaa ja joilla on hyvä tausta. Toiset eivät voi muuta kuin vilkuttaa sen perään rannalta tai omista pikku laivoistaan tai proomuistaan. Valkoisen laivan matkustajat katsovat sitä kaikkea, luovat viimeisen silmäyksen eksoottisten ja ikävyyttä aiheuttavien ongelmien parissa kamppailevaan maailmaan ja matkustavat itse eteenpäin. Heitä ohjaa erehtymätön automatiikka, tutkat ja kaikuluotaimet. Ehkä laivalla on myös joku kirjailija, jolle tulee halu kirjoittaa proosaruno siitä valkeasta laivasta [– –]. (Kaplinski 1995: 76–77)

Estonia-aiheinen kaunokirjallisuus saa dystooppisen varoitustarinan piirteitä: onnettomuus kuvataan kritisoitavan utooppisen projektin

vääjäämättömänä seurauksena, utooppisen projektin kääntymiseksi vastakohtakseen. Kuten *Titanic*, myös *Estonia* kuvataan suuruudenhulluksi ja sellaisena petolliseksi projektiksi: se on aikansa suurin ja ylellisin risteilyalus, jota erehdytään näiden ominaisuuksien vuoksi pitämään haavoittumattomana. Dystooppisen varoitustarinan keinoin kritisoidaan sekä kehitystä, joka painottaa kokoa ja loisteliaisuutta turvallisuusnäkökohdrien kustannuksella, että yleisemmin liian suurta luottamusta ihmiskäsin rakennettuihin teknologisiin innovaatioihin. *Titanicin* moninkertaisesti vertauskuvallistunut ja mytologisoitunut haaksirikko toimii kulttuurisena esikuvana *Estonian* turman kaunokirjallisille kuvauksille, joissa laivan kohtalo niin ikään kuvataan hallitsemattomien luonnonvoimien voitoksi inhimillisesti kontrolloidusta teknologiasta.

Dystooppinen fiktio sijoittuu tyypillisesti tulevaisuuteen ja kuvaa sen sisältämiä uhka- ja tuhokuvia. Näiden perusta on kuitenkin usein tavalla tai toisella luotu nykyisyydessä. *Estonia*-aiheinen kaunokirjallisuus sijoittuu tätä vastoin lukijoiden hyvin tuntemaan lähimenneisyyteen. Onnettomuuden tapahtuma-aikaa kehystetään ajanmukaisin, todellisiin historiallisiin tilantein ja tapahtumiin: aiheen virolaisissa kuvauksissa turma yhdistetään Viron uudelleenitsenäistymisen prosessiin, kotimaisessa kaunokirjallisuudessa puolestaan 1990-luvun lama-aikaan ja Suomen liittymiseen Euroopan unionin jäseneksi (1995). Dystooppisen fiktion ohella *Estonia*-aiheista kaunokirjallisuutta voidaan tarkastella myös katastrofikuvauksina sekä suhteessa traumafiktioon, jolla on laajina myös yhtymäkohtia dystooppisen fiktion kanssa.

Meri, mitä heille teit? Estonia-aiheinen kaunokirjallisuus trauman ja kriisin kuvauksina

Orgelbyggaren on *Estonian* turman uhrin omaisen selviytymistarina, *Hitsaajassa* onnettomuus puolestaan nivoo yhteen usean ihmisen tarinat. Niin uhrit, uhrien omaiset kuin myös muut turman koskettamat ovat fiktiivisiä henkilöitä, joilla ei ole todellisuusvastetta. Itse onnettomuutta kuvataan omaisten ja muiden osallisten muistelemana ja kuvittelemana, ei omakohtaisesti kokemana tragediana. Romaanien kuvaus painottuu *Estonian* turman jälkeiseen aikaan: yhtäältä turman koskettamien ihmisten selviytymiskamppailuun, toisaalta onnettomuuden vaikutuksiin sen jälkeisessä ajassa ja ympäröivässä yhteiskunnassa. Turman osin muistelluiksi, osin kuvitelluiksi näyttämöiksi sijoitetaan sekä uppoava laiva että sitä ympäröivä, myrskyvä meri.

Katastrofi merkitsee etymologisesti kumoutumista ja suunnan vaihtumista toiseksi: kreikan kielen sana *katastrophein* tarkoittaa sananmukaisesti ”alas” (*kata*) ”kääntymistä” (*strophein*). Katastrofi on määritelty myös äkilliseksi, odottamattomaksi ja poikkeukselliseksi tapahtumaksi, joka jakaa ajan kahtia: katastrofia edeltävään, nostalgisesti muistettuun aikaan ja katastrofin jälkeiseen, sen pysyvästi varjostamaan aikaan. Tapahtumana katastrofi herättää kriittisiä kysymyksiä: mikä katastrofin aiheutti, kuinka se olisi voitu välttää? (Qader 2009: 7, 18.)

Tarkastelemissani *Estonia*-aiheisissa romaaneissa onnettomuutta kuvataan tätä määritelmää vastaavana katastrofina. *Orgelbyggaren*-romaanissa Johannes Thomasson kokoaa kirkkourkujen lisäksi myös vuosi vuodelta täydentyvää lehtileikekokoelmaa *Estonian* vaiheista, onnettomuuden yksityiskohdista ja syistä. *Hitsaajan* Niila Kamsu lievittää omantunnontuskiaan toistuvien sisäisten vakuutteluin: ”Ei se minun syyntä ollut. Jotain vikaa tavarassa”. Kummassakin romaanissa onnettomuus halkaisee ajan kahtia. *Orgelbyggaren*-romaanissa ”Thomassonin elämässä kulki epävarmuusraja syksyn 1994 kohdalla” (Åsbacka 2008b: 31, ”i Thomassons liv gick en osäkerhetsgräns vid hösten 1994”, Åsbacka 2008a: 37). *Hitsaajassa* Niilan vaimo Kaisu vastaanottaa onnettomuusuutisen, joka tunkeutuu väkivaltaisesti keskelle jokapäiväistä arkea. Katastrofin kykyä jakaa aika äkillisesti kahtia kuvataan siirtymällä kerronnassa realistisesta fantastiseen.

Ja yhtäkkiä tulvahtaa keittiö täyteen merivettä. Uponnut laiva. Käsi kurkottaa kohti verhoja vetääkseen ne eteen, piilottaakseen siellä näkyvän meren tai suojellakseen taloa siltä. Käden tiellä ollut kuppi kaatuu, vierii pöydän kulmalle ja räsähtää rikki. Nytkö juuri tämmöistä pitää sattua, kun on uusi talo ja kaikki? Juuri nytkö piti siskon soittaa? Siskopuolen. [– –]

Istun keittiönlattialla meriveden levitessä nivusiin ja kerään posliininsirpaleita. Kahlaan reisiä myöten vedessä olohuoneeseen. (Kettu 2008: 35)

Hitsaaja jakautuu neljään osaan, josta kunkin aloittaa ”Painajainen”-nimellä otsikoitu avausluku. Kukin avausluku kertoo katkelman tarinaa, jossa nimettömäksi jäävä minäkertoja koettaa paeta uppoavasta laivasta. Ensimmäisessä avausluvussa pakoyrityksen kerrotaan suoraan olevan osa minäkertojan toistuvasti näkemää unta, mihin myös avauslukujen otsikointi viittaa.

Avauslukujen muodostama kertomus pakoyrityksestä katkoo romaanin muutoin kronologisesti etenevän juonen, *Estonian* turman laukaisemat ja sen vuoksi toisensa risteävät elämäntarinat. Nämä tarinat ovat korostetusti yksilöiden tarinoita: pääosa romaanien luvuista on otsikoitu kulloinkin keskiöön asetetun henkilöhahmon mukaan. Avauslukujen katkelmallisen painajaisunen näkijäksi sitä vastoin on tullukittavissa kuka tahansa *Estonian* onnettomuuden havahduttama. Kirjailija itse on kertonut nähneensä *Estoniasta* painajaisunia kuukausien ajan (*Postimees* 18.11.2011); alalukujen painajaiskuvaus voidaan siten tulkita myös romaanin kirjoitusprosessin kuvaukseksi.

Painajaisunen kuvaus on kaunokirjallisen traumafiktion tyypillinen aloitustapa: teoksen avaa esimerkiksi kuvaus hetkestä, jona henkilö havahtuu hereille juuri näkemästään painajaisunesta (Granofsky 2012: 4–5). Kaunokirjallisuuden traumakuvaus *Hitsaajan* yhdistävät myös painajaisjaksojen järjestelmällinen toisto romaanin osien avauslukuina sekä toisaalta painajaisjaksojen fragmentaarisuus: kronologisesti etenevä pakoyritykseni rakentuu toisistaan irrallisiin sijoitetuista katkelmista, jotka lisäksi katkovat romaanin varsinaista tarinaa. Toisto ja fragmentaarisuus ovat vakiintuneita kaunokirjallisia keinoja kuvata traumaattista muistoa, jonka ominaispiirteitä ovat juuri pirstaleisuus, hallitsematon toistuvuus ja integroitumattomuus tavanomaisista muistikuvista rakentuvan elämäntarinan kanssa (mm. Whitehead 2004: 40–48).

Estonian turma kuvataan *Hitsaajassa* useita ihmisiä syvästi koskettaneeksi tragediaksi: onnettomuus on romaanissa kollektiivinen historiallinen trauma, jollaisia keskeinen osa traumafiktion genreen lukeutuvista teoksista kuvaa (ks. esim. Balaev 2008: 149–150). Traumafiktio ja dystooppinen fiktio lähenevät tässä kohden toisiaan: myös dystooppinen fiktio tyypillisesti heijastelee kollektiivisesti koetun trauman tuntoja siitä toipuvassa maailmassa (Granofsky 2012: 4–5).

Orgelbyggaren-romaanin kuvaus ensisijaisesti *Estonian* turman aiheuttamaa yksilöllistä surua kokijana onnettomuudessa leskeksi jäänyt Thomasson. Kuten *Hitsaajassa*, myös *Orgelbyggaren*-romaanissa onnettomuustyön mielikuviin lukeutuu kuvitelma pakomatkasta: turman yksityiskohdille ja sille omistautuva Thomasson myös miettii loputtomiin, kuinka pitkälle Siri-vaimo ehti uppoavassa laivassa ja missä olosuhteissa tämä kuoli.

Estonian onnettomuuden toistuvimmaksi yksityiskohdaksi asettuu mielikuva laivan savupiipuista. Se on yhtä aikaa muisto ja kuvitelma: Thomasson muistaa vastavalmistuneen *Viking Sallyn* kiiltävät savupiiput, joita vertaa mielessään *Estonian* mereen vaipuviin piippuihin. Savupiippujen kuvaus jäljittelee traumaattista muistamista ja kuvastaa siten onnettomuuden aiheuttamaa traumaa: mielikuva savupiipuista kerättyä romaanissa useaan otteeseen ja tunkeutuu Thomassonin muiden muistojen ja ajatusten joukkoon, pirstoen ja pirstaloituen. Kirkkaimmin traumaattista muistamista kuvataan episodissa, jossa Thomasson on syventynyt selaamaan *Viking Sallyn* valokuvia ja läpikäy samalla oman tunnontuskiaan vanhasta uskottomuudesta. Thomassonin omantunnon äänenä toimii pariskunnan vuosia aiemmin kuollut tytär Maja, jonka kanssa hän antautuu mielensisäiseen dialogiin. Romaanissa keskeiset surun, syyllisyyden ja petoksen teemat kietoutuvat episodissa toisiinsa.

Ännu en bild av den blänkande skorstenen. Som femton år senare...
Hon ringde till och med och talade med Elina en gång, sa Maja.
...med ett fräsande skulle komma att sänkas i vattnet. (Åsbacka 2008a: 169)

Vielä yksi kuva kiiltävistä savupiipuista. Jotka viisitoista vuotta myöhemmin...
Siri jopa soitti kerran Elinalle ja puhui hänen kanssaan, Maja sanoi.
...upposivat sähisten veteen. (Åsbacka 2008b: 150)

Turman aikaansaamaa traumaa kuvataan episodissa kielellisin keinoin. Lause savupiipuista katkeaa kesken ja jatkuu myöhemmin vaillinaisena. Katkelmallisuutta korostaa kolmen pisteen käyttö.

Sekä *Orgelbyggaren*-romaanissa että *Hitsaajassa* turman aiheuttamaa traumaa kuvataan myös onnettomuutta koskevien muistojen ja mielikuvien toistuvina tunkeutumisina keskushenkilöiden arkeen. *Orgelbyggaren*-romaanin Thomasson säikähtää puhelimen sointia vuosienkin päästä; *Hitsaajassa* Kaisu puolestaan näkee täyttyvässä kylpyammeessa *Estoniaan* virtaavat vesimassat (Åsbacka 2008: 75, Kettu 2008: 140).

Yksilöllisesti ja kollektiivisesti koskettavan trauman ohella *Estonian* onnettomuus kuvataan kummassakin tarkastellussa *Estonia*-romaanissa myös kriisiksi, joka niin ikään koettelee sekä yksilöitä että yhteisöä. *Hitsaajassa* turma muuttaa merenrantakaupunginosa Jollaksessa asuvien Kaisun ja Niilan arkisen elinympäristön sekä vieraaksi että

vaaralliseksi. Kodin ikkunoista avautuva merellinen näkymä yhdistyy mielikuvissa onnettomuuteen ja luo siksi groteskeja mielikuvia. Romaanin haaksirikkomotiivi moninkertaistuu: haaksirikko on myös traditionaalinen ihmiselämän kriisin vertauskuva. Omanlaisena, yhteiskunnallisena haaksirikkonaan voidaan lisäksi pitää romaania kehystävää 1990-luvun lama-aikaa, joka romaanin tapahtuma-aikana on väistymässä.

Sillan alla meri näyttää ellottavalta, vaaralliselta. Mihin tässä enää voi luottaa? Sama meri joka tappaa ihmisiä, kannattaa Jollaksen rannassa venettä. Lapset siinä uivat ensi kesänä kuolleitten seassa kuin lihasopassa sattumia väistellen. Juuri, kun oltiin selviämässä lamasta. Juuri, kun on hankittu uudet keittiökalusteet ja kaikki. Tuntuu, kuin olisi joutunut petoksen uhriksi. (Kettu 2008: 50)

Orgelbyggaren-romaanissa merionnettomuuskuoleman groteskiutta kuvataan hienovaraisemmin, intertekstuaalisen viittaamisen keinoin. Romaanissa taajaan viitattuna intertekstinä toimii Samuel Beckettin romaani *Malone meurt* (1951, ruotsinkielinen käännös *Malone dör*), joka *Orgelbyggaren*-romaanin tavoin on kuolemaansa lähestyvän, vanhan yksinäisen miehen tarina. Intertekstuaalista suhdetta korostetaan lisäksi sijoittamalla intertekstin nimeltä mainitseva sitaatti motoksi romaanin alkuun (ks. esim. Plett 1985: 87). *Estonia*-romaanin avaavana mottona sitaatti yhdistyy lukijan tietoon turman suuresta uhrimäärästä ja kuvastaa merionnettomuuskuoleman rumuutta.

Denna härva av grå kroppar är de. Tysta,
otydliga, kanske fastklamrade vid varandra
ligger de tillsammans i en hög, med
huvudena begravda i rockarna.
(Samuel Beckett: *Malone dör*)

He ovat tämä harmahtavien ruumiiden sekasotku.
He ovat enää vain yksinäinen röykkiö yössä, hiljaisia, tuskin näkyviä,
ehkä toisiinsa tarrautuneita, päät ovat viittojen peitossa.
(Samuel Beckett: *Malone kuolee*)

Sekä *Orgelbyggaren* että *Hitsaaja* kuvaavat sängen samansuuntaisesti ihmisen toimintaa kriisissä. Turmasta selviytynyt kertoo *Orgelbyggaren*-romaanissa televisiohaastattelussa, kuinka laivassa ”vallitsi viidakon laki” (Åsbacka 2008b: 173, ”Det var djungelns lag där ute”, Åsbacka 2008a: 195). ”Hätätilanteessa vallitsee jänkhän laki”, pohtii puolestaan onnettomuusutista sulatteleva lappilainen poliisi *Hitsaajassa* (Kettu 2008: 73–74). Pakokauhu ja eloonjäämistähtö syrjäyttävät muut tarpeet onnettomuuden hetkillä – toisin kuin *Titanicin* vakiintuneissa, kulttuurisissa tulkinnoissa, joissa haaksirikko herättää herrasmiesmäisyyden hyveen.

Estonian turman aiheuttaman kriisin kaunokirjallisesta kuvauksesta vertailukohteen tarjoaa virolaisen Jaan Pehkin runo ”1994”. Runo kuvaa absurdiutuvaa toimintaa ja käyttäytymistä kriisin koettelemassa arjessa. Runon otsikko viittaa sekä *Estonian* onnettomuusvuoteen että intertekstuaalisesti myös George Orwellin romaaniin *Nineteen Eighty-Four* (1949, suom. *Vuonna 1984*), joka on modernin dystooppisen kaunokirjallisuuden klassikko.

Kuten Orwellin dystooppisessa tulevaisuuden yhteiskunnassa, myös Pehkin runossa valtiolliset voimat kontrolloivat yksilön liikkeitä. Orwellilaisen tulevaisuudennäyn ohella kuvaus muistuttaa myös *Estonian*

turman tapahtuma-aikaa edeltävästä neuvostoyhteiskunnasta, jossa yksilönvapaus oli sängen rajoitettua. Runon tulkinnan avaimena on tieto siitä, että runon minänä toimivan runoilija Jaan Pehkin täyskaima, triathlonisti Jaan Pehk oli tunnetuimpia virolaisia *Estonian* uhreja. Runossa runoilija Jaan Pehkiltä tivataan jopa poliisivoimin, kuinka hän onnistui pelastautumaan uppoavasta laivasta; selitykset samannimisyyden aikaansaamasta erehdyksestä jäävät tuloksettomiksi. Myös runoilijan vanhemmille soitetaan pojan kohtalon tivaamiseksi: kun vanhemmat selittävät, ettei poika ollut laivalla, puhelu päätetään toteamukseen ”no kahju siis” (”no harmi sitten”). Runossa kertaantuu kysymys ”meri, mida sa tegid” eli ”meri, mitä teit”, joka viimeisessä säkeistössä muuntuu muotoon ”meri, mida sa nedega tegid” eli ”meri, mitä heille teit”. Kysymys viittaa sekä onnettomuuden tuhoisuuteen että kriisin kykyyn rikkoa normaalin käytöksen rajat.

Maailma jälkeen Estonian – apokalypti katastrofin kielenä

Dystooppisen fiktion lähikäsitteitä ovat apokalyptinen ja postapokalyptinen fiktio, joista ensiksi mainittu kuvaa lopunaikoja, jälkimmäinen aikaa suuren katastrofin jälkeen. Kuten dystooppinen fiktio, myös apokalyptinen ja postapokalyptinen fiktio ovat kuvauksia tuhoisasta tulevaisuudesta. *Estonia*-aiheinen kaunokirjallisuus ei ole suoraan sovitettavissa näiden kirjallisuudenlajien kehyksiin, mutta apokalyptisyys liittyy siihen keskeisesti. Artikkelini viimeinen luku keskittyy tähän aihepiiriin, kohdeteoksena *Orgelbyggaren*.

Romaanin yhteys apokalyptiseen fiktioon luodaan täsmällisellä intertekstuaalisella viittauksella. Päähenkilö Thomasson kiinnittää huomionsa alttarimaalaukseen, jonka aiheena ovat *Raamatun* Johanneksen Ilmestyksen (Ilmestyskirja) kuvaukset maailmanlopusta ja tuomiopäivästä (Ilm. 20: 13). Surevalle leskelle alttaritaulun merellinen maisema muuttuu toivon ja lohdun näkymäksi: aikojen päättyessä meri antaa kuolleen takaisin.

Toisin kuin Job, tämä hahmo oli levittänyt kätensä kokonaan, nostanut ne kohti valoa. Ristihahmo joka piti elossa ihmisten unelmia ja uskoa. Unelmaa tuskan ja koettelemuksen jälkeisestä elämästä. Käsiään kohti valoa kohottavan hahmon alla, maalauksen keskiosassa, oli meri. Aalloissa ajalehti ihmisiä, alastomina ja puolipukeissaan, ja keskellä oleva hahmo näytti nousevan ylös valoon. Kun tarkkaan katsoo, huomaa, että kuvassa meri antaa kuolleet takaisin elämälle. (Åsbacka 2008a: 100)

Den gestalten höll till skillnad från Job armarna helt utbredda, händerna lyfta mot ljuset. En korsgestalt som höll människors drömmar och tro vid liv. Drömmen om ett liv efter smärtan och prövningen. Under gestalten som lyfte sina händer mot ljuset, i målningens mitt, fanns havet. Människor nakna och halvklädda, kastades runt i vågorna och den centrala gestalten mitt i bilden såg ut att vara på väg att lyftas mot ljuset ovanför. Man ser på målningen, och om man tittar noga förstår man att det som avbildats är ett hav som ger de döda tillbaka till livet. (Åsbacka 2008b: 115)

Episodin sisältämä intertekstuaalinen viittaus on kaksinkertainen. Yhtäältä kyseessä on visuaalisen esityksen verbaalinen kuvaus eli ekfrasiss (Rubins 2000: 7–8). Viittauksen pohjimmaisena intertekstinä (ks. mm. Tammi 1991: 59–103) toimii kuitenkin *Raamatun* Johanneksen Ilmestys. Ekfrastinen viittaus ei tässä tapauksessa kohdistu tiettyyn kuvataiteen

teokseen vaan vakiintuneeseen kuvataide-aihelmaan; raamatullisen viittauksen täsmällisenä kohteena puolestaan on Ilmestyskirjan profetia aikojen lopussa tuhovoimansa menettävästä merestä.

Johanneksen Ilmestys on länsimaisen kirjallisuuden keskeisimpiä ja tunnetuimpia apokalyptisia tekstejä. Sen kuvaus lopunaikoina lannistuvasta merestä on kiehtonut *Titanicin* haaksirikkoa käsittelevää fiktiota. Yhden esimerkin tästä tarjoaa jo Aino Kallaksen *Titanic*-novelli ”Johannes Sarkan uni” (Kallas 1914), joka kytkeytyy Ilmestyskirjaan niin otsikoltaan, kuvastoltaan kuin suorilta sitaateiltaan (Vuorikuru 2012: 110–117). Ilmestyskirjan ja siihen yhdistyvän raamatullisen paratiisimytologian kuvasto (esim. Frye 1983: 169) on liitetty myös 1900-luvun alun siirtolaisuuden kaunokirjallisiin kuvauksiin, joissa Amerikka esitetään ”uutena maailmana”, merentakaisena mahdollisuuksien mantereena (Sipilä 2002: 335–336). *Orgelbyggaren*-romaanissa Ilmestyskirja-viittaus yhdistyy lesken surutyöhön, jota keventää uskonnosta haettu lohtu. Viittaus luo valoisan vastakohtan romaanin mottoon toimivalle Beckett-sitaatille: katastrofin groteskit näkymät vaihtuvat elämän voittoon kuolemasta.

Intertekstuaalista suhdetta Ilmestyskirjaan vahvistetaan samanimisyydellä (Müller 1991: 101–109): päähenkilö Johannes Thomasson on Ilmestyskirjan profetan kaima. Hänen sukunimensä sitä vastoin viittaa epäilyksistään kuuluun *Uuden Testamentin* apostoliin. Johannes Thomassonin ”apokalypsi” – sananmukaisesti ”salatun paljastaminen” kohdistuu hänen elämäntragediansa, *Estonian* onnettomuuden syiden selvittämiseen. Tässä elämäntehtäväkseen ottamassaan toimessa Thomasson on sananmukaisesti ”tuomaan poika”, epäilijän sukua. Siinä missä *Raamatun* apostoli Tuomas uskoo ylösnousemusihmeeseen vasta kosketettuaan Jeesuksen kylkihaavaa, Thomasson haluaa nähdä huhutun räjähdysten aikaansaamat reiät *Estonian* kyljessä. Thomassonin skeptisyys kääntyy traagiseksi siitä syystä, että hän onnettomuuden perimmäisiä syitä selvittäessään päätyy luottamaan turman poikimiin salaliittoteorioihin, joiden todellisuus pohja on hatarin.

Thomassonin ja apostoli Tuomaan yhteyttä alleviivaa myös kirkkomusiikkiviittaus Thomassonin ihaileman Dietrich Buxtehuden sävellykseen ”Kuolon hetkellä anna henkeni, oi Jeesus, valua kylkeäsi pitkin” (Åsbacka 2008b: 173; ”I dödens timma låt min andedräkt, o Jesus, flöda i din sida”, Åsbacka 2008a: 194). Kirkkomusiikkiviittaukset säestävät Thomassonin tarinaa läpi romaanin. Useimmiten ne kiinnittyvät kanttorivaimo Siriin, jonka kohtalon sinetöi kirkkomusiikkiin kohdistunut rakkaus: Siri matkusti *Estonialla* vierailtuaan Latviassa tutustumassa maailman suurimpiin kirkkourkuihin.

Intertekstuaalisten viittausten ohella apokalyptiseen viittaa myös *Orgelbyggaren*-romaanin kuvasto. *Estonian* turma on kuin räjähdys, katastrofin hetkillä maailma keikahtaa päälälleen, onnettomuus autioittaa sen koskettamien ihmisten maailman, johon jää jäljelle vain vähäisiä elonmerkkejä. Hyperbolinen kuvaus korostaa onnettomuuden järjestyttäviä vaikutuksia sen koskettamien elämässä. Onnettomuus vertautuu uhrien omaisille maailmanloppuun, jonka jälkeenkin elämää on silti vain jatkettava.

Det var som mycket av livet innan också försvann. Som efter en explosion, eller det där man kunde se på teve ibland: en byggnad som rasade in i sig själv och efterlämnade ett tomrum som bredde ut sig åt alla håll. Det enda som blev kvar var små öar av grönt; en tistel, ett strå, något som andades bland massorna. På det fick man försöka bygga vidare. (Åsbacka 2008a: 37–38)

Aivan kuin iso osa edeltäneestäkin elämästä olisi kadonnut. Kuin räjähdysten jälkeen tai sen minkä joskus näki televisiossa: rakennus joka romahti sisäänpäin ja jätti jälkeensä tyhjiön joka levisi kaikkiin suuntiin. Jäljelle jäi vain pieniä vihreitä saarekkeita; ohdake, korsi, jokin mikä hengitti massojen seassa. Sen varassa piti yrittää jatkaa elämää. (Åsbacka 2008b: 31)

Päähenkilö Thomassonin elämä kulkee *Estonian* turman jälkeen syksyistä syksyyn: syksyä kuvataan harmaaksi, valottomaksi vuodenajaksi, joka vielä vuonna 2006 muistuttaa *Estoniasta*. Syksyyn viittaa myös yksi romaanin lukuisista musiikkiviittauksista: surevan Thomassonin kerrotaan kuuntelevan sävellystä *Hösten (Syksy)*. Tämä yhdistyy myös romaania taustoittavaan, *Titanicin* mytologisoituneeseen haaksiriktoon: keskenään kilpailevien tarinoiden mukaan laivalla soitettiin viimeiseksi joko kuuluisaa virttä *Nearer, my God, to Thee* tai surumarssia *Autumn (Syksy)* (ks. esim. Lord 1955).

Thomassonin silmin nähty maailma jälkeen *Estonian* on muuttunut kaoottiseksi ja vaaralliseksi. Suruunsa vajonnut mies saa vaivoin syötyä ja pukeuduttua; hajamielisyyksissään hän kävelee ajotielle ja joutuu auton töytäisemäksi. Onnettomuuden raunioittama elämä rakentuu vähä vähältä, lesken kerrostalokaksion vähitellen täyttävien kirkkourkujen lailla.

Orgelbyggaren-romaanissa *Estonian* turman rinnalle nostetaan myös muita kriisejä ja uhkakuvia, jotka varjostavat sekä ihmisiä että ympäristöä. Thomasson itse vertaa (edellä siteeratusta jaksossa) *Estonian* onnettomuutta televisiokuvan välittämään rakennuksen romahdukseen, joka jättää kaikkialle leviävän tyhjiön jälkeensä. Lukijalle kuvaus muistuttaa toisesta syksyisestä lähihistoriallisesta katastrofista, World Trade Centeriin kohdistuneesta terrori-iskusta syksyllä 2001. Enin osa kriiseistä ja uhkakuvista luetellaan kuitenkin romaanin sivuhenkilöihin lukeutuvan omintakeisen vanhuksen nimeltä Berg (Vuori) suulla. Thomassonin naapurustossa asuva vanhus vuodattaa synkkäsanaisia puheenvuorojaan kaikille tapaamilleen ihmisille, jotka puolestaan nimittävät näitä monologeja ironisesti ”vuorisaarnoiksi”. Vanhuksen mielestä ”kaikki katastrofit liittyvät yhteen”: *Estonian* onnettomuus on vain yksi toisiinsa ketjuuntuvien kriisien ja onnettomuuksien sarjassa. Muita nimeltä mainittuja ovat esimerkiksi sukellusvene *Kurskin* uppoaminen, lintuinfluenssan uhka ja Putinin toimet Venäjällä. Näiden lähihistoriallisten tapahtumien maininnat liittävät *Orgelbyggaren*-romaanin tiiviisti tapahtuma-aikaansa, 2000-luvun alkupuolelle. Ne myös kuvastavat aikaa *Estonian* turman jälkeen, joka Thomassonin silmin näyttäytyy uhkaavana, kaoottisena ja synkkänä.

Lopuksi

Artikkelissa on tarkasteltu matkustajalaiva *Estonian* onnettomuuden kaunokirjallisia kuvauksia, ensisijaisina kohdeteoksina kaksi aihetta käsittelevää kotimaista romaania: Katja Ketun *Hitsaaja* ja Robert Åsbackan

Orgelbyggaren. Kohdeteosten rinnalla on tarkasteltu virolaisen kaunokirjallisuuden *Estonia*-kuvauksia, jotka sisältävät toistuvia, aiheen suomalaiskuvauksista poikkeavia ominaispiirteitä. Siinä missä kotimaisia *Estonia*-romaaneja kehystää 1990-luvun lama-aika, yhteiskunnan vertauskuvallinen haaksirikko, virolaisessa kaunokirjallisuudessa *Estonian* turma yhdistetään toistuvasti Viron itsenäisyyden palauttamisen ja nuoren tasavallan varhaisten vuosien tunteihin.

Virolaisessa kaunokirjallisuudessa *Estonian* turma kytketään myös mereen liittyviin, virolaisessa kulttuurissa vakiintuneisiin ja keskeisiin kielikuvuihin. *Estonia* rinnastuu ”valkeaan laivaan”, ulkomaailmasta odotetun pelastuksen kiteytyneeseen vertauskuvaan. Toisaalta *Estonian* kesken jäänyt reitti Virosta Ruotsiin muistuttaa pitkään suljetusta, läntiseen maailmaan kohdistuneesta reitistä, joka syksyllä 1944 toimi myös pakolaisreitteinä. Artikkelin kotimaisissa kohdeteoksissa *Estonian* turma saa sitä vastoin vertautumiskohteekseen *Titanicin* aikanaan sangen nopeasti onnettomuuden jälkeen mytologisoituneen haaksirikon. Kaunokirjallisuuden *Estonia*-tulkinnat ovat osin yhteneviä median ja folkloren tavoille tulkita turmaa.

Hitsaajaa ja *Orgelbyggaren*-romaanin on artikkelissa tarkasteltu suhteissa dystooppiseen, apokalyptiseen ja traumafiktioon, joiden piirteitä teokset sisältävät – näiden kirjallisuudenlajien kehyksiin kuitenkin aivan mahtumatta. *Estonian* turmasta rakentuu dystooppinen varoitustarina, joka muistuttaa *Titanicin* turman vakiintuneista kulttuurisista tulkinnoista. Onnettomuus kuvataan myös sekä kollektiiviseksi että yksilölliseksi traumaksi; itse katastrofikuvauksen asemesta kohdeteoksissa korostuu turman jälkeinen aika. Katastrofin suuruutta ja kauaskantoisuutta kuvastaa myös etenkin *Orgelbyggaren*-romaanissa korostuva apokalyptisyys, jota rakentavat sekä romaanin kuvasto että intertekstuaaliset viittaukset.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjalliset teokset

- Beckett, Samuel 1951: *Malone meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit. (*Malone dör*, 1969. Ruotsinnos Lill-Iner Eriksson; *Malone kuolee*, 2007. Suomennos Caj Westerberg.)
- Hellerma, Kärt 2000: *Alkeemia*. Tallinn: Hotger.
- Kallas, Aino 1913: ”Lasnamäen valkea laiva.” Teoksessa *Lähtevien laivojen kaupunki*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1914: *Seitsemän Titanic-novelleja*. Helsinki: Otava.
- Kaplinski, Jaan 1995: *Jää ja Titanic*. (*Titanic*. Suom. Anja Salokannel.) Tallinn: Perioodika.
- Kettu, Katja 2008: *Hitsaaja*. Helsinki: WSOY.
- Kettu, Katja 2015: *Yöperhonen*. Helsinki: WSOY.
- Larsson, Dan 2015: *Sänk Estonia*. Stockholm: Recito.
- Lepik, Kalju 2011: ”Kaks sügist. 1944 ja 1994.” *Vaikuse lävel: luulet raske- teks aegadeks Tallinn*. Tallinn: Pilgrim.
- Luik, Viivi 2010: *Varjuteater*. (*Varjoteatteri*. Suom. Anja Salokannel.) Tallinn: Eesti keele sihtasutus.

- Meister, Andi 1997: *Lõpetamata logiraamat. Mayday Estonia III*. Tallinn: BNS-i Kirjastus.
- Oksanen, Sofi 2003: *Stalinin lehmät*. Helsinki: WSOY.
- Orwell, George 1949: *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warbuck.
- Pehk, Jaan 2011: "1994". *100 % Jaan Pehk*. Tallinn: Kirjastus JI.
- Pöder, Rein 2010: *Unustatud*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Remes, Ilkka 2008: *Pyörre*. Helsinki: WSOY.
- Saat, Mari 2000: *Sinikõrguste tuultes...* Tallinn: Varrak.
- Tuglas, Friedebert 1905: "Must laev." *Valitud novellid ja väikepalad 1902–1942*. Tallinn: Eesti kirjastus.
- Verronen, Maarit 2013: *Varjonainen*. Helsinki: Tammi.
- Vilde, Eduard 1905 / 1908: *Prohvet Maltsvet. Ajalooline romaan*. Tallinn: G. Pihlakas.
- Åsbacka, Robert 2008a: *Orgelbyggaren*. (2008b: *Urkujenrakentaja*. Suom. Katriina Huttunen.) Helsinki: Schildts.

Tutkimuskirjallisuus

- Asplund, Anneli 1994: *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja*. Helsinki: SKS.
- Balaev, Michelle 2008: "Trends in the Literary Trauma Theory." *Mosaic*, Vol. 41, 2 pp. 149–166.
- Booker, M. Keith (ed.) 2013: *Dystopia*. Massachusetts: Critical Insights.
- Curtis, Claire P. 2010: *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. Lanham MD: Lexington Books.
- Dällenbach, Lucien 1977: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- "Estonia hukk kirjanduses." Julkaisussa *Eesti Päevaleht*. 28.9.2011. <http://epl.delfi.ee/news/arvamus/estonia-hukk-kirjanduses?id=58659458> (Katsottu 7.12.2016.)
- Frye, Northrop 1983: *Great Code. The Bible and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Granofsky, Ronald 2012: *The Trauma Novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*. New York: Peter Lang.
- Hanberger, M. 1996. "Katastroflore: en studie av vitsar och skamt runt Estonia och Mattias Flink". I *Nord Nytt*, nr. 62, s. 109–121.
- Heller, Eva 2000: *Psychologie de la couleur, effets et symboliques*. Paris: Editions Pyramyd.
- Hytönen, Outi: "Kuinka kirjailija otetaan omaksi eli Sofi Oksanen ja Katja Kettu Virossa". *Kiiltomato* 21.6.2016.
- Kalmre, Eda 2009: "Legends Connected with the Sinking of the Ferry Estonia on September 28, 1994. In Mare Kõiva (ed.), *Media & Folklore. Contemporary Folklore IV* pp. 288–312 Tartu: ELM Scholarly Press.
- Lord, Walter 1955: *A Night to Remember*. New York: Macmillan.
- Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.

- Müller, Wolfgang 1991: "Interfiguralität." In Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality. Research in Text Theory* 15. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Plett, Heinrich F. 1985: "Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik." In Ulrich Broich & Manfred Pfister et al. (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* pp. 78–97. Tübingen: Niemayer.
- Postimees 18.11.2011.
- Qader, Nasrin 2009: *Narratives of Catastrophe: Boris Diop, ben Jelloun, Khatibi*. New York: Fordham University Press.
- Rubins, Maria 2000: *Crossroads of Arts, Crossroads of Cultures. Ecphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave.
- Salmi, Hannu (toim.) 1996: *Lopun alku. Katastrofien historiaa ja nykypäivää*. Turku: Turun yliopisto.
- Sipilä, Juhani 2002: *Maa luja, taivas korkia. Antti Tuurin Pohjanmaa-sarja*. Helsinki: Otava.
- Tammi, Pekka 1991: "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennoistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin." Teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja soveluksia* s. 59–103. Helsinki: SKS.
- Torp-Kõivupuu, Marju & Kõiva, Mare 2005: "Rahvajutust eile ja täna." (<http://www.folklore.ee/tagused/nr31/rjutt.htm>)
- Virtanen, Leea 1996: *Apua! Maksa ryömii. Nykyajan tarinoita ja huhuja*. Helsinki: Tammi.
- Vuorikuru, Silja 2008: "'Minä ikävöin maahan, jota ei ole'. Utopia Aino Kallaksen novellissa 'Lasnamäen valkea laiva.' Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia: kirjoituksia kaipuusta, ikävystä ja muistista* s. 168–200. Helsinki: SKS.
- Vuorikuru, Silja 2012: *Kauneudentempelin ovella. Aino Kallaksen tuotanto ja raamatullinen subteksti*. Helsinki: Unigrafia.
- Vuorikuru, Silja 2017: *Aino Kallas. Maailman sydämessä*. Helsinki: SKS.
- Whitehead, Anne 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wuori, Matti & Saksa, Markku 1993: *Titanicin kansituolit*. Helsinki: WSOY.

RIITTA JYTIÄ

Tuho ja toiveikkuuden tarinat Elina Hirvosen romaanissa *Kun aika loppuu*

Ilmastonmuutos, pakolaiskriisi ja terrorismi tuottavat kirjallisuuteen dystooppista, synkkiä tulevaisuudenkuvia maalailevaa ilmapiiriä. Elina Hirvosen romaaneissa toivon ja epätoivon, menneisyyden ja tulevaisuuden spekulatiot ovat keskeisiä ja varsinkin hänen uusimmassa romaanissaan *Kun aika loppuu* (2015) kuvataan yhteiskunnan dystooppista kehitystä toisiinsa eri tasoilla kietoutuvien oman aikamme ilmiöiden kautta. Romaanissa käsitellään globaaleja uhkia, kuten ilmastonmuutosta, kansainvälistä terrorismia, koulusurmia sekä yksilöä marginalisoivia sivullisuuden ja erilaisuuden kokemuksia. Käännettä synkkiin tulevaisuudenkuviin kirjallisuudessa ovat lisänneet 9/11, globaali taloudellinen taantuma ja eriarvoistuminen sekä ihmisten jakautuminen hyväosaiseen eliittiin ja huono-osaisiin putoajiin. (Vrt. Booker 2013: 1–2.) Maailmansodat, ekologiset katastrofit, väkivaltarikollisuus, hyvinvointivaltion luhistuminen ja kylmä sota ovat vaikuttaneet siihen, että dystopiasta on tullut utopian hallitsevin muoto (Sargent 1994: 26). Kirjallisuuden dystooppinen impulssi liittyy siis oleellisesti ihmisten välisiin valtasuhteisiin sekä hierarkkisiin erontekoihin ”meidän” ja ”muiden” välillä. Myös Hirvosen romaanissa kärsimys ja psyykinen luhistuminen kietoutuvat erottamattomasti yhteisöllisiin kokemuksiin sekä yhteiskunnallisiin ja maailmanpoliittisiin konflikteihin. Laajemmat katastrofin kuvat yhdistyvät usein yksityisinä pidettyihin identiteetin, ihmissuhteiden ja arjen kokemuksiin avaten mikropoliittisen tulokulman erilaisiin tulevaisuuden skenaarioihin.

Ilmastonmuutos ja poliittinen väkivalta ovat romaanin keskeisiä uhkakuvia. Romaanissa keskitytään Lauran, Eerikin ja heidän lastensa Aavan ja Aslakin arkisiin elämänratkaisuihin, jotka kaikki kuitenkin jollain tavalla liittyvät laajempiin globaaleihin, sosiaalisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Laura on ilmastotutkija, jonka halu maailman parantamiseen on lähtenyt nuoruuden punk-liikkeen ja anarkismin ideologioista. Lauran mies Eerik on arkkitehti, joka omilla ammatillisilla valinnoillaan pyrkii säästämään luontoa. Heidän tyttärensä Aava tekee kehitysyhteistyötä Afrikassa ja pyrkii parantamaan erityisesti nuorten tyttöjen elämän mahdollisuuksia. Myös hänen pikkuveljensä Aslak haluaa lapsesta asti muutosta siihen, miten ihmiset kohtelevat eläimiä ja tuhoavat luontoa. Koulukiusattu ja syrjäänvetäytyvä Aslak on alkanut elää yhä enemmän internetin todellisuudessa ja suunnittelee ”globaalia kansanmurhaa” libyalaiseksi tytöksi olettamansa Saharaflowerin kanssa. Aslakin hanke on, hänen itse sitä tietämättään, osa suurempaa suunnitelmaa, jossa maailman eri kolkissa eläviä nuoria on värvätty tekemään samaan aikaan terrori-isku eli ampumaan satunnaisesti ihmisiä kaupunkien kaduilla.

Tarkastelen romaania *Kun aika loppuu* osana nykyproosan dystooppista suuntausta. Pohdin sitä, miten ja millä ehdoilla romaani on

käsitettävissä dystooppiseksi fiktioksi sekä minkälaista utooppisuuden ja dystooppisuuden välistä jännitettä romaanissa tuotetaan. Ovatko dystooppiset uhkakuvat, epätoivo ja pessimismi korvanneet utooppisten vaihtoehtojen etsimisen? Lyman Tower Sargent (1994) ymmärtää utopian sateenvarjokäsitteeksi, joka sisällyttää itseensä sekä utooppisen että dystooppisen impulssin. Utooppisuus voidaan käsittää sosiaalisiksi unelmoinniksi ja haluksi parempaan elämään, ei ainoastaan kirjallisuuden sisältöön tai muotoon liittyväksi ilmiöksi (Mohr 2005: 16–17). Ernst Bloch (1986: 3) onkin tarkoittanut utooppisella impulssilla nykyämme kuvitella ohi todellisten kokemustemme sekä mahdollisuutta kuvitella ja järjestää maailmaa uudelleen. Myös feminismillä on aina ollut keskeinen asema uudenlaisten subjektien ja arvojen visioinnissa sekä yhteiskunnan tasapainoa häiritsevän vaarallisen tiedon tuottamisessa (Braidotti 2006: 18, ks. myös Mohr 2005: 21; Moylan 2000: 5–6). Keskeisiksi näissä ajattelutavoissa nousevat kuvittelukyky ja halu muutokseen.

Blochille utooppinen impulssi ei ole yksilöllisessä tajunnassa syntyvä ”mielen utopia” vaan jotain, joka mahdollistuu sosiaalisen ja kollektiivisen muutoksen kontekstissa (ks. Mohr 2005: 16). Tällaista kirjallisuuden poliittista ja eettistä muutospotentiaalia voidaan hahmotella myös affektin käsitteen avulla. Käytän affektin käsitettä tässä yhteydessä korostaakseni toivon ja epätoivon sosiaalista luonnetta yksilöllisen kokeamisen ja tuntemisen sijaan.¹ Problematisoin Sara Ahmedin (2014) tapaan ajatuksen tunteiden sisäisyydestä ja yksilöllisyydestä ja painotan niiden merkitystä valtaan ja erontekoihin liittyvinä rajanvetoina. Romaani on aiheensa puolesta tunteisiin vetoava käsitellessään usein tabuina pidettyjä aiheita, kuten lapsen kärsimystä ja pahuutta vanhempien näkökulmasta. Etusijalla analyysissa ovat kuitenkin henkilöhahmojen yksilöllisten tunteiden sijaan sosiaaliset normit ja idealit, jotka rakentavat affektiivisia, tunteilla ja toiveilla ladattuja oletuksia hyvästä ja kertomisen arvoisesta elämästä. Nämä tulevaisuuteen kohdistuvat toiveet ja huolet voivat avata ja muotoilla uudelleen ”meidän” ja ”muiden” välisiä rajoja. Määritelmät hyvästä elämästä ovat sidoksissa siihen, miten lukija käsittää hyvän ja pahan, normaalin ja poikkeavan, joten myös tekstin ja lukijan välisellä affektiivisellä vuorovaikutuksella on merkitystä. Lukeminen voidaankin ymmärtää muutosvoimaisena ja todellisuutta tuottavana toimintana, joka purkaa dualistista jakoa subjettiin ja objektiin, lukijaan ja tekstiin. Lukeminen on prosessi, jossa emme vain tulkitse tekstiä vaan myös teksti vaikuttaa meihin. (Pearce 1997: 2.) Affektit suuntautuvat tulevaan: ne vahvistavat johonkin kuulumisen tunnetta ja tarjoavat näkymiä johonkin mahdolliseen, ei vielä olemassa olevaan (Zournazi 2002: 15–18). Affektiivisuus on vaikuttavuutta, jota ei kuitenkaan voida etukäteen aavistaa.

¹ Tunteiden tutkimuksessa tehdään usein käsitteellinen jako emootioihin ja affekteihin. Emootioihin kohdistuva tutkimus hyödyntää psykologian ja kognitiotieteen teoreettisia välineitä, affektitutkimus taas on usein esteettistä ja poliittista, jolloin teoreettisia välineitä omaksutaan esimerkiksi sukupuolentutkimuksesta ja kulttuurintutkimuksesta. (Ks. Helle & Hollsten 2016: 13). Oma lukemistapani on lähempänä jälkimmäistä, kirjallisuuden esteettis-poliittista vaikuttavuutta korostavaa linjaa. Tämän artikkelin puitteissa ei ole kuitenkaan tarvetta tehdä pitkälle vietyä erottelua affektin ja emotionin välillä, ja seuraankin tässä Sara Ahmedia (2014), jolle näiden käsitteellinen raja on liukuva.

Hirvosen romaanit ovat kiinni nykytodellisuuden ilmiöissä ja käsittelevät niin kollektiivista muistia, perhekäsityksissä tapahtuneita muutoksia kuin väkivaltaa sen erilaisissa ilmenemismuodoissa. *Että hän muistaisi saman* (2005) on kertomus perheväkivallan traumasta, jossa nivotaan yhteen eri aikakausia toisesta maailmansodasta ja Vietnamin sodasta syyskuun 2001 terrori-iskuihin ja Irakin sotaan asti. Romaanissa muisti ei ole yksilöllisten kokemusten tai kansallisen itseymmärryksen aluetta vaan yhteisöllistä, valtaan ja tulevaisuuden kuvitteluun liittyvää sosiaalista toimintaa (ks. Jytälä 2017). Romaanissa *Kauimpana kuolemasta* (2010) käsitellään traumaa, jonka keskiössä on yhteisön hyväksymä, sekä läntisen maailman että Afrikan, seksuaalinen ja sukupuolittunut väkivalta. Erilaisista aihepiireistä huolimatta romaaneissa palataan aina kysymykseen tulevaisuudesta ja sen mahdollisuudesta. Käsite tulevaisuudellisuus (*futurity*) viittaa siihen, että tulevaisuudesta tulee ajattelun kohteen lisäksi myös ajattelun ongelma (Adelson 2013: 215–216). Hirvosen romaanissa dystopia on tuota ajattelun ongelmaa tuottava viitekehys, jossa myös affektiivisuudella on keskeinen sija. Aloitan käsittelemällä tekstin ja lukijan välisen vuorovaikutuksen merkitystä romaanin dystooppisuuden määrittelyssä, minkä jälkeen pohdin ydinperheeseen, lisääntymiseen ja yhteiskunnallisesti soveliaaseen elämäntilanteeseen liitettyjä toiveita, huolia ja unelmia. Nostan esiin toiveikkuuden ja onnellisuuden välisen jännitteen, ja lopuksi tarkastelen kärsimystä ja myötätuntoa: sitä, kenen tarinasta ja tulevaisuudesta romaanissa oikeastaan on kyse.

Tuhon merkit

Dystooppinen fiktio määritellään yleensä fiktioksi, joka avautuu todellisesta maailmasta pahemmalle sosiaaliselle todellisuudelle. Henkilöhahmo on joutunut vieraaseen paikkaan ja alkaa tiedostaa oman kokemuksensa ristiriidan suhteessa yhteiskunnalliseen, vastarinnan torjuvaan valtarakenteeseen. (Sargent 1994, Moylan 2000: xiii, ks. myös Booker 2013: 5.) Keith M. Bookerin (2013: 5–6) mukaan käsitettä dystopia voidaan käyttää lukuisilla tavoilla eikä synkän tulevaisuuden hahmottelu sinänsä vielä tee romaanista dystooppista. Dystooppiseksi fiktioksi määrittelyn edellytys on esittää ahdistava yhteiskunta, joka mahdollistaa jonkin toisen, tyyppillisesti kirjailijan ja lukijan jakaman yhteiskunnan kriittisen tarkastelun. Tällöin dystooppisen fiktion erityispiirteeksi nousee etäännytyks: kuvatus yhteiskunnan tulee olla huonompi kuin se, jossa tällä hetkellä elämme.

Dystooppisen fiktion tapaan Hirvosen romaanin eteenpäin vievä voimana on tyytymättömyys vallitseviin olosuhteisiin ja halu muutokseen. Hirvosen romaanin maailma ei kuitenkaan ole dystooppiselle fiktiolle ominaisesti outo, etäinen tai painajaismainen tunnistamattomalla tavalla. *Kun aika loppuu* on mahdollinen skenaario lähitulevaisuudesta – ”Helsinki, jonkin ajan kuluttua” – ja myös romaanin nimessä näkyy ajallisuuden merkitys. Usein dystopia onkin enemmän ajallisesti kuin tilallisesti tai paikallisesti etäännytetty, ja tämänkaltainen realistinen lähitulevaisuuden skenaario asettaa lukijalle moraalisia paineita kyetä välttämään esite-

tyn kaltaista tulevaisuuden kulkusuuntaa (Mohr 2005: 32). Dystopialle tyypillinen varoittaminen toimii romaanissa visioina yhteiskunnasta parinkymmenen vuoden kuluttua. Laura pohtii oman elämänsä mittakaavassa Euroopassa tapahtuneita muutoksia:

Nuorena uskoin, että yhdessä toimimalla voisimme torjua ympäristökatastrofin ja saada maailmaan rauhan. Kun olin vähän näitä opiskelijoita vanhempi, Euroopan rajoille kuolleet ihmiset olivat vielä uutinen. Enää he eivät ole. Egyptissä, Libyassa ja Syyriassa on sodittu niin kauan, että kukaan ei enää muista mistä kaikki alkoi, malaria on levinnyt Kreikassa niin, etteivät turistit enää matkusta sinne, Espanjan nuorista puolet on muuttanut Argentiinaan ja Chileen, ja Ruotsin pääministeri on entinen skinhead. [– –] Olemme tottuneet lumettomiin talviin, loputtomiin sateisiin ja tulviin, joiden voima yllättää aina. Olemme tottuneet Euroopan maasta toiseen kulkeviin pakolaisiin ja siihen, että uusien asuinalueiden ympärille rakennetaan muurit. (KAL: 22–23)

Lauran menneisyys on romaanin kirjoitushetken todellisuutta, jossa uutiset täyttyvät Eurooppaan pyrkivistä ihmisistä. Vielä nuorena Laura uskoi ihmiskunnan edistykseen, mutta globaali kehitys onkin kulkenut vääjäämättömästi tuhoa enteilevään suuntaan. Romaanin nykyhetkessä Euroopan rajoille kuolleet ihmiset eivät enää ole uutinen vaan ilmiö, johon on totuttu. Yhä useammat elävät muureilla rajatussa kontrolliyhteiskunnassa, jossa ilmastonmuutosta ei ole saatu pysäytettyä ja rasismista on tullut yhä sallitumpaa. Romaani varoittaa siitä, että jos kehitys jatkuu samanlaisena kuin tällä hetkellä maailmassa jossa elämme, tämä on lopputulos (ks. Booker 2013: 6–7).

Staattisina tiloina dystopia ja utopia voidaan ymmärtää kuviksi, jotka on vangittu tekstuaaliseen todellisuuteen (ks. Sargisson 1996: 11), kun taas dystooppisuus ja utooppisuus impulsseina avautuvat ennakoimattomuudelle ja ajan monikerroksisuudelle jo tiedetyn tulevaisuuden sijaan. Lukijat suhteuttavat dystooppista todellisuutta siihen todellisuuteen, jossa he itse elävät, ja käsitystä dystopiasta ajallisuuden ulkopuolella olevana representaationa haastaa jatkuva liike tekstin ja lukijan välillä: romaanin kirjoitusajankohdasta lukijan nyt-hetkeen siirryttäessä spekulatioiden ja toden raja muuttuu koko ajan: nykyisyyteen sisältyy tulevaisuuden ulottuvuus. Romaanin julkaisuajankohdan jälkeen ajatus muurein varustellusta linnake-Euroopasta on yhä vahvistunut, joten jo tekstin ja kontekstin välinen dynaaminen suhde vaikuttaa dystooppisuuden ja utooppisuuden määrittämiseen. Kuolemaan johtava poliittinen väkivalta ja satunnaisen ohikulkijan tappaminen Helsingin kaduilla on myös saattanut olla dystooppinen uhkakuva romaanin ilmestymisaikaan vuonna 2015, mutta ohikiitävässä nyt-hetkessä se on jo elettyä todellisuutta. Tekstin ”totuutta” ei ole kirjoitettu mihinkään, vaan kyse on tekstin mahdollistamista suhteista ja yhteyksistä, tekstistä tapahtumana (Braidotti 2013: 165).

Minkälaisia tulevaisuuden rakentamisen aineksia on mahdollista löytää tilanteessa, jossa elämme jo osin tuhoutuneessa, menetetyssä maailmassa? Usko ihmisen vastuulliseen toimijuuteen on koetuksella, kun tieteentekijänä Laura esittää ilmaston lämpenemiseen liittyviä tutkimustuloksia poliitikoille, joiden päätöksentekoon tieto ei millään tavalla vaikuta. Perinteisesti tiede, uskonto ja politiikka ovat tarjonneet toivon horisont-

teja (ks. Booker 1994: 141), ja romaanissa muutokseen tähtäävä aktivismi ja henkilökohtaisen vastuun pohdiskelu yhdistyvätkin 1960-1970-lukujen yhteiskunnallisen liikehdinnän, kuten ympäristöliikkeen ja naisliikkeen, esiin nostamiin visioihin paremmasta elämästä. Kirjo erilaisia ideologioita ja ajattelutapoja vastaavat kukin eri tavoin kysymykseen tulevaisuudesta ja sen mahdollisuudesta. Lukijan arvomaailmasta riippuen visiot voivat olla utooppisia tai dystooppisia. Dystopian ja utopian toisensa poissulkeva lajimäärittely onkin haastavaa (Booker 1994: 142) ja niiden välistä jännitettä ja läheistä, väistämätöntä suhdetta on korostettu (Booker 1994: 15, 177, Mohr 2005: 50–51). Kirjallisuuden utooppisen impulssin voi katsoa ylittävän ahtaat genererajat (Mohr 2005: 16, Bloch 1986).

Dystooppisen fiktion varoittava, lähes apokalyptinen luonne näkyy romaanin neljännen luvun aloittavassa motossa, joka on lainattu Iowan yliopiston tutkijoiden Craig A. Andersonin ja Matt Delisin kirjasta *Implications of Global Climate Change for Violence*: ”Eikä ainoakaan maa jää maapallonlaajuisen ilmastonmuutoksen väkivaltaisten seurausten ulottumattomiin.” Lause on väitemuotoinen ja sävyltään lähes profeetallinen, enemmän ennustus kuin varoitus: ilmastonmuutosta ja sen seurauksia ei voida välttää, ne ovat jo tapahtumassa. Myös romaanin nimessä *Kun aika loppuu* on sama vääjäämättömän tapahtumisen sävy. Kuitenkaan mottoa ei ole tarkoitettu tekstin sisäiselle, fiktiiviselle vastaanottajalle, joten motoksi muotoiltu varoitus suuntautuu kohti lukijaa ja elämän ja tekstin rajan epämääräistymistä. Varoitus itsessään sisältää jo vaihtoehtoisuuden eli toivon mahdollisuuden (Sargent 1994: 26). Kuten Tom Moylan (2000: xiii) toteaa, dystooppisuus ei merkitsekään vain ei-toivotun tulevaisuuden representaatiota vaan se mahdollistaa myös vaihtoehtojen kuvittelun. Motto ei ole vain representaatio, tuhon merkki, vaan välittäjä tekstin ja kontekstin rajalla. Motolla elämän ja tekstin välistä suhdetta tuottavana tekstuaalisena strategiana on merkitystä dystopian kannalta: Dystooppisesta kuvittelusta ammentavaan fiktion liitetään usein didaktisuus tai ainakin jonkinasteinen oletus tekijän osallisuudesta kertomisen eettisiin ja poliittisiin käytäntöihin (Sargent 1994: 7). Kertomisen eettistä arvoa ei voidakaan punnita pelkästään kirjalliseen muotoon keskittyen, vaan se on aina kontekstuaalista, tiettyyn historialliseen, kulttuuriseen ja sosiaaliseen maailmaan sidottua (Meretoja 2017).

Hirvosen romaanin suhde dystooppisuuteen on kahtalainen: se on lähitulevaisuuteen sijoittuva uhkakuva, joka ei kuitenkaan ole outo, tunnistamaton tai painajaismainen. Romaani ei ole dystooppinen Keith M. Bookerin tarkoittamassa mielessä, jossa dystopia merkitsee etäännymistä siitä todellisuudesta, jossa elämme. Romaani ottaa yhteiskunnallisiin ilmiöihin mikropoliittisen näkökulman eikä esitä mitään kokonaan toista, toiseen todellisuuteen sijoittuvaa yhteiskunnallista järjestelmää. Sen sijaan siinä käsitellään ihmisen kykyä rationaalisilla valinnoillaan ja toiminnallaan vaikuttaa tulevaisuuteen, jossa arvaamattomuus ja kaoottisuus korvaavat rationaalisen elämänhallinnan. Samalla lukijaa suostutellaan pohtimaan mahdollisia tulevaisuuden suuntia toden ja fiktion rajapinnoilla.

Lapsissa on tulevaisuus?

Romaanissa *Kun aika loppuu* keskeiseksi kysymykseksi nousee, minkälainen merkitys sukupolvien jatkumoa korostavilla elämäntarinoilla on väestöräjähdyksen² mittakaavassa. Ydinperheen kriisi on osa laajempia globaaleita ilmiöitä ja tarinassa sillä on yhteys myös ilmastonmuutokseen. Laura on ilmastonmuutoksen asiantuntija ja ilmastoaktivisti, joka luennoi ympäristötieteen opiskelijoille ilmastonmuutoksesta. Laura uskoi nuorena muutokseen ja nyt hän lataa toivonsa nuoriin opiskelijoihinsa. Ajattelun taustalla on oletus, että jokainen uusi sukupolvi on myös uusi mahdollisuus parempaan. Ihmislajin säilyvyys on edellytys kuvitelmille paremmasta yhteiskunnasta, ja dystooppisen kirjallisuuden ytimessä onkin ihmislajin uhattuna olemisen ja jatkuvuuden ongelma (ks. Sobolczyk 2015: 12).³ Ajallisuus ja ihmisen ajan loppuminen liitetään romaanissa eksplisiittisesti pohdiskeluun lisääntymisestä, lasten hankkimisen velvollisuudesta ja mielekkyydestä. Laura pohtii nuoruuden dilemmaansa lasten hankkimisen oikeutuksesta: ”Miksi kukaan tekee lapsia tuhon partaalla olevaan maailmaan?” (KAL: 63) Epäselväksi jää, koskeeko huoli tulevien lasten elämän mahdollisuuksia vai väestönkasvun hillitsemisen merkitystä ilmastonmuutoksen torjunnassa sekä maapallon sietokyvyn kannalta.

Queer-tutkimus on nostanut esiin kysymyksen ydinperheestä ja heteronormatiivisuudesta yhteiskunnan jatkuvuuden ja tulevaisuus-orientoituneisuuden takeina. Tulevaisuuteen suuntautuminen, optimismi, erilaiset normatiiviset fantasiat ja ideologiat organisoivat ihmisten elämää. Lapsihahmon nähdään usein edustavan tulevaisuutta ja luovan toiveikkuutta ahdistavaan ja pahuuden täyttämään maailmaan.⁴ Lee Edelman (2004: 2–4) on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka poliittisessa kielenkäytössä lapsihahmosta on tullut tulevaisuuden toiveikkuuden tunnus ja kuinka itsestään selvä lapsihahmon ja tulevaisuuden välisestä kytköksestä on tullut. Lapsihahmo merkitsee heteronormatiivisuuteen kiinnittymistä, joka on keskeistä reproduktiivisen futurismin narratiiville (mt. 21). Dystooppisessa fiktiossa yhteiskunnan painajaismaisuus esitetään usein avuttoman ja viattoman lapsen tuhoutumisen kautta, jolloin lapsi saa

² Paul Ehrlichin 1960-luvun lopulla lanseeraamasta käsitteestä *population bomb* ei juuriakaan nykyisin puhuta, vaan keskustelu on siirtynyt esimerkiksi siihen, minkälaisia eettisiä ja ihmisoikeudellisia kysymyksiä liittyy tälläkin hetkellä Euroopassa käynnissä oleviin moderneihin kansainvaelluksiin. Käsitettä käytetään usein myös konservatiivisiin ja nationalistisiin tarkoituksiin, kun korostetaan liikakansoituksen uhkakuvia ja halutaan rajoittaa eri ihmisryhmien liikkuvuutta: tietynlaisia ihmisiä on liikaa tietyissä paikoissa.

³ Sobolczyk ottaa esimerkiksi reproduktioteeman ympärille kiertyvistä dystopioista Margaret Atwoodin romaanin *Handmaid's Tale* (suom. *Orjattaresi*) ja Aldous Huxleyn romaanin *Brave New World* (suom. *Uljäs uusi maailma*). Myös kotimaisen nykykirjallisuuden toisenlaista todellisuutta kuvittelevissa romaaneissa lisääntymisen ja ihmiskunnan jatkuvuuden kysymys on keskeinen. Esimerkiksi Johanna Sinisalon romaanissa *Auringon ydin* (2013) eletään rappiodemokratian ja ”naisten emansipatsionin” jälkeistä aikaa ja naiset on jaettu kahteen luokkaan, eloit ja morlokit. Edelliset tähtäävät miessukupuolen hyvinvoinnin edistämiseen ja jälkimmäiset ovat pariutumismarkkinoiden ulkopuolelle jääviä naisia, jotka myös steriloidaan.

⁴ Esimerkiksi sotaa ja holokaustia käsittelevän kirjallisuuden kohdalla korostetaan usein lapsen eettistä ja poliittista merkityksellisyyttä muistin kantajana. Tällöin muistot tulevat merkittäviksi juuri siksi, että erilaiset traumaattiset tapahtumat ovat tapahtuneet omille vanhemmille tai isovanhemmille.

uhrin ja marttyyrin roolin. Lapsen tai teini-ikäisen tuhoutumisen on nähty ilmentävän dystooppisen yhteiskunnan epäonnistumista sekä muistut-tavan avuttomuudestamme ja siitä, kuinka mahdollisuutemme selvitä ihmislajina on vaarassa. (Gottlieb 2001: 274–275.) Kyse on huolesta, joka koskee yhteiskunnan kykyä uusintaa itseään.

Aslak ei ole viattomuuden ja avuttomuuden tunnuskuva. Miehensä painostuksesta Laura taipuu hankkimaan lapsia, mutta Aslakista tulee yhteiskuntaan sopeutumaton yksilö, jota hänen vanhempansa turhaan yrittävät saada osaksi normaalina pidettyä elämäntapaa ja yhteiskunnallista toimijuutta: työelämää, harrastuksia ja ihmissuhteita. Hirvosen romaanissa lapsi on kansainvälisen terrorismin uhri ja välikappale, mutta samalla myös jatkuvuuden tuhoaja ja väkivallan tekijä. Mallinsa Aslakin henkilöahmo on saanut Suomessakin ilmiöksi nousseista kouluam-pumistapauksista ja siitä, miten media on rakentanut kuvaa tappajasta Nietzscheä ihailevana, syrjään vetäytyvänä ja sopeutumattomana poi-kana, joka muuttaa henkilökohtaisen ahdistuksensa yhteiskunnalliseksi kannanotoksi ryhtyessään joukkomurhaajaksi. Lapsen väkivaltaisuutta ja vanhempien voimattomuutta sen edessä käsiteltiin myös Lionel Shriverin paljon julkisuutta saaneessa romaanissa *We need to talk about Kevin* (suom. *Poikani Kevin*, 2006).

Erika Gottlieb liittää traagisen lapsihahmon kohtalon läntiselle dystopialle tyypilliseen ajan kerrostumiseen: voimme etäännyttää itsemme tästä kohtalosta, koska se on vain hypoteesi tulevaisuudesta. Sitä ei ole tapahtunut ja se voidaan vielä estää. (Gottlieb 2001: 277.) ”Mitään peruuttamatonta ei vielä ole tapahtunut” on väite, jolla poliisit yrittävät saada Aslakia antautumaan. Myös rikospaikkaa kohti kiirehti-vät vanhemmat hokevat itselleen, että ehkä vielä ei ole liian myöhäistä. Oman elämänhalunsa yhä heikentyessä Aslak nousee Lasipalatsin katolle ampuakseen satunnaisia kadulla kulkijoita, minkä jälkeen hän itse hyppää alas katolta.

Koska ilmaston lämpeneminen lisää väkivaltaa ihmisten välillä, ihminen on se, jonka on muutettava toimintatapojaan, jotta ilmaston-muutos olisi mahdollista pysäyttää. Laura opettaa Aslakille: ”Nyt jätämme ympäristöön jälkiä, jotka tulevat vastaan kaikkialla. Mitään pakopaikkaa ei ole. [– –] Nyt ihmiskunnasta on tullut loinen, joka vie elämältä kaiken tilan.” (KAL: 90) Näistä äitinsä sanoista Aslak ammentaa tulevaisuuden visionsa linkolalaisella logiikalla. Aslak on tietämättään osa kansainvälistä terrorismia, joka käyttää hyväkseen hänen unelmiaan yhteisesti koetusta maailmasta. Aslak käsittää että hän voi vihdoin unohtaa omat ongel-mansa ja suunnata huomionsa luontoon, joka on ”jylhä ja mykistävällä tavalla toimiva, ja samalla hauras ja vaarassa tuhoutua.” Luonto ei ole passiivinen ihmisten pyrkimysten vastaanottaja vaan dynaaminen voima, joka vaikuttaa ihmisten tekoihin (Johns 2010: 189–191). Aslakin kritiikki ei ole kritiikkiä edellisten sukupolvien, oman perheen, arvoja kohtaan vaan epäjohtonmukainen yritys seurata niitä.

Lapsena Aslak ei hyväksy sitä että aika kuluu, sillä kun se kuluu, sen täytyy loppua joskus. Aslak jättää jälkeensä joukkosurmiin kehottavan videon: ”Kun aika loppuu, jää vain taakka, jota kukaan ei jaksa kan-

taa.” (KAL: 147) Laura kuitenkin opettaa lapselleen, että ajatus elämän lopusta on kaunis, sillä ihmisten jälkeen elämä maapallolla jatkuu. Meri jää jäljelle kun meitä ei enää ole. Elämän jatkuminen ei siis välttämättä ole ihmiskunnan jatkuvuutta. Yksilöllisen tajunnan ja minuuden sijaan on olemassa myös elämä, jonka keskiössä ei ole oma itse eikä edes ihminen (Braidotti 2006: 40). Utooppiset yhteiskunnat ovat ihmisten rakentamia ja ihmisille tarkoitettuja (Vieira 2010: 7), mutta romaanissa tunnustetaan myös ihmiselämän merkityksettömyys maailmankaikkeuden mittakaavassa. Tässä mielessä Hirvosen romaani liittyy siihen nykykirjallisuuden tendenssiin, jossa myös ihminen nähdään uhanalaisena lajina, ja jossa yksilö- ja ihmiskeskeisyydestä pyritään siirtymään kohti luontokeskeisempää maailmankuvaa (ks. Lahtinen 2013). Romaanissa ihmisen suhdetta ympäröivään maailmaan hahmotellaankin pois päin ihmisen ylivertaisesta asemasta.

Aava, jossa Laura näkee ”paremman version” itsestään, ei aio hankkia lapsia vaan asettaa parisuhde- ja perheajattelun vastakkain maapallon tulevaisuudesta huolehtimisen kanssa: ”Haluan työskennellä pelastaakseni nälkää näkeviä lapsia, en intohimon puutteessa kituvaa suhdetta.” (KAL: 38) Hän pohtii ratkaisuaan suhteessa menneisyyden kertomuksiin ja kokemukseen siitä, että ydinperheajatuksen perustuvat elämäntarinat kaipaavat vaihtoehtoja. Rosi Braidottin (2006) mukaan elämme aikaa, jolloin perinteiset sosiosymboliset rakenteet kuten ydinperhe, kansallismäntä ja maskuliininen auktoriteetti, ovat luhistumisprosessissa. Tällainen arvojen kriisi voi hänen mukaansa avata toivon horisontteja uudelle olemisen tavoille. Romaanissa arvojen kriisi näkyy perhekäsityksen muutoksessa. Aslakin tuhovision ohella romaani tarjoaa myös Aavan valitsemien vaihtoehtojen mahdolliselle tulevaisuudelle, joka on kieltäytyminen lasten hankkimisesta sekä resurssien suuntaaminen kehitysapuun, naisten kouluttautumiseen ja heidän itsemääräämisoikeutensa paranemiseen.

Hirvosen romaanissa nostetaan esiin tabu aihe lasten hankkimisen oikeutuksesta ilmastonmuutoksen kontekstissa ja rikotaan itsestään selvä ajatus lapsesta tulevaisuuden toivona. Huoli koskee ihmistä, joka rakentaa lapsesta omaa kuvaansa ja joutuu pettymään pahoin. Lapset rikkovat käsitykset siitä, että tulevaisuus on aina edistystä, aina parempaa kuin menneisyys. ”Hyvän tekeminen” ei aina johda hyvään eikä aika itsessään mahdollista edistystä kohti jotain parempaa. Oma tarina ei voida ongelmitta siirtää tuleville sukupolville ja näin korostaa elämän itsestään selvää jatkuvuutta ja uusiutumista. Vaikka hajoavan ydinperheen tarina yhdistetään ihmiskunnan ja maailman tuhoon, romaanissa ei idealisoida ydinperhettä vaan tuodaan esiin sen pois sulkemia mahdollisuuksia. Hirvosen romaanit yleisemminkin käsittelevät yhteiskunnallisia tabu aiheita, kuten rakkauden tunteen puuttuminen omaa lasta kohtaan, uskottomuus, yksiviivisuuden oletus sekä ajatus elämäntarinoiden siirtämisen vaikeudesta yli sukupolvien. Romaanissa *Kun aika loppuu* kysymys lisääntymisestä sitoo yhteen yksityiset elämäntarinat ja maailmanlaajuiset ongelmat.

Tarinoita tulevasta: määrittelemätön horisontti utooppisuutena

Kertomus onnellisesta ydinperheestä on romaanissa toteutumaton haave, joka tulee esiin erityisesti mielikuvissa idyllisestä ja ristiriidattomasta elämästä. Romaanissa luodaan tulevaisuuteen sijoitettavia kuvitelmia, joissa jo etukäteen on määritelty hyvän ja mielekkään elämän edellytykset. Laura kuvittelee selkeän tulevaisuuden, jossa hän ajattelee itseään ja miestänsä Erikiä ”harmaantuneina, keskustelemassa maitokahvin tai portviinin äärellä aikuiseksi kasvaneista lapsista, joiden iloissa ja suruissa me saisimme yhä olla mukana, joiden ongelmat osaisimme ratkaista.” (KAL: 104). Laura kuvittelee konventionaalisia ja kliseytyneitä kokemusmaailmoja sekä keskiluokkaisia arjen unelmia. Hän yrittää kertoa jo ennalta yhteiskunnallisesti soveliasta ja harmonista kertomusta elämäkulusta, joka päättyy onnellisesti.

Tarinan utooppisen ulottuvuuden punnitsemisessa korostuu usein sen loppuratkaisu: onnellinen loppu tuottaa utooppisuutta (Goodwin 1990: 5). Onnellisuutta luonnehtii pyrkimys tietynlaiseen, ennalta määriteltyyn ja konventionaaliseen elämäntarinaan ”elää elämänsä onnellisena loppuun asti”. Onnellisuus elämän velvollisuutena poistaa mahdollisuuden ja ehkäisee kriisejä, koska tulevaisuutta koskevat päätökset on jo tehty. (Ahmed 2010: 217.) Elämäntarinan kertomiseen kietoutuu oleellisesti kysymys onnesta yhtenä keskeisenä elämässä tavoiteltavana arvona. Sara Ahmedin mukaan onnellisuuden vaatimus kietoutuu sosiaalisiin ideaaleihin: tietyistä sosiaalisista ideaaleista tulee affektiivisia, jolloin läheisyys tietyille normeille ja ideaaleille tuottaa onnellisuutta. Tällaisia ideaaleja ovat muun muassa avioliitto ja perhe, varakkuus, enemmistöön kuuluminen, fyysinen ja henkinen terveys. Onnellisuuden kriisi syntyy siitä kokemuksesta, että yksilö epäonnistuu näiden ideaalien saavuttamisessa, ei siitä, että itse onneen liitettyihin ideaaleihin suhtauduttaisiin kriittisesti. Onnellisuus tekee tietyistä persoonallisuuden muodoista arvokkaampia kuin toisista. (Ahmed 2010: 11.) Myös kertomuksen tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota eheän elämäntarinan oletukseen ja sen pois sulkemisiin vaihtoehtoihin tarinoin. Ollakseen sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti hyväksyty, yksilöllä täytyy olla koherentti, toisille kerrottavissa oleva elämäntarina. Konventioiden mukainen elämäntarinku ja ehyt elämäntarina mahdollistavat yksilön integroitumisen osaksi yhteiskuntaa, mutta voivat samalla korostaa keskiluokkaista narratiivia ja marginalisoida toisia kertomuksia. (Hyvärinen et al. 2010: 4–7.)⁵

Rosi Braidotti hahmottelee kertomusta kollektiivisena, valtaan ja subjektuuden uudenlaisten muotojen kuvitteluun liittyvänä prosessina,

⁵ Identiteetin narratiivisuutta käsitteellistäneen Alisdair MacIntyren (2004: 241–242) mukaan minuuden yhtenäisyys piilee sen kertomuksen yhtenäisyydessä, joka kytkee syntymän elämään ja elämän kuolemaan vieden tarinan alusta keskivaiheiden läpi loppuun. MacIntyren kerronnallisen identiteetin käsite on ymmärretty yhtenäisyyden ja eheyden kautta, ei siihen sisältyvien ristiriitaisuuksien tai kompleksisuuden valossa. Tällainen yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta korostava näkökulma ei riittävästi ota huomioon elämän arvaamattomuutta tai riittämättömiä, vääriä kertomuksia. (Ks. Hyvärinen et al. 2010: 4.)

jossa luodaan merkityksellisiä figuraatioita subjekteista, joiksi olemme tulossa. Tällöin subjektin muodostumisessa korostuu eheyden sijaan moniulotteisuus ja ristiriitojen mahdollisuus. (Braidotti 2002: 20–22.) Elina Hirvosen romaaneille on tyypillistä luoda rinnakkaisia, paradoksiakin todellisuuksia yhden johdonmukaisen ja eheän elämäntarinan sijaan (ks. Jytälä 2017, myös Marttinen 2012⁶). Staattista käsitystä tulevaisuudesta jo kerrottuna haastavat romaanissa kuvitelmat, jotka monistavat ajan monikerroksiseksi. On olemassa kuvitelmia, joissa kiistetään oletus tulevaisuudesta jo tiedettynä. Lauralle tällaiset kuvitelmat ”värjäisivät elämään uusia kerroksia, vakuuttivat, että koko elämä ei ollut arkisia, samanlaisina toistuvia päiviä. Että jossain oli myös jotain muuta, toinen aika, toinen elämä ja toisenlainen minä, että jotain oli vielä tulossa.” (KAL: 92)

Mennyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta ei sido yhteen lineaarinen ja teleologinen kehityskulku ja ajatus yhdestä todellisuudesta ja yhdestä tulevaisuudesta, vaan on monia kuviteltavissa olevia vaihtoehtoja, joita halu suuntaa (Sargisson 1996: 225; Mohr 2005: 68). Aika laventaa mahdollisuutta ennakoimattomuudelle ja spekulatioille, toisenlaisille käsityksille elämästä. Unelmien, muistojen ja kuvitelmien korostuminen ei merkitse mielensisäisen, yksityisen tai psykologisen korostumista vaan yhteyksien ja affektiivisten siteiden luomista. Fabuloiva tarinankerronta⁷ näkyy romaanin toisen luvun motossa, joka on lainaus Saila Susiluodon sadunomaisuutta hyödyntävästä proosarunokokoelmasta *Siivekkäät ja hännäkkäät* (2001): ”Nainen sanoi: nyt kerron aikuisten sadun. Kerron sen koska olen lapsi ja kipeä. Kerron sen itselleni ja sinulle.” (KAL: 57) Muodonmuutokseen sisältyy mahdollisuus kuvitella itsensä toisena – laajentaa kokemuksellisuuden aluetta.

Molly Andrews korostaa arkeen sisältyvää kuvittelun potentiaalia ja näkee mielikuvituksen olennaisena osana niin kertomusta kuin jokapäiväistä elämää. Hänen mukaansa kertomuksen tutkimuksessa korostetaan yhä enemmän sitä, kuinka ihmiset toimivat monimutkaisissa sosiaalisissa ympäristöissä, mutta harvemmin tutkitaan mielikuvituksen osuutta kertomusten ymmärtämisessä ja tuotannossa. Kuitenkin juuri mielikuvitus nostaa kertomuksen toiseen ulottuvuuteen mahdollistamalla myös unelmien ja muistojen käsittelyn ja tarjoamalla siten elämäntarinaa sekä historian että tulevaisuuden mahdollisuuden. (Andrews 2014: 1–3.)

⁶ Heta Marttinen (2012) on lähestynyt Hirvosen romaania *Että hän muistaisi saman* kerronnan paradoksisuuden kautta. Marttinen käyttää narratologisessa analyysissään Gerald Princen epäkerrotun (*the disnarrated*) käsitettä. Käsitteellä viitataan tapahtumiin, joista kerrotaan ikään kuin ne olisivat tarinamaailmassa mahdollisia ja tapahtuneet, mutta jotka jäävät toteutumatta. Tämän mukaisesti romaanin lukuisat epäkerrotut jaksot muodostavat kilpailevia ja ristiriitaisiakin tarinalinjoja kerrotun kanssa, mutta kerrottu osoittaa ennemmin tai myöhemmin ensisijaisuutensa ja todenmukaisuutensa suhteessa epäkerrottuun. (Marttinen 2012: 34–35.) Aiheellisesti Marttinen (2012: 42) kuitenkin tuo esiin myös sen, että epäkerrotun mahdollisuuksia ei voida yksioikoisesti käsitellä epätosina tai valheellisina, vaan vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja esittämällä voidaan kyseenalaistaa kerrotun tarinan ja koko tarinamaailman itsestäänselvyys ja vakaus. Keskeistä voikin olla myös se, että moniselitteisyys ja rinnakkaisten maailmojen läsnäolo ei ole ongelma, joka pitäisi purkaa ja päästä yhteen totuuteen, selvytteen.

⁷ Gary K. Wolfen (2011) mukaan fabuloiva tarinankerronta (*fabulism*) on yksi tämän hetken lajijattelua heikentävistä käsitteistä, mikä näkyy siinä kuinka satujen, myyttien ja tarinoiden taianomainen maailma on läsnä ja sävyttää myös todellisuuskäsitykseltään realismivoittoista kirjallisuutta.

Kuvittelun kriittinen potentiaali jää kuitenkin huomaamatta, jos erilaiset kuvitelmat, päiväunet, toivekuvat tai painajaiset leimataan irrationaaliseksi todellisuuspäiksi (ks. Jytälä 2013). Lauralle vaihtoehtoiset maailmat ovat näkyjä, joiden voimasta aika saattaa taipua arvaamattomiin suuntiin:

Se mikä nyt näyttää vääjäämättömältä liikkeeltä kohti ihmiskunnan tuhoa, saattaa taipua arvaamattomiin suuntiin. Me voimme luoda kuvia tulevaisuudesta, kuvitella vaihtoehtoisia maailmoja, useita näkyjä, joista jokin saattaa joskus olla totta. Mutta me emme voi olla varmoja. Ihmiskunnan voima voi yllättää paitsi tuhoamisessa ja itsekkyydessä myös viisaudessa, kohtuudessa ja uuden luomisessa. (KAL: 23)

Juuri tällaisista kuvista Hirvosen romaanit rakentuvat: niissä spekuloidaan tulevaisuuden mahdollisuuksilla ja utooppinen vire syntyy vaihtoehtojen kuvittelusta modernin edistysuskon ja järjen korostamisen sijaan. Toivoa ylläpitää halu pitää tulevaisuus avoimena (Ahmed 2014: 185). Affektit tarjoavat lupauksia tulevasta, mutta ne ovat myös ennakoimattomia: lupaus tulevasta ei tarkoita, että tulevaisuus olisi välttämättä jotain parempaa kuin nykyisyys (Seigworth & Gregg 2010: 9). Merkitysten paljastumisen sijaan aika on epäjatkovaa eikä sovitusta tai ratkaisua tarjota. Utopia onkin todellisuuden *kyseenalaistamisen* strategia. Se ei ole niinkään ”mahdottoman unelman” tavoittelua kuin prosessi, joka voi operoida erilaisilla sosiaalisilla, poliittisilla, taloudellisilla ja moraalisisilla mikrotasoilta. Se on luovuuden strategia, joka käyttää voimavaranaan unelmoinnin dynamiikkaa. (Vieira 2010: 22–23.) Hypoteettisuus elämän mahdollisten horisonttien suhteen on ennalta tiedetyn tulevaisuuden kritiikkiä. Tarina elää ajassa ja aika tuottaa tarinasta avoimen.

Tunteet, toiminta ja yhteinen tulevaisuus

Elämän merkityksellisyyden ja nihilistisen asenteen, toiveikkuuden ja apatian, välinen jännite on Hirvosen romaanin kantava voima. Romaanin ensimmäisen luvun motoksi asetettu toivon ja epätoivon välistä suhdetta pohtiva lainaus Susan Sontagin kirjasta *Regarding the Pain of Others* (2003) kehystää romaanin ja avaa sitä dystopian ja utopian väliseen jännitteeseen ja lukijan affektiivisen orientaatioon. Sontag käsittelee kyseisessä kirjassaan väkivallan esittämistä ja sen herättämiä mahdollisia tunnevaikutuksia erilaisiin sotatapahtumiin liittyvien valokuvien viitekehityksessä. Sontag pohtii sitä, millä ehdoilla kärsimystä esittävät valokuvat vain sokeeraavat katsojaa ja aiheuttavat lamaannusta ja millä ehdoilla ne taas voivat herättää myötätuntoa tai lisätä ymmärrystä. Hirvosen romaanissa siteerattu ote Sontagin kirjasta nostaa esiin kysymyksen myötätunnosta ja tunteiden merkityksestä poliittisen muutoksen kannalta:

Myötätunto on epävakaa tunne. Sen on päästävä muuntumaan toiminnaksi tai se kuihtuu pois. Kysymys siitä, mitä tehdä heränneille tunteille, välittyneelle tiedolle. Jos tuntee, ettei ole mitään mitä ”me” voisimme tehdä – mutta keitä olemme ”me”? – eikä liioin mitään mitä ”he” voisivat tehdä – ja keitä ovat ”he”? – silloin kyllästyy, kynnistyy, vaipuu apatiaan.

Toivotun tulevaisuuden visioinnissa on romaanissa kyse tunteista ja niiden liikkeelle panevasta voimasta. Kysymykseksi jää myös ennen kaikkea toimijoiden ja uhrien välinen dynamiikka: miten muodostaa ”meidän”

(poliittiseen toimintaan kykenevä) yhteisö, joka ei samalla tuota hierarkkista poissulkemista ”heihin”, autettaviin uhreihin. Hyvän tekeminen ja halu muutokseen liittyvät olennaisesti ”meidän” ja ”heidän” välisiin valtasuhteisiin, joten eettisellä, toisen kohtaamiseen liittyvällä ongelmalla, on myös poliittinen ulottuvuutensa. Kysymyksenä ”kuka” määrittelee yhteisön rakentumisen perusteita ja on aikakauttamme koskeva akuutti ongelma, joka rajaa subjekteja eri tavoin (ks. Teittinen 2014: 165).

Ajatus myötätuntoisesta, suorasukaisesti muutokseen johtavasta lukemisesta onkin optimismissaan kestävä, sillä tunteisiin voi liittyä myös paljon väärinymmärrystä. Vaikka jakaisimme saman tunteen, meillä ei välttämättä ole samanlaista suhdetta tuohon tunteeseen. Tunteet ovat epävakaita ja vaikeasti määriteltäviä: subjekti ei suinkaan aina tiedä, mitä hän tuntee (Ahmed 2014: 10, 11). Myötätunnosta voi tulla myös konservatiivista, kun ajatellaan että pelkän myötätuntonomme ansiosta toisten kärsimys voidaan korjata (mt. 192–193).⁸

Kenen kärsimyksestä romaanissa on kyse? Hakeeko romaani kasvatuksessa epäonnistuneen vanhemman tuskaan osallistuvaa lukijapositiota? Kun omasta lapsesta tulee joukkosurmaaja, herää kysymys vanhemman vastuusta tai epäonnistumisesta kasvatustehtävässä. Romaanissa henkilöiden ”sisäisen maailman” kuvaus ja näkökulmatekniikka saavat henkilöt tuntumaan inhimillisiltä persoonilta ja omaäänisiltä kokijoilta, jotka luontevasti tarjoavat paikkaa samastumiselle. Kärsimys on romaanissa kuitenkin paitsi vanhemman tuskaa, myös tuntemattomien ja kaukaisten ihmisten väkivaltaisia kuolemia, tulevaisuuden pelkoa, köyhyyden aiheuttamien sairauksien tuottamaa nääntymistä ja eläinten kärsimystä ihmisen omahyväisen ahneuden edessä. Kerronnallisesti romaani tarjoaa kärsivän äidin näkökulman, kun taas Aslakin ja muiden tappajien uhreja kuvataan ulkopäin ja kaukaa, mikä ei rakenna paikkaa samastuttavuudelle tai kyvylle asettua uhrien asemaan. Yksilöllinen kokemusmaailma laventuu toisilleen tuntemattomien ihmisten yhdessä jakamaksi kauhuksi ja tuskaksi. Romaanin fokusta pois päin henkilökerronnasta kohti laajempaa perspektiiviä muuttavat kaksi lukua, jotka on nimetty ”Kaupunki” ja ”Kaupungit”. Luvussa ”Kaupunki” rinnastetaan ihmisiä, jotka viettävät iltaa Helsingissä ja joutuvat jollain tavalla osallisiksi siellä tapahtuvaa joukkosurmaa. Luvussa ”Kaupungit” mitta-kaava muuttuu vielä globaalimmaksi panoraamaksi. Näiltä joukkosurman uhreilta puuttuu nimi ja identiteetti, jotka määrittyvät empaattisen lukemisen mahdollisuuden peruslähtökohdiksi (ks. Keen 2007: 68–69, 76).

Toisaalta myöskään romaanin henkilökerronta ei ole vain yhteen kokemusmaailmaan ja tajuntaan fokusoituva. Luku, jossa Laura luennoi ilmastonmuutoksesta, alkaa lainausmerkeillä ympäröidystä väitteestä: ”Toivo on keskeinen osa ihmisyyttä, jos menetämme toivon, mitä meille jää?” (KAL: 22) Luvun aloittavan lausuman asettaminen lainausmerkkeihin ja sen kysyvä, lukijaa kohti suuntautuva muoto siirtävät huomiota henkilöhahmojen yksilöllisistä ja yksityisistä kokemuksista kokemuksiin, jotka syntyvät erityisissä poliittisissa ja yhteiskunnallisissa, ajallisissa ja paikalli-

⁸ Hirvosen romaanin Sontag-sitaatti on Alice Martinin suomennos. Alkukielisessä tekstissä Sontag käyttää tässä kohdin sanaa ”compassion”.

sisä olosuhteissa. Ääniä on romaanissa enemmän kuin esitettyjä mieliä, joihin samastua. Jos kerronnallinen ääni ei palaudu yhden tietoisuuden tekstuaaliseksi ilmaisuksi vaan sisältää aina myös toisia ääniä, eläytyminen eheään ja yhtenäiseen henkilöön ja hänen arvomaailmaansa on ylipäätään mahdotonta. Henkilöt ilmaisevat ajatuksia, jotka lukijat liittävät laajempiin, kollektiivisiin ajattelutapoihin. Lukemisen voikin ymmärtää kohtaamisena yleistetyn toisen (*generalized other*⁹) kanssa, jolloin lukeminen merkitsee epäselvää sotkuisuutta, itsen ja toisen välisen rajanvedon vaikeutta. Ajatus yleistetystä toisesta mahdollistaa sen hahmottamisen, minkälaisen sosiaalisen mielikuvituksen piirin me lukiessamme luomme: minkäläisiin kollektiiveihin me lukijoina liittoudumme ja minkälaisia kertomuksia me itsestämme kerromme. (Felski 2008: 32–33.) Lukija muodostaa käsityksen ”meistä” ja ”heistä” ja siten tuottaa jaettua subjektiivista tilaa ja myötätuntonsa piiriin kuuluvaa kuvitteellista yhteisöä. Motto nostaa strategisesti esiin tunteiden ja toiminnan välisen suhteen, mutta ei sorru ihanteellisuuteen.

Kohti tuhoa?

Kun aika loppuu hyödyntää nykykirjallisuuden dystooppista tendenssiä ja sen voi katsoa uudistavan lajia nostaessaan arkirealismen osaksi tulevaisuuden kuvittelun suuntia ja rikkomalla siten yksityisen ja poliittisen välistä oppositiota. Romanin kohdalla kuitenkin kiinnostavampaa kuin lajikategorisointi, konventionaalisuuden toteutuminen tai toteutumatta jääminen on se, kuinka se tarttuu nykytodellisuuden ilmiöihin käsittelemällä lokaaleja ja globaaleja nykymailman ongelmia toisistaan erottamattomina ilmiöinä. Dystooppisesta tendenssistä huolimatta romaanin tuntuu ehdottavan, että toivo on keskeinen osa ihmisyyttä, ja juuri (kaunokirjallinen) kuvittelu voi tarjota tilaa toiveikkuudelle. *Kun aika loppuu* käsittelee tulevaisuutta sekä uhkana että mahdollisuutena: tulevaisuutta ei voida tietää. Romanin kohdalla utooppisuuden ja dystooppisuuden toisensa poissulkeva määrittely osoittautuikin epäolennaiseksi, sillä myös dystooppisuuteen sisältyy toivon mahdollisuus. Tässä mielessä artikkelin alussa esittämäni Lyman Tower Sargentin määrittely utopiasta sekä utooppisuuden että dystooppisuuden sisällyttävänä sateenvarjokäsitteenä on toimiva. Molemmat ovat mahdollisia horisontteja tulevaan. Romanin todellisuus ei sinällään ole joko dystooppinen tai utooppinen, tiedetty ja kerrottu matka kohti tuhoa. Tulevat uhkakuvat sidotaan menneisyyden tarinoihin ja osoitetaan, että väkivallalla on aina historiansa ja tarinoilla kulkusuuntansa, jota voidaan ohjailta ja muuttaa.

Olen käsitellyt romaanin dystooppisuutta ja utooppisuutta erilaisten elämänmahdollisuuksien kuvitteluna, sosiaalisena unelmointina. Elämäntarinat politisoituvat ja niissä nousee esiin myös vastarintaa ja muutostiloja suhteessa käsitykseen perheestä yhteiskunnan perusyksikkönä. Elämäntarinoiden avautuminen ihmiselämän ristiriidoille ja

⁹ Felski mainitsee käsitteen alkuperäksi intersubjektiivisuuden teoreetikko G.H. Meadin kirjan *Mind, Self and Society* (1962).

epäjatkuvuudelle laventaa näkökulmaa myös pois päin elämän ihmiskeskeisyydestä. Elämäntarinat ovat tarinoita ihmisiltä ihmisille, mutta ne eivät aina ole tarinoita ihmisistä. Erityisesti elämän jatkuvuuden ajatus on Hirvosen romaaneissa esiin nousevia ongelma, joka ei koske vain ihmiselämän tabuaiheita ja onnen tavoittelua vaan myös ihmisen suhdetta luontoon sekä maailmaa ihmisen jälkeen.

Sosiaalinen elämänmahdollisuuksien kuvittelu kiinnittyy erityisiin ilmaisumuotoihin, joista olen tässä artikkelissa tarkastellut siteerausta ja erityisesti mottoja. Motot heikentävät fiktion ja todellisuuden välistä ehdotonta rajaa ja luovat näin avointa todellisuussuhdetta, jossa korostuu kirjailijan ja lukijan osallisuus kertomisen eettisiin ja poliittisiin käytäntöihin. Motot ovat tulevaisuuteen suuntautuvia puhetekoja. Toiveikkuus merkitseekin muotoutumisen tilassa olevaa todellisuutta: utooppisuutta tuottaa toiveikkuus, ei lupaus onnellisesta lopusta. Vaihtoehtojen kuvittelu on myös tapa väistellä kertakaikkista loppuratkaisua ja jättää se avoimeksi.

Tulevaisuuteen suuntautuvat visiot voivat mahdollistaa uudenlaisia kuvittelun paikkoja, sekä tuhon että toiveikkuuden horisontteja, joissa ”meidän” ja ”muiden” välisiä rajoja asetellaan uudelleen. Hirvosen romaanin yhteiskuntakritiikki on paikoin sävyllään jopa journalistista, mutta silti romaanissa hahmotetaan todellisuutta muunakin kuin yhteiskunnallisena ja sosiaalisena arkitodellisuutena, pieninä väläyksinä mahdollisista toisista todellisuuksista ja toisenlaisista minuuksista. Spekulointiin kuuluu oleellisesti ajan taipuminen arvaamattomiin suuntiin. Usein dystopian – ja laajemmin – spekulatiivisen fiktion, ymmärretään käsittelevän elämässä avautuvia mahdollisia skenaarioita ja ”mitä jos” -kysymyksiä. ”Mitä jos” -kysymys näyttäytyykin hedelmällisenä genererajoja laajemmin elämän mahdollisuuksien ja mahdollisten todellisuuksien kuvittelussa.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

Hirvonen, Elina 2015: *Kun aika loppuu*. Helsinki: WSOY. (= KAL)

Tutkimuskirjallisuus

Adelson, Leslie 2013: ”Futurity Now. An Introduction.” *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 88:3, pp. 213–218.

Ahmed, Sara 2010: *The Promise of Happiness*. Durham & London: Duke University Press.

Ahmed, Sara 2014: *The Cultural Politics of Emotion*. Second Edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Andrews, Molly 2014: *Narrative Imagination and Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press.

Bloch, Ernst 1986: *The Principle of Hope*. Oxford: Blackwell.

Booker, M. Keith 1994: *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press.

- Booker, M. Keith 2013: "On Dystopia." In Keith M. Booker (ed.), *Dystopia* pp. 1–15. Ipswich, Massachusetts: Salem Press.
- Braidotti, Rosi 2002: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2006: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2013: *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Edelman, Lee 2004: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC: Duke University Press.
- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. Malden, Oxford: Blackwell.
- Goodwin, Sarah Webster 1990: "Knowing Better. Feminism and Utopian Discourse in *Pride and Prejudice*, *Villette*, and "Babette's Feast." In Libby Falk Jones & Sarah Webster Goodwin (eds.), *Feminism, Utopia, and Narrative* pp. 1–20. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Gottlieb, Erika 2001: *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. McGill: Queen's University Press.
- Helle, Anna & Anna Hollsten 2016: "Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta." Teoksessa Anna Helle ja Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* s. 7–22. Helsinki: SKS.
- Hyvärinen, Matti et al. 2010: "Beyond Narrative Coherence. An Introduction." In Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou (eds.), *Beyond Narrative Coherence* pp. 1–15. Amsterdam: John Benjamins.
- Johns, Alessa 2010: "Feminism and Utopianism." In Gregory Clayes (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* pp. 174–199. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jytälä, Riitta 2013: Surrealismien poetiikkaa suomalaisessa kirjallisuudessa. *Synteesi* 2/2013. 44–54.
- Jytälä, Riitta 2017 (tulossa): "Memory as Imagination in Elina Hirvonen's *When I Forgot*." In Colin Davis and Hanna Meretoja (eds.), *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*. London: Routledge.
- Keen, Suzanne 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Lahtinen, Toni 2013: "Ilmastonmuutos lintokodossa. Tieteisnäky vedenpaisumuksesta." Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta* s. 95–108. Helsinki: SKS.
- MacIntyre, Alasdair 2004: *Hyveiden jäljillä. Moraaliteoreettinen tutkimus. Alkuteoksesta After Virtue: A Study in Moral Theory* suomennanut Niko Noponen. Helsinki: Gaudeamus.
- Marttinen, Heta 2012: "Epäkerrotun mahdollisuuksia Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman*." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2012 s. 34–47.

- Meretoja, Hanna 2017: *Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and The Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Mohr, Dunja M. 2005: *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. McFarland & Company, Inc: Jefferson, North Carolina.
- Moylan, Tom 2000: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
- Pearce, Lynne 1997: *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold.
- Sargent, Lyman Tower 1994: "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies*, Vol. 5, No. 1, pp. 1–37.
- Sargisson, Lucy 1996: *Contemporary Feminist Utopianism*. London & New York: Routledge.
- Seigworth, Gregory J. & Melissa Gregg 2010: "An Inventory of Shimmers." In Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader* pp. 1–25. Durham and London: Duke University Press.
- Sobolczyk, Piotr 2015: "Towards a Subverse Queer Atopia. Beyond the Utopia/Dystopia Inversion." *SQS*, 1–2, pp. 1–14.
- Sontag, Susan 2003: *Regarding the Pain of Others*. The United States: Farrar, Straus and Giroux.
- Teittinen, Jouni 2014: "Mikä ihmiselle kuuluu. Humanismi, kysymys eläimestä ja kärsivien piiri." Teoksessa Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi* s. 155–178. Turku: Eetos.
- Vieira, Fátima 2010: "The Concept of Utopia." In Grefory Clayes (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* pp. 3–27. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfe, Gary K. 2011: *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Zournazi, Mary 2002: "Introduction." *Hope: New Philosophies For Change* pp. 14–19. University of Wollongong, Research Online.

KOKEELLISIA DYSTOPIOITA

JURI JOENSUU

Menetelmälliset dystopiat

Lähdetekstikirjoittaminen ja tekstuaaliset painajaiset Harry Salmenniemen novelleissa ”Uraanilamppu” ja ”Krematorio”

Kun kirjallinen dystopia ymmärretään ja määritellään yleensä tietynlaisen fiktiivisen yhteiskunnan tai mahdollisen maailman ja sen poliittisten, sosiaalisten, kulttuuristen ja taloudellisten ulottuvuuksien kuvauksena,¹ tässä artikkelissa kytken tällaiset sisällölliset elementit kohdeteksteini syntyä – niiden kirjoittamista – määrittävien tekotapojen yhteyteen. Tarkastelemissani teksteissä kyse on paitsi dystopian kuvaamisesta, myös sen kirjallisesta tuottamisesta, dystopian poetiikasta tai tekstuaalisista mekanismeista.

Runoilijana tunnetun Harry Salmenniemen (s. 1983) tuoreissa novelleissa kokeellisen kirjoittamisen perinne yhdistyy dystooppisiin teemoihin. Alun pitäen *Parnassossa* 2/2015 ja sittemmin kokoelmassa *Uraanilamppu ja muita novelleja* (2017) julkaistut kaksi novellia, ”Uraanilamppu” ja ”Krematorio”, ovat vanhan suomalaisen proosan uudelleenkirjoituksia. Niiden tekotapaa voi pitää menetelmällisenä tai proseduraalisena kirjoittamisena, tarkemmin sanottuna lähdetekstikirjoittamisena.² Siinä kirjoittaminen perustuu olemassaolevan tekstin tuottamaan perustaan, sen muunteluun ja uudelleenkirjoittamiseen. Pohjaleli lähdeteksti toimii siis kirjailijan luovaa prosessia säätelevänä ja ruokkivana resurssina.

Menetelmässä lähdetekstin ja lopputuloksen välinen suhde – ja ylipäättään se, mikä lähdetekstiksi valitaan – on usein merkityksellinen. Menetelmää tutkineen Brian McHalen (2004: 8) mukaan lähdetekstikirjoittaminen ”tuottaa tekstin, joka on jotenkin sama kuin alkuperäiset, mutta kuitenkin eri.” Samuuden ja eron välillä voi olla vaihtelua pienistä muu-

¹ ”[Dystopias] textual machinery invites the creation of alternative worlds in which the historical spacetime of the author can be re-presented in a way that foregrounds the articulation of its economic, political, and cultural dimensions.” (Moylan 2000: xii.)

² Esimerkkejä lähdeteksteihin perustuvasta menetelmällisyydestä, ks. esim. Joensuu 2012: 26–27, 82–83, 94–103 (OuLiPon lähdetekstimenetelmistä); 129–132, 159–162; 176–196 & 217–231 (suomalaisen nykykirjallisuuden lähdetekstimenetelmistä).

toksista tunnistamattomuuteen saakka. Lähdetekstin ja lopputuloksen välinen suhde voi hahmottua myös lähdetekstin tuttuuden ja vierauden taikka ideologisen tai taiteellisen vuoropuhelun ja riitelyn välille. Olennaista on, että lukijalle ylipäättään annetaan tieto(a) lähdeteksteistä. Salmenniemi (2015) paljastaa lähdetekstinsä novellien yhteyteen liitettyssä kommentaarissa ”Tekstien synty”. ”Uraanilamppu” on uudelleenkirjoitus Juhani Ahon klassikkolastusta ”Siihen aikaan kun isä lampun osti” (1883). ”Krematorio” perustuu vähemmän tunnettuun lähdetekstiin, Sulo M. Hytösen pienimuotoiseen utopiaromaaniin *Uni* (1906), sen ensimmäisiin lukuihin.³

Lähdetekstejä hyödyntävää kokeellista kirjoittamista – kuten tekstikollaaseja, permutaatioita tai hakukonerunoutta – voi verrata muihin kirjallisten tekstien välisiin suhteisiin: parodiaan, pastissiin, plagiaattiin, fanifiktioiden tyyppiseen innoitukseen tai yleiseen intertekstuaalisuuteen. Näiden funktiot liikkuvat vastaavasti ivaamisen, taidonnäytteen, (taloudellisen) hyödyn ja kunnianosoituksen jatkumolla. Lähdetekstikirjoittamisen intressit ovat näiden sijaan tai lisäksi useimmiten poeettisia, taiteellisia ja kirjallisia. Lähdetekstikirjoittaja tutkii lainaamista, hyödyntämistä ja muuntamista työtapoina – usein myös luovuutta, uutuutta tai omaperäisyyttä kirjallisina arvoina.⁴

Menetelmällisen ja kokeellisen kirjoittamisen tradition rinnalla Salmenniemen novelleja voi tarkastella Gérard Genetten (1997: 5) tutkiman ja nimeämän *hypertekstuaalisuuden* kautta. Sillä Genette tarkoittaa tekstikokonaisuuksien välillä tapahtuvaa formaalista ja temaattista muuntelua ja jäljittelyä. Molemmista novelleissa lähdetekstin (genetteläisittäin *hypotekstin*) ja lopputuloksen suhde on tietoinen ja metodinen. Niin ikään novelleissa toistuu paitsi sana- ja fraasitason suoria lainauksia, myös henkilöahmoja tai niiden muunnoksia, tilanteita ja asetelmia. Näistä syistä Salmenniemen novellit voi liittää myös suomalaisen hypertekstuaalisuuden jatkumoon, jota Markku Eskelinen (2014) on genetteläisesti käsitellyt.

Jo ensi lukemalta Salmenniemen novelleissa voi tunnistaa vaihdoksen tai ”käännöksen” suhteessa alkuteksteihin ja niiden positiivisiin, nostalgisiin tai utopistisiin ulottuvuuksiin. ”Uraanilamppu” vaihtaa Ahon lastun lapsenomaisen innostuneen edistysuskon täysin uuteen asetelmaan, jossa teknologia on uhkaavaa ja yhteiskunta on lamautunut. Ydinvoima

³ Salmenniemi (2015: 51) kertoo lähteneensä liikkeelle tarkemmin määrittelemättömistä ”oulipolaisista metodeista”, mutta päätyneensä vaistonvaraiseen kirjoittamiseen ja ”työskentelemään vailla sitovia periaatteita”. Maininta ”oulipolaisista metodeista” viittaa ranskalaisen OuliPo-ryhmän (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) kehittämiin, tarkasti määrättyihin kirjoittamista sääteleviin sääntöihin, rajoitteisiin ja pakotteisiin, joista monet perustuvat lähdetekstien käyttöön. Ks. esim. Mathews & Brotchie 2005. Novellikokoelman (Salmenniemi 2017) lopussa kerrotaan novellien lähteet, mutta niiden käytöstä ei anneta tarkempaa tietoa.

⁴ Samaa voi tietysti useinkin sanoa myös parodiasta, pastissista tai plagiaatista. En siis tarkoita, että lähdetekstikirjoittaminen olisi ”arvokkaampaa” kuin muut mainitut lajityypit. Yleisestä intertekstuaalisuudesta lähdetekstikirjoittamisen erottaa edeltävän tekstin tietoinen, konkreettinen ja materiaallinen käyttö. Lähdetekstikirjoittamisen perustana on aina jokin tietty, muunneltava teksti. Parodia ja pastissi voi perustua tunnistettavaan tyyliin ja fanifiktioit vaikkapa henkilöahmoihin – kumpikaan ei tarvitse tiettyä tekstiä.

viittaa myös siihen, että 1800-luvun miljö on siirretty joko nykyaikaan tai tulevaisuuteen. Perheensisäisen, innokkaan puuhastelun kuvaus on säilynyt, samoin kuin lapsinäkökulma. Sulo M. Hytösen ”reformistinen utopia” (Palmgren 1966: 414) taas kertoo työväenluokan ihanteellisesta tulevaisuudesta ja ammattiliiton omistamasta ihanasta lomasiirtolasta. Utopioille tyypilliseen tapaan asioista tietämätön kertoja pääsee esittelykierrokselle uuteen uljaaseen maailmaan, jossa oikeudenmukaisuus onkin voittanut ja työväen asiat ovat kaikin puolin hyvällä tolalla. Kuten *Unen* lukija saattaa aavistaa, kertomuksen lopussa tuo kaikki paljastuu vain uneksi. Salmenniemen ”Krematoriossa” tämä uni on vaihtunut painajaiseksi, joka viittailee allegorisesti joukkotuhontaan ja keskitysleireihin.

Käsittelen tässä artikkelissa Salmenniemen novellien dystooppisuutta kahdesta näkökulmasta. Ensimmäinen taso on havainnoiva: se, minkälaisia maailmoja novellit kuvaavat, mitkä kielelliset ja kerronnalliset piirteet oikeuttavat tekstien kutsumisen dystopioiksi. Keskityn oleellisen dystooppiseen motiiviin: uhkaavaksi ymmärrettyyn teknologiaan.⁵ Toinen taso on vertaileva, lähdetekstien (Ahon novellin ja Hytösen pienoisoromanin) ja Salmenniemen novellien välisiä suhteita hahmottava näkökulma. Tällöin mukaan tulee myös kirjoittamisen taustalla olevan menetelmän huomiointi. Hypoteesini on, että nämä tasot muodostavat jatkumon: novellien dystooppisuus syntyy niiden taustalla vaikuttaneesta prosessista, jossa kirjoittaminen muodostuu lähdetekstin tarjoamien syötteiden kopiaimisesta, muokkaamisesta ja niistä innoittumisesta. Fokukseni ei ole kuitenkaan kirjoittamisen proseduurin jäljittämisessä tai tekstivertailuisissa, vaan dystopiassa: sen ilmenemismuodoissa, sisällöissä ja tulkinnallisissa ulottuvuuksissa.

”Uraanilamppu”: valon ja pimeyden teknologiat

[– –] sen sijaan näimme me vain lampun häikäisevän kuvaimen mustassa ikkunassa.
 (”Siihen aikaan kun isä lampun osti” s. 156)

Teknologiat ja niiden kuvaus on usein olennaisessa osassa kirjallisissa dystopioissa. Eric S. Rabkinin (1983: 3–4) mukaan juuri teknologioiden poissaolo tekee *utopian* maailmasta useinkin pastoraalisen – ja kääntäen, dystopian yhtenä tunnusmerkkinä voi pitää anti-pastoralisuutta.⁶ Esimerkiksi kyberpunk-kirjallisuuden tylyt tulevaisuusvisiot ovat hyvin teknologiakeskeisiä ja äärimmäisen anti-pastoraalisia. Niissä keskeinen tapa tuottaa dystopia(a) on ajatusleikki, jossa tulevaisuuteen projisoidaan

⁵ Ymmärrän teknologian materiaalisina laitte(istoi)na ja innovaatioina, joissa luonnon resursseja tietoisesti valjastetaan ihmisen tarpeisiin. Teknologian evoluutiosta ja teoriasta kirjoittanut W. B. Arthur (2010, 155) on ehdottanut, että ’teknologia’ viittaisi ”prosessit, laitteet, komponentit, moduulit, organisaation muodot, menetelmät ja algoritmit” sisältävään ilmiöjoukkoon. Lavea määritelmä vaikuttaisi sopivan myös dystopioiden yhteyteen, joissa teknologioiden ambivalenssi hyvien aikomusten ja tuhoavan käytön välillä on usein keskeistä.

⁶ ”Often the utopian world is a pastoral one by virtue of the exclusion of technology” (Rabkin 1983: 3). “[W]e often recognize dystopias by what they are by virtue of their anti-pastoral, post-Lapsarian nature.” (Mt. 4.)

lukijalle tutun teknologian mahdollisia, tavalla tai toisella vääristyneitä tai demonisoituneita kehitysvaiheita.⁷

Novellissa ”Siihen aikaan kun isä lampun osti” (1883) on Juhani Aholla (1861–1921) toistuva teknologian ja teknologisen edistyksen teema.⁸ Lapsen näkökulmasta kerrotussa novellissa edistysellinen isä tuo perheen ja kyläläisten ihmeteltäväksi uuden keksinnön, jollainen on jo pappilassa – tai vasta ainoastaan siellä. Öljylamppu – ensimmäisiä omavaraiseen maalaisyhteisöön ulkoapäin tulleita kaupallis-teknisiä innovaatioita – merkitsee savuttavaan ja heikosti valoa antavaan päreeseen verrattuna muutosta, edistystä ja sivistyksen mahdollisuutta. Keinotekoisella valolla on läheinen yhteys oppiin, lukemiseen ja kirjojen kulttuuriin. Myös Ahon lastussa öljylamppu liitetään lukemiseen ja sen mahdollisuuteen. Valon ennennäkemätöntä tehoa testataan lukemisella. Kukapa muukaan kuin novellin kertoja, tulevaisuuden potentiaalinen kirjailija, lukee hämmästyneille kyläläisille ovensuussa seisten Jerusalemin hävityksestä ja todistaa, että pimeys on väistynyt.

Isä, tarinan dynamo, on aloitteellinen ja huolellinen hahmo, josta on myös helppo tunnistaa uusimpaan tekniikkaan innostuneesti suhtautuva miestyppi. Vanha renki, ”istukas-Pekka” taas edustaa taantumusta, menneisyyttä ja henkistä sulkeutuneisuutta. Kehityksen ja edistyksen kannalta Pekalla on asenneongelma, ja tästä syystä hänet suljetaan novellissa neljä kertaa pois ydinperheen valopiiristä. Lastu myös loppuu kuvaan Pekan ekskommunikaatiosta:

Vanhan uunin kivistä Pekka teki saunaan uuden kiukaan, ja niiden kanssa muuttivat sinne sirkatkin, koskapa niitä ei sen koommin enää ole tuvassa kuulunut. Isä on siitä hyvillään, mutta meille lapsille tulee välistä pitkinä talvi-iltoina entisiä aikoja ikävä, ja silloin me juoksemme sirkkoja kuuntelemaan Pekan luo saunaan, jossa hän yhä vielä pärettä polttaen iltojansa viettää. (Aho 2011/1883: 157.)

Novellin kerronta-asetelma on sympaattinen ja nostalginen. Lampun uutuuteen liittyvä innostus näytetään positiivisena ja perhettä lujittavana. Lastun temaattisena viritäksenä on toisaalta edistyksen ja sen erinäisten vastusten ”sympatisoiva” kuvaus, toisaalta menneisyyteen postuloitu idylli. Kuten yllä olevasta, novellin päättävästä lainauksestakin ilmenee, öljylamppua edeltävä lapsuus maalla on nostalgisen esiteknologinen *topos*. Siinä voi nähdä jopa jonkinlaisen suomalais-pastoraalisen version *locus amoenus* -topoksesta, ”ihanasta paikasta”.⁹ Öljylampun tulo merkitsee nykyajan saapumista, jota vasten myös ”entisiä aikoja” voi ajoittain ikävöidä. Lamppu (*teknologia*) sivilisoi, etäännyttää *luontoa* (esimerkiksi ”sirkkoja” ja savua) kauemmas arkielämästä. Päreeseen ja kiviuniiniin liittyvä savu ja mustuminen edustavat menneisyyttä (metsäläisyyttä ja taantumusta), uusi teknologia sosiaalista nousua, puhtautta ja valkoisuutta:

⁷ ”The readers of cyberpunk fiction are encouraged to recognize the ‘insertion curve’ of new technology in their present lives as they ponder the dystopia fashioned by the mature form of that technology in the novel.” (Conte 2004: 134.)

⁸ Vanhan ja uuden, nostalgian ja nykyajan välisistä painotuseroista ja tulkinnoissa Ahotutkimuksessa, ks. Hypén 1999: 29–32.

⁹ Pastoraalisuus on houkuttelevaa ymmärtää kahdessa merkityksessään, sekä maalaisidyllinä että (siihen kytkeytyvänä) *papillisuutena*, jonka sekä biografinen että tekstuaalinen aines (viittaukset pappilaan ja pappiin) tuovat mukaan.

Mutta sitten, kun meillä oli lamppu ollut vähän aikaa, piilusi isä tuvan seinät ihan valkoisiksi, eivätkä ne sitten enää ole milloinkaan mustuneet, kun vanha sisään lämpiävä uunikin särettiin ja sijaan tehtiin uusi uloslämpivä, peltiniekka. (Aho 2011: 157.)

Teknologian mentaliteettihistoriaa tutkineen Tom Gunningin (2003: 56) mukaan uusiin teknologioihin liittyy aina utopian ulottuvuus: mahdollisuus kuvitella uuden laitteen radikaalisti muovaamia parempia tulevaisuuksia.¹⁰ Tällainen hyvin positiivinen eetos läpäisee myös Ahon lastun. Tällaisen imaginäärisen ja potentiaalisen utopian kääntöpuolella kulkee yhtä hyvin myös teknologiaan kytkeytyvän dystopian mahdollisuus. Teknisiä innovaatioita on mahdollista käyttää niin hyvään kuin pahaankin.

Isä esiintyy paitsi novellin nimessä, myös kertojan näkemässä unessa lampusta:

Tänä yönä en nukkunut senkään vertaa kuin edellisenä, ja kun aamusella heräsin, olin melkein itkenyt, [– –] kun muistin, että lamppu vasta iltasella pannaan palamaan. Olin nähnyt unta, että isä yöllä pani öljyä lamppuun, ja että se sitten koko päivän paloi. (Aho 1883/2011: 149.)

Unessa esiintynyt lapsen toive tietysti toteutuu. Lampun voi helposti tulkita myös laajemman kollektiivisen toiveen, olosuhteiden paranemisen ja sosiaalisen nousun, mahdollistajaksi ja edustajaksi. Mikäli novellia luetaan tällaisesta sosiaalishistoriallisesta näkökulmasta, omasta ajastamme käsin, voidaan sanoa, että ne haaveet toteutuivat. Oireellista on, että Salmenniemen ”Uraanilamppu” uudelleenkirjoituksena alkaa juuri tästä unikohtauksesta – sanatarkkana lainauksena. Suhteessa kohtauksen viritämään unien, unelmien ja toiveiden yhdistelmään ”Uraanilamppu” myös latautuu dystooppiseksi tekstiksi.

Tänä yönä en nukkunut senkään vertaa kuin edellisenä, ja kun aamulla heräsin, itku meinas tulla. Unessa isä vangitsi lamppuumme linnun, joka räähkyi riipivästi ja hakkasi kupua siivillään. Lamppu poltti sen luurankoa myöten, ja huoneessa oli polttavan kuuma. (Salmenniemi 2017: 5.)

Kertoja herää unestaan todellisuuteen, joka muistuttaa painajaista. Ahon luotettava isä on vaihtunut sulkeutuneeseen hahmoon, joka puuhailee omavaltaisesti ennalta arvaamattoman teknologian parissa.

Kauhukuvat kiersivät mielessäni, kun kömmin sängystä. [– –] Teetä hauduttaessani huomasin sivusilmällä, kuinka isä käveli eteiseen työkalupakki kädessään. Hän kaivoi esiin pinsetit ja asetti huolellisesti mikroskooppisen pieniä rakeita metallinväriseen seokseen.

Kun isä laski lampun alemmaksi katosta ja rupesi sitä ruuvaamaan ja vääntelemään, äiti tuli vaatehuoneesta ja kysyi:

– Mitä se isä nyt tekee?

– Panen vähän potkua lamppuun.

– Mutta sehän menee rikki. Vai miten sinä saat paikalleen tuon, jonka juuri väänsit irti?

[– –] Isä ei vastannut, käski vain meidän pysyä loitommalla.

¹⁰ ”Every new technology has a utopian dimension that imagines a future radically transformed by the implications of the device or practice.” Gunning 2003: 56. Teknologisen utopian yhteyteen voi ajatella myös psykoanalyttisen tulkinnan, kuten Rabkin (1983: 10). Hänen mukaansa romantisoitussa utopiassa (”all utopian romance”) toimii halu palata lapsuuden symboliseen järjestykseen: ”atavistic desire for [– –] the simple, calm orderliness found in childhood, a bliss ignorant of sex”. Vanhassa suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Ahon novellia pidettiin romanttisena ja nostalgisena juuri lapsuusnäkökulman vuoksi (Hypén 1999: 31).

Seurasin miten hän kaatoi metalliseoksen pienemmästä putkilosta laakeaan lasiastiaan niin, että se tuli melkein täyteen. Olin varma, että seoksessa täytyi olla jotain vaarallista. (Mt: 5–6.)

”Uraanilampun” henkilöt ja sen asetelma ovat ikään kuin vääristyneitä siirrännäisiä Ahon lastusta. Myös eroavaisuuksia on: tekninen sanasto (työkalupakki, generaattori, moottoripyörä, hammasraudat, televisio, asbesti) sijoittaa tarinan johonkin kohtaan modernia aikakautta. Ahon novellin tapahtuma-ajasta on siirrytty jonnekin, joka vaikuttaa meille tutulta nykyajalta. Siirtymä ei ole kuitenkaan yksiselitteinen. ”Uraanilampun” maailma sisältää elementtejä, jotka houkuttavat sijoittamaan sen vaihtoehtoiseen nykyaikaan tai mahdolliseen lähitulevaisuuteen. *Jotain*, mikä on aiheuttanut infrastruktuurin lamautumisen, on tapahtunut: yhteiskunta ei pysty takaamaan sähkönjakelua kansalaisille. Lisäksi isällä on jostain syystä uraania: näin ei pitäisi olla, koska ainetta on yleensä ainoastaan tarkasti valvotuilla laitoksilla. Uraanilamppu on vaihtoehto generaattorille, joka tuottaa sähköä toistuvien katkosten aikana. Ydinteknologian keskeinen rooli ja sen ilmeinen yhteys moderniin joukkotuhoon tuo tulkintaan mukaan mahdollisesti tapahtuneen ekologisen katastrofin, jonka keskellä ihmisyyhteisö yrittää selviytyä omillaan.

”Uraanilampun” suhteet lähdetekstiin ovat omiaan vahvistamaan dystooppista lukutapaa. Novelli luo monihahmotteisen, käänteisen ja kriittisen ideologisen suhteen alkutekstin eetokseen. Kun Ahon lastussa teknologia merkitsee valoa (kirjaimellisesti), kuin myös valoisaa tulevaisuutta, lupausta, edistystä ja luottamusta, ”Uraanilampun” läpäisee mielivaltaisuus. Touhukas puuhailu on säilynyt, mutta sen kohde on muuttunut perheen yhteen kokoavasta öljylampusta hajoavaan kotiin (käpristyvään tapettiin, sulaviin seiniin) ja fyysisesti uhkaaviin aineisiin (uraaniin, asbestiin).

Isä pyysi minut ja siskon lähelleen ja kuiskasi että jäisimme molemmat vaille vanukasta, jos jompikumpi koskisi lamppuun. Mutta ei meitä tarvinnut käskää, näin että siskoni pelkäsi lamppua yhtä paljon kuin minä.

Sulaa metallia valui seinällä isän puhuessa. Ohut höyryvana leijui katonrajassa käpristyvän tapetin yllä, kun isä toisti uhkauksensa. (Salmenniemi 2017: 7.)

Laskimme mäkeä hämärään asti, ja aina kun nousimme mäen päälle, puhuimme kylän lapsille lampusta.

– Meillä alkavat pian seinät sulaa, sisko sanoi. (Mt: 8.)

Koomisista sävyistä huolimatta tunnelma on ahdistava ja hallusinatorinen. Painajaismaisuus korostuu, koska kertojan painajaisuudessaan näkemä esiinpaistava luuranko toistuu myös itse tarinan tapahtumissa. Unen (sisäiskertomuksen) ja tapahtumien narratiivinen hierarkia horjuu: lukija ei voi tietää jatkuuko painajainen valveilla. Uni ja unelmointi liittyvät läheisesti utopioihin, ihanteisiin ja haaveiluun, mutta myös apokalyptisillä ilmestyksillä on yhteys unennäköön ja tulevaisuutta ennustava luonne (Raipola 2015: 93). Ahon novellin vastaavassa kohdassa kertojan näkemä uni toteutuu. Tästä näkökulmasta Salmenniemen novellin unikuvaus on lohduton ennakkonäky tuhosta ja hävityksestä, ja novellin kuvaama maailma sanatarkassa mielessä ”ilmestyksen jälkeinen”, post-apokalyptinen.

Ei ole myöskään yhdentekevää, että ”Uraanilamppu” käynnistyy tarkalla fraasitason kopioinnilla. Poikkeuksellinen strategia voi huvittaa

tai hätkähdyttää Ahon lastun tuntevaa lukijaa. Novellissa on toistuvasti kohtia, jotka ovat joko sanatarkkoja tai muunnettuja lainauksia Ahon lastusta. Tarinan, teeman ja henkilöiden tasolla on niin ikään sekä samuutta että eroavaisuuksia. Uuden teknologian yhteisölliseen vastaanottoon liittyvä ihastelu on Ahon tekstissä keskeisellä sijalla. Gunning (2003: 47) on korostanut uuden teknologian ihastelun tai hämmästelyn (engl. *astonishment*) toista ulottuvuutta: vaaraa, ylikuonnollisuutta ja kammottavuutta. Juuri tämän puolen ”Uraanilamppu” kääntää ihastelukohtauksen muunnoksessa esiin.

Heti oviaukosta näimme, että lamppu oli pantu palamaan. Se loisti katosta meitä vastaan niin kirkkaasti, ettemme voineet kuin tirkistellä siihen silmät sirrillään. Laitoin kämmenet eteen etten sokeutuisi.

– Ovi kiinni nyt heti! isä huusi pöydän päästä.

– Ei ihme jos lapset sitä säikähtävät, kun minäkään en osaa muuta kuin päivitellä, kuului kievarin vanha emäntä sanovan.

Hänen selkärankansa välähteli vihertävän ihon alta. (Salmenniemi 2017: 9.)

Dystopiaan kuuluva strateginen yhdistelmä tuttua ja vierasta toimii ”Uraanilampussa” *tekstuaalisella* tasolla, täysin uusiin yhteyksiin sijoituissa lainauksissa.

Koko kylällä oli yhteinen vesitie joelle, ja samassa paikassa oli hyvä mäki, josta keikka juoksi aina avannon toiselle puolelle pitkän matkan.

– Tuolla tulevat Lamppulan lapset! huusivat kylän lapset, kun näkivät meidän tulevan. (Aho 1883/2011: 151.)

Rivitalon takana kulkui yhteinen vesitie joelle. Samassa paikassa oli mäki, josta keikka liukui aina avannon toiselle puolelle pitkän matkan. [– –] Se oli ainut mäki, jossa kukaan kylän lapsista ei ollut katkaissut jäseniään.

– Tuolta tulevat ydinsotaorvot! huusivat naapurin lapset, kun näkivät meidän tulevan. (Salmenniemi 2017: 7.)

Lainaukset ovat kuin kaikuja menneisyydestä, vieraasta maailmasta jota ei enää ole; jonka yhteys luontoon oli symbioottinen ja sen teknologia sisälsi lupauksen paremmasta. Vaikka mökki on vaihtunut nykyaikaiseksi ”rivitaloksi”, Salmenniemen novellissa on edelleen kylän ”yhteinen vesitie joelle” ja lapset laskevat kelkalla mäkeä, kuten Ahon lastussa. ”Kievarin vanha emäntä” ja ”lääninherran tytär” tuovat lukijan olettamaan nykyaikaan häiritseviä esimodernista, feodaalisesta menneisyydestä. Tämä nykyajan ja menneisyyden ennakoimaton yhdistelmä tuottaa paitsi uni-siirtymien periaatteella toimivaa painajaismaisuuksia, myös dystooppisen vaikutelman lähitulevaisuudesta, jossa on tapahtunut atavistisia paluita historiaan, suuria harppauksia taaksepäin.

Sähkötöntä nyky-yhteiskuntaa on vaikea kuvitella. Sähkön yhtäkkiäinen loppuminen tai sähköverkon laaja vaurioituminen, johon ”Uraanilamppu” viittaa, on epämiellyttävä ajatus: se merkitsisi yhteiskunnan lamaantumista. Sähkö on *ubiikkia*, kaikkialla ja kaiken taustalla. Sähkö merkitsee miellyttävää elämää, mutta sen jokainen tuotantotapa vaatii uhrauksia, jotka kohdistuvat tavalla tai toisella luontoon – me hyväksymme nämä uhraukset. Kaikella teknologialla on jokin hinta, heikko kohta tai ylijäämä, joka muistuttaa itsestään. ”Uraanilampussa” sähkön tuotantoteknologia, sen epämiellyttävä syntyhistoria, on tullut esiin. Symbolinen järjestys on murtunut, infrastruktuuri on purkautunut näkyville (kreik.

apokalyptin: paljastuminen, ilmestyminen). Tätä figuria novellissa ilmentää usein toistuva esiin paistava luuranko. Niin kuin eläinten ja ihmisten luurangot ja sisuskalut novellissa, myös sähköön taustarakenne on kamottavalla tavalla näkyvissä.

Matkalla kuolemantehtaaseen: ”Krematorio” ja utopian käänköpuoli

Me emme ole niin hulluja, että poikkeaisimme pois olemassaolon la'eista, niinkuin näyt luulevan. (*Uni*: viides luku)

Satamatyömies ja kustantaja Sulo M. Hytösen (1879–1918)¹¹ sosialistinen utopiakertomus, pienoisromaani *Uni* (1906) kuvaa tulevaisuuden ihanneyhteiskuntaa. Romaanin kertoja, väsynyt, rahaton, nälkäinen, janoinen ja muutenkin tympääntynyt mies istahtaa helteisenä kesälauantaina ”suurkaupungin” puiston penkille. ”Kaikki, etenkin »herrasväki» ja muutkin, kellä siihen suinkin lienee ollut tilaisuutta, olivat jättäneet kadut, ja joko laputelleet pyhän-ajaksi kesälaitumille maalle ja saariin, tai istuivat ravintolassa pölyistä kurkkuaan huuhtelemassa.” (Hytönen 2006: I. luku.) Kertojan nuokkuessa puistonpenkillä paikalle saapuu iloisena toveri Esa Korpi, jolta kertoja ihmetyksekseen kuulee ammattiliiton omistamasta, virkistystä ja lepoa tarjoavasta siirtolasta.

[K]ysäsin Esalta, eikö hän tietäisi, minne tästä pääsisi vähän jäseniään oikomaan.

Ikäänkuin kysymystäni oudoksuen hän katsoi ensin vähän aikaa silmiini ja sanoi sitten kysyvästi:

– Etkö tule mukaan. Olen tässä juuri matkalla kesäsiirtolaan. Yhdessään olen hupaisampi sinne mennä ja missäpä se sen parempi lepoaika sinullekaan löytynee. [– –] Siirtola, johon olen menossa, on Suomen satamatyöläisten lepokoti tuolla Päijänteen rannalla. Siellä me vuorotellen käymme virkistymässä. Minäkin olen, aivan siitä saakka kun se kymmenen vuotta takaperin perustettiin, käynyt siellä joka vuosi, kuukauden kesällä ja talvella huvittelemassa, toisinaan olen siellä ollut kauvemmin. (Mt.: I. luku.)

Esa Korpi on utopioille tyypillinen päähenkilön opas utopian maailmassa.¹² Kertoja lyöttäytyy Korven mukaan, ja matkalla siirtolaan tämä kertoo hämmästelevälle kumppanilleen, miten maa makaa. Suomi onkin sekulaari, moderni ja edistysellinen hyvinvointivaltio: kieltolaki on voimassa, kirkko on erotettu valtiosta ja voimakas ammattiliitto on keskeinen yhteiskunnan tukipylväs. Siirtolan katolla liehuu sekä siniristi- että punalippu, sillä ”se aika on nyt jo ollu ja mennyttä, jolloin kansallisuustunne pidettiin esteenä eri kansojen veljestykseen” (mt. 5. luku). Valtio huolehtii väestön tasapuolisesta koulutuksesta, työväen palkat ovat kohonneet ja työaika on lyhentynyt: Esa Korven esittelyn mukaan lomasiirtolassa ei ”tehdä kun ainoastaan kahdeksan tuntia päivässä säännöllistä työtä, muu aika käytetään luennoihin, huvituksiin ja sen sellaisiin”. (Mt. 5. luku.)

Romaanin lopussa kertoja havahtuu jälleen samalta puiston penkiltä, josta tarina alkoi. Ihanneyhteiskunta kesäsiirtoloinen on ollut vain

¹¹ Hytösen elämästä ks. Bergholm 2000.

¹² Kirjalliset dystopiat taas eivät tyypillisesti käytä tällaista johdattavaa kehystä, vaan, kuten Salmenniemen novellitkin, alkavat tapahtumien keskeltä. (Baccolini & Moylan 2003: 5.)

unta. Kertoja toteaa ”[p]ahoilla mielin, ruumiillisesti ja henkisesti masentuneena” olevansa edelleen ”siinä samassa riistäjäin maailmassa, josta jo luulin päässeeni. Työorjain taistelu ei ollut hiventäkään laimennut.” (Mt. 7. luku.)

Salmenniemen ”Krematoriossa” kaksi miestä, minäkertoja sekä miekkonen, jota kutsutaan vain sukunimellä Haarla, ovat matkalla päämääränään tarunhohtoinen, saarella sijaitseva ”krematorio”. Novellissa ollaan koko ajan liikkeellä: alun ”vaunu”, jossa miehet istuvat, vaihtuu Lahdessa junaan, josta muutaman tunnin matkan jälkeen vaihdetaan ”höyryveneeseen”. Novelli päättyy, kun alus rantautuu. Kuten ”Uraanilamppu”, myös ”Krematorio” alkaa suhteessa lähdetekstiinsä keskeltä. Sen alku, jossa tarinan kehys luodaan, on vapaasti kirjoitettua tekstiä:

Kun vaunu poikkesi kulman taakse pienelle kadulle, tulimme jälleen torille jota ympäröivät entisaikaan muhkeat, mutta nyt suureksi osaksi rappeutuneet rakennukset. Ne oli vuokrattu kerroksittain ja yksityisinä huoneina kartan piirtäjille, arkkitehdeille, asianajajille ja kauppa-asiamiehille.

Kaikki tekivät masentavaa työtä, jonka avulla juuri ja juuri pysyivät hengissä. Se oli kuin kuvausta keisariajan rappiosta: siellä täällä valtavia, hohtavia palatseja, ja köyhät yksinäiset miehet vuokratiloissa kasarmin kupeessa ahtailla kaduilla, jotka haisivat kalalta ja lihalta. (Salmenniemi 2017: 13.)

Vasta novellin ensimmäinen repliikki – lähes suora lainaus Hytösen tekstistä – luo tekstuaalisen yhteyden lähdetekstiinsä. Hytösen *Unen* neljäs luku alkaa:

Vaunuun päästyämme, kun olimme saaneet istumapaikat itsellemme, kääntyi Esa minuun päin ja kysyi hyvin totisena:

- Sanoppas nyt hyvä mies, etkö sinä tosiaankaan tunne näitä puuhia sen paremmin kuin mitä olet puhunut.
- En totta tosiaan, minä en ymmärrä tästä kaikesta mitään, en vähääkään.
- No mutta missä sinä sitten olet ollut? Sinun on täytynyt olla jossakin ulkomaila, tai maata haudassa, muuten tämä ei ole mahdollista.
- En minä ymmärrä, enkä tiedä mitään, älä kysele turhia, vastasin masentuneena ja mielipahoillani.
- Kummallinen juttu, kummallinen juttu, hymisi Esa, viskasi tyynyn päänsä alle ja alkoi vedellä unta kuin huoleton ainakin. (Hytönen 2006: 4. luvun alku.)

”Krematorio” tapahtuu oudosti vanhahtavassa maailmassa, jossa valitsee rappio, depressio ja turhautuminen. Kuten ”Uraanilampussa”, tässäkin novellissa esimoderni menneisyys tuntuu unenomaisesti osittain murtautuneen osaksi tarinan maailmaa. Toisin kuin Hytösen valoisassa sisäiskertomuksessa, ”Krematoriossa” kuoleman kuvasto on hallitsevaa. Hytösen tekstin tahattoman makaaberin vertauskuva tietämättömyydelle, ”haudassa makaaminen” toistuu Salmenniemen tekstissä sellaisenaan, mutta nyt eri tavoin merkityksellisenä. Elämän ja kuoleman välitila kuvaa myös kertojahahmon tympeää masennusta ja elämähalun puutetta.

Haarla nojaili taaksepäin ja hymyili vanhanpuoleiselle palvelijalle, joka avasi vesipostia kadun laidassa. Luurankomainen palvelija kääntyi hitain liikkein katsomaan vaunuumme. Toinen puoli hänen kasvoistaan oli palanut: liekit olivat syöneet silmän ja jättäneet jäljelle tumman, kiiltävän kuopan.

Haarla kavahti miehen rumuutta. Mutta samassa hän muuttui taas iloiseksi ja kysyi:

- Sanohan nyt hyvä mies, etkö sinä tosiaankaan tunne näitä puuhia sen paremmin kuin mitä olet puhunut?

– En tosiaankaan, minä en ymmärrä tästä kaikesta mitään, minä sanoin.

Se oli totta, sillä näinä viikkoina kaikki tuntui pakenevan ymmärrystäni. Yritin käsittää missä olin, mitä reittiä tähän päätynyt, mutta en saanut itsestäni kiinni. Olin pelkkä kivulloinen selkä, joka hikosi penkin halkeilevaa nahkaa vasten.

– Sinun on täytyntä maata haudassa, muuten se ei ole mahdollista. Kyllä sinun on pakko tietää, mitä me seuraavaksi aiomme, Haarla sanoi. (Salmenniemi 2017: 13–14.)

”Krematorion” lähtökohta vertautuu ”Uraanilamppuun”. Myös siinä on havaittavissa ideologinen käänös suhteessa lähdetekstiin. Hytösen *Uni* esittää, minkälainen olisi paras mahdollinen maailma; minkälaiset tavoitteet ja ihanteet määrittivät ns. vanhan työväenliikkeen sosialidemokraattista ja syndikalistista utopiaa. Ahon lastun tavoin tämäkin kertomus esittää utopian, joka nykynäkökulmasta on oikeastaan jo toteutunut. Silti nykylukija ei voi olla heijastamatta lukemaansa kirjailijan kuolinvuoden – 1918¹³ – totaaliseen katastrofiin ja ”anti-utopiaan”, jossa työväenliike ajautui ja tarttui väkivaltaan, verenvuodatukseseen ja epäonnistuneeseen vallankumoukseen. Tähän kaikkeen *Unen* ilmestyessä oli vielä yli vuosikymmen. Minkälainen inversio tapahtuu, mikäli työväenliikkeen sosialistinen utopia kääntyy dystopiaksi? Minkälainen *negatiivi* on Hytösen visioiden kääntöpuolella?

Vuosi 1918 oli myös maailmansodan päättymisen vuosi. Sen perintö loi edellytykset fasismien eri versioiden nousulle. ”Krematorio” sisältää monitulkintaisia elementtejä, jotka yhdistyessään houkuttelevat lukemaan novellia totalitarismin tai fasismien allegoriana – niiden uhkan tai jopa psykologisen rakenteen kuvauksina.

Yksi tällainen teema on merkityksettömyyden ja merkityksentäyteisyyden välinen vastakkainasettelu. Kertoja on juureton ja onneton sielu, jolle elämä vaikuttaa ”mahdottomalta”: ”kuin makaisin hämärissä raunioissa” (Salmenniemi 2017: 14). Juurettomuutta novellissa korostaa jatkuva liikkeellä olo, matkustaminen. Sitä vastoin Haarla on kokenut muutoksen. Aikaisempi epävarmuus oli poissa, ”ja sen tilalla oli jotakin rentoa ja aavistuksen röyhkeätä. Hän oli alkanut pukeutua pikkutakkiin ja värikkäisiin housuihin, ja hänellä oli paksu kultaketju kaulassa.” (Mt. 14–15.) Naureskeleva ja mies-sosiaalinen (naisia ei ”Krematorion” tapahtumissa ole) Haarla vaikuttaa nousukkaalta, joka ottaa opportunistisesti hyödyn irti uudesta tilanteesta. Uuteen tilanteeseen tai järjestelmään viitataan novellissa muutamaan otteeseen:

– No mutta Haarla, kovinpa teitä täällä pidetään arvossa, kun höyryveneeseen kyljessäkin lukee teidän ajatuksianne.

– Miksikäs me emme omaan veneeseemme saisi kirjoittaa mitä tahdomme, Haarla vastasi nauraen.

Painoin pääni alas ja tunsin pistoksen rinnassani. [– –] Näin paljon ovat toiset saaneet aikaiseksi, ja minä, missä olen minä ollut kun en ole päässyt osalliseksi tähänkään työhön. Olen maleksinut ulkomailla, opiskellut ja luullut luovani kontakteja, mutta ne kontaktit eivät ole nyt minkään arvoisia, eikä maisterin papereilla tee enää mitään. Nuoruuteni on valunut hukkaan, ja samaan aikaan muut ovat rakentaneet linnoituksia ja perustaneet puolueita. (Salmenniemi 2017: 16.)

¹³ Sulo M. Hytösen sekä syntymä- että kuolinaika on ollut useissa lähteissä (kuten Palmgren 1966; Hirvonen 1993; Bergholm 2000) virheellisesti eli 1870–1920. Oikea elinaika on 1.12.1879 – 25.2.1918. Hytösen kuolinsyy oli luonnollinen ja hänet on haudattu Kouvolan Valkealaan. Tiedonanto kirjoittajalle puhelimitse 11.3.2016: Eeva-Riitta Piispanen (os. Hytönen).

Merkityksettömyyden teema saa pontta heijastuessaan noveliin kuvaamasta mies-sosiaalisuuden, järjestäytymisen, militarismin ja hurmoksellisuuden yhdistelmästä. Ne toimivat vastavoimana merkityksettömyydelle. Tähän yhdistyvät myös vihjeet ”projektista”, puolueen ”rakentamisesta” ja miesjoukkojen kokoamisesta ”divisioonakaupalla”, samoin kuin alussa oleva Haarlan pahaenteinen vihjaus suunnitelmasta (”Kyllä sinun on pakko tietää, mitä me seuraavaksi aiomme”).

Haarla tunsu melkein kaikki matkustajat. Hän puhui kuulumisiaan leveällä äänellä, löi olalle milloin ketäkin ja kiitteli nuoria, jotka kantoivat laukkumme. [– –]

Koko matkan Haarla jutteli toisten krematorioon menijöiden kanssa. Heidän innostuksensa tuntui niin koskettavalta, että jouduin katselemaan muualle etteivät pisarat silmäkulmissani paljastuisi. Tuntui hankalalta liittyä joukkoon tässä vaiheessa, kun projekti oli jo täydessä vauhdissa ja miehiä oli koottu divisioonakaupalla. Mutta jotakin minun piti tehdä. Kaikki tekivät jotain, enkä minä voinut vain katsella sivusta maailman muuttumista. Tietenkin minä mieluiten kuuntelisin kotona radiota ja kirjoittaisin ja haaveilisin, mutta sellaisesta ei kenellekään makseta. (Mt. 16–17.)

Novellin keskeinen teknologinen figuuri on tietysti krematorio, laitos ruumiiden polttamista varten. Asemalla kertoja saa luettavakseen ”Krematoriolaisen”, lehden, jonka ”tekstit käsittelivät maailman tapahtumia”, kuten Saksan kiihtyvää inflaatiota. Siinä missä Hytösen kertomuksessa höyryveneen pelastusrenkaassa lukee punaisella värillä sana ”Satamatyömies” (Hytönen 2006: 4. luku), ”Krematoriossa” höyryveneen pelastusrenkaassa komeilee ”kirkkaan valkoisella krematoriolaisten motto”. Kaikki höyryveneen matkustajat ovat menossa katsomaan krematoriota, mutta silti kertoja ei saa laitoksesta matkan aikana juuri lukijaa enempää tietoa. Se vain tuntuu ”olevan kaikkien elämän keskipiste”, uuden liikkeen keskus tai symboli, jota sotilaat varvioivat. ”Eräskin nuori mies oli niin haltioissaan päästessään polttotöihin, että pyörötteli ja tanssitti jokaista, joka vain eteen sattui.” Höyryveneen saapessa rantaan on kesäinen aamunkoitto: Vaikka oli yhä viileää, kirkkaus lupasi lämmintä päivää.” (Mt. 16, 17, 18.)

– Nyt jo alkaa katto pilkistää, Haarla myhäili, – tuolla saaren takana.

Krematorio välkehti auringon hohteessa kuin itämainen temppele. Sen kaikissa siivissä kohosivat marmoriset tornit. Jokaisessa seisoi haarniskaan puettu sotamies. [– –] Marmorit ja teräs kaiuttivat valoa miesten ympärille.

Me matkalaiset olimme hyteissä pukeutuneet, mutta kuin yhteisestä merkistä riisuimme takit yltämme ja annoimme vilpoisten tuulenhenkäysten hivellä ihoamme. Ne, jotka näkivät krematorion ensimmäistä kertaa, eivät osanneet hillitä innostustaan, vaan taputtivat lakkaamatta käsiään ja pyöröttelivät päätään epäuskoisina.

Kaikki mitä näin ja tunsin, rauhoitti kiihtyneitä hermojani ja syleili nääntynnyttä ruumistani. (Mt. 19.)

Novellin krematoriota voi pitää koosteena, jossa yhdistyy toisaalta teknologia ja siihen kuuluva tehokkuus, toisaalta myyttinen ja maaginen voimakas, aurinkofiguuri. Teknologia on läsnä jo sanassa ”krematorio”, joka merkitsee ruumiinpolttolaitosta¹⁴, organisoituun krematointiin tarkoitettua rakennusta. Ruumiiden hävittäminen polttamalla liittyy läheisesti eurooppalaisen kansanmurhan ja joukkotuhonnan teolliseen organisointiin (kreik. *holókaustos*: polttaa kokonaan). Loppuaan kohti novelli kuitenkin kumuloi aurinkoon liittyvää symboliikkaa, ikään kuin

¹⁴ MOT Synonymisanakirja.

kylmän ja tehokkaan teknologian lumoavana, primitiivis-uskonnollisena puolena. Krematorio vetää puoleensa, välkehtii aamunkoitossa. Tuhon lähde on samalla suvereeni valon ja lämmön keskus. Miehet riisuutuvat, sulautuvat lämpöön, puhkeavat lauluun. Sisällä höyryveneessä kertoja havaitsee ”nuoren miehen, joka rukoili taivasta tuijottaen”. Novelli loppuu: ”Kun laivankylki osui laituriiin ja köydet kiinnitettiin, miehet ympärilläni alkoivat huutaa hurraata, ja minä yhdyin huutoon täysin voimin.” (Mt. 19.) Ajelehtiminen on päättynyt.

Siinä missä ”Uraanilamppu” kuulunee postapokalyptisen dystopian alueelle, ”Krematorio” sijoittuu aiheensa puolesta enemmän klassisen, totalitaarista yhteiskuntaa käsittelevän dystopian alueelle. Novelli on kuitenkin hyvin monitulkintainen, allegorinen ja ”Uraanilampun” tapaan unenomainen. Totalitaarisen tai fasistisen yhteiskunnan suoran kuvauksen sijaan se on mieluummin sellaisen synnyn, mahdollisuuden tai rakenteen kuvaus psyykkisellä tasolla. Novellin maailman, joka on vääristyneellä tavalla *vanha*, voi tulkita unen logiikalla kuvaavan alkukantaisen kokemustodellisuuden yhteyttä fasistiseen mielenmaisemaan: militarismiin ja myytin yhdistymistä suvereenissa, puoleensavetävässä keskuksessa.

Päätäntö: dystopia ja kokeellinen kirjoittaminen

Markku Eskelisen (2014: 8) mukaan ”[u]seimpia 1900-luvun keskeisiä suomalaisia hypertekstejä [– –] leimaa joko hypotekstin [hypertekstin perustana olevan lähdetekstin] liki motivoimaton käyttö pelkkänä kertomuksen kehyksenä [– –] tai sitten tarpeettomalta tuntuva selittely ikään kuin lukijaa tulisi kädestä pitäen taluttaa näkemään lukemansa tekstin yhteydet hypotekstiin.” Kumpikaan ei päde Salmenniemen monihahmotteisten novellien kohdalla. Novellit tarttuvat lähdetekstiensä ihanteellisiin maailmoihin ja *dystopisoivat* ne. Utopian ja dystopian välillä vallitsee käänteinen suhde, dystopia on ”käänteinen utopia”¹⁵, joten tietoinen intertekstuaalinen lukutapa, lähdetekstien huomioiminen, vahvistaa dystopian ulottuvuutta ja piirtää sitä selvemmin esiin.¹⁶

”Siihen aikaan kun isä lampun osti” kuvaa hetkeä, joka aloittaa kehityksen ja ”nykyajan”, *tietoisuuden* nykyajasta, kun taas ”Uraanilampussa” on kyse kehityksen eräästä päätepisteestä, kollektiivisesta katastrofista, jonka paikantamiseen teksti ei juuri anna vihjeitä. Sen voi sijoittaa painajaisuneen, allegoriseen nykyhetkeen tai mahdolliseen tulevaisuuteen. Henkilöt eivät ihmettele todellisuutta jossa toimivat. Katastrofi on oudosti sisäistetty, aivan kuin se olisi liennut ja hajautunut kaikkeen

¹⁵ ”[D]ystopian narrative[,] this inverted subgenre of utopia”. (Moylan 2000: 121.)

¹⁶ Tom Moylanin (2000: xii) luonnehdinta kirjallisista dystopioista kuvaa nähdäkseni hyvin myös Salmenniemen novelleja: ”Dystopias foremost truth lies in its ability to reflect upon the causes of social and ecological evil as systemic. Its very textual machinery invites the creation of alternative worlds in which the historical spacetime of the author can be re-presented in a way that foregrounds the articulation of its economic, political, and cultural dimensions.”

toimintaan ja henkilöiden kokemustodellisuuteen. Myös ”Krematorio” kuvaa katastrofia: henkistä tyhjiötä ja sen tuhoisaa, kollektiivista uskonnollis-myyttistä ratkaisuyritystä, jossa yliyksilöllinen, säteilevä keskus tuottaa uuden merkityksellisyyden. Useat yksityiskohdat Salmenniemen novelleissa houkuttelevat rinnastamaan tämän psyykkisen periaatteen fasismiin.

Yksi oleellinen temaattinen, dystopiaan yhdistyvä piirre molemmissa novelleissa on teknologian läsnäolo. Toisin kuin utopistisissa visioissa, teknologioiden uhkaavat, taianomaiset ja kammottavat ulottuvuudet (Gunning 2003: 47) tuodaan näkyville puitteissa, jotka ovat tunnistettavissa dystopioiksi: fiktiivisiksi, mahdollisiksi mutta ei-eksistoiiviksi maailmoiksi, jotka vaikuttavat omaan maailmaamme verrattuina epätoivottavilta.¹⁷ Molempien novellien kuvaamisessa teknologioissa piilee joukkotuhon mahdollisuus (ydintuho, kansanmurha). Novellien dystopioiden yhteys niiden kirjoittamisajankohtaan eli nykyaikaan tai mahdolliseen tulevaisuuteen on aktiivinen mutta tulkinnanvarainen: ne ovat poeettisesti luonnosteltuja mutta sisäisesti loogisia maailmoja. Niiden historiallinen status jää avoimeksi, mutta silti tai juuri siksi ne ovat myös allegorioita nykyaikasta. Myös kertovina teksteinä novellit ovat monihahmotteisia: lukemisen tukena ei ole tunnistettavaa realistista kehystä, paikannettavissa olevaa historiallista kontekstia tai psykologisoituja henkilöahmoja. Toisaalta novelleissa ei ole myöskään selkeästi fantastisia tai esimerkiksi kielellisesti kokeellisia elementtejä. Unenomaisuudesta huolimatta niissä toimii oma, sisäinen realismi.

Tapa, jolla Salmenniemen novellit käyttävät lähdetekstejä, vaikuttaa siirtävän dystopian perusperiaatteen fiktiossa kuvatusta maailmasta (myös) kirjoittamisen ennakoimattomaan prosessiin. Teknologia – dystopioiden toistuvana aiheena – siirtyy myös dystopian *tuotantoon*, kirjoittamisen proseduriin, luovan työn materiaalis-teknologiseen manipulointiin. Kun dystopioissa ”meidän maailmamme” muuttuu ”toiseksi” maailmaksi, mutta säilyttää samalla tuttuja elementtejä, samanlainen siirtymä tuttuudesta tuntemattomaan (aktuaalisesta potentiaaliseen) tapahtuu Salmenniemen novelleissa *tekstien* välillä. Salmenniemen novelleissa ei kuitenkaan ole kyse itseriitteisestä kokeellisuudesta tai suljetusta tekstuaalisesta pelistä. Molemmat novellit kuvaavat myös oman yhteiskuntamme ekologisia ja poliittis-ideologisia ristiriitoja, joihin saattaa kätkeytyä uhkia yhteiskuntarauhalle. Novellit avautuvat historiallisiin, poliittisiin ja ideologisiin taustateksteihin, kokemuksiin nykyaikasta sekä erilaisiin mahdollisiin tulevaisuuksiin. Muuten ei kyse olisi sikaan dystopioista.

¹⁷ ”Dystopia or negative utopia - a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.” Lyman Tower Sargent Tom Moylanin (2000: 74) mukaan.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

- Aho, Juhani 2011/1883: ”Siihen aikaan kun isä lampun osti.” Teoksessa Anne Helttunen ja Tuula Uusi-Hallila (toim.), *Uudisasukas ja muita lastuja*. Helsinki: SKS.
- Hytönen, Sulo M. 2006/1906: *Uni*. Suomen Satamatyöntekijäin Sanomalehti-, Kirjapaino-, Kirjansitomo- ja Kustannus Osuuskunta. Projekti Lönnrotin ja Project Gutenbergin e-kirjan tuottaneet Matti Järvinen & Tuija Lindholm. (Ei sivunumeroita.)
- Salmenniemi, Harry 2017: ”Uraanilamppu”, ”Krematorio”. Teoksessa *Uraanilamppu ja muita novelleja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Tutkimuskirjallisuus

- Arthur, W. Brian 2010: *Teknologian luonne: mitä se on ja millainen on sen evoluutio*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003: ”Introduction: Dystopia and Histories.” In Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. New York and London: Routledge.
- Bergholm, Tapio 2000: ”Hytönen, Sulo (1870–1920)”. SKS: Kansallisbiografia. www.kansallisbiografia.fi, viitattu 11.3.2016.
- Conte, Joseph 2004: ”The Virtual Reader: Cybernetics and Technocracy in William Gibson and Bruce Sterling’s *The Difference Engine*.” In Peter Freese & Charles B. Harris (eds.), *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction* pp. 131–157. Essen: Die Blaue Eule.
- Eskelinen, Markku 2014: ”Kolmannen asteen yhteys.” Teoksessa *Esseitä kokeellisesta proosasta*. Toim. Anna Helle & Juri Joensuu. Mahdollisen Kirjallisuuden Seura: mahdollisenkirjallisuudenseura.net. Viitattu 11.3.2016.
- Genette, Gérard 1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Gunning, Tom 2003: ”Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century.” In David Thorburn and Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition* pp. 39–60. Cambridge: The MIT Press.
- Hirvonen, Maija (toim.) 1993: *Suomen kirjailijat 1809–1916*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 570. Helsinki: SKS.
- Hypén, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 772. Helsinki: SKS.
- Joensuu, Juri 2012: *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

- Mathews, Harry & Brothie, Alastair 2005: *Oulipo Compendium. Revised & Updated*. London: Atlas Press & Los Angeles: Make Now Press.
- McHale, Brian 2004: "Mekit/muokkaajat eli proteesifiktion muotoja. Mathews, Sorrentino, Acker ja muita". *Synteesi* 1/2004. (Suomentajaa ei ilmoitettu.)
- Moylan, Tom 2000: *Scraps of the Untainted Sky. Science fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Palmgren, Raoul 1966: *Joukkosydän. Vanhan työnväenliikkeen kaunokirjallisuus I*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Rabkin, Eric S. 1983: "Atavism and Utopia." In Eric S. Rabkin, Martin H. Greenberg and Joseph D. Olander (eds.), *No Place Else. Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. University of Southern Illinois Press.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimitukset Leena Krohnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Salmenniemi, Harry 2015: "Tekstien synty". *Parnasso* 2/2015, s. 51.

JARMO LINTUNEN

”Maapallo falskaa”

Laura Ruohosen näytelmän *Luolasto* monimuotoinen dystooppisuus

POMO: Pojat, pojat. Jos tämä luolaidea ei toimi, tässä on vitsit vähissä. Meiltä loppuu aika.

MYYRÄ: Eikä loppu. Suunnitelma on selkeä kuin pihakoiralla. Me kaivetaan helvetin syvä kuoppa ja haudataan ydin-luu sinne ikuisiksi ajoiksi. Eikä sitä kukaan enää koskaan löydä.

ASKO: Ihan kuin siinä sadussa!

POMO: Hä? Missä ihmeen sadussa?

ASKO: Olipa kerran todella, todella paha peikko, jota yritettiin tappaa ensin tulella, sitten vedellä ja sitten taivaan tuulilla, mutta se ei vaan kuole, ja silloin se haudataan syvälle syvälle kallioon seitsemän lukon taakse, niinkun ydinjäte piti ensin ampua aurinkoon ja sitten upottaa merenpohjaan ja sitten haudata... (L: 20)

Laura Ruohosen näytelmä *Luolasto* (tästä lähtien myös L) kantaesitettiin Kansallisteatterissa keväällä 2014. Edellä siteerattu insinöörikolmiksen keskustelu kuvaa hyvin teoksen keskeistä sisältöä eli ydinjätteen loppusijoittamista luoliin. Ydinjätteestä on näytelmässä tullut polttava ongelma, sillä aika ratkaisujen löytymiseen alkaa olla lopussa. ”Pahasta peikosta” on yritetty päästä eroon monin keinoin siinä onnistumatta. Positivani¹ insinöörien tehtävänä on selvittää, onko luolasto turvallinen sijoituspaikka säteilevälle nesteelle, ja ”koko maailman katse” (L: 21) seuraa heitä. Insinöörien tarinan rinnalla kulkee myös toinen luolaston kartoittamiseen kytkeytyvä tarinalinja. Luolia ja sieltä löydettyjä kiviakutisia maalauksia näet tutkii ”naisiksi” nimetty arkeologi, joka haluaa suojella muinaisen elämän merkkejä. Hänen ja luolia vartioivan ”miehen” välille syntyy kummallinen rakkaussuhde. Suhde kuitenkin kariutuu, kun mies pakenee luolaston sortuessa insinöörien tavoin maan pinnalle mutta nainen vaeltaa syvemmälle luolien uumeniin ”kohti tuntematonta” (L: 98). Näytelmän viimeiseksi kuvaksi jää luolan syvyyksiin vaeltava nainen – maailman ja ihmiskunnan kohtalo jää avoimeksi.

Luolaston omalaatuista dramaturgiaa luonnehtivat episodimaisuus, osittainen runomuotoisuus ja monilajisuus. Näytelmä on säilyttäen myös Ruohosen tuotannon synkin, vaikka monet hänen näytelmistään käsittelevät *Luolaston* tapaan ihmisen ja luonnon suhdetta sekä vihjaavat ihmisten aiheuttamaan luonnon tuhoutumiseen. Esimerkiksi *Lintu vai kala* -näytelmässä (1992) pohjoisen suolla pesivän metsähanhen vaarantavat keräilijät ja porot ja harvinaista siikakantaa uhkaa jalostaminen. Lisäksi suon alle ollaan suunnittelemassa valtavaa luontohallia. Ruohosen näytelmissä esiintyy muitakin uhanalaisia lajeja, kuten esimerkiksi *Olgassa* (1995) harvinainen viiksitimali ja *Yksisessä* (2007) vaarantuneiksi luokitellut haahka ja alli. (Lintunen 2012: 5–7.)

¹ Positiva-nimi viittaa todelliseen yhtiöön, Posiva Osakeyhtiöön, joka Suomessa vastaa ydinjätteiden loppusijoittelusta.

Hanna Suutela (2013: 116) esittää kotimaisten nykynäytelmien kuvaavan laajasti tämän hetken kulttuurista tilannetta, esimerkiksi yhteiskunnallista pahoinvointia, työelämän huonontumista ja talouden ylivaltaa suhteessa ihmiseen. Hän ei mainitse katsauksessaan ilmastonmuutokseen ja teknologisoitumisen uhkiiin liittyvää tematiikkaa. Dystooppisesta näytelmästä² onkin alettu puhua vasta äskettäin. Esimerkiksi Pipsa Longan Lea-palkittua ilmastonmuutosta sivuavaa näytelmää *Lauluja harmaan meren rannalta* (2013) on kuvattu ”hellyttäväksi dystopiaksi”.³ Muita viime vuosien dystooppisia näytelmiä ovat esimerkiksi Okko Leon *Maailma luottaa meihin* (2015) ja ryhmälähtöisesti tuotettu *Evoluutio* (2015), jotka liittyvät ilmastonmuutokseen ja kuvaavat maailmanlopun jälkeistä aikaa. Leea ja Klaus Klemolan *Maaseudun tulevaisuus* (2014) ja Lauri Maijalan (2014) *Missä nyljimme kerran* luovat nekin dystooppisia visioita tulevaisuudesta.

Monet mainituista näytelmistä voi hahmottaa ekologiseksi dystopioiksi, joka on yksi dystopian alatyypeistä. Gregory Claeys (2013) on huomauttanut dystopian tradition laajuudesta ja monimuotoisuudesta: sen piiriin mahtuu sävyltään niin apokalyptisiä, totalitaristisia kuin utooppisia teoksia. Ihmisten toiminnalla on teoksissa yleensä negatiivisia, jopa katastrofaalisia, seurauksia, joiden takia elinolot kehittyvät epäsuotuisiksi (ibid. 16). Fátima Vieira (2013) on puolestaan luonut katsauksen tutkijoiden käsityksiin dystopiasta ja sen suhteesta utopiaan. Useimmat tutkijat painottavat, että utopiat sisältävät dystopian ja dystopiaa tarvitaan nykymaailmassa muistuttamaan, että olot voivat muuttua myös nykyistä huonommiksi. Dystopia haastaa meidät miettimään omaa tulevaisuuttamme ja rakentamaan parempaa maailmaa. Se edesauttaa strategista ja käytännönläheistä tulevaisuuden reflektointia. Nämä piirteet ovat tyypillisiä erityisesti kriittiselle dystopialle, jonka piiriin mahtuvat nykydystopian monet muodot. (Vieira 2013: 1–4.)

Tutkin artikkelissani *Luolaston* dystooppisia piirteitä kriittisen dystopian viitekehityksessä. Hyödynnän analyysissäni myös lähikäsitteitä, kuten apokalypsiä sekä totalitaristista ja ekologista dystopiaa. Tutkin näytelmää tekstidramaturgian keinoin. Tekstidramaturgiassa tarkastellaan esityksen sijaan tekstiä, sen rakenteita ja periaatteita (esim. Heinonen & Reitala 2012: 97). Artikkelin loppupuolella pohdin dystopian ja satiiriin suhdetta *Luolastossa*. Vaikka *Luolaston* aihe on vakava, näytelmässä on koomisia ja satiirisia piirteitä. Esimerkiksi alussa siteerattu kolmen insinöörin keskustelu kuvaa ironisesti ihmisen yrityksiä ratkaista ydinjäteongelma. Satiiri ja dystopia on yhdistetty toisiinsa aiemminkin kirjallisuuden perinteessä: muun muassa Sari Kivistö (2007a: 23) on huomauttanut dystopian olevan tyypillinen keino satiireissa. Satiirin tavoitteena on pelkän ivailun sijaan

² Google-haulla löytyi kymmenkunta uutta kotimaista näytelmää, joissa esiintyy dystopia tai apokalypsi.

³ Suomen Näytelmäkirjailijat ja käsikirjoittajat ry jakaa vuosittain Lea-palkinnon uudelle kotimaiselle näytelmätekstille. Lea-raati perusteli valintaansa seuraavasti: ”Pipsa Longan näytelmä on muotokieleltään kiinnostava teos, joka nostaa vaivattoman tuntuisesti esiin myös yhteiskunnallisia teemoja. Ilmastonmuutoksen myötä nousevan veden valtaamaan kylään sijoittuva näytelmä maalaa kiireettömin vedoin esiin maiseman, joka on samaan aikaan omituinen ja tunnistettava. Pipsa Longan näytelmä on hellyttävä dystopia.”

ihmisen ja yhteiskunnan väärän toiminnan korjaaminen, epäkohtien paljastaminen ja vaiettujen asioiden ääneen sanominen (Kivistö 2012: 18).

”Lopun laulu”⁴ vai *Uusi Jerusalem*?

Tässä luvussa käsittelen erityisesti *Luolaston* suhdetta apokalypsiin ja utopiaan. Analysoin näytelmän sisältöä, juonta ja keskeisten henkilö-hahmojen toimintaa. Ruohosen näytelmän tapahtumat on sijoitettu kokonaan luolastoihin. Heti ensimmäisessä kohtauksessa syntyy uhkaava jännite: parenteesista voi tulkita, että elävässä ja pimeässä luolastossa tapahtuu pian jotain pelottavaa.

Minainen luolasto. Suurten kivimassojen alla pimeys elää ja hengittää. Pimeän rajalla Entiset. Ensimmäinen hetki. Pieni punainen valopiste, kaivoslamppu, laskeutuu hyvin hitaasti hyvin korkealta ja jatkaa matkaansa syvyyteen. Kosteaa, elävä luola. Vesipisaroita putoilee veteen jossain syvällä. (L: 11)

Entiset ovat näytelmässä menneen ajan haamuja, mytologisia hahmoja, jotka asuvat luolissa ja kommentoivat nykyihmisen toimintaa menneisyyden perspektiivistä. He ennustavat heti näytelmän alussa, että ihmisten oma toiminta, tässä tapauksessa ydinjätteen hautaaminen maan uumeeniin, ajaa heidät lopulta tuhoon: ”[m]utta ihminen ei opi, hän palaa, palaa kunnes tulee viimeinen kerta, kerta kaikkiaan viimeinen kerta” (L: 12). Uhkaava tuho ja tuhon ennustaminen ovat apokalyptisestä perinteestä tuttuja aiheita. Varhaiset apokalypsit, kuten *Raamatun* Danielin kirja ja *Ilmestyskirja*, olivat uskonnollisia tekstejä, joissa ilmoitettiin ihmiskunnan kohtalo (Raipola 2015: 93). *Luolaston* Entisten enteily ihmiskunnan ”viimeisestä kerrasta” virittää heti näytelmän alussa apokalyptisen viitekehyksen.

Luolasto alkaa dystopioille tyypilliseen tapaan suoraan polttavasta yhteiskunnallisesta ongelmatilanteesta (ks. Baccolini & Moylan 2003: 5). Ydinjätteen loppusijoittamisen akuutti tarve käy ilmi heti teoksen alun insinöörien dialogista, jonka mukaan on löydettävä ”riittävän ikuinen” luola, sillä ”muuten ollaan kusessa” (L: 13–15). Luolia vartioivan miehen terveydentila paljastaa, että tilanne on jo vakava. Hänen mukaansa ”[k]uoleman hetkellä elävästä olennot häviää tuoksu”, ja hänestä itseltään ovat hajut hävinneet (L: 15). Myöhemmin paljastuu, että mies kärsii omituisista päänsäryistä.

Tässä kohtaa menee aina piikki läpi pään, en tiedä miksi, täällä on tutkia, säteitä, säteilyä, outoja virtauksia. Lääkärit, ihmeaparantajat, poppamiehet, kirjoittavat reseptejä. Syön bromia, levää ja piitä. [– –] Päästäni särkee, paikkoja hampaissani särkee, silmissä särisee. En pysty nukkumaan. (L: 63)

Repliiikistä voi päätellä, että mies on saanut jo ison annoksen hengen-vaarallista säteilyä: oireet ovat tyypillisiä säteilytautiin alkuvaiheelle.⁵ Luolissa ilmenneisiin polttaviin ongelmiin on viitattu jo aiemmin näytelmässä: ”Työturvallisuuslaiminlyönnit, rikkivetyyn kuolleet työntekijät ja

⁴ Käytän artikkelini väliotsikoissa *Luolaston* kohtausotsikoita, jotka kuvaavat asianomaisen luvun sisältöä.

⁵ https://www.stuk.fi/documents/12547/494524/kirja4_04_1.pdf/4601cba6-0eb1-4f9f-96ae-18b56770d9c7

radioaktiivisten aineiden vuotaminen pohjavesiin ovat olleet kaivoksessa toistuva ongelma” (L: 49).

Luolaston henkilögalleriassa ei ole yhtään realistista henkilöahmoa psykologisine taustoineen, vaan kukin heistä edustaa ennemminkin jotakin ihmisryhmää tai kategoriaa, kuten sukupuolta (nimettömät nainen ja mies) tai ammattia (insinöörit ja opas). Hahmot voi tulkita allegorisiksi. Allegoriset henkilöahmot personifioivat yleensä jotakin abstraktia asiaa ja heillä on usein yksi ominaisuus (Steinby & Tanskanen 2013: 308–309). *Luolaston* henkilögallerialle on ominaista myös se, että kukaan henkilöahmoista ei asetu kiistattomasti päähenkilön asemaan. Päähenkilö on perinteisesti määritelty henkilöksi, joka hallitsee tapahtumien kulkua ja kehittyy tai muuttuu eniten näytelmän aikana. Hän on usein tarinan ”hyvä ihminen”. Päähenkilöitä voi olla myös useampia tai se voi muodostaa ryhmästä. (Sundstedt 2009: 208–209, 214.) Voisi ajatella, että *Luolastossa* kaikki henkilöahmot muodostavat yhdessä kollektiivisen päähenkilön, koska he pyrkivät pelastamaan ihmiset säteilyltä. Vastustajaksi tai vastavoimaksi voi hahmottaa ydinjätteen, sillä se uhkaa ihmisten tulevaisuutta. Toinen vaihtoehto on tulkita päähenkilöksi nainen, joka uskoo rakkauden (ihmisen) voimaan ja mahdollisuuksiin ja joka pyrkii pelastamaan arvokkaat luolamaalaukset. Naisen vastustajaksi voi ajatella ihmisen itsekkyyden ja oman edun tavoittelun. Nainen erottuu henkilöahmojen joukosta myös siinä, että koko näytelmä päättyy hänen poikkeuksellista ratkaisuaan kuvaavaan kohtaukseen.

Luolaston loppuratkaisu jää avoimeksi, ja se herättää kysymyksiä toisaalta näytelmän luoman maailman ja toisaalta näytelmän henkilöahmojen kohtaloista. Avoimelle draamalle on tyypillistä lopun avoimuuden lisäksi selkeän huippukohdan puuttuminen, sattumanvaraisilta tuntuvien tapahtumajaksojen yhteen nivominen ja fragmentaarisuus (Reitala & Heinonen 2001: 28–29). Piirteet ovat löydettävissä myös *Luolastosta*. Näytelmän avointa loppua voi tulkita kahdella tavalla riippuen siitä, kenet määrittellään päähenkilöksi. Mikäli päähenkilöksi hahmotetaan henkilöiden muodostama kollektiivi, näytelmän voi nähdä apokalyptisena, epäonnistuneena pelastusyrityksenä, joka päättyy *Luolaston* romahtamiseen ja säteilyn leviämiseen laajasti ympäristöön. Tässä tulkinnassa painottuu ajatus, että maapallo on ongelmissa, jotka johtavat lopulta ihmiskunnan tuhoon. Tulkintaa tukee miehen repliikki naiselle suhteen kariutuessa: ”[m]utta on aivan hirveä kiire. Jos et ole huomannut, niin tässä on maailmanloppu käynnissä.” (L: 90.) Myös *Luolastosta* pakenevan insinöörikolmikron runo-
muotoisesta kommentista välittyy epätoivo:

”Maapallo falskaa.
Vuotaa kuin seula!
Tehtiin, mikä voitiin!
Parempaan ei pystytty,
ei tällä matskulla!” (L: 96.)

Jos *Luolaston* päähenkilöksi määrittelee naisen, lopun voi tulkita toiveikkaaksi. Raffaella Baccolinin ja Tom Moylanin (2003: 7) mukaan kriittisessä dystopiassa on usein avoin loppu, joka jättää tilaa utooppiselle impulssille, ja usein vastarinnan ja haastamisen mahdollisuus jätetään henkilöahmoille, jotka eivät ole hegemonisen vallan tukemassa asemassa.

Näytelmän viimeisen kohtauksen nimi on ”Nainen lähtee pimeään, vie valon mukanaan”, ja sen parenteesissa kuvataan, kuinka ”Pienet liekit, voittamattomat, syttyvät yksi kerrallaan, liekki liekiltä valo siirtyy kädestä käteen, ihmiseltä toiselle. Valokulkue, polku jota kulkea, kadota pimeään?” (L: 99.) Valon vieminen pimeään on voimakas metafora asioiden ”parantumisesta”. Päähenkilö ei tuhoudu, vaan hän lähtee syvemmälle luolan uumeniin, kohti myyttistä kristallijärveä ikään kuin etsimään ratkaisua ongelmiin. Kristallijärven voi hahmottaa erilaisten mahdollisuuksien utooppisena paikkana. Nainen on käynyt järvellä jo aiemmin ja muuttanut siellä lepakoksi (L: 82). Myyttisen järven voi tulkita myös *Raamatun* Ilmestyskirjan ”Uudeksi Jerusalemiksi”. Uusi Jerusalem on paikka, jossa Jumala asuu ihmisten keskellä. Siellä ei ole kuolemaa, ei murhetta, valitusta eikä vaivaa. Paikka säihkyi kuin kallein jalokivi, sitä valaisee Jumalan valo ja siellä virtaa elämän veden virta. (Ilm 21: 1–25.) Uuden Jerusalemin kuvaus yhdistetään yleensä utopiaan, kun taas sitä edeltävät tuomiopäivän kuvaukset ovat vaikuttaneet apokalypsiin ja dystopiaan (Samola 2016: 49). Naisen toiminnan ja koko näytelmän viimeisen kohtauksen perusteella *Luolasto* tuntuu ehdottavan, että ihmisen tuhoavan toiminnan muuttaminen on mahdollista ja ihmiskunnan tulevaisuus voi olla valoisa. Hanna Samola (2016: 262) on huomauttanut, että yksilön selviytymisen kuvaus tai ratkaisun avoimeksi jättäminen on nykydystopioille tyypillisempää kuin tuhon kuvaus.

Ruohosen luoma dystooppinen visio lähitulevaisuudesta on ajan-kohtainen, sillä Suomessa on tehty vuonna 2015 päätös rakentaa uusi ydinvoimala. Samaan aikaan on rakenteilla myös ydinjätteen loppusijoituspaikka Eurajoen Olkiluodon kallioluoliin. Dystopioiden aiheet kumpuavat usein kirjoittamisajankohdan yhteiskunnallisesta tilanteesta, jota dystopiassa kommentoidaan (Samola 2016: 255). *Luolastossa* viitataan myös lähihistorian tuoreimpaan ydinvoimaonnettomuuteen Japanin Fukushimaa keväällä 2011. Näytelmän juonen kannalta irrallisessa luolastoa koskevassa kansainvälisessä tiedotustilaisuudessa japanilainen toimittaja toteaa, että ”[F]ukushiman suunnalta seuraamme kokeilua suurella mielenkiinnolla. Tulevaisuus näyttää, onko maanne ydinjäteongelma tällä ratkaistu, vai pelkästään – haudattu.” (L: 77.) Fukushima onnettomuus osoitti, että yllättävät luonnonmullistukset voivat aiheuttaa vakavan säteilyongelman. *Luolasto* haastaa katsojan miettimään, miten kestäviä kallioluolat ovat, sillä ydinjäte säilyy vaarallisena 100 000 vuotta, kuten näytelmässä useaan kertaan muistutetaan. Kriittiseen dystopiaan kuuluukin tietynlainen didaktisuus: pelottavan ja uhkaavan tulevaisuusvision luomisella tavoitellaan muutosta ihmisen ajattelussa ja toiminnassa (Baccolini & Moylan 2003: 240–242).

”Kiista luolan käytöstä” – kenelle luola kuuluu?

Dystopian näkökulmasta luolasto on draaman tapahtumapaikkana kiinnostava ja monia tulkinnan mahdollisuuksia avaava. Heta Reitala ja Timo Heinonen (2001) painottavat, että vähäisimmätkin maininnat tilasta, ajasta ja näytelmän maailman fyysisistä olosuhteista ovat tulkinnan kannalta mer-

kityksellisiä. Heidän mukaansa näytelmän sosiaalisen ja fyysisen miljöönn merkitys ylittää moninkertaisesti kuvittavan tai lavastuksellisen funktion. (Reitala & Heinonen 2001: 55–57.) Paikkaan voi liittyä kulttuurihistoriallisia ja intertekstuaalisia kytköksiä sekä symbolisia, metaforisia ja myyttisiä merkityksiä (esim. Salmi 2003: 218). Käsittelenkin seuraavaksi luolastoa luonto- ja kulttuuriympäristönä, johon kohdistuu erilaisia uhkia.

Luolastossa on ekologisen dystopian piirteitä. Ihmiset ovat saaneet aikaan itseään ja muita eliöitä vahingoittavaa säteilyä, mutta heidän toimintansa aiheuttaa myös murtumia luolastoon. Luolaston murtuminen on tuhoamassa omalaatuisen ekosysteemin sekä harvinaisen kulttuuriympäristön ikivanhoine luolamaalauksineen. Näytelmässä korostuu ihmisen ja luonnon välinen ristiriita. Ihminen ajaa omaa etuaan ja pitää oikeutenaan käyttää luontoon kuuluvaa luolastoa haluamallaan tavalla varoja säästämättä. Nainen ihmetteleeekin, ”[m]iten on mahdollista, että teidän sekoiluja rahoitetaan miljardeilla ja minä täällä yksin pyörin ilman pennin hyrrää!” (L: 44). Mahdolliset ongelmat jätetään tulevaisuuden huoleksi, vaikka ne saattavat lopulta koitua ihmiskunnan tuhoksi. Ihmisten yleistä asennetta kuvaa säteilyturvakeskuksen johtajan repliikki: ”Kyllä ainoa ratkaisu tässä nyt on se, että tästä... ei kerrota kenellekään. Peitetään kaikki jäljet ja unohdetaan itsekkin koko asia. Nyt on hyvä muistaa unohtaa seuraavat 100 000 vuotta.” (L: 77.) Vaarallisten historiallisten ”muistijälkien” unohtaminen tai jopa tuhoaminen on tyyppillistä dystopioissa (Baccolini 2003: 115).

Ruohosen näytelmässä luolasto tapahtumapaikkana ei ainoastaan kehystä näytelmän tapahtumia, vaan se on toiminnan ytimessä ja kohteena. Luolat voi hahmottaa ei-inhimillisenä päähenkilönä tai toimijana. Näytelmä luo mielikuvan luolastosta elävänä organismina: ”Suurten kivimassojen alla pimeys elää ja hengittää. [– –] Kosteaa, elävä luola.” (L: 11.) Kun näytelmän lopussa luolaston seinämät alkavat romahdella, ”luola jymisee entistä kovempaa” (L: 85) ikään kuin se olisi elävä olio. Myös insinöörien pomo toteaa repliikissään, että ”[i]nsinööri jos joku tietää että tämä luola on elävä:/kuinka se hengittää,/mitä sen suonistossa virtaa/kuinka se valittaa ja äänтелеe/kun pora uppoaa liian syväälle” (L: 46). Personifikaatio vahvistaa yhtäältä luolien ahdistavuutta, toisaalta se korostaa luolien merkitystä ei-inhimillisenä toimijana. *Luolastossa* Ruohonen antaa luolille äänen: ne eivät kestä ihmisen tuhoavaa toimintaa, vaan alkavat näytelmän lopussa reagoida. Luolat antavat ikään kuin varoituksen rajoistaan ja muistuttavat, että ihminen ei pysty hallitsemaan luontoa edes teknologian avulla. Juha Raipola (2015) on Leena Krohnin *Pereat Mundusta* (1998) koskevassa tutkimuksessaan nostanut esiin ei-inhimillisten toimijuuksien ja inhimillisen elämän yhteen kytkeytymisen. Ihminen ei pysty täydellisesti kontrolloimaan todellisuutta vaan hän on haavoittuvainen ja kuolevainen, osa laajempaa elämän evoluutiota. (Raipola 2015: 202–204.) *Luolaston* Entiset muistuttavat läpi näytelmän ihmisen näköalattomuudesta ja siitä, että ”[n]iin helppoa on unohtaa kuolevansa./joka päivä, joka hetki unohtaa se.” (L: 98.)

Nainen edustaa toisenlaista suhdetta luontokulttuuriin kuin näytelmän muut henkilöt. Hän pohtii ihmisen suhdetta aikaan ja haluaa suojella ikivanhoja kulttuurin merkkejä. Hän myös löytää uudenlaisen

luontosuhteen lepakkojen kautta. Nainen muuttuu näytelmän loppupuolella hetkellisesti lepakoksi. Metamorfoosin jälkeen nainen toteaa: ”Olla osa maailmaa, kuulua siihen joka säikeellään, ei kävellä sen pinnalla kuin muukalainen” (L: 83). Naisen repliikkiä voi pitää yhtenä *Luolaston* avainrepliikkinä. Toinen, runomuotoinen aikaa käsittelevä repliikki haastaa meidät pohtimaan, mitä jälkiä me jätämme tulevaisuuden sukupolville.

Samalla tavalla, kuin satatuhatta ja tuhat vuotta sitten,
kumartuu yhä
joku jossain, ottaa maasta palan keltaista ja palan punaista;
hiiltä ja verta
painaa kiveen kätensä jäljen.
Kenelle?
Aikalaisille vai kaltaisilleen?
Minulle? (L: 18–19)

Samolan (2013: 15) mukaan utopiat ja dystopiat kuvaavat ihmisen ja yhteisön suhdetta menneisyyteen ja tulevaisuuteen: dystopian henkilöahmon nykyhetki on lukijan mahdollinen tulevaisuus. *Luolastossa* aikaulottuvuus korostuu: luolissa on ollut elämää tuhansia vuosia sitten. Näytelmän opas kertoo luolakerroksellaan, että ”[e]sihistoriallisena aikana, 35 000 vuotta sitten, kun jää peitti Euroopan, tällä maalattiin kuvia, muovattiin savea, vesitettiin nuolenkärkiä ja patsaita, jotka olivat viisi kertaa vanhempia kuin Egyptin pyramidit” (L: 48). Luolia voi pitää kulttuurihistoriallisesti merkittävinä paikkoina, sillä ne kertovat koko ihmiskunnan menneisyydestä ja kehittämisestä. Näytelmän insinöörit pitävät kuitenkin muinaisia piirroksia ”suttuina” (L: 23): he edustavat historiattomuutta ja näkökulmaa, jonka mukaisesti ihmisen etu on aina etusijalla. Ainulaatuinen luonto- ja kulttuuriympäristö ei ole heille säilyttämisen arvoinen. Ruohosen muissa näytelmissä viitataan, tosin pienemmässä mittakaavassa, kulttuuristen merkkien tuhoamiseen. Esimerkiksi *Yksisessä* ollaan tuhoamassa vanhan leprasairaalan raunioita ja *Sotaturisteissa* (2008) pommitetaan vanhoja linoituksia (Lintunen 2012: 6).

Luolaston muutokset uhkaavat myös siellä asuvia eläimiä. Kosteassa ja pimeässä luolien ekosysteemissä elää lepakkoylehdyskunnan lisäksi olmeja. Eräs insinööreistä pitää lepakkoa kiinnostavana tutkimuskohteena ja rinnastaa sen ihmiseen: ”[I]epakko on melkein kuin ihminen. Molemmat ovat aina saaneet kärsiä erilaisuudestaan.” (L: 32.) Olmi⁶ on puolestaan kalamainen olio, jonka ulkomuoto muistuttaa ihmisen sikiötä. Nainen sanoo olmin elävän ”hirvittävän hitaasti” (L: 37), vaikka

[s]e ei poikkeakaan meistä, yhtä paljas ja avuton
värisee himosta, elää ja kuolee.
Kuinka pieniltä näyttävät sen tunteet
kuinka merkityksettömiltä pyrkimykset.
Ei ihme, että sitä kutsutaan luolien ihmiseksi. (L: 42)

Sekä insinöörin että naisen repliikeistä välittyy ajatus ihmisten ja eläinten samankaltaisuudesta. Olmin kohtalo onkin huomionarvoinen. Eräs insinööreistä sieppaa sen ja parenteesin mukaan ”pudottaa vahingossa

⁶ Salamanterialäimiin kuuluva olmi on pituudeltaan 25–30 cm, ja sen ruumis on pitkulainen ja raajat heikosti kehittyneet. Sen eturaajoissa on kolme sormeaa ja takaraajoissa kaksi varvasta. Väriltään se on vaaleankeltainen, mutta se tummenee auringossa. Olmeja elää Balkanin luolastoissa. (<https://fi.wikipedia.org/wiki/Olmi>)

sen, heittää seinään tai tekee jotain muuta anteeksiantamatonta. Olmi halkeaa.” (L: 45.) Olmin kohtelu kuvastaa ihmisen ajattelematonta tapaa kohdella eläimiä. Toisaalta olmin kuoleman voi nähdä ennusmerkkinä ihmisten tulevaisuudesta.

Luolat ovat ekosysteemi ja kulttuuriympäristö, joka on tuhoutumassa ydinjätteiden sinne sijoittamisen myötä. *Luolasto* käsittelee dystopioille tyypilliseen tapaan uhkia, jotka voivat toteutua myös meidän maailmassamme. *Luolaston* voi hahmottaa myös dystooppisena ympäristötekstinä, joka käsittelee kriittisesti ihmisen ja luonnon suhdetta. Lawrence Buellin luoman määritelmän mukaan ympäristötekstejä luonnehtivat seuraavat piirteet: 1) ei-inhimillinen ympäristö on niissä läsnä muistuttamassa inhimillisen ja luonnon historian yhteydestä; 2) inhimillinen etu ei ole ainoa oikeudenmukainen etu; 3) ihmisen vastuu luontoa kohtaan on osa tekstin etiikkaa ja 4) tekstistä välittyy käsitys luonnosta prosessina (esim. Lahtinen & Lehtimäki 2008: 17).

”Outoa porukkaa monitoreissa” – kuka kontrolloi ketä ja mitä?

MIES: Kulkulupa.
Nainen ei kuule.
MIES: Kulkulupa!
Nainen näyttää kulkulupansa. (L: 16)

Luolasto on suljettu ja tarkoin vartioitu mystinen tapahtumapaikka, ja se assosioituu totalitaristista yhteiskuntaa kuvaaviin klassisiin dystopioihin, kuten George Orwellin vuonna 1949 julkaistuun romaaniin *Nineteen Eighty-Four*. Myös uudemmissa dystopioissa tilat ja tapahtumapaikat ovat keskeisessä asemassa. Samola (2013) toteaaakin, että arkkitehtuurin kuvauksella on merkittävä tehtävä monessa dystopiassa. Pirkko Lindbergin *Berenikes hår* -romaanin (2000) koskevassa tutkimuksessaan Samola nostaa tekstistä esille useita dystopioille tyypillisiä arkkitehtuureja. Niitä ovat esimerkiksi kontrollin mahdollistava lasinen kaupunki, kaupungin muurin tarkasti vartioidut ja valvotut portit sekä bordellityöntekijöiden ovissa olevat tirkistysreiät, joista heitä voidaan tarkkailla. (Samola 2013: 13–14.)

Luolaston luolat ovat tarkoin vartioituja: sisäänpääsyä valvotaan ”kirkkaasti valaistusta valvomosta kuin avaruusaluksen komentosillalta” (L: 12). Mies toimii tämän suljetun maailman portinvartijana: läpi pääsee vain tiukan tarkastuksen jälkeen. Kullakin tulijalla täytyy olla kulkulupa, ja hänelle annetaan ”seurain”, jolla pystytään seuraamaan hänen liikkeidintäänsä luolissa. Teknologinen kontrolli onkin dystopiassa tyypillinen keino hallita ihmistä ja ympäristöä. Luolia tutkimaan tuleva nainen ihmettelee tiukkaa kontrollointia ja kokee kontrollin enemmän uhaksi kuin pelastajaksi: ”Ei. Se kehitettiin aseeseen, kaivamaan ihminen esiin viimeisestä piilopaikastaan, että sen voisi tappaa. Oma hengitys, ihon lämpö ja sydämenlyönti kavaltaa sinut viholliselle.” (L: 17.) Vihollisista puhuminen viittaa voimakkaaseen yhteiskunnalliseen vastakkainasetteluun, jopa sotaan. Valvomo synnyttää mielikuvan keskitysleirin vartiotornista, jonka monitorien valokeilat ”pyyhkivät suurta pimeää” (L: 15). Näytelmässä mies tarkkailee naisen kulkua luolastoissa monitoreista, ja ”nainen

tajuua, että häntä salakuunnellaan” (L: 28). Luolasto muistuttaa totalitaarista dystopiaa suljettuna ja tarkasti vartioituna pienoismaailmana.

Näytelmän luolaston voi tulkita myös absurdina pienoismaailmana, jossa on omat lakinsa. Absurdia maailmaa kuvaavat muun muassa ihmisten erillisyys, tuho ja kaaos, todellisuuden arvaamaton luonne ja nykyhetken perspektiivittömyys (Reitala & Heinonen 2001: 45–47). Totalitaariseen ja absurdiin yhteiskuntaan viittaa näytelmän kohtaus, jonka nimi on ”Synkät miehet ja kivitettävä tyttö”. Insinöörit kohtaavat luolassa omituisen kolmikön, jota kuvataan parenteesissa seuraavasti: ”Pimeästä kävelee kaksi synkkää miestä. Kuljettavat välissään nuoran päässä nuorta tyttöä. Tyttö katsoo koko ajan maahan”. (L: 72.) Insinöörit yrittävät saada kontaktia ohikulkijoihin siinä onnistumatta: ”Miehet eivät sano mitään. Molemmilla on kaksi litteää kiveä käsissään. Yhtäkkiä lyövät ne kovaa yhteen.” (L: 72.) Tämä pieni episodi keskellä näytelmää on pysähdyttävä, ja sen alluusio Samuel Beckettin absurdiin klassikkonäytelmään *Huomenna hän tulee* (*En attendant Godot* 1949) on selkeä. Beckettin näytelmässä päähenkilöt Estragon ja Vladimir kohtaavat sadistisen Pozzon, joka taluttaa nuorassa Luckyä.

Luolastossa kohtauksen edetessä pimeydestä kuuluu ”viiltävä huuto” (L: 73), josta voi päätellä miehien teloittaneen tytön. Insinöörit vähättelevät huutoa ja epäilevät äänilähteeksi ”lintua tai tsinniä⁷” tai ”aavetta” (L: 73). Kiinnostavaa on, miksi insinöörit eivät puutu väkivaltaiseen tilanteeseen. Kohtaus tuo mieleen nykyajan totalitaariset valtiot, esimerkiksi fundamentalistiset yhteiskunnat, joissa naisia, toisinajatteliijoita ja vääräuskoisia vainotaan ja teloitetaan ilman oikeudenkäyntiä. Kohtauksen julmuutta lisää se, että kohteena on nuori tyttö.

Kivitettävän tytön kohtalo antaa viitteitä myös sukupuolten välisestä sorrosta. Ruohosen näytelmässä on selkeä nais–mies-asetelma keskeisten roolien osalta. Insinööreistä pomo on nainen, mutta kaksi muuta ovat miehiä. Sukupuolten väliset suhteet ovat yksi keskeinen teema utopia- ja dystopiakirjallisuudessa (Samola 2013: 8). *Luolastossa* mies kontrolloi ja valvoo naisen tekemisiä. Nainen alkaa kapinoida ja tekee lopulta oman ratkaisunsa eli lähtee syvemmälle luolien uumeniin. *Luolastosta* voi löytää myös feministisen dystopian piirteitä, vaikka ne eivät ole näytelmän ydinsisältöä. Ildney Cavalcanti (2003) toteaa feministisen dystopian olevan lähellä kriittistä dystopiaa mutta kytkeytyvän myös utopiaan. Kritiikin kohteita ovat muun muassa patriarkaalinen yhteiskunta, ihmiskeskeinen ja maskuliininen kulttuuri, saastuminen, seksuaalinen hyväksikäyttö ja hierarkkisuus. (Cavalcanti 2003: 53–59.) *Luolastossa* luonnon huonon kohtelun voi hahmottaa myös analogiana naisten kohtelulle.

Luolastossa viitataan usein teknologiaan, jonka avulla voidaan kontrolloida todellisuutta. Eräs insinööreistä on esimerkiksi kehitellyt laitetta, jonka avulla voisi ymmärtää lepakoiden kieltä. Insinöörien puheissa ihmisen etu on tärkein. Ydinvoiman avulla ”tuodaan ihmisille valoa ja lämpöä! Me luodaan elämää!” (L: 45). Insinöörien toiminnasta välittyvä ajatus tek-

⁷ Tsinnit tai jinnit ovat islamilaisen maailman henkiolentoja, <http://www.islamopas.com/tawspa.html>.

nokraattisesta ja hierarkkisesta yhteiskunnasta, jossa valtaa käyttävät asiantuntijat. Insinöörit asemoivat itsensä lähes jumalan asemaan, elämän ja kuoleman hallitsijoiksi. He laulavat toisen näytöksen alussa rehvakkaasti: ”[i]nsinöörin kädessä/elämä ja kuolema/pysykaa muut loitolla!” (L: 62). Näytelmän kritiikin voi katsoa kohdistuvan päättäjiin, jotka näkevät todellisuuden vain nykyihmisen näkökulmasta.

”Ruumiit pois, emme pelkää likaa” – dystopian ja satiirin liitto?

Ruumiiden ja lian yhdistäminen *Luolaston* kohtausotsikossa kuvaa hyvin Ruohosen tapaa yhdistää kaksi eritasoista asiaa. Vaikka näytelmä käsittelee vakavaa aihetta, löytyy näytelmästä myös eritasoista huumoria. Satiirille onkin tyypillistä vakavan ja koomisen yhdistäminen (esim. Bahtin 1991: 159–160). Esittämällä ja tuomitsemalla yhteiskunnan epäkohtia tai ihmisen paheita satiirit pyrkivät osallistumaan yhteiskunnalliseen ja eettiseen keskusteluun sekä saamaan ihmiset miettimään arvomaailmaansa ja toimintaansa (Kivistö 2007a: 19). Satiirilla ja kriittisellä dystopialla on yhteisiä piirteitä. Kriittisen dystopian piirteisiin kuuluu kirjallisuuden lajien sekoittuminen ja lajirajojen hämärtyminen (Baccolini & Moylan 2003: 7–8). Myös satiiri on hybridi laji, koska se käyttää hyväkseen ja ironisoi muita lajeja (Knight 2004: 4). Sekä dystopia että satiiri pyrkivät kiinnittämään huomion yhteiskunnassa oleviin tai mahdollisesti tuleviin epäkohtiin. Molemmissa on didaktisia tavoitteita. Baccolinin ja Moylanin (2003: 241) mukaan kriittisen dystopian didaktisuus voi auttaa meitä näkemään, että tekemillämme valinnoilla on seurauksensa, sekä osoittaa, miten voimme muuttaa asioita ympärillämme. *Luolastossa* kritiikki kohdistuu ihmisen valintoihin sekä suhteessa ydinvoimaan että ainutkertaisen kulttuuri- ja luontoympäristön kohteluun.

Luolaston voi hahmottaa menippolaisena satiirina, joka on yksi satiirin tyypeistä. Mihail Bahtinin (1991) mukaan menippolaiseen satiiriin kuuluu muun muassa karnevalististen nauruelementtien korostuminen, juonen kekseliäisyys ja poikkeuksellisten tilanteiden esiintyminen (skandaalit, kärjistyksen, kontrastit, hulluus, unet), kokeileva fantasia ja syöverinaturalismi, utooppisuus, irrallisten lajien käyttö, monityylyisyys sekä ajankohtaisuus. Menippolaisessa satiirissa matkataan usein maan, taivaan ja manalan välillä, ja se koettelee totuutta ja henkilöiden perimmäisiä ajatuksia ja arvoja. (Bahtin 1991: 166–174.)

Ruohosen näytelmän menippolaisena piirteenä voi pitää esimerkiksi kekseliäitä mutta irrallisiksi jääviä juonikuvioita. Tästä on hyvä esimerkki ydinjätettä koskeva karnevalistinen lehdistötilaisuus, jossa kuullaan eri alojen asiantuntijoita ympäri maailmaa. Tilanteen vakavuuteen nähden osallistujien kommentit kuulostavat irvokkailta. Tiedotustilaisuudessa ollaan yhteydessä muun muassa Suomi-Strokein ydinvoimalan insinööriin, joka ei ymmärrä viivästyksiä. Yhtiön nimen loppuosa ”stroke” voi viitata lyöntiin, iskuun, aivoinfarktiin ja aivoverenkiertohäiriöön, mikä aksentoi yhtiön nimeä ironisella tavalla. Ironiaan viittaa myös japanilaisen toimittajan ehdotus, että tulevaisuuden ihmisille voisi jättää varoitukseksi luolaston eteen merkin, jonka ”[j]okainen lap-

sikin intuitiivisesti ymmärtää”, eli isokokaisen japanilaisen kirjainmerkin (L: 77). Ranskalainen paleontologi puolestaan ihmettelee luolaston kuvia ja sitä, ”[e]ttei naisen sukuelimiä kuvaavia maalauksia ole lainkaan!” (L: 78), kun taas neuropsykologi Oxfordista tulkitsee luolien hirvi- ja venepiirrosten todistavan, että ”[o]lemme neuropsykologisen transsikokemuksen äärellä, jonka kuka tahansa meistä voi saavuttaa rytmimusiikin ja tanssin avulla” (L: 78). Asiantuntijoiden irvokkaat ja ironiseen valoon asettuvat puheet kuvaavat hyvin Ruohosen näytelmän kekseliästä dialogia.

Kaikki *Luolaston* tapahtumat sijoittuvat maan alle, jossa ratkotaan ”maapallon” tulevaisuutta sekä menippolaiselle satiirille tyypillisiä elämän ja kuoleman kysymyksiä. Ahdistava, elävä ja kostea luolasto erikoisine eläimineen luo assosiaation manalasta tai helvetistä. Yksi näytelmän rakenteeseen ja kerrontaan keskeisesti vaikuttava interteksti on Danten *Jumalainen näytelmä*, johon on usein viitattu kirjallisuuden apokalyptis-tulkinnossa. Esimerkiksi Toni Lahtinen (2013: 167–179) on tulkinnut Timo K. Mukan novellia ”Lumen pelko” (1970) Danten teokseen peilaten. *Jumalaisen näytelmän* Helveti-osiossa Dante tapaa esikuvansa, runoilija Vergiliuksen haamun, joka toimii Danten oppaana. *Luolastossa* oppaana toimii Kyy Punainen⁸, oikealta nimeltään Paavali Pönönen, joka johdattelee näytelmän naista luolien historiaan ja myyttiseen menneisyyteen. Kun nainen väittää, ettei tarvitse opasta, tämä toteaa, että ”Dantellakin oli kolme opasta, miksei sinulla, tyhmä turisti” (L: 50). Ruohosen näytelmässä apokalyptinen interteksti rakentaa näytelmään koomisia ja satiirisia piirteitä, sillä opas paljastuu huijariksi, joka pyrkii rahastamaan ihmisiä kertomalla historiallisia fantasiatarinoita. Oppaan mukaan ”Arkkienkeli Mikael on ilmestynyt” luolassa ja ”luola on pohjaton, ja sieltä johtaa maanalainen käytävä kaukaiseen maahan, onnellisten saarelle, joka on Iniö” (L: 49). Lisäksi ”viktoriaanisena aikana luolissa järjestettiin piknikkejä, kaksintaisteluita ja häitä” ja ”berberipäällikkö piti luolia tukikohtanaan Hispanian valloitusretkellä 711 eKr” (L: 49). Oppaan dialogissa viitataan Danten lisäksi kreikkalaisen mytologian manalaan: ”[I]uolan alkuperäistä suuaukkoa pitivät muinaiset kreikkalaiset porttina Haadekseen, kuoleman valtakuntaan” (L: 49). *Jumalaisessa näytelmässä* Dante kohtaa matkalla Helvetiin sieluja, jotka ovat jääneet ikään kuin välitilaan taivaan ja helvetin väliin. Ruohosen näytelmässä näitä välitilaan jääneitä vastaavat Entiset, jotka toimivat linkkinä menneeseen ja muistutavat ihmisiä kuolevaisuudesta.

Luolastossa on monia ironisia viittauksia yhteiskunnallisiin toimijoihin. Esimerkiksi ensimmäisen näytöksen lopussa pidettävä polyteknikkojen eli insinöörien kuoron seremonia muistuttaa vapaamuurareiden vihkimisseremoniaa (L: 53). Satiirisena voi puolestaan pitää olmiin liittyvää episodua, jossa Myyrä-niminen insinööri tappaa ensin olmin ja sitten ”grillaa olmia kuin lenkkimakkaranpätkää, ehkä hitsausliekillä” (L: 68). ”Luolien ihmisen” grillaus hitsausliekillä on irvokas ja groteski yksityiskohta, joskin satiireissa irvailaan usein ylensyönnille ja mässäilylle (Kivistö 2007b: 34–37). Näytelmän satiirinen pilkka kohdistuu monen

⁸ Satiireissa henkilön nimi voi kuvata hänen elämellistä luonnettaan. *Luolastossa* on myös Myyrä-niminen insinööri.

suuntaan. Hyvä esimerkki suomalaisten pilkkaamisesta löytyy näytelmän loppupuolelta kohtauksesta, jossa Asko-insinööri on tuupertunut luoliin ja virotessaan hän vain tokaisee: ”Sitten saunaan!” (L: 96). Luolastoon on rakennettu sauna, ja se on ollut insinöörien käytössä. Sauna-viittauksen voi nähdä ironisena kommenttina suomalaisten tapaan ratkaista ongelmia saunassa. Ydinjäteongelmassa ja sen ratkaisussa saunominen ei enää auta.

Luolastossa dystopian ja satiirin liitto on ilmeinen: vakavaa asiaa käsitellään kärjistäen ja toisaalta ironisia ja humoristisia piirteitä korostaen. Hanna Samola (2016) on väitöskirjassaan tutkinut dystopian ja sadun lajijhdistelmiä kolmessa nykyromaanissa. Hänen mukaansa dystopia nuorena kirjallisuudenlajina yhdistyy vanhempiin lajeihin, kuten satuun, eepokseen, allegoriaan ja satiiriin. (Samola: 2016: 255.) Kuten edelläkin on jo esitetty, myös *Luolastosta* voi tunnistaa satiirin lisäksi muiden lajien piirteitä. Näytelmässä on fantastisia piirteitä, kuten esimerkiksi naisen muuttuminen lepakoksi, miehen ja naisen ”lentäminen suudelmassa” (L: 57) sekä luolien elollistaminen. Näytelmän dialogeista valtaosa on runomuotoista ja välillä runoja lauletaan, mikä synnyttää alluusion antiikin tragediaan ja sen kuoro-osuuksiin. *Luolastossa* on myös allegorisuutta: esimerkiksi luolien tuhoutumisen voi tulkita maapallon tuhoutumisena, ja allegoriset nainen ja mies voivat kuvata sukupuolten erilaista suhtautumista ongelmatilanteisiin. Näytelmästä löytyy absurdeja ja didaktisia piirteitä, ja sitä voi pitää myös dystooppisena ympäristötekstinä.

Lopuksi

Luolasto luo uhkaavan dystooppisen vision ongelmista, joita saattaa ilmetä ydinjätteen sijoittamisesta luoliin. Näytelmä on ajankohtainen ja osallistuu viime vuosien ydinvoimakeskusteluun. Ruohosen näytelmässä ydinjätteen sijoittaminen uhkaa myös luonto- ja kulttuuriympäristöä, joskin ikivanhoilla kulttuurisilla merkeillä tai ainutlaatuisella ekosysteemillä ei tunnu olevan arvoa kuvatussa yhteiskunnassa. Ruohonen haastaakin ihmiset pohtimaan omaa toimintaansa ja ottamaan vastuun tekojensa seurauksista. Vastuu-sana tuntuu näytelmän todellisuudessa menettäneen oikean merkityksensä, kuten ilmenee Myyrä-insinöörin tokaisusta:

”Otan vastuun”. Se ei tarkoita mitään. Kaikki sen tietää. Ihmiset kuolee, sydämet särkyvät, pohjavesi myrkyttyy, vaikka vastuuta hoetaan niin että kieli turpoaa. ”Otan vastuun” on pöyhkein, suuruudenhulluin lause ikinä, suurinta hybristä jonka ihminen voi suustaan päästää. (L: 86)

Kuten olen edellä esittänyt, *Luolastosta* löytyy dystooppisia piirteitä. Sen voi analyysini perusteella hahmottaa kriittiseksi dystopiaksi. Näytelmässä on uhkista huolimatta utopiaan viittaavaa toiveikkuutta, kun nainen lähtee etsimään ratkaisua ”kristallijärveltä”. Näytelmä hyödyntää useita lajeja, etenkin satiiria, ja siinä on didaktisia sävyjä: näytelmän luoma uhkaava dystooppinen visio lähitulevaisuudesta pyrkii lisäämään ihmisten ymmärrystä ja tietoisuutta ja sitä kautta vaikuttamaan ihmisten ja ympäristön tulevaisuutta koskeviin päätöksiin ja yhteiskunnallisiin oloihin. *Luolastossa* on myös apokalypsin sekä ekologisen, totalitaristisen ja feministisen dystopian ominaisuuksia.

Ruohosen viesti on selkeä. Hän kirjoittaakin näytelmänsä jälkisanoina, että ”[k]ysymyksessä ydinjätteestä näkyy minusta kirkkaimmin tapamme ajaa nykyihmisen etua, aivan kuin aikaa ja vastuuta paikastamme kosmoksessa ei olisikaan. Ydinvoima tuottaa meille energiaa muutaman vuosikymmenen ajan. Jätteet säteilevät satojatuhansia vuosia”. (Ruohonen 2014: 103.) Ruohosen moniulotteinen näytelmä onkin kiinnostava lisä tuoreiden dystoppisten näytelmien joukkoon.

KIRJALLISUUS

Kaunokirjallisuus

Ruohonen, Laura 2014: *Luolasto*. Helsinki: ntamo.

Tutkimuslähteet

- Baccolini, Raffaella 2003: ”A useful knowledge of the present is rooted in the past’: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*.” In Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 113–134. New York and London: Routledge.
- Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom 2003: ”Introduction. Dystopia and Histories.” In Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 1–12. New York and London: Routledge.
- Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom 2003: ”Conclusion. Critical Dystopia and Possibilities.” In Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 233–249. New York and London: Routledge.
- Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Orient Express.
- Cavalcanti, Ildney 2003: ”The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas’s Holdfast Series.” In Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 47–67. New York and London: Routledge.
- Claeys, Gregory 2013: ”Three Variants on the Concepts of Dystopia.” In Fatima Viera (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* pp. 14–18. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Heinonen, Timo & Reitala, Heta 2012: ”Aristoteleen dramaturgia.” Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen ja Heta Reitala (toim.), *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille* s. 97–156. Helsinki: Teos.
- Kivistö, Sari 2007a: ”Satiiri kirjallisuuden lajina.” Teoksessa Sari Kivistö (toim.) *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan* s. 9–26. Helsinki: Palmenia.
- Kivistö, Sari 2007b: ”Oksentavia käärmeitä ja puroja marmorilla: roomalainen moraalikriittinen runosatiiri.” Teoksessa Sari Kivistö (toim.), *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan* s. 27–49. Helsinki: Palmenia.

- Kivistö, Sari 2012: ”Johdanto.” Teoksessa Sari Kivistö ja H.K. Riikonen (toim.), *Satiiri Suomessa* s. 12–26. Helsinki: SKS.
- Knight, Charles A. 2004: *Literature of Satire*. New York: Cambridge University Press.
- Lahtinen, Toni 2013: *Maan höyryävässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo. K. Mukan tuotannossa*. Helsinki: WSOY.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku 2008: ”Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen.” Teoksessa Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.), *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus* s. 7–28. Helsinki: SKS.
- Lintunen, Jarmo 2012: *Laura Ruohosen näytelmä Suomies ei nuku ekosatiirina*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Raamattu* 1992. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla. Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimitukset Leena Krohnin Pereat Munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001: ”Dramatisoitua todellisuutta.” Teoksessa Heta Reitala ja Timo Heinonen (toim.), *Dramaturgioita* s. 9–74. Helsinki: Palmenia.
- Ruohonen, Laura 2014: ”Jälkisana.” Teoksessa Laura Ruohonen, *Luolasto* s. 103–105. Helsinki: ntamo.
- Salmi, Ulla 2003: ”Vuohihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta.” Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta* s. 216–254. Helsinki: SKS.
- Samola, Hanna 2013: ”Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus.” *Avain* 2013 (3), s. 6–24.
- Samola, Hanna 2016: *Siniparran bordelli. Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Tampere: Tampere University Press.
- Steinby, Liisa & Tanskanen, Katri 2013: ”Näytelmäkirjallisuus eli draama.” Teoksessa Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* s. 255–350. Helsinki: SKS.
- Sundstedt, Kjell 2009: *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Suutela, Hanna 2013: ”Näytelmäkirjallisuus seuraa aikaansa.” Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa* s. 110–118. Helsinki: SKS.
- Vieira, Fátima 2013: ”Introduction.” In Fatima Viera (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* pp. 1–7. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

KIRJAILIJAESSEE

JOHANNA SINISALO

Alistus, toiseus, kapinallisuus!

Vallankäytön ja vastarinnan mekanismit dystopiateksteissä¹

Vieraillessani vuonna 2013 Helsingin kirjamesseilla osallistuin muun muassa paneelikeskusteluun, joka käsitteli juuri silloin muotiin nousseita nuorille aikuisille tähdättyjä dystooppisia fiktioita. Tuolloin tunnetuin lajityypin edustaja oli todennäköisesti Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-trilogia. Nuorille tähdättyjä dystopiateoksia on ilmestynyt tuon jälkeenkin runsaasti, niin ulkomaisia kuin kotimaisiakin. Esimerkkeinä mainittakoon Veronica Rothin *Outolintu*-sarja, James Dashnerin *Labyrintti*, kotimaisista vaikkapa Salla Simukan kirjapari *Jäljellä* ja *Toisaalla* tai Siri Kolun kirjapari *Pelko ihmisessä* ja *Ihmisen puolella*. Nuorten dystopioilla on runsaasti lukijoita, ja oletinkin, että tuossa kirjamessupaneelissa keskustelisimme esimerkiksi niiden suosion syistä. Mutta kysymys olikin siitä, pitäisikö nuorten dystopia-lukuintoa jotenkin suitsia – nämä kirjathan kuvailevat tavattoman mustia tulevaisuuksia. Onko vaarana, että nuorisolle aiheutuu näistä teoksista vain pahaa oloa, pelkotiloja, epätoivoa ja näköalattomuutta?

Muistan tyrmistyneeni kysymyksestä, ja vastasin aika kipakasti, että länsimaisen hyvinvointivaltion niin sanotulle kermapersenuorelle tekee erittäin hyvää lukea fiktiota sellaisista alistamisen, autoritaarisuuden ja niukuuden todellisuuksista, joiden kaltaisia planeetallamme tälläkin hetkellä on ihan oikeasti ja jollaisiin voimme aivan hyvin itsekin jonain päivänä päätyä.

Kun otin tämän aiheen puheeksi kollegani Siri Kolun kanssa – olemme molemmat kirjoittaneet dystopiatekstejä, joten puheenaihe oli luonteva – hän sanoi havainneensa saman: hänenkin mielestään näytti siltä, että pari vuotta sitten jokainen, joka halusi dystopiasta julkisesti puhua, otti ensisijaiseksi tämän ”huolikulman”. Että eikös se nuori lukija kerta kaikkiaan masennu, kun hän lukee tällaisista mustista tulevaisuuksista. Dystopia nähtiin eräänlaisena Thanatos-viihteenä, nykypäivän *Nuoren Wertherin kärsimyksinä*, jonka lukemisesta seuraa lähinnä ahdistusta, pahaa

¹ Esitelmä pohjautuu Kirjallisuudentutkijain Seuran seminaarissa ”Kirjallisuus, vastarinta, yhteiskunta!” 13.5.2015 pidettyyn kirjailijaesitelämään. Tekstin on editoinut julkaistavaan muotoon Hanna Samola yhteistyössä Johanna Sinisalon kanssa.

oloa ja itsemurhia. Ja kuitenkin samaan aikaan George Orwellin *Vuonna 1984* ja Margaret Atwoodin *Orjattaresi* kelpaavat jokaisen yläkoulun ja lukion kirjallisuuskasvatukseen. Kumpaakin kirjailijaa pidetään klassikkona, ei pelkkänä dystopian tekijänä. Miksi sitten tämä huoli nuorisodystopian lukijoista? Jos alettaisiin perata aikuisten lukutottumuksia, kaikkein suosituimpia tällä hetkellä lienevät kirjat, joissa ihmisiä tapetaan mahdollisimman kekseliäillä ja raailla tavoilla ja sitten selvitetään, kuka oli syyllinen. Tästä voisi nimittäin saada myös oikein kiinnostavan huolikulman: kuinka raaistavan maailmankuvan nämä kirjat aikuisille antavatkaan ja kuinka masentavaa ja pelottavaa on ajatella, että sarjamurhaajat tuntuvat näissä fiktioissa olevan keskuudessamme vähintäänkin yhtä yleisiä kuin labradorinnoutajat. Koen, että tässä on kyse kaksoisstandardeista. Rehellisyyden nimissä tosin on myönnettävä, että nuorisodystopioissa on moitittavaakin: niissä on havaittavissa toisteisuutta ja kaavamaisuutta vähän samalla tavalla kuin toisessa ei-realistisessa nuorten aikuisten suosimassa lajityypissä eli niin kutsutussa paranormaalissa romanssissa, jonka näkyvin edustaja ja edelläkävijä on ollut Stephenie Meyerin *Twilight*-sarja (suom. *Houkutus*).

Dystopian lähtökohdat

Kun dystopiakirjallisuudesta puhutaan, kannattaa myös hieman pohdita, mikä dystopiakirjallisuuden funktio oikeastaan on: miksi ylipäätään kirjoitetaan dystopioita ja miksi nimenomaan tätä muodikasta nuorisodystopiaa. Markku Soikkeli on *Tieteiskirjallisuuden käsikirja* -teoksessaan sanonut, että ”dystopian määrittelyssä ongelmallista onkin se, että niitä ei lueta pelkästään varoitustarinoina – oikeastaan päinvastoin, dystopiat antavat myös miellyttäviä jännityksen väristyksiä, aivan kuin olisimme yhtä aikaa uhreja ja vartijoita.”

Koetetaanpa kuitenkin lähteä määrittelyjen tielle: mitkä ovat dystopiafiktioiden peruselementit? Dystooppisen fiktion lähtökohtana on useimmiten se, että kuvaillaan maailmaa, joka monin tavoin on meille tuttu ja tunnistettava, mutta jossa yksi tai useampi yhteiskunnallinen, sosiaalinen, ekologinen tai infrastruktuurillinen seikka on toisin kuin omassa arjessamme. Erilaisen järjestelmän pohjana on hyvin usein jokin fiktiivisen historian kriisi tai kumuloituva piirre, joka on muuttanut maailmaamme. Usein on tapahtunut sota tai vallankumous, joka on johtanut uuden poliittisen järjestelmän omaksumiseen. Uuden järjestelmän taustalla voi olla myös ekologinen syy, kuten ilmastonmuutos – hieno esimerkki tästä premissistä on Emmi Itärannan *Teemestarin kirja*. Joskus uuteen järjestelmään siirrytään apokalypsin, kuten meteoriittitörmäyksen, ydinsodan, geologisen mullistuksen, kulkutaudin (tai muun globaalin biologisen tai lääketieteellisen ongelman takia, kuten mutaatioiden tai lisääntymiskyvyttömyyden) tai vaikkapa avaruusmuukalaisten invaasion kautta. Dystopia voi muodostua myös sosiaalisen järjestelmän romahtamisesta: robotit mullistavat työelämän tai ydinperhekäsitys murenee.

Dystopiat ovat varsin usein poliittista kirjallisuutta, ja niitä on käytetty poliittisten suuntausten kritisoimiseen ja epämiellyttäväksi koettujen

suuntausten, esimerkiksi naisasian ja islamisoitumisen, demonisoimiseen. Dystopioiden kritisoimia yhteiskuntapiirteitä voivat olla myös poliittinen ilmapiiri tai järjestelmä, viihde, tiede tai ihmisten arki. Jälkimmäisestä esimerkkinä ovat nuorisodystopioiden koulumaailman allegoriat. Tiedettä kritisoivissa dystopioissa kuvataan esimerkiksi geenimanipulaatiota, nanokoneita ja superaseita. Esimerkkejä tiededystopioista ovat vaikkapa Greg Bearin *Veren musiikkia* ja monet kyberpunk-lajityypin teokset.

Vaikka dystopia onkin usein sidoksissa tekoajankohdalleen relevantteihin pelkoihin, kuten vaikkapa naisten vapautumiseen tai *Blade Runner* -elokuvan tekohetken japanifikaatio-pelkoon, ne ovat usein myös alttiita useammille tulkintakulmille. Ray Bradburyn kuuluisassa dystopiasa *Fahrenheit 451* painetut kirjat tuhotaan, jotta indoktrinoiva viihde saisi enemmän tilaa vaikuttaa. Teos ei todennäköisesti vanhene silloinkaan, kun kirjoja ei enää edes tehdä paperista eikä niitä voi polttaa, vaan sen sananvapausviesti lienee ajaton. Olen myös ollut ihastunut siihen, kuinka monella tavalla Pierre Boulle'n dystopiaa *Apinoiden planeetta* voidaan lukea. Kirjan pohjaltahan on tehty useita elokuvia ja tv-sarjoja, ja tarinaa on muokattu ja säilytetty moniin suuntiin sen audiovisuaalisessa muodoissa, mutta itse kirjan perustarina on erittäin yksinkertainen: ihmiskunta passivoituu ja tyhmistyy – erityisen pahana passivoitumissyntinä nähdään tässä vuonna 1963 kirjoitetussa kirjassa pasianssin pelaaminen – ja kädelliset serkkumme ikään kuin näkevät tilaisuutensa tulleen, nousevat valtaan ja sortavat sen jälkeen ihmisiä hyvin rumin tavoin. Voin kuvitella, miten helppoa esimerkiksi rassistisen lukijan olisi nähdä tämä dystopia varoituksena siitä, kuinka länsimaisen ihmisen on oltava valpas ja varustautunut, jotta niin sanotut alemmat rodut eivät pääse yllättämään meitä kesken laiskanpulskean, passiivisen ja viihteen täyttämän elämämme. Mutta aivan yhtä hyvin teos voidaan lukea vaikkapa eläinoikeusnäkökulmasta: rajaa ihmisen ja eläimen välille ei voida oikeastaan tarkasti vetää, ja siksi meidän olisi aina kohdeltava nisäkästovereitamme kuten tahtoisimme itseämme kohdeltavan.

Miten dystopiassa sorrettaan kansalaisia – vai sorrettaanko?

Poliittisen ja sosiaalisen dystopian elementtinä on lähes poikkeuksetta sorto, ihmisoikeuksien polkeminen ja eriarvoisuus. Tyypillistä on, että hallintojärjestelmä on autoritaarinen tai totalitaarinen. Se voi olla myös näennäisdemokratia, jossa kansalaisilla on illuusio siitä, että he kykenevät vaikuttamaan järjestelmään ja sen rakenteisiin, mutta todellisuudessa asia ei ole niin. Monesti dystopia on historiallinen allegoria tai allegoria kirjoittamisajankohdastaan, kuten Orwellin tunnettu esimerkkiteos *Vuonna 1984* on kärjistetty kuvaus vuoden 1948 neuvostokommunismista.

Sorto ja eriarvoisuus eivät teoksissa aina ole näkyviä tai ne voivat olla tulkinnanvaraisia: dystopia voi rakentua alun perin hyvälle tarkoitukselle tai hyväksi tarkoitukseksi naamioidulle hallintataktiikalle, jopa suoranaiselle utopialle. Esimerkiksi Veronica Rothin *Outolintu*-nuorisodystopiassa yhteisö on jaettu ryhmäidentiteetteihin, eräänlaisiin klaaneihin, jotka edustavat ja ylläpitävät tiettyä inhimillistä luonteenpiirrettä, vaikkapa rehellisyyttä, ja hyödyntävät tätä taipumusta

ammateissaan ja toimenkuvissaan. Klaanin jäsenyys valitaan initiaatio-seremoniassa, jossa nuori liittyy siihen klaaniin, mihin uskoo parhaiten sopivansa, mutta käytännössä klaanin jäsenyys on periytyvää ja klaania vaihtavia nuoria pidetään luopioina. Järjestelmää perustellaan sillä, että näin ”kaikille löytyy yhteisöstä oma paikka heidän oman vapaan valintansa mukaan”, mutta teoksen päähenkilö kuitenkin kokee, että valinnan vapaus on täysin näennäistä ja aitoja vaihtoehtoja todella vähän. Hyvin samaa sukua on Salla Simukan *Jäljellä/Toisaalla*-kirjapari, joka on kirjoitettu jotakuinkin samaan aikaan kuin *Outolintu*, joten kyse ei ole vaikutteiden ottamisesta puolin eikä toisin. Simukan teoksissa Suomessa on käytössä järjestelmä, jossa lapset jo varhain koulutuksessaan määrittellään testien kautta Numeerikoiksi, Atleetikoiksi, Dramatikoiksi ja niin edelleen, ja mikäli tällaista omaa lahjakkuusalueita ei määrätyn ajan kuluessa löydy, nuori jää Potentiaaliksi: hän on kuin toukka-asteelle jäänyt perhonen, joka yhteisö leimaa eräänlaiseksi paariaksi ja sosiaaliseksi häpeäksi perheelleen.

Siri Kolun romaaniparissa *Pelko ihmisessä / Ihmisen puolella* osa suomalaisista on sairastanut tartuntataudin, joka muuttaa heidät kokonaan uudeksi ihmislaajaksi, jolla on yli-inhimillisiä voimia. Näitä tartunnan saaneita yksilöitä pelätään ja vainotaan. Ryhmäidentiteetti voi olla myös jalostettu ominaisuus ihmisessä, kuten geneettisesti muokattu työntekijäluokka Aldous Huxleyn klassikossa *Uljas uusi maailma*. Ryhmäidentiteetti voi muodostua myös vain osalle väestöä, esimerkiksi eriarvoistavan sairauden, mutaation tai muun toiseutta aiheuttavan tekijän vuoksi, kuten Siri Kolun kirjaparissa.

Dystopia voi kaikessa karuudessaan olla myös jonkinlainen utopia. Häiritsevän moni 1970- ja 1980-luvuilla kirjoitettu postapokalyptinen dystopia – useimmiten ydinsodan jälkeisen tuhon kuvaus – on ollutkin tarkemmin luettaessa pohjimmiltaan survivalistinen fantasia maailmasta, jossa on palattu Villin lännen sääntöihin, miehisyyden, tuliaseiden ja vahvimman oikeuden maailmaan. Apokalypsin jälkeen vallitsee totaalinen vapaus ja rangaistuksettomuus, eli tietyt ”vanhat hyvät arvot” ovat palanneet ja jokainen on taas täydellisesti oman onnensa seppä. Aseiden omistus, kykenevyys fyysiseen taisteluun tai ruokavarastojen hallinta määrittelevät henkilön henkiinjäämistä. Tällainen dystopia alkaa muistuttaa joidenkin mielestä utopiaa, koska sieltä puuttuvat dystopialle tyypilliset kollektiiviset valta- ja alistusrakenteet. Tämän näennäisen vapauden hintana ovat tietenkin turvattomuus, mielivalta ja infrastruktuurin puuttuminen.

Miten valta- ja alistusrakenteet sitten käytännössä toimivat dystopiafiktioissa? Tärkeää on, että kansalaisia painostetaan ja indoktrinoidaan yhtenäiseen, järjestelmää tukevaan ajatteluun. Tähän pyritään muun muassa propagandan ja kansalaisten vakoilun avulla sekä palkitsemalla väärällä tavalla toimivien tai ajattelevien ihmisten paljastaminen. Kansan johdettavaksi alistaminen on näissä fiktioissa itse asiassa hyvinkin tehokasta ja perusteltua ajattelua, sillä ihminen on biologisesti hierarkkinen laumaeläin – se on meillä geneeissä – joten olemme alttiita uskomaan auktoriteetteja ja ryhtymään kyselemättä alfa-yksilöiden johdettaviksi.

Painostamiseen liittyvät tietenkin saumattomasti erilaiset rangaistusjärjestelmät. Dystopioille tyypillisiä rangaistuksia tai uhkauskeinoja

ovat eristäminen, julkiset nöyryytykset, fyysinen väkivalta, läheisten kautta tapahtuva kiristäminen sekä erilaiset ojennusleirit ja muunlaiset sopeutumiskoulutukset, joita usein myös aivopesuksi nimitetään. Eristämisellä pyritään rikkomaan perhe- ja sukusiteitä ja muita vaarallisiksi katsottuja lojaliteettisuhteita tai pyrkiä hallitsemaan uhkiksi koettuja vähemmistöjä, kuten vaikkapa tartuntataudin levittäjiä tai mutantteja.

Yhä yleistyvä dystopioiden elementti on esittää viihde ja urheilu sirkushuveina, jotka vaientavat kriittiset äänet ja pitävät kansan tyytyväisenä. Viihde ja urheilu ovat dystopioissa usein raaistuneita ja väkivaltaisia ja niihin osallistuvat ihmiset modernisoituja gladiaattoreita. Sirkushuveihin liittyvät tiiviisti myös muut informaatioidan ja indoktrinaation elementit, kuten korvikeideologiat (esimerkiksi uskonnot) ja sankaruuskultit, joilla johdetaan huomio pois aidoista poliittisista ongelmista; myös valeviholliset ja erilaiset tekaistut uhkat ovat hyödyllisiä työkaluja siihen, että kansan negatiiviset ajatukset ja huolenaiheet kohdistuvat johonkin muuhun kuin omaan hallintoon. Korruptio voi nousta hyvin tärkeään rooliin erityisesti näennäisdemokratioissa; väitetään, että kaikki ovat tasa-arvoisia, mutta eriarvoisuus on silti suurta – se on vain virallisesti näkymätöntä.

Divide et impera -taktiikka eli jo mainittujen Simukan ja Rothin teoksien keinotekoisien ryhmäidentiteettien luominen on keino, jolla näennäisesti tehostetaan yhteiskunnan toimintaa löytämällä jokaiselle parhaiten soveltuva rooli järjestelmässä, mutta jota esimerkiksi Rothin dystopiassa käytetään valtaapitävien salaisena työkaluna: koska näiden ihmisryhmien käytös suunnataan mahdollisimman ennustettavaksi, he eivät ole enää vaarallisia järjestelmälle.

Totta kai kunnan dystopiaan kuuluu myös salailu, historian vääräntäminen ja johdonmukainen valehtelu. Monissa dystopioissa ei edes ympäröivä maailma ole aivan sitä, miltä se näyttää. Mainiossa elokuvassa *Truman Show* päähenkilö elää saippuaopperan kulisseeissa tietämättä sitä itse. Hugh Howeyn dystopiatrilogiassa, jonka avaa teos nimeltä *Siilo*, ihmiset elävät maan alle kaivetuissa jättisiiloissa, ja heille kerrotaan ulkopuolisen maailman tuhoutuneen – mutta onko näin sittenkään? Dystopioissa poistetaan tietolähteitä ja rajoitetaan kommunikaatiota. Eipä siitä niin kauan ole, kun kirjoituskone, laite, jolla saattoi tuottaa tekstiä ilman että tekijän käsialan tunnisti, saattoi olla valtaapitävien mielestä mitä epäilyttävien ja vaarallisin vekotin.

Äärimmäinen dystopiafiktioissa esiintyvä hallintakeino on lääketieteellinen hallinta, kuten massahypnoosi, subliminaalisten viestien syöttö viihteessä tai mediassa, tai yksinkertaisimmillaan vaikkapa vain jokin sovelias lääkitys juomavedessä. Lääketieteelliseen hallintaan kuuluvat myös jo edellä mainitut ihmislajin geneettiset muuntelut.

Nuorisodystopian ominaispiirteistä

Nuorisodystopioissa hyvin yleinen, melkein pä pakollinen elementti on protagonistista, joka on sopeutumaton ja erilainen kuin muut. Hän kärsii järjestelmästä, hänen läheisensä kärsivät järjestelmästä tai hän tajuaa jou-

tuvansa vapahtajan, esikuvan tai marttyyrin tehtävään. Joskus kaikki nämä määreet pätevät.

Nuorisodystopioiden alistusjärjestelmien esikuvat saattavat löytyä hyvinkin läheltä arkielämää. Monissa tarinoissa alistuksen ja vallankäytön mekanismit ovat kouluelämän metaforia, ja eritoten Simukalla on kirjaparissaan aivan suora ekstrapolaatio koulun merkityksestä valintojen kaventajana tai ohjailijana. Kouluelämään liittyvät allegoriat ovat näistä teoksista helposti luettavissa, mutta niillä on toki relevanssia myös aikuisten kohtaamiin käytänteisiin. Odotuksiin vastaaminen, toimenkuva- tai taipumusmuottiin puristaminen, auktoriteettien painostus omaan elämään vaikuttavissa valinnoissa, yhteisöjen klikkiytyminen ja niistä ulkopuolelle jättäminen sekä kiusaaminen sopeutumattomuuden tai erilaisuuden rankaisuna ovat myös aikuisille tuttuja yhteisön ilmiöitä. Koulumaailmasta ovat nuorisodystopioihin siirtyneet myös yhdenmukaisen käyttäytymisen ja pukeutumisen vaatimus sekä suojaksi rakennetut roolit, kuten alistujan, pellen tai koviksen käytös. Nuorisodystopioissa on myös se merkittävä piirre, että niissä kaikki vallankäyttö ei ole vanhempien yksilöiden tai auktoriteettien sanelemaa, vaan niissä kohdataan jatkuvasti myös samanikäisiä vihollisia, jotka ovat sisäistäneet yhteiskunnan vääristyneet säännöt.

Nuorisodystopioiden alistavat järjestelmät voivat teoriassa olla hyviä ja toimivia, mutta käytännössä huonoja, koska aina löytyy yksilöitä, jotka kuitenkin ajavat omia tai viiteryhmänsä etuja tai käyttävät valtasemiaan väärin. Siksi järjestelmät korruptoituvat ja sääntöjä tulkitaan aina tilanteen mukaan. Esimerkiksi *Outolintu*-trilogiassa, jossa väestö on jaettu jo mainittuihin taipumusklaneihin, ryhmä nimeltä Vaatimattomat on omaksunut elämänohjeekseen toisten auttamisen, epäitsekkyyden ja pyyteettömyyden. Siksi heidät on asetettu hallitsemaan, koska valta on hyvä antaa niille, joita valta ei kiinnosta ja jotka asettavat toisten tarpeet omiensa edelle. Klaani nimeltä Rehdit taas on rehellinen – heiltä ei vaadita edes peruskohteliaisuutta, koska he puhuvat aina totta – ja siksi heidät on asetettu ylläpitämään oikeusjärjestelmää. Terävät-klaani asettaa älyn ja tiedon kaiken muun edelle ja siksi he vastaavat tieteestä ja kehityksestä. Uskaliaat-klaani koostuu yhteisön adrenaliininarkkareista, jotka viehtyvät rohkeudesta ja fyysisyydestä ja joista tulee sitten yhteisön vartijoita ja puolustajia. *Outolinnussa* esimerkiksi Uskalioiden klaanin arvot ovat kuitenkin johtajayksilöiden kautta korruptoituneet: rohkeus ei enää klanissa tarkoita omien pelkojen voittamista, vaan se on muuttunut luvaksi käyttää rangaistuksetta väkivaltaa toisia kohtaan milloin vain mieli tekee.

Sekä Simukan että Rothin dystopiavisiot tuntuvat heijastelevan pelkoa länsimaisen yksilönvapausihanteen murtumisesta. Kummassakin teossarjassa yksi maailman dystooppisista elementeistä on tulevaisuuden varhainen lukkiutuminen: kerran tapahtuneen valinnan tai valikoitumisen jälkeen ei ole enää mahdollista vaihtaa vaikkapa opiskelujen kohdetta tai tulevaisuuden ammattia. Rothin *Outolintu*-trilogian alkuperäisnimi on *Divergent*, suomennettuna ”poikkeava, eriävä, eri suuntiin menevä”, ja kirjan fiktiivisessä yhteiskuntajärjestelmässä tämä divergenssi koetaan hämmäntävänsäkin suurena uhkana: jos joku kykenee toimimaan aktiivi-

sesti monilla eri lahjakkuus- tai kiinnostussektoreilla, hän on hallitseville tahoille suuri riskitekijä.

On hyvin ymmärrettävää, että murrosiässä ja nuorena aikuisena puolipakon edessä tehdyt päätökset suuntautumisvaihtoehdoista sekä se, että joku toinen kuin yksilö itse määrittelee tämän lahjakkuuden ja kyvyt, aiheuttavat syvää ahdistusta: onko tämä opintosuunta sittenkään oikea valinta, olenko tekemässä elämäkokoisin virheen? Jokainen aikuinenkin löytää taatusti tuttavapiiristään ihmisiä, jotka ovat vain ajautuneet johonkin ammattiin tai koulutukseen kokematta sitä oikeastaan omakseen ja valittelevat viimeistään eläkkeelle päästyään, kuinka olisivat halunneet tehdä jotakin aivan muuta. Muotteihin ahtamisen vastustuksen tematiikkaa on aikuisdystopian puolella käsitelty ansiokkaasti ja railakkaasti etäännyttäen esimerkiksi Maarit Verronen kirjassaan *Pimeästä maasta*.

Nuorisodystopioiden toistuviin elementteihin lukeutuvat myös itsestä löytyvät uudet kyvyt ja kiinnostuminen ennen tuntemattomista, vaarallisenkin oloisista asioista. On melkein pä liikuttavaa havaita yhtäältä nuorisodystopian ja toisaalta aina muodissa olevien supersankaritarinoiden temaattiset yhteydet: kummassakin lajityypissä heijastuvat melkoisen paljaina murrosiän muutokset kehossa, oman ajattelun löytyminen, uudelleen määritellyt sosiaaliset suhteet ja tietynlainen naiivi vigilantismi. Myös kummankin tarinatyyppin voimauttamisfunktiot, kuten ”erilaisuus on minulle voimavara”, ”ruumiini mystiset muutokset voivatkin olla minulle eduksi”, ”minusta tulee muuttuessani vahva ja pystyn taistelemaan vainoojiani ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan” ovat jokseenkin identtisiä.

Nuorisodystopiaan liittyvät voimakkaasti myös syyllisyyden ja syyllistämisen teemat. Esimerkiksi niissä fiktioissa, joissa esiintyy ryhmäidentiteettejä, lähes poikkeuksetta nämä ryhmät tai klaanit ajautuvat konflikteihin ja niitä syytetään vääryyksistä, usein tekaistuin perustein. Jopa melko harmittomassa *Harry Potter* -fantasiakirjasarjassa jakaudutaan ryhmäidentiteettien alle ja syntyy valtataisteluita ja syyllistämistä näiden välille. *Outolintu*-sarjassakin Vaatimaton-klaania, joka huolehtii epäitsekkyydessään muun muassa niukkojen elintarvikevarojen jakamisesta, syytetään ruoan kanavoimisesta itselleen, koska jonkun tietysti täytyy olla syyllinen siihen, että kaikesta on pulaa. Palaan myöhemmin tähän tematiikkaan, jota voisi luonnehtia virkkeellä ”aina löytyy ihmisryhmä, joka on syyppää sinun vaikeuksiisi tai pahaan oloosi, kun vain riittävästi asiaa kaivelet”.

Nuorisodystopian toisteisiin elementteihin lukeutuu mediallisuus. Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-trilogiassa eletään totalitaristisessa hallinnossa, joka vaatii suorastaan antiikin tarujen tapaan perheitä lapsia uhrattavaksi – tällä kertaa tosin kansallisen viihteen alttarille. Nuoret joutuvat kekseliääseen tositelevisiosarjaan, joka on yhdistelmä *Idolsia*, *Big Brotheria*, *Selviytyjiä* ja vaikkapa *The Running Man* -teoskokonaisuutta (jonka alkuperäistekstistä vastaa itse Stephen King ja jossa rikollisten rankaisusta on tehty koko kansan takaa-ajoviihdettä). *Nälkäpelin* tosi-tv-sodassa, jossa siis nuoret tappavat toisiaan oikeasti, parhaiten pärjäävistä hahmoista tuotetaan huolellisesti stailattuja idoleita ja viihdeikoneita. Näiden näkyvien hahmojen vaikutusvalta ja mediakarisma kääntyvät lopulta kathartisesti väärää hallitsijoita vastaan.

Toisteista tai ei, on kiinnostavaa tarkastella sitä, millaisia ovat nuorisodystopian viihteellisyyteen upotetut subtekstit ja eroavatko ne mitenkään niin kutsutun aikuisdystopian teemoista. Nuorisodystopioista on löydettävissä ainakin seuraavat subtekstit:

Varoitus. Näin voi käydä, jos emme ajoissa estä joitakin jo nyt yhteiskunnassamme näkyviä muuttujia kumuloitumasta arveluttavaan suuntaan.

Herätys. Puoli maailmaa elää tälläkin hetkellä vastaavissa alistustiloissa, joissa sananvapaus, eriarvoisuus ja vainot ovat arkitodellisuutta. On avattava silmät sille, että totuutta vääristellään, ihmisiä indoktrinoidaan ja vähemmistöjä vainotaan, ja on osallistuttava vääryyden kitkemiseen.

Käyttäytymismallien kritiikki. Älkää hyväksykö lammasmaisesti kaikkea, mitä teille ylhäältä syötetään, koska auktoriteetteja vastaan on mahdollista käydä ja vallitsevia arvoja sekä saa että pitääkin kyseenalaistaa.

Itsensä hyväksyminen. Jos olen erilainen, mitä sitten? On oikein ja hyväksyttävää poiketa massasta ja edustaa yksilöllisyyttä tai vaihtoehtoisuutta.

Perimmäiset arvot kunniaan. Tämän subtekstin adekvaatitudesta voi olla montakin mieltä. Sen ytimessä on ajatus, että vaikka valtaapitävät sanelisivatkin toisin, jotkin asiat säilyvät ja ovat aina puolustamisen arvoisia, kuten romanttinen rakkaus, perhesiteet (etupäässä äidinrakkaus), ystävyys ja lojaliteetti, persoonallisen kunnian käsite, aseenkanto-oikeus tai vaikkapa Yhdysvaltain perustuslaki.

On sinänsä paradoksaalista, että olisi mahdollista väittää nuorisodystopiakirjoista tulleen nuorille tietynlaista eskapistista oopiumia kansalle, eli yhdenmukaisia, turruttavia seikkailuja samalla toisteisella kaavalla. Mutta nuorisodystopiassa on vastarinnalla ja kapinalla niin keskeinen merkitys, että minun on vaikea uskoa, että niitä ainakaan kaikki lukisivat silkkana viihteenä.

Dystopia modernina työläiskirjallisuutena

Vuonna 2013 ensi-iltaansa tullut eteläkorealaisen Bong Joon-hon ohjaama elokuva *Snowpiercer* on melkoisen hyytävä allegoria nykyhetkestä. Siinä Maapalloa kiertävästä, pysähtymättömyyteen tuomitusta junasta on tehty metafora planeetastamme, jonka etuosan vaunuissa matkustaa ylellisyydestä nauttiva hallitseva luokka ja peräpäähän vaunujen asukeille tarjotaan syötäväksi mitä sattuu ja milloin sattuu, heidän annetaan tappaa toisiaan sisällissodissa ja aterioida vaikkapa vauvoja nälän iskiessä. Mutta sitten tietysti kohtalon hetki koittaa, kun alistetut massat nousevat vihoviimeiseen kapinaan.

Elokuvan logiikassa on melkoisia aukkoja, mutta metaforassaan se on kekseliäs. Se avaa yhden uuden ikkunan dystopian tarkasteluun: Siri Kolun väittämän siitä, että dystopia on nykyajan työläiskirjallisuutta. Avataanpa tätä tavattoman mielenkiintoista lausumaa vähän.

Kolun näkemys pohjautuu osaltaan aiemmin mainitsemaani Hugh Howeyn aikuisdystopiatrilogian teemoihin. Yhteyksiä klassisen

työläiskirjallisuuden ja dystopiakirjallisuuden välillä onkin kosolti: usein dystopiakulissin takana piileskelee aivan sama asetelma kuin menneiden vuosien työläiskirjallisuudessa. Tarinoiden subjektien osaksi on koitunut päämäärättömältä tuntuva puurtaminen sellaisten arvojen ja tavoitteiden puolesta, jotka ovat subjektilta joko salatut, hämärtyneet tai muodostuneet valinnan sijasta pakoksi. Työläiskirjallisuuden kaanoniin kuuluu myös tietoisuus siitä, että puurtajien panoksesta riippuvainen ja siitä hyötyvä kapitalistinen osapuoli kontrolloi ja alistaa työläisiä tai naamioi riistonsa näennäiseen anteliaisuuteen, kuten sitouttamalla työvoimaa tuotantolaitokseen työllistämällä perheenjäseniä jo heidän lapsuudestaan asti, tarjoamalla huokeilta vaikuttavia asuntoja ja viihdettä vapaa-ajallekin, kuten kuntosaleja tai urheiluseuroja. Indoktrinaatitakin työläisten sitouttamisessa on mukana, jos ei muuten niin vähintään perinteen paineena: hyvän työmiehen maine on kunniallisuuden mitta. Työläiskirjallisuuden kaanoniin kuuluu myös dystopioille tyypillinen valaistuminen: kuinka tiedon hankinta ja laajempi ymmärrys tuottavat viimein oivalluksen sorron salatuista mekanismeista sekä usein avaavat myös portin kapinoinnin mahdollisuuteen.

Siri Kolu liittää hienosti dystopian ja työläiskirjallisuuden yhteen myös kehollisuuden elementissä. Esimerkiksi Howeyn trilogiassa Kolu näkee tärkeänä konkreettisen fyysisen rasituksen, suoranaisen raadannan kuvauksen, joka tuottaa lukijalle kehollisen empatian tunteita. Kolun mukaan tässä nimenomaisessa trilogiassa kehollisuutta luo myös siilomaisen asuinpaikan sisällä loputtomissa kierreportaissa tapahtuva taukoamaton liike ylös ja alas. Siilon tasojen välillä logistiikkaa hoitavien ammattikuntien jäsenten toiminta vertautuu Kolun mielestä orjatyövoimalla rakennettuihin pyramideihin: urakan muoto, liike ja rasitus ovat konkreettisia, mutta työn syy ja tavoite ovat tekijöiltä hämärtyneet.

Case Auringon ydin: Miksi olen itse kirjoittanut dystopian?

Kaiken tämän jälkeen voimme siirtyä käsittelemään kysymystä, miksi itsekin olen kirjoittanut dystopian. Tämä teos ilmestyi vuonna 2013 ja on nimeltään *Auringon ydin*. ”Auringon ydin” ei viittaa tähtitieteeseen, vaan tässä fiktiossa se on maailman tulisimmalle chililajikkeelle annettu nimi.

Auringon ydin -romaanissa Suomi on eräänlainen Euroopan Pohjois-Korea, jonka rajat on suljettu ja jossa korkeinta päätäntävaltaa käyttää Terveysvirasto. Hallinnollinen ideologia on nimeltään eusistokratia, joka tulee latinan sanoista ”eu”, eli hyvä (tästä samasta sanasta on johdettu myös sanan ”utopia” alkuosa: *eutopos* on yhtä kuin ”hyvä paikka”) ja sanasta ”sistere”, seistä, pysyä. Eusistokratia on siis pysyvän hyvän tilan aate, ja kaikki valtiollinen säätely tässä fiktiivisessä Suomessa perustellaan kansanterveydellisillä seikoilla. Lihan syöntiä verotetaan raskaasti. Kaikenlaiset keskushermostoa huumaavat tai stimuloivat nautintoaineet on kielletty. Huumeiden ja alkoholin lisäksi myös nikotiini, kofeiini ja raffinoitu sokeri on kielletty, ja kieltolistan tuorein lisäys on chili, jonka sisältämän kapsasiinin tiedetään vapauttavan aivoista endorfiineja. Kirjassa annetaan toinenkin selitys sille, miksi chili on kielletty – sillä

on eräitä yhteiskuntajärjestelmää rapauttavia ominaisuuksia – mutta sen paljastamisen jätän kirjan mahdollisesti joskus lukevien iloksi.

Pelkkä nautintoaineiden puuttuminen ja eläinproteiinin syönnin rajoittaminen eivät tietenkään tee järjestelmästä vielä kovin dystoopista, eikä ehkä sekään, että terveyssyistä myös matkapuhelimet ja henkilökohtaiset tietokoneet, joita rappiodemokratioissa ja muissa hedonistivaltioissa käytetään laajalti, on eusistokratiassa kielletty. Eusistokratiassa on vielä yksi omasta arjesta eroava lisäpiirre: naiset ovat eräänlainen ihmiskunnan alalaji, joita on johdonmukaisesti jalostettu sekä ulkoisilta ominaisuuksiltaan että mielenlaadultaan palvelemaan mahdollisimman hyvin seksissä ja kodinhoidollisissa tehtävissä. Valtion velvollisuus on kouluttaa heitä näihin tehtäviin. Barbie-nukeilta näyttävät, isorintaiset tyhmänlännät blondit eli domestikoidut naiset pitävät avioliittoon pääsemistä elämäntehtävänänsä ja siksi kilpailevat kiivaasti keskenään miehistä kaikin mahdollisin keinoin. Itse asiassa eusistokratiasa onkin neljä virallista sukupuolta: tyypilliset miehet eli maskot ja heidän puolisoikseen tarkoitettut feminaiset, joita epävirallisesti nimitetään tieteiskirjailija H. G. Wellsiltä vohkitulla eloi-termillä. Yhteiskunnan pohjasakkaa taas ovat silloin tällöin syntyvät neutrinaiset eli kotoisemmin morlokit – Wellsilta tämäkin nimitys – jotka ovat meidän tuntemiemme nykyaisten kaltaisia, oppivaisia, älykkäitä ja ulkonäöltään huomattavasti arkisempia kuin eloit. Heidät steriloidaan varmuuden vuoksi, sillä he voisivat periaatteessa pariutua miinusmiesten kanssa, jotka taas ovat ruumiillisesti rampoja tai eivät muuten vastaa virallista mieskuvaa. Näiden heikompa aineista olevien parien ei siis tule saada lapsia sotkemaan kansallista, vavalla aikaan saatua geeniperimää.

Itse tarina kertoo nuoresta naisesta, Verasta, joka geneettisen oikun vuoksi on ulkoisesti täysin feminaisen kaltainen, mutta jolla on morlokin äly. Tämän luonnonoikun on teeskenneltävä hattarapäätä blondia paljastumatta morlokiaksi, sillä toisen sukupuolen teeskentely on vakava rikos, yhteiskuntapetos. Salailussa Veraa auttaa tämän isoäiti, joka on ollut sotalapsena Ruotsissa ja välttänyt siten eusistokraattisen indoktrinaation. Veran synesteettiset taipumukset – hän aistii ihmisten tunnetilat tuoksuina – helpottavat häntä luovimaan tässä vaarallisessa maailmassa. Vera tuntee isonsiskon vastuuta nuoremmasta sisarestaan, joka on puhdasverinen eloi, ja rahaa saadakseen ajautuu auttamaan miespuolista ystävää laittomassa chilinvälityksessä. Kun pikkusisko sitten katoaa jäljettömiin, Veran ainoa pakotie surusta ja masennuksesta on kapsaisiinien käyttö – hänestä tulee chiliaddikti, joka sekoaa yhä pahemmin tämän vaarallisen huumeen tuotantoon ja käyttöön. Jokainen dystopiansa lukenut voisi tässä vaiheessa tuhahtaa, että Ira Levin kirjoitti jo aikoja sitten *Stepfordin vaimot* ja Margaret Atwood *Orjattaresi*-romaanin – miksi siis muka tämän teoksen piti syntyä? Avaan tätä taustaa hieman.

Olen syntynyt 1950- ja 1960-lukujen taitteessa ja nuoruusaikani sijoittui siis pääasiassa 1970-luvulle. Silloin naisten vapautusliike oli oikeastaan vasta nupullaan, mutta 1960-luvun hippiliike ja seksuaalinen vapautuminen sekä ehkäisymenetelmien kehittyminen availivat jo ovia sille, että naisen rooli yhteiskunnassa ei enää ollutkaan aivan ennalta määrätty. Naisia alkoi näkyä politiikassa ja johtotehtävissä, avioliiton sijasta

alettiin asua yhdessä, aviottomia lapsia ei enää taivasteltu suurena syntinä ja avioerostakin tuli tuiki arkinen asia. Väitän, että tuolloin, kultaisella 1970- ja osin vielä 1980-luvullakin, Suomessa vallitsi ehkä sukupuolineutraalein lastenkasvatus koskaan.

Nyt, muutamia kymmeniä vuosia myöhemmin naiset ovat eittä-mättä yhteiskunnallisesti vielä paremmassa ja tasa-arvoisemmassa asemassa kuin mitä he olivat nuoruudessaani. Meillä on jo ollut naisia presidenttinä, pääministerinä, puolustusministerinä ja suuryritysten hallituksissa, ja naisia on runsaasti perinteisen miehisiksi nähdyissä ammateissa. Naislääkäreitä, pappia tai juristia ei kummastele kukaan, naiset voivat edetä armeijassa ja lentää matkustajakonetta siinä kuin miehetkin. Mutta yksi asia on mennyt vauhdilla takapakkia. Vaatteiden, pelien, harrastusten ja kiinnostuksenaiheiden sukupuolittaminen on noussut uuteen kukoistukseen ja kohdistuu ennen kaikkea lapsiin.

1970- ja 1980-luvuilla oli vielä aivan tavallista, että tytöt ja pojat pukeutuivat arjessa hyvinkin samanlaisiin housuihin ja puseroihin, ja kumpikin sukupuoli käytti lähes kaikkia spektrin värejä. Nyt on vaikea löytää pikkutyttöille vaatteita, jotka eivät olisi vaaleanpunaisia tai paljettikoristeisia. Vaatteiden malleihin on siirretty vahvoja vaikutteita aikuisten naisten pukeutumisesta (pikkuruisessa pinkissä t-paidassa voi lukea paljettikirjailulla ”SLUT”). Pikkupoika taas saattaa joutua jo päiväkodissa kiusatuksi siitä, että on pukeutunut vaikkapa kirkkaanpunaiseen puseroon, koska punainen on tyttöjen väri. Lelut, lapsille kohdistetut lehdet ja kirjat näyttävät olevan vahvemmin sukupuolitettuja kuin koskaan sitten 1950-luvun, ja erityisesti tytöillä ne tuntuvat valmentavan pääasiallisesti ulkonäön vaalimiseen: alle kouluikäisille tytöille on meikkausleluja ja satu-olentoiksi tarjotaan lähinnä kauniita, hoikkia keijukaisia ja prinsessoja. Näin pari vuotta sitten kirjakaupassa lastenkirjaparin, joiden kansissa luki ”Seikkailusatuja pojille” ja ”Prinsessasatuja tytöille”. Pari vuotta sitten keskusteltiin myös kiihtyneesti rihkamamyymäläketju Tiimarin kuvastosta, jossa mainostettiin tarvikkeita teemasyntymäpäivien järjestämiseen. Kuvaston maailmassa poikien syntymäpäivillä oli vieraina ainoastaan poikia ja tyttöjen juhlissa tyttöjä. Pojille oli tarjolla muun muassa merirosvo-, auto- ja supersankariteemoja, tytöillä teemat olivat keijut, prinsessat ja barbiet. Ainakin omaan silmääni tyttöjen juhlat näyttivät kaikki täysin samanlaisilta: vaaleanpunaisilta röyhelöiltä ja kimalteelta. En tietenkään missään tapauksessa katso, että prinsessaleikit tai barbiet pitäisi kieltää – kaikenlaiset roolileikit ovat hyvästä, eivätkä kaikki tytöt suinkaan jämähdä pinkkiin meikkimaailmaan. Silti on kiinnostavaa, että verrattuna kolmenkymmenen vuoden takaiseen Suomeen myös esimerkiksi aikuisille naisille tähdätyt aikakauslehdet ovat muuttuneet sisällöltään paljon enemmän ”naisellisiksi” katsottuja arvoja ja aiheita esitteleviksi. Kauneus, meikit ja laihdutus ovat lehtien keskeistä sisältöä, samoin miesten miellyttäminen ja tähän liittyvät myös yksityiskohtaiset viettely- ja seksiniksit (olen joskus käyttänyt esimerkiksi *Cosmopolitan*-lehdestä nimitystä ”nuorten naisten ikioma *Metsästyksen ja Kalastus*”). Vielä 80-luvulla naistenlehdistä saattoi löytää erinomaisia sosiaalipoliittisia artikkeleita, nyt niitä ei enää lukijoille tarjota. Aloin asiaa analysoidessani pohtia, voisiko tällainen kehitys jatkua ja kumuloitua edelleen aivan dystooppisiin mittoihin saakka.

Havaintoihini liittyi toinenkin yhteiskunnallinen huomio: tulin tietoiseksi uudesta, äänekkäästä niin sanotusta ”miesaktivismista” ja seksuaalisesta markkina-arvoteoriasta, joita ovat julkisuudessa markkinoineet muun muassa Henry Laasanen ja Timo Hännikäinen. Monet miesaktivistit tuntuvat näkevän seksin kansalaisyhteisyydenä. Heidän pääväittäjänsä on, että nuoret miehet turhautuvat seksin puutteessa, ja syynä tähän taas on naisten liiallinen valikoivuus: naiset suovat seksiä vain alfauroksille, ja tavallinen beta-mies jää ilman. Joidenkin miesaktivistien mielestä tämä vakava yhteiskunnallinen epäkohta voitaisiin korjata esimerkiksi niin, että tytöille ja naisille olisi asevelvollisuuden tapaan pakollinen seksipalvelus valtionbordelleissa. Seksuaalinen deprivatio on kieltämättä ikävä asia, mutta on omalla tavallaan kiinnostavaa, että äänekkäimmät aktivistit tuntuvat haikailevan seksiä nimenomaan nuorten ja viehättävien naisten kanssa. Eli tiivistettynä: heillä olisi oikeus valikoida seksikumppaninsa (jopa näiltä lupaa kysymättä), mutta naisilla ei tätä oikeutta tulisi olla. Huomattakoon, että jos kyse tosiaan olisi pelkästään seksistä eikä nimenomaan seksistä nuorten ja viehättävien naisten kanssa, aivan varmasti esimerkiksi yli 40-vuotiaiden sinkkunaisten sektorilta löytyisi runsaasti vapaaehtoisia seksiin näiden nuorten miesten kanssa, mutta tämä ratkaisu ei tunnu heille jostakin syystä kelpaavan.

Minua alkoi yhä enemmän kiinnostaa ajatus siitä, että nuorten miesten tietynlainen sosiaalinen syrjäytyminen voidaan nähdä liian kranttujen naisten syyksi – että aina on näköjään löydettävissä jokin ihmisryhmä, joka on syyppä toisen ihmisryhmän yksilöiden pahaan oloon. Natsi-Saksan aikaan juutalaisten katsottiin olevan kansantalouselongelmien takana, nyt uskotaan, että maahanmuuttajat vievät niin työt, naiset kuin sosiaaliturvamme. Sosiaalinen media mahdollistaa sen, että suhteellisen pienenkin ryhmän riittävä äänekkyys tuottaa vaikutelman valtavasta unohdettujen ja syrjittyjen massasta, joka on ryhtymässä oikeutettuun kapinaan sortajiaan vastaan. Timo Harakka on tiivistänyt asian osuvasti näin: ”koettu vääryys antaa lamautetulle oikeuden ajatella, että koska vastoinkäymiseni on toisten syy, kaikki toisille aiheutettu kärsimys koituu minun hyväkseni”.

Lisäksi minua on aina huvittanut tutkia, missä ihmiskunnan tai Suomen aidon historian nivelkohdissa tapahtumajatkumot voisivat haarautua ja tuottaa täysin erilaisen lopputuloksen kuin nykyisen elämämme. Olen aikoinaan tutkinut aivan muita tarkoituksia varten Pohjanmaan häyryilmiötä, Suomen historian pahinta väkivalta-aaltoa, joka johtui paljolti turhautuneiden, maattomien ja perheettömien nuorten miesten sijais-toiminnoista. Tällä ajanjaksolla on paljon sukulaisuutta nuorten miesten nykyisiin turhaumiin, ja keksin, että niin kutsutun yhteiskuntarauhan aikaansaamiseksi on aina mahdollista laittaa jokin syylliseksi katsottu ihmisryhmä ruotuun: fiktiossani liian krantut naiset päätettiin ensin indoktrinoida, myöhemmin geneettisesti jalostaa kuuliaisiksi. *Auringon ydin* on siis vaihtoehtohistoria – siinä eletään jotakuinkin tätä päivää, ja kaikkialla muualla maailmassa asiat ovat ennallaan, vain Suomi on lähtenyt omalle eusistokratian tielleen. Perimmäinen sanomani lienee se, että ihmisoikeudet eivät ole leikin asia: on hyvin helppoa ajatella niin, että jos yhden ryhmän yhdestäkin ihmisoikeudesta tingitään, voidaan helposti

tinkiä toisestakin. Kun otetaan kerran yksi sosiaalietuus pois, on toisen ja kolmannen etuuden epääminen jo paljon helpompaa.

Ja useimmathan, joita asia ei suoraan koske, ovat valmiita hyväksymään tällaiset toimet, kuten tässä katkelmassa *Auringon ytimestä*.

Otan asian puheeksi Mirkon kanssa. Mirko miettii hetken.

”Ei, eivät kaikki maskot ole halunneet tällaista järjestelmää. Eivät lähimainkaan kaikki.”

”Mutta miksi näin on sitten tehty?”

”Koska kaikilta ei ole kysytty.”

”Tarkoitatko äänestämistä? Niin kuin rappiodemokratioissa?”

Hän selittää kärsivällisesti.

”Ei tämän ole tarvinnut olla edes enemmistön tahto. Joskus tarvitaan vain riittävän äänekäs ja vaikutusvaltainen ryhmä muuttamaan maailma sellaiseksi kuin sen jäsenet haluavat. Ryhmän ei tarvitse olla välttämättä edes kovin suuri. Riittää kun jotkut perustelevat omat henkilökohtaiset mieltymyksensä ainoaksi oikeaksi totuudeksi, ja äänekkyydellään saavat aikaan vaikutelman, että heidän takanaan on valtavia unohdettuja ja laiminlyötyjä massoja. Sellaisenkin, joka on ollut tyytyväinen asioihin niin kuin ne ovat olleet, on helppoa asettua kannattamaan ajatusta, josta koituu itselle etua. Moni saattaisi elää aivan tyytyväisenä ilman autoa tai ymmärtäisi hyvin, että sen hankkiminen vaatii ponnistuksia ja joistakin muista asioista tinkimistä. Mutta jos riittävän ponteva ryhmä iskostaisi jatkuvasti muiden päähän ajatusta, että ilman autoa eläminen on mahdotonta, että autottomuus on ihmisoikeusloukkaus – kuinka moni siinä tilanteessa kieltäytyisi valtion jakamista ilmaisista autoista?” (AY, 262.)

Näistä pohdinnoista kehittyi siis idea maailmasta, jossa eräiden miesasia-miesten unelma on toteutunut: naiset etsivät aktiivisesti mieskumppania, suorastaan taistelevat tästä, ja tarjoavat pidäkkeettömästi itseään saadakseen puolison. Avioiduttuaan he taas ovat miehen omaisuutta ja vailla oikeastaan mitään ihmisoikeuksia. Suomen eusistokraattinen tasavalta on siis yhden kansanosan utopia, toisen dystopia.

Oman teokseni kohdalla on todettava, että satiirin ja dystopian rajapinta on jokseenkin häilyvä, ja olen ilolla tervehtinyt niitä lukijoita ja kriitikkoja, jotka ovat tahtoneet luokitella *Auringon ytimen* mieluummin yhteiskuntasatiiriksi kuin dystopiaksi.

Palaan saman tien älykkään, analyttisen kollegani Siri Kolun lausumiin dystopioista. Kun hän törmäsi erityisesti nuorisodystopiaa kohtaan vallitseviin ennakkoluuloihin eräässä kirjallisuusseminaarissa, hän kertoo jyrähtäneensä, että dystopiaa kirjoittaessaan kirjailija tekee tulevaisuustutkimusta. Kirjailija tekee hypoteesin maailmasta, jonka todellisuusehtoja hän fiktion keinoin tarkastelee. Siksi hän itse toivoisi – kuten minäkin – että dystopiaa olisi jokaisella koulujen ja opistojen kirjatarjottimella, ja mikäli mahdollista, nämä fiktiot tarjoitaisiin historian ja yhteiskuntaopin oppiaineen seurassa. Alistus, toiseus ja kapinallisuus ovat jokaisen sukupolven tuntoja tavalla tai toisella, ja dystopiakirjallisuus auttaa käsittelemään ja analysoimaan niitä sekä parhaassa tapauksessa estämään uhkakuvia, jotka saattavat olla hyvinkin pienen historian polunhaarautuman päässä.

KANSAINVÄLISTÄ DIALOGIA

RAFFAELLA BACCOLINI JA HANNA SAMOLA

Keskustelu dystooppisesta nykykirjallisuudesta

Raffaella Baccolini vieraili Tampereella heinäkuussa 2016 Finncon-tapahtuman akatemiseena kunniapuhujana. Baccolini on tutkinut utopia- ja dystopiakirjallisuutta ja perehtynyt erityisesti kriittisen dystopian alalajiin, nuortenkirjallisuuden dystopioihin sekä sukupuolen, muistamisen ja vastarinnan teemoihin dystopiakirjallisuudessa. Tampereella hän puhui dystooppisista nuortenkirjoista. Baccolini on toimittanut yhdessä Tom Moylanin kanssa teokset *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003) ja *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming* (2007) sekä Delia Chiaron kanssa teoksen *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives* (2014). Tällä hetkellä Baccolini työskentelee Bolognan yliopistossa englanninkielisen kirjallisuuden professorina. Haastattelin Baccolinia Finncon-tapahtuman yhteydessä.

Samola: Miksi dystopia on tällä hetkellä niin suosittu laji erityisesti nuortenkirjallisuudessa?

Baccolini: Yksi selitys nuortenkirjallisuuden dystopioiden suosiolle on se, että dystopiat ovat viihdyttävää luettavaa toisin kuin monet perinteiset utopiat. Valitettavasti viihdyttävyyden saattaa johtaa siihen, että teoksia ei oteta vakavasti. Nuortenkirjojen seikkailukohtaukset ja mukaansa tempaavat juonet saatetaan sivuuttaa mielikuvituksen lentona.

Dystopiat ovat nykyään suosittuja myös siksi, että ne kertovat tämänhetkisestä tilanteestamme. Meistä jokainen elää jonkinasteisessa dystopiassa: meitä pommitetaan dystooppisilla kuvilla ja kulttuurituotteilla. Elämämme ei välttämättä ole yhtä brutaalia tai äärimmäistä kuin fiktiohenkilöiden elämä, mutta aikamme on dystooppinen. Marge Piercy on tarinankerrontaa ja menneisyyttä luonnehtiessaan tiivistänyt sen, mitä ajattelen kirjallisuudesta ja dystopioista: "Lapsena huomasin, että historia sellaisena kuin se minulle opetettiin ja tarinat, joita minulle kerrottiin, eivät saaneet minua valtaansa. Aloin parannella niitä ja olen jatkanut työtäni tähän päivään asti. Haluan paikallistaa itsemme aikajanelle niin, että voimme olla aktiivisia historiassa. Tarvitsemme menneisyyttä

johdattamaan meitä. Jokaisen vallankumouksen jälkeen historia kirjoitetaan uudelleen, ei vain kiihkomielisyyden vuoksi, vaan koska historia on muuttunut. Se, mitä kuvittelemme tavoittelevamme, määrittää sen, minkä näemme toteuttamiskelpoisena toimintana. Toiminta puolestaan tuottaa toivomamme tulevaisuuden ja ehkäisee pelkojemme toteutumisen.” (Piercy 1994: 1–2.)

Samola: Olet kirjoittanut kriittisistä dystopioista, jotka yhdistävät utopian ja dystopian elementtejä. Kriittiset dystopiat eroavat esimerkiksi George Orwellin, Jevgeni Zamjatinin ja Aldous Huxleyn kirjoittamista klassisista dystopioista siinä, että niissä on mukana toivon elementtejä. Onko kriittinen dystopia edelleen suosittu dystopian alalaji? Oletko havainnut jotakin toista uutta dystopian tai utopian alalajia?

Baccolini: Kriittinen dystopia on edelleen suosittu laji. Siitä on valitettavasti tullut muodikas, erityisesti nuortenkirjallisuudessa Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-trilogian valtavan menestyksen jälkeen. Samanlainen ilmiö nähtiin vampyyritarinoiden kohdalla muutama vuosi sitten. Sen vuoksi nykyään kirjoitetaan paljon kaupallisia dystopioita, joista puuttuvat lajille tyypilliset poliittiset merkitykset.

En osaa sanoa, onko uusia alalajeja kehittynyt, mutta osa teemoista on epäilemättä enemmän esillä kuin toiset. Jälkiapokalyptisten maailmojen kuvausten rinnalla ovat yleistyneet ympäristöaiheet sekä teknologisesti kontrolloitujen yhteiskuntien kuvaukset. Myös nuorille aikuisille suunnattujen dystopioiden määrä on kasvanut räjähdysmäisesti, kun taas harva kirjailija on jatkanut utopioiden julkaisemista – vain Kim Stanley Robinson tulee mieleeni. Yksi ajankohtainen ja kiinnostava utopiateos on Alexandra Brodskyn ja Rachel Kauder Nalebuffin toimittama *The Feminist Utopia Project: Fifty-Seven Visions of a Wildly Better Future* (2015).

Samola: Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat toistuvia teemoja dystopiakirjallisuudessa. Oletan, että teeman yleisyys johtuu siitä, että seksuaalisuus on yksi ihmisen yksityisimmistä alueista. Kontrolloimalla seksuaalisuutta hegemoninen järjestelmä tunkeutuu yksilöiden henkilökohtaisimmalle alueelle. Oletko samaa mieltä?

Baccolini: Olet oikeassa sanoessasi, että seksuaalisuutta kontrolloimalla valtajärjestelmä valloittaa yksilöiden henkilökohtaisimmat osat, mutta dystopiateokset ovat osoittaneet, että seksuaalisuutta kontrolloidaan erilaisin tavoin: seksuaalisuudesta tehdään joko täysin vapaata tai sitä rajoitetaan. Ensin mainitusta esimerkki on Huxleyn *Brave New World* (1932) ja jälkimmäisestä Orwellin *Nineteen Eighty-Four* (1949). Kun hallitus puuttuu seksuaalisuuteen, vapautta on jäljellä hyvin vähän. Sukupuolisuuden ja ruumiin kontrolloiminen kohdistuu erityisesti naisiin. Riippumatta siitä, rajoitetaanko vai kannustetaanko seksuaalisuutta totalitaarisessa yhteiskunnassa, naisten vartalot ilmaisevat miespäähenkilöille kumouksellisuutta ja melko perinteistä näkemystä sukupuolten välisestä suhteesta. Toisaalta naisruumis on kiistanalainen alue, jonka ympärillä taistelu naisemansipaatiosta ja itsemääräämisoikeudesta jatkuu.

Samola: Joskus dystopiakirjallisuutta lukiessani dystopia alkaa vaikuttaa konventionaaliselta lajilta. Suljetut yhteiskunnat, valvonta, kapinalliset päähenkilöt, kielletty rakkaus, lukemisen ja kirjoittamisen rajoittaminen sekä monet muut teemat ja motiivit toistuvat dystooppisessa fiktiossa.

Baccolini: Kyllä, mutta tuolla tavalla voi luonnehtia mitä tahansa genre-fiktioksi kutsuttua, esimerkiksi salapoliisiromaaneja, sekä suurinta osaa postmodernia fiktiota. Mielenkiintoinen seikka minusta on kuitenkin se, miten konventiot muuttuvat ja miten niitä mukailaan, kuten kriittisissä dystopioissa. Konventioiden mukaileminen on keino suhtautua kriittisesti traditioon ja sen välittämiseen.

Samola: Mainitsit Finncon-esityksessäsi, että tarinoiden kertominen ja lukeminen, lukutaito ja muisti ovat yleisiä teemoja ja topoksia nuortenkirjallisuuden dystopioissa. Lukeminen ja muistaminen voivat toimia vastarinnan keinoina näissä dystopioissa. Lukutaito ja muisti ovat suuria teemoja myös dystopiaperinteessä, esimerkiksi Ray Bradburyn, Margaret Atwoodin, George Orwellin ja monien muiden teoksissa. Näkisin niin, että lukutaidon rajoittaminen on kätevä keino kontrolloida yksilöitä heikentämällä heidän mahdollisuuksiaan tiedonsaantiin. Tietämättömiä on helppo hallita. Onko sinulla jotakin muuta selitystä tämän aiheen suosiolle?

Baccolini: Luku- ja kirjoitustaito sekä muisti toimivat vastarinnan keinoina, kuten mainitsit, ja niiden rajoittaminen on osa ihmisten kontrolloimista. Lukemisen teema tuo oman lisänsä lajiin, koska se liittyy toimijuuteen. Lukemalla kirjoja emme pelkästään inspiroidu ajattelemaan sitä, minkä juuri luimme ja siten artikuloimaan toiveitamme, mutta myös toimimaan niin, että voimme alkaa rakentaa parempaa tulevaisuutta. Kuten tunnettua, muisti on tiiviisti yhteydessä käsitykseemme itsestämme: kuten kreikkalaiset tiesivät, muistinsa menettänyt kadottaa itsensä. Nykydystopioissa muisti on keskeinen tekijä, kun henkilöt luovat vastakertomuksia hegemoniselle vallalle.

Samola: Mihin aiheeseen dystopiatutkijan kannattaisi seuraavaksi tarttua?

Baccolini: Mielestäni mikä tahansa, joka auttaa meitä ymmärtämään maailmaa, jossa elämme, on arvokas lukemisen ja tutkimisen kohde. Tässä historian vaiheessa kannattaa mielestäni tutkia muuttoliikettä ja sitä, miten sen ymmärrämme. Postkoloniaaliset aiheet, rotu ja luokka ovat tärkeitä tänäkin päivänä. Myös terrorismi on aihe, johon tulisi kiinnittää huomiota. Minusta on esimerkiksi kiinnostavaa tutkia, miten 11.9.2001 tehtyihin terrori-iskuihin sekä niihin yhdistettyihin tapahtumiin on reagoitu ja miten niitä on käsitelty. Toinen tärkeä tutkimuskohde on ilmastonmuutos. Dystooppisen fiktion kiinnostava aspekti on myös sen herättämät tunteet: vaikka pelko ja kauhu aina mainitaan, Saija Isomaan tutkimat dystopioihin yhdistetyt tunteet ja affektit ovat mielestäni erittäin kiinnostavia tutkimuskohteita.

Samola: Tom Moylan mainitsee *Dark Horizons* -teoksen (2003: 135–136) artikkelissaan “‘The moment is here... and it’s important’: State, Agency, and Dystopia in Kim Stanley Robinson’s *Antarctica* and Ursula K. Le Guin’s *The Telling*”, että korporaatit ovat ottaneet kontrolloivan valtion roolin 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun dystopioissa. Konsumerismi on yleinen teema nykydystopioissa. Oletko havainnut uusissa dystopia-teoksissa muita suuria teemoja tai kontrolloivia järjestelmiä?

Baccolini: Kuten aiemmin mainitsin, internet voi olla valvonnan väline. Sosiaaliset mediat ovat kaksijakoisia vallan lähteitä: toisaalta vapauttavia ja yhteisiä, mutta toisaalta kontrolloivia ja manipulatiivisia. Niiden käyttö voi olla ongelmallista, jos ajatellaan trollauksen ja vihapuheen väkivaltaisuutta. Monet uudet romaanit, joita olen tutkinut, pureutuvat tähän aiheeseen, kuten Cory Doctorowin *Little Brother* (2008) ja Dave Eggersin *The Circle* (2013).

Samola: Ilmastonmuutos ja ympäristökatastrofit ovat merkittäviä teemoja suomalaisissa nykydystopioissa. Teoksissa kuvataan, miten tulvien ja merenpinnan nousun takia monet kaupungit ovat peittyneet veden alle, kun taas osa maapallon alueista kärsii vesipulasta. Näissä dystopioissa pohjoiset alueet ovat yhä asuttuja, koska niiden vesi ei ole saastunut ja niiden lämpötila on siedettävä. Pohjoinen luonto ja ilmasto ovat vaikuttaneet pohjoismaiseen dystopiakirjallisuuteen. Onko sinulla mielessäsi joitain muita alueellisia erikoisuuksia dystopiakirjallisuuden kentällä?

Baccolini: Tämä suomalaiseen dystopiakirjallisuuteen liittyvä teema on erittäin kiehtova. Ilmastonmuutoksen herättämän laajan huolen vuoksi teema on leviämässä myös muissa maissa kirjoitettuun kirjallisuuteen.

Yksi ajankohtainen piirre italialaisessa tieteisfiktioivisissä ja dystooppisissa elokuvissa on huumori, joka on luonteenomaista “commedia all’italianalle”. On kiinnostavaa yrittää huomata paikallisia erityispiirteitä eri maiden dystopiakirjallisuuksissa, ja odotan innolla tällaisia erityispiirteitä käsitteleviä tutkimuksia.

Samola: Mitä tutkit tällä hetkellä? Dystopioita vai jotakin aivan muuta. Mainitsit minulle kirjastoprojektin, voisitko kertoa siitä lisää?

Baccolini: Minulla on tällä hetkellä erilaisia projekteja, joista suurin osa liittyy dystopiatutkimukseen ja sukupuolikysymyksiin. Viimeistelin juuri artikkelin “Feminine Weakness and Restored Masculinities in Post-9/11 Science Fiction Cinema”, joka käsittelee yhdysvaltalaisen tieteisfiktioivisten elokuvien esittämää kuvaa 11.9.2001 tapahtumista. Sukupuoliroolit ovat näissä elokuvissa perinteiset ja konservatiiviset, mikä johtuu yrityksestä selviytyä tapahtumasta. Naiset esitetään pelastettavina, ja elokuvat toisintavat perinteistä käsitystä maskuliinisuudesta. Tutkin edelleen myös nuortenkirjallisuuden dystopioita ja aion kiinnittää huomioni sukupuolen tematiikkaan nuortendystopioissa.

Osa projekteistani ei liity utopiatutkimukseen. Olen kirjoittanut vastamuistojuhlita (engl. counter-commemoration). Vastamuistojuhlilla

tarkoitin tapoja, joilla eri yhteiskunnissa muistetaan väkivaltaisia historiallisia tapahtumia tuomitsemalla ne sen sijaan, että ne hyväksyttäisiin. Vastamuistaminen on siis vastarinnan ja kiistelyn keino, joka haastaa vakiintuneen näkemyksen siitä, miten menneisyyttä pitäisi tulkita ja muistaa.

Työstän myös projektia nimeltä ”Gender Library”, minkä vuoksi minua kiinnostavat eri maiden kirjastot. Halusin vierailla Tampereen Lastenkirjainstituutissa, mutta en ehtinyt. Minun täytyy siis palata Tampereelle! Projektiin liittyy tuleva lasten- ja nuortenkirjallisuuteen keskittyvä konferenssi Literature, Translation, and Mediation by and for Children: Gender, Diversity, and Stereotype (25.–27.10.2017, <http://www.irscl.com/news/?p=806>).

Samola: Kun kerroit esitelmässäsi M. T. Andersonin romaanista *Feed* (2002), viittasit Jack Zipesin väitteeseen, jonka mukaan ihmiset tarvitsevat utopia- ja dystopiakirjallisuutta. Mitä Zipes tällä tarkoittaa?

Baccolini: Zipes mainitsee, että elämme ongelmallisia aikoja. Hän esittää, että tarvitsemme utooppista ja dystooppista kirjallisuutta nykypäivänä enemmän kuin koskaan aiemmin. Uskon hänen tarkoittavan sitä, että tarvitsemme kirjallisuutta, joka panee meidät ajattelemaan ja reagoimaan siihen, mitä maailmassa tapahtuu. Sekä utopia- että dystopiakirjallisuus ovat riippuvaisia historiallisesta tilanteesta, jossa ne on kirjoitettu. Ne auttavat meitä ymmärtämään aikaamme ja ennen kaikkea – toivottavasti – myös reagoimaan aikamme ilmiöihin ja toimimaan.

KIRJALLISUUS

- Moylan, Tom 2003: “The moment is here... and it’s important’: State, Agency, and Dystopia in Kim Stanley Robinson’s *Antarctica* and Ursula K. Le Guin’s *The Telling*”. In Tom Moylan and Raffaella Baccolini (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* pp. 135–155. New York and London: Routledge.
- Piercy, Marge 1994: “Telling Stories about Stories”. In Lyman Tower Sargent (ed.), *Utopian Studies* 5 (2): 1–3 (1994), pp. 1–3. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press.

Kirjoittajat

Baccolini, Raffaella, professori, Bolognan yliopisto.

Isomaa, Saija, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto.

Joensuu, Juri, FT, tutkijatohtori, Jyväskylän yliopisto.

Jytilä, Riitta, FT, tutkija, Turun yliopisto.

Kankkunen, Sarianna, FM, jatko-opiskelija, Helsingin yliopisto.

*Laakso, Maria, FT, Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori (ma.),
Tampereen yliopisto.*

Lahtinen, Toni, FT, yliopisto-opettaja (ma.), Tampereen yliopisto.

Lintunen, Jarmo, FM, KM, yliopistonopettaja, Jyväskylän yliopisto.

Raipola, Juha, FT, tutkija, Tampereen yliopisto.

Samola, Hanna, FT, yliopistonlehtori (ma.), Tukholman yliopisto.

Sinisalo, Johanna, kirjailija.

Vuorikuru Silja, FT, kirjallisuudentutkija, Helsingin yliopisto.



