

HANNA SAMOLA

# Siniparran bordelli

Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa

*Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*





HANNA SAMOLA

Siniparran bordelli

Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa  
*Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston

kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella

julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston

Pinni B:n luentosalissa 1096, Kanslerinrinne 1, Tampere,

26. päivänä marraskuuta 2016 klo 12.

TAMPEREEN YLIOPISTO

HANNA SAMOLA

Siniparran bordelli

Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa  
*Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*

*Acta Universitatis Tamperensis 2229*  
*Tampere University Press*  
*Tampere 2016*



TAMPEREEN  
YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla Tampereen yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti.

Copyright ©2016 Tampere University Press ja tekijä

Kannen suunnittelu

Mikko Reinikka

Acta Universitatis Tamperensis 2229

ISBN 978-952-03-0272-6 (nid.)

ISSN-L 1455-1616

ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1729

ISBN 978-952-03-0273-3 (pdf)

ISSN 1456-954X

<http://tampub.uta.fi>

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print  
Tampere 2016



# Kiitokset

Tutkimuksellani on ollut kolme ohjaajaa, kuten satututkimuksella kuuluu olla. Aloitin työni professori Mari Hatavaran ja yliopistonlehtori Tarja-Liisa Hypénin ohjaamana. Tarja-Liisa on ohjannut kirjoittamistani jo proseminaarivaiheessa, ja olen ollut iloinen voidessani jatkaa työskentelyä hänen kanssaan väitöskirjaa kirjoittaessani. Myöhemmin sain kolmanneksi ohjaajaksi dosentti, yliopistonlehtori Saija Isomaan, joka tutustutti minut lajitutkimuksen saloihin. Ohjaajat ovat olleet työlleni kuin kolme hyvää haltijaa. Kiitän ohjaajiani tuesta, kannustuksesta ja parannusehdotuksista.

Kiitän professori Pirjo Lyytikäistä vastaväittäjäkseni lupautumisesta. Dosentti, yliopistonlehtori Kukku Melkasta ja dosentti, yliopistonlehtori Mia Österlundia kiitän tutkimukseni esitarkastamisesta, huolellisesta perehtymisestä tutkimukseni aiheeseen ja kommentteista, jotka auttoivat minua työni viimeistelyssä.

Työlleni arvokasta on ollut ideoiden jakaminen tutkimusprojektimme ”Synkistyvät tulevaisuudenkuvat. Dystooppinen fiktio nykykirjallisuudessa” jäsenten Saija Isomaan, FT Maria Laakson, FT Toni Lahtisen ja FT Juha Raipolan kanssa. Synkkien kirjojen tutkiminen yhdessä on mukavampaa kuin yksin. Juhaa kiitän väitöskirjan taitto-ohjelman käyttökoulutuksesta. Tonin tutkijaseminaarissa lausuma kommentti sai minut aikanaan perehtymään dystopioihin. Marian älykäs ja lämmin tapa kommentoida tekstejä on ollut minulle korvaamaton apu.

Suuren kiitoksen ansaitsee professori emeritus Juhani Niemi, joka ohjasi pro gradu -tutkielmani ja kannusti minua noudattamaan intuitiota tutkimustyössäni. Hänen kirjoituksensa ja ohjauksensa ovat saaneet minut ymmärtämään luovuuden ja mielikuvituksen tärkeyden kirjallisuudentutkimuksessa.

Tein tutkimustani Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallisen tutkijakoulun tohtorikoulutettavana heinäkuusta 2013 joulukuuhun 2015. Tutkijakoulun seminaareissa sain kommentteja eri yliopistojen kirjallisuusoppiaineiden edustajilta: professoreilta, yliopistonlehtoreilta ja toisilta tutkijoilta. Pirjo

Lyytikäisen ja professori Heta Pyrhösen johtaman tutkijakoulun seminaarit olivat ratkaisevia työni onnistumisen kannalta. Kiitän johtajien lisäksi professori Kuisma Korhosta, Kasimir Sandbackaa, Freja Rudelsia, Jarkko Lauria, Tytti Rantasta, Salla Rauniota, Eeva-Liisa Bastmania, Daniela Siléniä, Laura Karttusta, Netta Nakaria ja muita työtäni seminaareissa kommentoineita.

Tampereen yliopiston kirjallisuudentutkijoiden seminaarit ja tamperelaisilta tutkijoilta saamani kollegiaalinen tuki ovat olleet minulle tärkeitä. Kiitän työhuoneystävääni Leena Romua polveilevista keskusteluista, joiden aiheet ovat ulottuneet metallimusiikista maanviljelyyn. Sadonkorjuu ja traktorit ovat olleet vakioaihe myös Hanna-Riikka Roineen kanssa käydyissä lounaskeskusteluissa. Tampereen yliopiston käytävillä, seminaareissa ja kahvihuoneissa töitä ja päiviäni ovat piristäneet myös Mikko Kallionsivu, Nanny Jolma, Hanna Mattila, Teemu Jokilaakso, Essi Vatiilo, Hanna Parviainen, Mika Perkiömäki, Teemu Ikonen, Maria Mäkelä, Lieven Ameel ja monet muut. Kiitos teille! Essi Vatiiloa kiitän myös tutkimukseni englanninkielisen tiivistelmän oikolukemisesta.

Tutkimuksen viimeistelyvaiheessa työympäristöni on ollut Tukholman yliopiston Suomen kielen ja kirjallisuuden oppiaine. Kiitän uusia työtovereitani yhteisöllisyydestä ja mitä hauskimista kahvitteluhetkistä.

Kirjallisuudentutkijain Seuran sihteerinä ja hallituksen jäsenenä olen päässyt tutustumaan moneen hurmaavaan tutkijaan ja kollegaan. Kiitän erityisesti Seuran hallituksen jäseniä kaudella 2014–2017. Teidän kanssanne on ollut ilo kokousta!

Lukuvuoden 2011–2012 tein tutkimustani ja opetin suomea Oregonin yliopistossa Yhdysvalloissa. Tuon vuoden aikana tutustuin Eva Hoffmanniin ja Rob Mottramiin, joiden kanssa käymäni keskustelut kirjallisuudesta, filosofiasta ja musiikista ovat auttaneet minua tutkimustyössäni ja sivistäneet minua. Yhdessä tekemämme retket rannikolle ja ruusutarhoihin ovat ikimuistoisia.

Kiitän rakkaita ystäviäni, joista osa on ollut elämässäni mukana lapsuudesta asti. Sydämellinen kiitos Henriikka Ollilalle, Marja Suomalalle, Aila ja Tomi Salorannalle, Anja Korkea-aholle, Riikka Herralalle, Salla-Maaria Suuri-niemelle, Tiina Ollilalle, Sanna Saarikankaalle ja muille rakkaille tovereille!

Olen saanut opettaa suomea ja Suomen kirjallisuutta eri yliopistoissa Suomessa ja Suomen ulkopuolella. Keskusteluni opiskelijoiden kanssa ovat avanneet uusia näkökulmia. Kiitän opiskelijoitani hauskoista keskusteluista, kommenteista ja kannustuksesta!

Lopuksi haluan kiittää perhettäni: isääni Hannu Samolaa, äitiäni Kaisa Ikäläistä, siskoani Riitta Samolaa ja veljäni Tuomas Ikäläistä. Perhe on pitänyt

jalkani tukevasti maassa silloinkin, kun olen yrittänyt perustella perunamaa-talkoiden välttämistä kirjoitustöillä. Mikään ei ole niin tärkeää kuin perunannosto, äiti muistutti. Äitini opetti minut lukemaan ja antoi joululahjoiksi satukirjoja sekä 1950-luvun aapisia ja aikakauslehtiä. Niiden lukeminen vaikutti siihen, millainen olen vielä tänäkin päivänä. Äiti myös vei minut Pukkilan kunnankirjastoon Grimmin satukokoelmien luokse. Isosisarukseni Riitta ja Tuomas ovat olleet minulle kuin satujen auttajia, joiden turvaan ja apuun olen voinut aina luottaa.

Isääni kiitän veikeästä kannustustyylistä, joka on esittänyt lieriöhatun saamisen epävarmana aina väitöslupaan asti. Isä on myös muistuttanut, ettei ole häpeä, jos hattua ei tulekaan, sillä kotiväki hyväksyy hatuttomankin. Kiitos viisaista ja lempeistä sanoistasi, isä! Kiitän tätiäni Heljä Perttilää ja kummitätiäni Pirkko Ikäläistä lämpimästä tuesta ja huolenpidosta. Pirkko toi Laura Sointeen satukirjan, joka lumosi minut kauhusatujen maailmaan. Heljä puolestaan lohdutti, kun pelkäsin pimeyden mörköjä. Kiitän myös edesmennyttä setääni Pekka Samolaa, joka arvosti taidetta, luontoa ja satumaista kauneutta. Hänen kanssaan kuljin syysmetsässä etsimässä marjoja ja sieniä. Alkukesän lehdossa tutkimme kevätlinnunsilmiiä ja kuuntelimme lehtokerttujen laulua. Lajitutkimusta sekin.

Tutkimustani ovat rahoittaneet Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallinen tohtoriohjelma, Tampereen yliopisto ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tutkimusprojektiämme ”Synkistyvät tulevaisuudenkuvat” (2015–2019) rahoittaa Koneen Säätiö. Kiitän rahoittajia tutkimustyöni tukemisesta.

Tukholmassa

Aleksis Kiven ja suomalaisen kirjallisuuden päivänä 10.10.2016

Hanna Samola

# Abstract

This doctoral thesis examines the combination of dystopia and fairy tale in three contemporary Finnish novels: *Berenikes hår* (2000) by Pirkko Lindberg, *Huorasatu* (2011) by Laura Gustafsson, and *Auringon ydin* (2013) by Johanna Sinisalo. The fairy tale elements bring utopian hope to the totalitarian, racist and suppressing societies depicted in the novels as the characters envision better futures for themselves and for other creatures by telling fairy tales to each other.

All three novels refer to the fairy tale tradition in multiple ways through their plot structures, characters, opening formulas, allusions, and retellings of tales by Charles Perrault, Jacob and Wilhelm Grimm, and H. C. Andersen. However, the novels are also connected to more contemporary retellings of the tales, which form a complex network of intertexts from different periods.

In addition to fairy tale and dystopia, the novels also include features of several other genres such as allegory, satire, science fiction, and epic. The theoretical and methodological framework of my study is based on David Fishelov's and Alastair Fowler's genre theories, theories on intertextuality and rewriting, and theoretical depictions of genres. An examination of generic repertoires, prototypical works, and historical as well as local alterations of fairy tale and dystopia reveals how these Finnish novels use prototypical dystopian works as generic models by modulating the character positions, milieus, motifs, and narrative structures of previous works. Another central form of intertextuality I focus on is rewriting – telling a previous text from an ideologically different perspective or giving a voice to the silenced characters of the pre-text.

Re-writing is a crucial part of the poetics of these works, and it is also one of the features that connects them to feminist genre traditions. The three novels address such themes as the suppression and imprisonment of women, limitations of reproduction, violence in the relationships between men and women, and moralist attitudes towards female sexuality and sexual behaviour. These themes are common in canonical dystopias by Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley, and George Orwell, as well as more recent feminist dystopias. They are also crucial



in the fairy tale tradition even though they have been edited out from canonical variants of the tales written by Charles Perrault and the Brothers Grimm.

My study is the first to analyse the ways in which dystopia and fairy tale intersect in contemporary Finnish literature. It also traces how and from where the dystopian genre came into Finnish literature by analysing the intertextuality of the novels. The first canonical dystopias were written in the early 20th century, but the genre only became common in Finnish literature at the turn of the 21st century. In 2000, when Lindberg's *Berenikes hår* was published, dystopia was still a relatively unknown genre in Finland. In contrast, when Sinisalo's *Auringon ydin* came out in 2013, dystopia was already more widely known and Sinisalo's novel was marketed as a dystopian novel.

The primary texts are compared with works written both in Finland and in other countries, for example in Sweden, Russia, the United Kingdom, Canada, France, and Germany. By comparing the Finnish novels to works written in other time periods and in other countries, I am able to identify the elements particular to Finnish literature. One such characteristic feature is the use of Finnish, Finno-Ugric, Nordic, and Northern mythologies and folklore. The Finnish national epic *Kalevala* (1835/1849) is one of the intertexts in *Huorasatu*. The intertexts of *Auringon ydin* include *The Wolf's Bride* (1928) by Aino Kallas and the spirit journey songs of Chukchi shamans. The first connects Sinisalo's novel to Finno-Ugric and especially to Estonian mythology, whilst the latter connects it to North Siberian beliefs and folklore.

The dystopias contrasted to the primary works include *We* (1920) by Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1932) by Aldous Huxley, *Swastika Night* (1937) by Katherine Burdekin, *Kallocain* (1940) by Karin Boye, *Nineteen Eighty-Four* (1949) by George Orwell, *Anthem* (1938) by Ayn Rand, *Fahrenheit 451* (1953) by Ray Bradbury, *The Handmaid's Tale* (1985) by Margaret Atwood, *Kys'* (2001) by Tatyana Tolstaya, and *Staden utan kvinnor* (2011) by Madeleine Hessérus. These works and theoretical descriptions of the dystopian genre allow me to build a framework of the generic repertoire of dystopian fiction with a focus on dystopian literature written to an adult readership. The conventions of dystopia and fairy tale are also parodied in my research material.

The introduction of the thesis shortly describes the theoretical background and research methods of the study as well as the oeuvre of Lindberg, Gustafsson and Sinisalo. Chapter 2 begins by analysing *Berenikes hår* as an allegory with a structure based on analogies and interpretative levels and intertextual references

to canonical allegories. The novel also has elements of feminist and totalitarian dystopias. The powerful dictatorlike leader of the city of Nadir depicted in the novel has features of the monstrous fairy tale character Bluebeard, and the novel has intertextual connections to a variety of stories of the Bluebeard tale type as well as to later traditions of the tale. Lindberg's novel also has references to the fairy tale of Snow White and the story collection of *Arabian Nights*. The motif of a female storyteller connects Lindberg's novel both to *Arabian Nights* and to *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood.

Chapter 3 focuses on *Huorasatu* by Laura Gustafsson. The novel is analysed as a satire and a menippean satire that describes the three dimensions of the world: heaven (the mountain of Olympus), earth (the cities of Helsinki and Pattaya) and hell (the realm of Phallustein and Patriarchate in the underworld). The partly fantastic, partly realistic novel rewrites myths, fairy tales, *The Bible*, and canonical epics. My focus is on the poetics of rewriting and its ideological and critical aspects. Gustafsson's novel has a strong ecological message, and it has features of both ecological and feminist manifests. The characters tell each other stories with fairy tale and mythical elements, and the novel includes several mythical stories depicting the creation of humanity and the whole ecosystem. The Finnish title of the novel includes the word 'satu' (a fairy tale), and thus explicitly situates the novel within the fairy tale tradition. Gustafsson's novel combines the story of "Snow White" with elements from vampire stories, for example *Carmilla* (1872) by Sheridan Le Fanu.

Chapter 4 turns to *Auringon ydin* by Sinisalo which belongs to the genres of speculative fiction and New Weird and uses scientific texts as a part of the novel's collage of texts. Sinisalo's novel combines the scientific thought experiment with mythological and fairy tale elements. It depicts the totalitarian regime of the Eusistocratic Republic of Finland where methods of selective breeding of animals have been applied to breeding women into docile, tender and submissive elois. The theme of eugenics is crucial in this alternate history of Finland of the 20th and 21st centuries. One of the key intertexts of the novel is the fairy tale "Little Red Riding Hood" – the rewritten version "Little Redianna" is one of the texts embedded in the novel. It also connects the novel to Margaret Atwood's novels *The Handmaid's Tale* and *The Edible Woman* (1969) which can be seen as generic models for my primary texts.

Compared to *Berenikes hår* and *Huorasatu*, *Auringon ydin* refers more explicitly to previous dystopias and utopias and thus belongs more consciously to the same generic tradition with them. Sinisalo's novel has references, for

example, to *The Time Machine* (1895) by H. G. Wells, to *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell, and the *Handmaid's Tale* by Atwood. Sinisalo's novel, the most recent of the novels, uses different genre conventions in a more self-reflexive way than *Berenikes hår* or *Huorasatu*.

The concluding chapter offers a synthesis of the results of my study. It summarizes the ways in which dystopia and fairy tale intersect in the primary texts, and how they open up new ways of interpreting the texts.

Keywords: dystopian fiction, utopian fiction, fairy tales, genre theory, intertextuality, myths, satire, feminist dystopias.

# Tiivistelmä

Väitöstutkimukseni käsittelee dystopian ja sadun lajiyhdistelmiä kolmessa 2000-luvulla julkaistussa suomalaisessa romaanissa. Aineistoni teokset ovat Pirkko Lindbergin *Berenikes hår* (2000), Laura Gustafssonin *Huorasatu* (2011) ja Johanna Sinisalon *Auringon ydin* (2013). Osoitan tutkimuksessani, että sadun lajipiirteet ja viittaukset satuihin tuovat utooppisia elementtejä kohdeteosteni kuvauksiin sortavista, totalitaarisista ja eristäytyneistä yhteiskunnista.

Teosten päähenkilöt kertovat toisilleen satumaisia tarinoita, joissa esitetään utooppisia vaihtoehtoja vallitsevalle yhteiskuntajärjestelmälle. Satuelementeillä on kuitenkin muitakin merkityksiä aineistoni teoksissa. Sinisalon teokseen on liitetty totalitaarisen valtion sepittämiä propagandistisia satuja, ja teoksessa kuvataan miten valtion naiset on kasvatettu noudattamaan satuprinsessojen stereotyyppisiä rooleja. Sekä sadun että dystopian lajikonventioita myös parodioidaan aineistoni teoksissa.

Vertaan suomalaista aineistoani dystopioihin ja satuihin, jotka on kirjoitettu muissa maissa, esimerkiksi Venäjällä, Ruotsissa, Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa, Kanadassa, Saksassa ja Ranskassa. Tällä tavoin hahmotan, millaisia lajimalleja ja intertekstejä teoksilla on ja miten dystopian laji on kulkeutunut Suomen kirjallisuuteen. Dystopian laji on Suomessa suhteellisen nuori. Se yleistyi kirjallisuudessamme vasta 1990- ja 2000-luvuilla, minkä vuoksi tutkimieni teosten dystopiamallit ovat pääosin ulkomaisesta kirjallisuudesta. Vertaamalla suomalaista aineistoani ulkomaisiin teoksiin voin osoittaa piirteitä, jotka ovat ominaisia erityisesti lajin suomalaisille varianteille. Tutkimuksessani osoitan, että osa dystopian piirteistä toistuu teoksesta toiseen 1900-luvun alusta 2000-luvulle, mutta lajin repertoaariin on tullut uusia piirteitä ja aiheita. Koska dystopiat tyypillisesti kommentoivat kirjoitusaikansa yhteiskuntaa, kunkin aikakauden aiheet vaikuttavat tähän lajiin kuuluviin teoksiin.

Intertekstuaaliset viittaukset suomalais-ugrilaiseen ja itämerensuomalaiseen mytologiaan, kansalliseepos *Kalevalaan* (1835/1849) sekä pohjoismaisiin satuihin ja muuhun kirjallisuuteen luovat aineistoni suomalaisiin teoksiin paikallisväriä, joka erottaa ne muissa maissa kirjoitetuista samoihin

lajitraditioihin kuuluvista teoksista. Lindbergin teoksessa on alluusioita ruotsalaiseen ja Suomen ruotsinkieliseen kirjallisuuteen, ja Sinisalon romaanissa siperialaisen tšuktšikansan šamanistisiin henkimatkalauluihin. Sinisalon teoksessa on myös suomalaisten kansanlaulujen ja lastenlorujen mukaelmia. Dystopian laji on konventionaalinen siinä mielessä, että usein teokset viestivät kuuluvansa dystopiatraditioon hyödyntämällä aiempin dystopioiden prototyyppimäisiksi muodostuneita piirteitä. Paikallinen omaperäisyys syntyy uusissa dystopiateoksissa niin ajankohtaisten yhteiskunnallisten ongelmien käsittelystä kuin viittauksista alueen tarinaperinteeseen ja muuhun folkloreeseen.

Sovellan tutkimuksessani Alastair Fowlerin ja David Fishelovin lajiteorioita, intertekstuaalisuutta ja uudelleenkirjoittamista käsitteleviä teorioita sekä teoreettisia lajikuvauksia. Tarkastelen lajien piirreperertoaareja, prototyyppisiä teoksia, lajimalleja sekä lajien historiallisia ja paikallisia variaatioita. Osoitan, kuinka aineistoni teokset käyttävät aiempia dystopiateoksia lajimalleinaan varioimalla niiden henkilöhahmoasetelmia, miljöitä, motiiveja ja kerrontarakenteita. Toinen tutkimani intertekstuaalisuuden muoto on uudelleenkirjoittaminen, joka tarkoittaa ideologisen etäisyyden ottamista varioitavaan intertekstiin. Myyttisten kertomusten, satujen ja eeposten uudelleenkirjoittaminen on yksi piirteistä, joka yhdistää aineistoni teoksia feministisen kirjallisuuden traditioon.

Aineistoni romaaneissa kuvataan naisten alistamista ja vangitsemista, lisääntymisen rajoittamista, väkivaltaisia ihmissuhteita ja naisen seksuaaliseen käyttäytymiseen kohdistuvaa moralismia. Seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden teemat ovat oleellisia kanonisoiduissa dystopioissa, kuten Jevgeni Zamjatinin romaanissa *My* (1920, ven. *МЫ*), Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World* (1932) ja George Orwellin romaanissa *Nineteen Eighty-Four* (1949). Nämä teemat ovat korostuneesti esillä feministisissä dystopioissa, esimerkiksi Katherine Burdekinin romaanissa *Swastika Night* (1937) ja Margaret Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale* (1985). Mainittujen teosten lisäksi tutkin, miten aineistoni teokset viittaavat esimerkiksi romaaneihin *Kallocain* (Karin Boye, 1940), *Anthem* (Ayn Rand, 1938), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953), *Kys'* (Tatjana Tolstaja, 2001) ja *Staden utan kvinnor* (Madeleine Hessérus, 2011). Tämän aineiston ja teoreettisten lajikuvausten avulla voin rakentaa käsityksen dystopian lajirepertoarista.

Aineistoni romaanit viittaavat satutraditioon juonirakenteillaan, henkilöhahmoillaan ja aloitusformuloillaan. Teoksissa on viittauksia esimerkiksi Charles Perrault'n, Grimmin veljesten ja H. C. Andersenin satuihin, ja niissä

myös kirjoitetaan uudelleen satuja ja myyttejä. Aineistossani on intertekstuaalisia viittauksia myös uudempiin satujen uudelleenkirjoituksiin. Sadun ja dystopian lisäksi tutkin muita lajeja, joille tyypillisiä piirteitä kohdeteoksissani on. Näihin muihin lajeihin lukeutuvat allegoria, tieteisfiktio, satiiri ja eepos.

Tutkimus jakautuu kolmeen analyysilukuun, johdantoon ja johtopäätöksiin. Johdannossa esittelen tutkimuksen teoreettisen ja metodologisen taustan sekä tutkimusaineistoni. Tutkimukseni analyysiluvuissa aloitan aineistoni varhaisimmasta teoksesta ja lopetan nuorimpaan. Käsittelyjärjestys havainnollistaa lajien mahdollisen historiallisen muuttumisen. Aineistoni varhaisin teos *Berenikes hår* ilmestyi vuosituhannen vaihteessa ennen kuin dystopian lajin suuri suosio alkoi maassamme. *Auringon ytimen* ilmestymisvuonna 2013 dystopiasta oli jo tullut laajasti tunnettu laji myös suomalaisessa kirjallisuudessa.

Ensimmäisessä analyysiluvussa käsittelen romaania *Berenikes hår*. Aloitan lukemalla teosta allegoriana, joka rakentuu analogioista ja viittaa aiempiin allegorioihin. Jatkan tutkimalla teosta totalitaristisena ja feministisena dystopiana. Teoksessa kuvatun Nadirin kaupungin diktaattorimainen johtaja muistuttaa satujen Sinipartaa, ja tämän sadun lisäksi teoksessa on viittauksia *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin* ja Lumikki-satuihin.

Luvussa kolme käsittelen Gustafssonin romaania *Huorasatu*. Analysoin romaania satiirina ja menippolaisena satiirina, joka kuvaa maailman kolmea tasoa: helvettiä, Olympos-vuorta sekä maanpäällisiä Helsingin ja Pattayan kaupunkeja. Romaani kirjoittaa uudelleen myyttejä, satuja, *Raamattua* ja eepoksia. Tutkin uudelleenkirjoittamisen poetiikkaa sekä sen kriittisiä ja ideologisia аспекteja.

Viimeinen analyysiluku käsittelee romaania *Auringon ydin*. Tutkin aluksi tieteisfiktion, uuskumman ja vaihtoehtohistorian piirteitä tässä teoksessa, joka koostuu eri tekstilajeja edustavista katkelmista ja henkilöahmokerronnasta. Spekulatiivinen ajatuskoe yhdistyy romaanissa sadun, satiirin ja dystopian elementteihin. Romaani kuvaa Suomen Eusistokraattista Tasavaltaa, jossa eläinten jalostamisen ja kouluttamisen menetelmiä on sovellettu naisten jalostamiseen ja kasvattamiseen. Työn tuloksena naiset ovat jakatuneet kahteen alarotuun: säyseisiin ja kauniisiin eloi-naisiin ja harvinaisempiin morlokkinaisiin. Eugeniikkateema yhdistää romaanin esimerkiksi romaaniin *Brave New World*. Keskeisiin interteksteihin kuuluvat myös ”Punahilkka”-sadut, joita teoksessa varioidaan. Punahilkka-interteksti yhdistää teoksen romaaniin *The Handmaid’s Tale*, joka on Sinisalun teoksen merkittävä esikuva.

Teoksen viimeisessä analyysialuvussa tutkin Atwoodin teoksia aineistoni romaanien lajimalleina. Johtopäätöksissä esitän keskeisimmät tutkimustulokseni ja lopuksi esitän, millä tavoin tutkimustani voi hyödyntää myöhemmissä tutkimuksissa.

Avainsanat: dystopiat, utopiat, sadut, lajitutkimus, intertekstuaalisuus, myytit, satiiri, feministiset dystopiat.

# Sisälllys

Kiitokset .....	3
Abstract .....	6
Tiivistelmä.....	10
1 Johdanto .....	17
1.1 Tutkimusongelma.....	17
1.2 Tutkimuksen kaunokirjallinen aineisto .....	23
1.3 Teoreettinen tausta ja tutkimusmenetelmät .....	27
1.3.1 Lajitutkimus ja intertekstuaalisuuden tutkimus.....	27
1.3.2 Dystopian ja sadun lajit .....	33
1.4 Tutkimuksen rakenne.....	40
2 Lasikaupungin vanki. Pirkko Lindbergin <i>Berenikes hår</i> .....	42
2.1 Nadir-kuvaus unimatkana ja allegoriana.....	42
2.2 Vaihtuvien aikakausien utopiat ja dystopiat .....	52
2.3 Bereniken tarina totalitaristisena ja feministisena dystopiana .....	57
2.4 Siniparran haaremi .....	76
2.5 Lumikki katsoo peiliin .....	90
2.6 Tarinansa rakentava satusankarit ja dystopian päiväkirjuri .....	97



2.7	Karnevaalikaupungin tuho .....	108
3	Maanpäällinen helvetti. Laura Gustafssonin <i>Huorasatu</i> .....	117
3.1	<i>Huorasatu</i> satiirina ja menippolaisena satiirina .....	117
3.2	Myytit, sadut ja uudelleenkirjoittaminen .....	129
3.3	Dystooppiset alamaailmat ja infernaalinen Helsinki.....	141
3.4	Stigmoja ja sokaistuja silmiä – groteski marttyyrikuvasto .....	149
3.5	Tuhottu paratiisi .....	153
3.6	Vampyyri-Lumikki .....	162
3.7	Eepokset <i>Ilias</i> , <i>Odysseia</i> ja <i>Kalevala</i> interteksteinä .....	168
4	Domestikoidut naiset. Johanna Sinisalon <i>Auringon ydin</i> .....	176
4.1	Tieteisfiktio, vaihtoehtohistoria ja uuskuuma .....	176
4.2	Eugeniikka dystopian ja utopian lajitratioissa .....	187
4.3	Kielletyt kirjat ja piilotetut viestit .....	200
4.4	Punanna ja susihukka .....	207
4.5	<i>Sudenmorsian</i> , sadut ja ihmissusikertomukset.....	219
4.6	Šamanistinen mytologia ja pako Eusistokratiasta .....	232
4.7	Margaret Atwoodin teokset lajimalleina.....	243
5	Johtopäätökset .....	255
	Lähteet.....	264
	Kohdeteokset .....	264

Muu kaunokirjallisuus.....	264
Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet .....	267

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimusongelma

Väitöskirjani on ensimmäinen suomalaisia dystopian ja sadun lajiyhdistelmiä käsittelevä laaja tieteellinen tutkimus. Se osallistuu ajankohtaiseen kirjallisuustieteelliseen keskusteluun sadun ja dystopian uusista muodoista ja alalajeista sekä 2000-luvun kirjallisuuden kytkeytymisestä näiden lajien aiempaan perinteeseen. Väitän, että sadun lajipiirteiden kautta utooppinen toivo korostuu kohdoteoksissani, jotka kuvaavat sortavia, totalitaarisia ja eristäytyneitä yhteiskuntia. Aineistoni teokset kuvaavat aikamme pelkoja ja uhkakuvia, mutta synkkiin ja ahdistaviin kuvauksiin sisältyy satumaista ja utooppista toivoa paremmasta tulevaisuudesta.

Tutkimusaineistossani pääsijalla on kolme romaania: Pirkko Lindbergin *Berenikes hår* (2000, viitteissä BH), Laura Gustafssonin *Huorasatu* (2011, viitteissä H) ja Johanna Sinisalon *Auringon ydin* (2013, viitteissä AY). Tutkin, miten nämä teokset jatkavat ja uudistavat sadun ja dystopian lajitradiatioita. Vertaan kohdoteoksiani lajien prototyyppeihin ja osoitan, millaisia lajimalleja niillä on suomalaisessa ja ulkomaisessa kirjallisuudessa. Tutkimuksessani pyrin hahmottamaan dystopian ja sadun lajirepertoareja kaunokirjallisten teosten ja aiemman tutkimuksen avulla. Kohdoteosteni kuvaukset vankeudesta, alistamisesta, kapinasta ja pakenemisestä liittyvät hypoteesini mukaan samanaikaisesti sadun ja dystopian piirrepertoareihin.

Sadun laji on tutkimuksessa<sup>1</sup> yhdistetty utopioihin ja fantastisiin kuvauksiin paremmasta maailmasta, kun taas dystopian lajille on nähty ominaisena synkkien ja pelottavien visioiden esittäminen. Monet dystopiaklassikot päättyvät päähenkilön tuhoutumiseen tai karkottamiseen, mutta uudemmille dystopioille on tyypillistä toiveikkaus sekä utopian ja dystopian elementtien yhdistyminen

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi Ernst Bloch 1930, 163–165, Jack Zipes 1979/1992, 3–4 ja Ruth Bottigheimer 2014, 8.

(Baccolini 2007/2011, 165–166; Baccolini & Moylan 2003, 7). Eri lajien yhdistämisen eli hybridisyyden on katsottu olevan olennainen piirre esimerkiksi kriittisissä utopioissa ja dystopioissa sekä feministisessä utopiakirjallisuudessa (Baccolini 2007/2011, 165).<sup>2</sup> Tarkastelen tutkimuksessani sadun lajiipiirteiden merkitystä teoksissa, joissa on sekä dystopian että utopian elementtejä. Vertaan aineistoani sekä klassisiin dystopiateoksiin että Baccolinin ja Moylanin kriittisiksi dystopioiksi luonnehtimiin teoksiin.

Tutkimusmetodini yhdistää lajitutkimuksen tekstienvälisyyden tutkimukseen. Analysoin aineistoni teosten rakennetta, symboliikkaa, tematiikkaa ja lajiyhteyksiä muihin teoksiin. Lajiyhteyksien lisäksi tutkin kahden tai useamman teoksen välisiä intertekstuaalisia suhteita, jotka eivät yhdistä teosten lajeja. Väitöskirjani on tarpeellinen avaus lajitutkimuksessa, koska dystopian ja sadun lajiyhdistelmiä on toistaiseksi tutkittu erittäin vähän.<sup>3</sup> Tutkimukseni osoittaa, miten kohdeteokseni sijoittuvat satujen ja niiden uudelleenkirjoitusten kansainväliseen traditioon sekä dystopiakirjallisuuden perinteeseen.

Tutkimusaineistoni teokset on kirjoitettu 2000-luvun Suomessa, mutta käsittelen myös vanhempaa suomalaista ja ulkomaista kirjallisuutta suhteuttaessani tutkimusaineistoani lajitraditioihin. Yksi tutkimukseni tavoitteista on selvittää, miten dystopian laji on kulkeutunut Suomen kirjallisuuteen. Kartoitan tutkimuksessani sadun ja dystopian lajiyhdistelmien kirjoja ja analysoin, mitkä ovat kohdeteosteni erityispiirteet suhteessa satuihin ja dystopioihin, jotka on kirjoitettu Yhdysvalloissa, Kanadassa, Isossa-Britanniassa, Saksassa, Ranskassa, Ruotsissa ja Venäjällä. Hypoteesini on, että esimerkiksi viittaukset suomalais-ugrilaiseen ja erityisesti itämerensuomalaiseen mytologiaan, pohjoiseen satu- ja tarinaperinteeseen ja suomalaiseen kirjallisuuteen tekevät aineistoni teoksista omaleimaisia suhteessa lajien ulkomaisiin edustajiin.

Dystopiat ovat kuvauksia epätoivottavista tai pelottavista yhteiskunnista, jotka voivat sijoittua kirjoitusaikaansa nähden tulevaisuuteen, menneeseen tai nykyaikaan. Tulevaisuuden kuvaus on lajille tyypillistä, mutta näkemykseni mukaan se ei ole lajia määrittävä piirre siten, että teoksen tulisi eksplisiittisesti kuvata tulevaisuutta ollakseen dystopia. Spekulaatio jonkin yhteiskunnallisen

---

<sup>2</sup> Kriittisestä utopiakirjallisuudesta on kirjoittanut Tom Moylan (1986), ja kriittisen utopian teoria on ollut pohjana kriittisen dystopian käsitteelle (Baccolini ja Moylan 2003, 7).

<sup>3</sup> Aiheesta on julkaistu kaksi esseetä kokoelmateoksessa *Fairy Tale Revisited. Essays on New Retellings* (2009): Pilinovsky, Helen: “The Complete Tales of Kate Bernheimer: Postmodern Fairytales in a Dystopian World” ja Landwehr, Margarete J.: “The Fairy Tale as Allegory of the Holocaust: Representing the Unrepresentable in Yolen’s *Briar Rose* and Murphy’s *Hansel and Gretel*”.

kehityksen vaikutuksilla tulevaisuuteen on kuitenkin lajille ominaista. Sadun lajipteirteisiin kuuluu sen sijaan tapahtumien sijoittaminen epämääräiseen menneeseen aikaan.

Dystopiat usein varoittavat, mihin jokin kehityskulku voi äärimmillään johtaa, kun taas utopia asettautuu todellisen yhteiskunnan paremmaksi vertailukohdaksi. Utopian ja dystopian käsitteitä käytetään myös taiteentutkimusta laajemmissa merkityksissä. Tässä tutkimuksessa utopiaa ja dystopiaa tarkastellaan kirjallisuudenlajeina ja keskitytään erityisesti dystopian lajiin. Koska dystopialla ja utopialla on osittain yhteinen lajihistoria ja niiden merkitykset ovat sidoksissa toisiinsa, käsittelen tutkimuksessani dystopian ohella myös utopian lajia. Näin teen myös siksi, että sadun laji on tutkimuksessa yhdistetty utopiaan.

Monissa dystopioissa kuvataan yksilön kärsimystä totalitaarisessa yhteisössä, jossa osa väestöstä on alistetussa asemassa. Osalle kansasta yhteisö voi näyttäytyä ihanteellisena, mutta teoksen viesti usein on, että ideaalisuus on illusorista. Erilaiset uhkakuvat: totalitaariset yhteiskunnat, ihmisen valvonta, järjestäytynyt väkivalta, ympäristön saastuminen, ilmastonmuutoksesta johtuvat kuivuus ja tulvat, ympäristökatastrofit ja sodat ovat olleet dystopiakirjallisuuden toistuvia aiheita. Kirjailijat ovat luoneet visioita siitä, miten toteutuneet uhkakuvat vaikuttavat niin yksilöiden elämään ja ihmisten välisiin suhteisiin kuin koko ekosysteemiin.

Aineistoni teokset kuvaavat fiktion keinoin nykyajan epäkohtia ja tulevaisuuden uhkakuvia, esimerkiksi luonnon saastumista, sotia sekä ihmisryhmien orjuuttamista, syrjintää ja eristämistä. Ne osallistuvat ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin ja kuvaavat kriittisesti aikamme poliittista, ekologista ja taloudellista kehitystä.

Teemat ja motiivit ovat lajitutkimuksessa kiinnostavia sen vuoksi, että ne voivat erottaa lajista alalajin (Fowler 1982/2002, 112). Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat sekä sadun että dystopian lajitratioissa toistuvia teemoja, mutta niiden korostuminen teoksissa voi liittää teoksen jonkin alalajin, esimerkiksi feministisen dystopian, feministisen sadun tai yhden sukupuolen dystopian piiriin. Tässä tutkimuksessani käsittelen erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoja dystopian ja sadun lajiyhdistelmissä. Tutkin esimerkiksi sitä, millaisin perustein aineistoni teokset ovat määriteltävissä feministisiksi dystopioiksi tai saduiksi. Feministisen dystopian lisäksi tarkastelen muita dystopian alalajeja, kuten totalitaristista dystopiaa.

Sekä varhaisten että uudempien dystopioiden kuvaamissa yhteiskunnissa sukupuolista ja seksuaalista kanssakäymistä rajoitetaan ja kontrolloidaan: kansalaiset saavat olla seksuaalisessa kanssakäymisessä vain heille osoitettujen kumppaneiden kanssa, seksistä nauttiminen on kielletty tai ihmiset on pakotettu harrastamaan seksiä mahdollisimman monen kanssa kiintymättä keneenkään. Sukupuoliroolien muuttuminen, tasa-arvoisuus, seksin kaupallistuminen, sukupuolittunut väkivalta sekä median ja mainonnan seksualisoituminen ovat nousseet parin viime vuosikymmenen aikana vilkkaan yhteiskunnallisen keskustelun ja kirjallisuuden aiheiksi (Karkulehto 2007; Ojajarvi 2006, 7–9). Aineistoni teokset osallistuvat tähän keskusteluun kuvaamalla seksityötä, seksuaalista väkivaltaa sekä sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta rajoittavia normeja.

Monet kanonisoidut taidesadut kuvaavat seksuaalisuutta symbolisesti, kun taas satujen varhaisissa versioissa seksuaalisuutta kuvataan usein suoraan. Kohdeteoksissani on viittauksia satujen lisäksi myytteihin: eri alueiden mytologioiden hahmoihin, rituaaleihin ja tarinoihin. Myytin ja sadun suhde on läheinen tutkimissani teoksissa ja laajemminkin: myyteillä ja saduilla on samanlainen asema kirjallisuuden interteksteinä, koska ne ovat yleensä yhteisöissä kollektiivisesti tunnettuja. Jack Zipesin (1994, 19; 2006, 1) mukaan kanonisoidut sadut ovat korvanneet klassiset kreikkalaiset ja roomalaiset myytit länsimaisessa kulttuurissa ja muodostuneet laajasti tunnetuiksi ja vaikuttaviksi uusiksi myyteiksi. Tutkimuksessani käsittelen satujen ohella myyttejä, mutta erotan nämä lajit toisistaan, koska niillä on erilainen lajihistoria.

Suomalaista dystooppista kirjallisuutta on toistaiseksi tutkittu suhteellisen vähän siihen nähden, miten suosittu laji dystopia on ollut 2000-luvulla niin suomalaisessa kuin ulkomaisessa kirjallisuudessa. Suomalaisesta dystopia-kirjallisuudesta ei ole toistaiseksi tehty artikkeleita ja pro gradu -tutkielmia laajempia tutkimuksia. Tutkimuksen vähyys johtunee osittain siitä, että laji on maassamme vielä suhteellisen nuori. Vaikka dystopiateoksia on kirjoitettu 1800- ja 1900-luvun vaihteesta alkaen, suomalaisessa kirjallisuudessa laji on yleistynyt vasta 1990- ja 2000-luvuilla.

Dystopian ohella suomalaisen aikuisille suunnatun kirjallisuuden satupiirteitä tai satujen uudelleenkirjoituksia on tutkittu vähän<sup>4</sup>. Suomalainen satututkimus on keskittynyt 1800-luvulla kerätyn kansansatuperinteen ihmesatujen (esim. Apo 1986) tai 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taidesatujen ja niiden

---

<sup>4</sup> Saija Isomaa (2009, 185–192) analysoi väitöstutkimuksessaan Arvid Järnefeltin teoksen *Maaemon lapsia* (1905) satupiirteitä.

symboliikan (esim. Kivilaakso 2008) avaamiseen.<sup>5</sup> Maria Laakso (2014) tutkii väitöskirjassaan Kari Hotakaisen parodista satukirjaa *Satukirja*. Nykykirjallisuuden satupiirteisiin ja satujen uudelleenkirjoituksiin perehtyvä tutkimukseni täydentää suomalaisen satututkimuksen kenttää.

Suomalaisessa nykykirjallisuudessa käytetään paljon sadun lajipiirteitä ja viitataan aiempiin satuihin. Esimerkiksi Salla Simukan Lumikki-trilogiassa *Valkoinen kuin lumi* (2013), *Punainen kuin veri* (2013) ja *Musta kuin eebenpuu* (2014) on Lumikki-satujen elementtejä, kun taas Simukan dystopiateoksissa *Jäljellä* (2012) ja *Toisaalla* (2012) on viittauksia H. C. Andersenin satuun ”Den lille havfrue” (1837). Laura Lindstedtin romaanissa *Oneiron* (2015) versioidaan Punahilkka-tyypin satuja, ja sadun lajikonventioita hyödyntävät myös Miina Supisen *Mantelimaa* (2015) ja Selja Ahavan *Taivaalta tippuvat asiat* (2015). Tiina Raevaaran esikoisromaanissa *Eräänä päivänä tyhjä taivas* (2008) on Siniparta-satujen motiiveja ja juonielementtejä, ja Raevaaran romaani *Yö ei saa tulla* (2015) varioi puolestaan E. T. A. Hoffmannin kauhusatua *Der Sandmann* (1816).

Satuelementit ovat oleellinen osa suomalaista scifi- ja fantasiakirjallisuutta, josta esimerkkejä ovat Maria Turtschaninoffin *Underfors* (2010) ja Siiri Enorannan *Surunhauras, lasinterävä* (2015). Johanna Sinisalon esikoisromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000) siteerataan Anni Swanin satua vuorenpeikosta ja paimentyöstä ja kirjoitetaan uudelleen Yrjö Kokon saturomania *Pessi ja Illusia* (1944) (Melkas 2011, 133). Aiemmasta kirjallisuudesta mainittakoon Märta Tikkasen ”Punahilkkaa” uudelleenkirjoittava ja ”Kolmea karhua” mukailleva *Rödluvan* (1986) ja elokuvataiteen puolelta Aki Kaurismäen *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990), joka varioi H. C. Andersenin satua ”Den Lille Pige med Svovlstikkerne” (1845). Vaikka intertekstuaaliset viittaukset satuihin ja sadun lajipiirteet ovat olleet taajaan käytettyjä suomalaisessa nykykirjallisuudessa, ne ovat jääneet tutkimuksessa vähälle huomiolle. Tutkimustietoa siitä, miten sadun laji on kehittänyt suomalaisessa kirjallisuudessa, tarvitaankin lisää.

---

<sup>5</sup> Sirpa Kivilaakson Anni Swanin satusymboliikkaa käsittelevän väitöskirjan (2008) lisäksi esimerkiksi Zacharias Topeliuksen tuotantoa käsittelevät Leena Kirstinän (2011) artikkeli sadusta ”Hallonmasken” (1854), Toni Lahtisen (2011) artikkeli sadusta ”Sampo Lappelill. En saga från Lappland” (1860) ja Vesa Haapalan (2011) artikkeli satudraamasta ”Skogskonungen” (1895). Kukku Melkas (2011) on kirjoittanut artikkelin Yrjö Kokon saturomaanista *Pessi ja Illusia* (1944). Artikkelit ovat ilmestyneet kokoelmassa *Tapion Tarhoilta turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen.

Erilaisista lajihistorioistaan huolimatta dystopian ja sadun lajeilla on yhteisiä piirteitä, minkä vuoksi niiden piirrerpertoaarit ovat osittain päällekkäiset. Yhdistävien tekijöiden lisäksi tutkin sitä, missä kohdin ja millä tavoin sadun ja dystopian repertoaarit eroavat toisistaan ja miten erottavat piirteet ilmenevät aineistoni teoksissa ja vievät niiden tulkintaa eri suuntiin. Osa kohdeteosteni omintakeisuudesta johtuu siitä, että teoksissa on muidenkin lajien kuin sadun ja dystopian elementtejä. Dystopian ja sadun ohella tutkin allegorian, satiirin, tieteisfiktion, eepoksen ja goottilaisen romaanin lajipiirteitä aineistoni teoksissa siinä määrin kuin näiden lajien käsittely auttaa tutkimusongelmani ratkaisemisessa.

Lindbergin romaanin *Berenikes hår* analogiset rakenteet ja henkilöahmot, matkamotiivi ja monet muut piirteet yhdistyvät allegorian lajiin, minkä vuoksi tutkin, miten teoksessa yhdistyvät sadun, dystopian ja allegorian lajieleментit. Gustafssonin *Huorasadussa* satiirin ja erityisesti menippolaisen satiirin piirteet nousevat esiin muillakin tavoin kuin dystopialle tyypillisenä satiirisuutena tai kriittisyytenä, minkä vuoksi käsittelen Gustafssonin romaanin yhteydessä satiirin lajipiirteitä. Sinisalon *Auringon ytimessä* dystopiaan ja satuun yhdistyy satiirin ja tieteisfiktion ominaisuuksia. Koska tieteisfiktion laji on usein yhdistetty Sinisalon tuotantoon, käsittelen yhdessä alaluvussa *Auringon ydintä* tieteisfiktion ja uuslumman lajikehyksissä. Sekä Lindbergin että Gustafssonin romaaneissa on viittauksia goottilaisen kirjallisuuden traditioon, minkä vuoksi käsittelen näiden teosten yhteydessä lyhyesti myös goottilaista romaania ja vampyyrikirjallisuutta.

Tutkimusaineistoni teoksilla on intertekstuaalisia yhteyksiä muihin dystopioihin ja satuihin sekä sellaisiin teoksiin, jotka yhdistävät näiden kahden lajin piirteitä. Esimerkiksi Margaret Atwoodin teokset ovat intertekstejä ja lajiesikuvia aineistoni teoksille. Atwood tunnetaan dystopiakirjailijana, joka uudelleenkirjoittaa teoksissaan satuja ja myyttejä, mutta tutkimuksessa ei ole kovin tarkasti perehdytty siihen, miten hänen teoksissaan yhdistyvät dystopian ja sadun lajit. Toinen keskeinen kirjailija, jonka tuotantoon viitataan tai jonka tuotannon kanssa aineistoni teoksilla on lajityhtäläisyyksiä, on Angela Carter. Atwoodin tavoin Carter hyödyntää teoksissaan sadun, dystopian ja myyttisen kertomuksen piirteitä.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sadun ja dystopian lajiyhdistelmiä on myös muiden maiden kirjallisuudessa. Esimerkiksi Tatjana Tolstajan *Kys'* (2001) yhdistää postapokalyptisen dystopian satu- ja myyttimotiiveihin. Sadun ja dystopian piirteitä yhdistäviä teoksia on paljon 2000-luvun nuortenkirjallisuudessa. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin aikuisille suunnattuun kirjallisuuteen.



Tuon kirjallisuustieteellisen tutkimuksen piiriin teoksia, joita on aiemmin tutkittu vähän. Gustafssonin *Huorasatua* ja Sinisalon *Auringon ydintä* ei ole aiemmin tutkittu laajoissa tutkimuksissa. *Berenikes hår* on yksi Maria Margareta Österholmin väitöskirjan *Ett flicklaboratorium is valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012) kaunokirjallisen aineiston teoksista. Olen kirjoittanut romaanista *Berenikes hår* pro gradu -tutkielman (Samola 2009) ja kaksi artikkelia (Samola 2013; Samola 2015). Sinisalon romaaneita *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000) ja *Sankarit* (2003) on tutkittu väitöskirjoissa<sup>7</sup> ja artikkeleissa, ja hänen muusta tuotannostaan on kirjoitettu toistaiseksi lähinnä artikkeleita<sup>8</sup>. Väitöstutkimukseni osoittaa kohdeteosteni keskeisyyden suomalaisen dystopiakirjallisuuden ja satujen uudelleenkirjoitusten traditiossa.

## 1.2 Tutkimuksen kaunokirjallinen aineisto

Tutkimukseni kaunokirjallinen aineisto koostuu kolmesta romaanista, joista varhaisin on ilmestynyt vuonna 2000 ja tuorein 2013. Näistä kolmesta teoksesta vain *Auringon ydin* on kritiikeissä ja teoksen parateksteissä yhdistetty dystopian lajiin. Kohdeteokseni ovat muodoltaan romaaneja, laajahkoja fiktiivisiä proosakertomuksia. Romaani on Mihail Bahtinin (1981/1986, 5) mukaan jo lähtökohtaisesti moniaineksinen kirjallisuuden muoto, joka parodioi muita lajeja. Monilajisuus ja eri lähteistä lainattujen tekstien parodioiminen on nähty ennen kaikkea postmodernistisen romaanin piirteinä (Hutcheon 1988, 11). Gustafssonin *Huorasatu (romaanin)* kytkeytyy kahteen eri lajiin ylä- ja alaotsikoissaan. Alaotsikko ”Romaani” on teoksen kannessa suluissa, mutta nimiösvulla alaotsikkoa ei mainita. Sadun laji mainitaan sen sijaan teoksen yläotsikossa. Täten jo teoksen otsikointi antaa vahvan vihjeen siitä, millaisten lajien kautta teos kommunikoi. Satu näyttäytyy voimakkaampana lajimääreenä teokselle kuin romaani. Gustafssonin teos mukailee satujen, eeposten ja

---

7 Sanna Karkulehdon (2007) väitöstutkimus *Kaapista kaanoniin ja takaisin* ja Eliisa Pitkäsalon (2009/2011) väitöstutkimus *Sankareita ja tarinoita. Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa*. Pitkäsalon tutkii muun muassa Sinisalon romaanin myytti-intertekstejä ja lajia, esimerkiksi eepoksen ja allegorian piirteitä.

8 Esimerkiksi Pirjo Lyytikäinen (2015a) tutkii artikkelissaan Sinisalon romaania *Linnunaivot*. Sinisalon tuotannosta on kirjoitettu myös pro gradu -tutkielmia.

myyttien konventioita, mutta versioi myös populaarikulttuurin ilmiöitä, esimerkiksi laulujen sanoituksia.

Lindbergin romaanin nimi *Berenikes hår* viittaa myyttiin kuningatar Berenikestä, joka uhrasi hiuksensa Afroditelle pelastaakseen miehensä sodasta.<sup>9</sup> Tämä teos koostuu päiväkirjamaisista kirjeistä, joiden lehdillä on proosakeronnan lisäksi runojaksoja, piirustuksia, laulukatkelma nuotteineen ja rukousten parodioita.

*Auringon ytimessä* on kirjeitä, satuparodioita sekä fiktiivisiä tai osittain dokumentaarisia laki-, sanomalehti- ja tietosanakirjatekstejä, jotka kertovat Suomen Eusistokraattisen Tasavallan rakentamisesta ja kehityksestä. Takakansiteksti määrittelee teoksen ”kylmäävän tuliseksi dystopiaksi”, kun taas teoksen aloittavat sitaatit kuuluvat rukouksen tai rukousparodian ja šamanistisen henkimatkalaulun lajeihin. Nämä teokseen sisältyvät mutta päätekstistä erotetut peritekstit ohjaavat teoksen lajitulkintaa jo lukuprosessin alussa.

Peritekstien ohella lajitulkintaan vaikuttavat teosten teemat, motiivit, henkilöhahmot ja juonielementit, jotka kytkeytyvät eri lajien repertoaareihin. Lindbergin romaanin minäkertoja Berenike Kropp on mielisairaalan potilas, joka karkaa sairaalasta unenomaiselle matkalle Nadirin kaupunkiin. Romaani koostuu seitsemästä kirjevihkosta, jotka Berenike kirjoittaa mielisairaalassa ja bordellissa. Sairaalassa kirjoittamissaan kirjevihkoissa Berenike ilmaisee vihaa omaa ruumistaan ja katkeruutta miehiä kohtaan. Katkeruus ja viha vaihtuvat hetkellisesti ihastukseen, kun kertoja nimitetään Nadirin Berenikeksi, kaupungin kauneimmaksi naiseksi, jonka tehtävä on houkutella asiakkaita Miljoona-bordelliin. Haltioituneisuutta seuraa kuitenkin kauhu, kun hän huomaa olevansa bordellikaupungin vanki, jonka edeltäjät ovat kadonneet jäljettömiin. Bereniken kuvittelema utopia muuttuu dystopiaksi. Romaanin viittaukset keskitysleireihin ja ihmisten kyydityksiin yhdistävät teoksen totalitaarisen dystopian alalajiin. Teos viittaa myös Siniparta- ja Lumikki-satujen eri versioihin.

Åsa Stenwall (2001, 39) luonnehtii Berenikeä yhdeksi suomenruotsalaisen kirjallisuuden epäonnisimmista naisista. Hän yhdistää romaanin naisten kirjoittaman kirjallisuuden traditioon ja osoittaa sen intertekstuaalisen yhteyden esimerkiksi kuvauksiin psyykkisesti sairaista tai muista syistä mielisairaalaan suljetuista naisista. Stenwall (mt., 60) tarkastelee lyhyesti myös utooppisuuden ja dystooppisuuden ambivalenttia suhdetta Bereniken kertomuksessa.

---

<sup>9</sup> Berenikes hår on tähtikuvio, joka mainitaan ruotsalaisen Harry Martinsonin dystopiarunoelmassa *Aniara: en revy om människan i tid och rum* (1956). Lindbergin romaanin nimen ja keskeisimmän motiivin voi tulkita lajilluusioksi tähän teokseen.

Romaanin *Berenikes hår* lisäksi Lindberg on kirjoittanut romaanit *Byte* (1989, *Saalis* 1990), *Candida* (1996/1998) ja *Hotell Hemlängtan* (2010, *Hotelli Kaipaus* 2011) ja ekologiset matkakertomukset *Tramp*<sup>10</sup> (1993, *Maailmanmatka* 1995), *SOS Tuvalu* (2004, *SOS Tuvalu: Hätähuuto Paratiisista* 2005) ja *Fukushima för evigt* (2015, *Fukushima ikuisesti* 2016). Teoksessa *SOS Tuvalu* kirjailija kertoo kokemuksistaan ja kohtaamistaan ihmisistä Tuvalun saarella, jota uhkaa vedenpinnan alle jääminen ilmastonmuutoksen seurauksena. Viimeisin teos kertoo kirjailijan matkasta maanjäristyksen, tsunamin ja ydintuhon runtelemaan Fukushimaan. Lindbergin tunnetuin teos *Candida* on satiirinen kuvaus 1990-luvun Euroopasta: EU-politiikasta, Balkanin sodasta, naiseen kohdistuvasta väkivallasta ja naisen heikosta asemasta työelämässä. Teoksen päähenkilö on naispuolinen versio Voltairen *Candidesta*, ja teos on *Candiden* (1759) pastissi.

*Huorasadussa* kuvataan nykypäivän Helsinkiä Helvettiin vertautuvana paikkana, jossa naiset ja miehet taistelevat seksuaalisesta vallasta. Naiset pyrkivät kaupunkiin saapuneen Afroditen johdolla tuhoamaan Patriarkaatin, joka pitää majaa alamaailmassa Helsingin alla. Gustafssonin romaanissa viitataan niin kreikkalaiseen kuin suomalais-ugrilaiseen mytologiaan ja mukaillaan satujen konventioita. Teokseen upotetuissa myyttisissä kertomuksissa ja saduissa kerrotaan ihmislajin historia maailman luomisesta alkaen.

Aineistoni kaikissa teoksissa kirjoitetaan uudelleen aiempia tekstejä, mutta Gustafssonin romaanissa ideologinen uudelleenkirjoittaminen on keskeisemmässä asemassa kuin Lindbergin ja Sinisalon teoksissa. *Huorasadun* suhde uudelleenkirjoittamiinsa länsimaisen kirjallisuuden klassikoihin on poleeminen ja parodinen. Teoksessa käännetään nurin esimerkiksi John Miltonin eepin runoelman *Paradise Lost* (1667) juoni: sen sijaan, että Helvetin joukot lähtisivät sotaan Taivaan joukkoja vastaan, *Huorasadun* alistetut naiset julistavat sodan alamaailman saatanallista Patriarkaattia vastaan. Inversioiden kohteina ovat myös Homeroksen *Odyseia*, Dante Alighierin *Divina Commedia* (1320), *Raamatun Luomiskertomus* ja black metal -yhtye Cradle of Filthin käyttämä kuvasto.

Ambivalenttius ja lajirajojen ylittäminen eivät ilmene pelkästään teoksen lajissa tai tyyliässä, vaan myös teoksen henkilöhahmoissa ja kuvatuissa ympäristöissä. *Huorasadun* henkilöt käyvät läpi lukuisia muodonmuutoksia, joissa

---

<sup>10</sup> Maria Antas (1995, 71–85) tarkastelee romaania *Tramp* ekologisena matkaraporttina artikkelissa ”En vagabond flyger aldrig. Pirkko Lindbergs *Tramp* och den ekologiska reserapporten” teoksessa *Fem par – Finlandssvenska författare konfronterar*.

muututaan esimerkiksi ihmisestä eläimeksi, lihapaloista eläväksi olennoiksi ja eläimestä ihmisen kaltaiseksi. Gustafsson on käsitellyt muussakin tuotannossaan ihmisen ja eläimen suhdetta. Romaanissa *Anomalia* (2013) rajanveto ihmisen ja eläimen välillä kyseenalaistuu vielä radikaalimmin kuin *Huorasadussa*. Tässä romaanissa kuvataan ihmisiä, jotka hylkäävät tai tappavat lapsensa, ja eläimiä, jotka huolehtivat lapsistaan ihmistä paremmin. *Huorasadussa* ja *Anomaliassa* kritisoidaan ihmisen ottamaa valta-asemaa muihin eläimiin nähden sekä ihmisten eläimiin kohdistamaa väkivaltaa ja välineistämistä. Gustafssonin kolmas romaani *Korπισoturi* (2016) kertoo ihmisyyhteisöön kyllästyneestä miehestä, joka muuttaa erakoksi metsään itärajan tuntumaan odottamaan maailmanloppua. Tässäkin romaanissa on dystopian elementtejä. Yhdessä Terike Haapojan kanssa Gustafsson on toteuttanut taide- ja tiedeprojektin *History of Others – Toisten historia*, joka pyrkii antamaan äänen ei-inhimillisille toimijoille ja tarkastelemaan historiaa eläinten näkökulmasta (Haapoja ja Gustafsson 2016).

Johanna Sinisalon *Auringon ydin* kuvaa kirjoitusaikaansa suhteutettuna lähitulevaisuutta, vuosia 2016 ja 2017, mutta myös romaanin ilmestymisvuotta 2013. Teoksessa kuvatussa Suomessa vallitsee totalitaarinen eusistokratia, joka kontrolloi kansalaisten elämää esimerkiksi rajoittamalla opiskelua, työntekoa ja ulkonäköä sukupuolen perusteella. Naisista on jalostettu stereotyyppisesti naisellisia feminaisia, ja tällainen naiseus on normi, jota ei saa rikkoa. Femi-naiseuden normista poikkeava Vanna on romaanin pääkertoja. Hänen siskonsa Manna on sen sijaan tyyppillinen feminainen.

Myytti- ja satuviittausten sekä mytologisten motiivien käyttö on yksi Sinisalon tuotannon tunnistettavimmista piirteistä. Sinisalon Finlandia-palkittu esikoisromaanin *Ennen päivänlaskua ei voi* koostuu eri henkilöhahmojen kerronnasta ja tekstikatkelmista, jotka ovat peräisin autenttisista tai fiktiivisistä satukirjoista, luonnontieteellisistä teoksista ja myyttejä käsittelevistä teoksista. Sadut, myyttiset kertomukset ja luonnontiede ovat yhtäläisessä asemassa, kun sekä päähenkilö Mikael että lukija pyrkivät saamaan tietoa peikkojen lajista. Romaanissa kierrätetään pohjoismaista peikkomytologiaa, suomalaisia hiisiuskomuksia ja myyttiä metsänpeitosta, johon ihminen tai eläin voi kadota. Sinisalon toisen romaanin *Sankarit* (2003) henkilöhahmot ovat *Kalevalasta* (1835/1849) mutta elävät nyky-Suomessa. *Enkelten verta* (2011) mukailee suomalais-ugrilaisessa ja monessa muussa mytologiassa toistuvaa ajatusta mehiläisestä maailmojen välittäjänä ja parantajana, kun taas *Linnunaivojen* (2008) samanaikaisesti myyttinen ja todellinen eläin on Uudessa-Seelannissa elävä kea-lintu. Kaikissa näissä teoksissa myyttisistä hahmoista kerrotaan

nykyaikaan sijoitettuina. Romaanien lisäksi Sinisalo on kirjoittanut novelleja ja lyhytproosaa, televisiosarjoja sekä lastenkirjan *Möbiuksen maa* (2010).

### 1.3 Teoreettinen tausta ja tutkimusmetodit

#### 1.3.1 Lajitutkimus ja intertekstuaalisuuden tutkimus

Käytän tutkimuksessani Alastair Fowlerin (1982) kirjallisuudenlajien kommunikatiivisuutta korostavaa teoriaa, koska sen avulla voin tutkia lajien historiallista muuttumista ja toisiin lajeihin yhdistymistä. Fowler (1982/2002, 20) katsoo, että teoksen suhde lajiin ei ole passiivista kuulumista vaan aktiivista muuntamista, jolla on kommunikatiivinen merkitys. Laji ei ole täten luokittelun vaan tekijän ja lukijan välisen viestinnän väline, ja yksittäisen teoksen lajin määrittelemisen auttaa löytämään teokselle merkityksiä (mt., 22, 38, 256). Oleellista onkin kysyä, millaisia merkityksiä teoksen lukeminen erilaisissa lajikehyksissä tuottaa. Kun jonkin teoksen aspektin perusteltu lajitulkinta saavutetaan, monet muut teoksen elementeistä loksahtavat paikoilleen (mt., 263).

Kirjallisuudenlajit muuttuvat, kun niiden repertoaareihin tulee uusia aiheita tai kun repertoaariin jo aiemmin kuuluneet piirteet nousevat aiempaa keskeisempään asemaan (Fowler 1982/2002, 170–171). Uusien aiheiden ja motiivien myötä voi syntyä alalajeja. Fowlerin teoriassa keskeinen käsite on lajirepertoaari eli lajipiirteiden valikoima. Yksittäinen kaunokirjallinen teos voi hyödyntää yhden tai useamman lajin repertoaaria. Samaan lajiin kuuluvat teokset eivät jaa keskenään kaikkia samoja piirteitä, eikä lajilla ole välttämättä mitään sellaista piirrettä, joka yhdistäisi kaikkia lajiin kuuluvia teoksia. (Mt., 39, 41–43, 55.) Piirreperertoaari on joukko mahdollisia kaltaisuuksia, joita lajiin kuuluvat teokset voivat ilmentää. Fowlerin mukaan mikä tahansa teoksen elementti voi olla lajivihje tai -piirre, mutta hän käsittelee erikseen alluusiota, otsikoita, aloitusformuloita ja aiheita (mt., 105). Geneerinen alluusio tarkoittaa viittausta lajin aiempaan teokseen tai kirjailijaan (mt., 89).

Fowler jakaa kirjallisuudenlajit historiallisiin lajeihin, alalajeihin, tyyli-lajeihin ja rakennetyyppeihin. Näistä vain historiallinen laji ja alalaji hyödyn-tävät kokonaista piirreperertoaaria (Fowler 1982/2002, 55). Historiallisen lajin mahdollisia piirteitä ovat Fowlerin (mt., 60) mukaan esimerkiksi esitystapa, ulkoinen rakenne, metrinen rakenne, laajuus, aihe, arvot, emotionaalinen sävy, tilanne, asenne, sisäiskertomukset, henkilöhahmojen ominaisuudet, toiminta,

teoksen tyyli ja lukijan tehtävä. Käsitän sadun ja dystopian historiallisina lajeina, joilla on osittain toisistaan poikkeavat, osittain päällekkäiset piirrerpertoaarit. Tyyllilajilla ei Fowlerin (mt., 107) mukaan ole yhtä laaja piirrerpertoaari kuin historiallisilla lajeilla, ja usein tyyllilaji esitetään adjektiivimääritteenä, esimerkiksi lajimääreissä dystooppinen allegoria tai satumainen dystopia. Kohdeteoksissani satu ja dystopia ovat myös tyyllilajeja, osarepertoaareja. Teoksissa on esimerkiksi sadun sisällöllisiä piirteitä ja romaanilajin ulkoisia piirteitä, minkä vuoksi niitä voi nimittää satumaisiksi romaaneiksi.

Aineistoni teosten yksi ominaisuuksista on intertekstuaalisten viittausten runsaus. Osassa viittauksista toinen teksti ilmaistaan eksplisiittisesti, kun taas osa teoksista kytkeytyy toisiin teoksiin motiivitasolla. Tutkin teosten intertekstuaalisuuden suhdetta lajiin: milloin on kyse geneerisestä alluusiosta, jossa viittaus ilmaisee lajisuhteen, milloin kahden teoksen välisestä vuoropuhelusta. Saija Isomaa (2009, 37) huomauttaa, ettei Fowlerin käsite geneerinen alluusio sovellu kaikkien intertekstuaalisten viittausten analysoimiseen, koska esimerkiksi spesifi tekstienvälinen suhde ei välttämättä ole geneerinen (mt.). Lajiviittausten erottaminen muusta intertekstuaalisuudesta on kuitenkin käytännössä vaikeaa, ja tässäkin ratkaisevaa on se, rikastuttaako lajiiheyden havaitseminen tulkintaa ja avautuvatko sen myötä sellaiset teosten merkitykset, jotka eivät muuten avautuisi.

Intertekstuaalisuutta tutkiessani sovellan Gérard Genetten teoriaa tekstienvälisistä suhteista. Genetten teoriat tarjoavat systemaattisen mallin tekstienvälisen suhteiden erittelyyn, mutta eivät niinkään teosten tulkintaan (Isomaa 2009, 38), minkä vuoksi hyödynnän myös muita käsityksiä intertekstuaalisuudesta. Tulkinnallisesti merkityksellinen teostenvälinen suhde ei välttämättä aina ole eksplisiittinen ja ilmene esimerkiksi otsikkoon sisältyvänä viittauksena toiseen teokseen. Monet tutkimusaineistoni teokset hyödyntävät esimerkiksi toisten teosten motiiveja niin, että tekstien välille syntyy yhteisten motiivien verkosto. Varsinkin teosten viittaukset yksittäisiin satuihin tai satutyyppeihin toimivat usein tällaisella periaatteella. Teos voi myös viitata useampaan kuin yhteen saman satutyypin satuun tai adaptaatioon.

Genette (1982/1997, 1–3) nimittää yleistä ja kaikille teksteille ominaista tekstienvälisyyttä transtekstuaalisuudeksi. Intertekstuaalisuuden Genette käsittää kahden tai useamman tekstin väliseksi suhteeksi, joka voi ilmetä sitaatteina, plagioimisena tai alluusioidena eikä ole välttämättä niin laaja-alaista kuin hypertekstuaalisuus, joka on Genetten mallin mukaan tekstienvälisyyttä, jossa

myöhempi hyperteksti kokonaisuudessaan transformoi aiempaa hypotekstiä (mt., 5–9). Yksi transtekstuaalisuuden osa on paratekstuaalisuus, jonka muodoiksi Genette (1982/1997, 3) mainitsee esimerkiksi otsikot, esipuheet, huomautukset, epigrafit, kuvituksen ja kirjankannet teksteineen. Paratekstit jakautuvat periteksteihin ja epiteksteihin. Edelliset ovat osa nidettä ja jälkimmäiset muita teokseen liittyviä tekstejä, kuten haastatteluja ja päiväkirjamerkintöjä (mt.). Otsikoilla, teoksenalkuisilla sitaateilla ja lukujenvälisillä teksteillä on tutkimissani teoksissa lajia määrittäviä funktioita.

Genetten termeistä arkkitekstuaalisuus tarkoittaa teoksen kytkeytymistä johonkin lajiin. Tällaiset kytkökset ilmenevät Genetten mukaan yleensä parateksteissä, mutta ovat muuten yleensä muuta tekstienvälisyyttä huomaamattomampia (Genette 1982/1997, 4.) Pirjo Lyytikäinen (1991, 146) avaa Genetten termin siten, että arkkitekstuaalisuutta ”ilmentävät kaikki ne tekstin piirteet, jotka edustavat yleisiä, monille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia” (mt.). Genette ei kuitenkaan tarjoa helppokäyttöisiä välineitä arkkitekstuaalisten suhteiden analysoimiseen ja niiden merkitysten avaamiseen.

Lajitutkimuksen ja intertekstuaalisuuden yhdistämisen metodien osalta tukenani on Saija Isomaan (2009) väitöstutkimus *Heräämisten poetiikka: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset*. Isomaa yhdistää Arvid Järnefeltin tuotantoa käsittelevässä tutkimuksessaan Fowlerin lajiteorian intertekstuaalisuuden teorioihin, koska Fowler ei tarjoa riittävää mallia muiden tekstienvälisen kytkösten kuin lajisuhteiden analysoimiseen. Suomalaisen kirjallisuuden lajitutkimusta edustaa myös artikkelikokoelma *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja* (2005), jossa esimerkiksi Riikka Rossi (2005, 104–127) soveltaa Genetten arkkitekstuaalisuuden käsitettä lajitutkimukseen.

Fowlerin ja Genetten teorioiden lisäksi käytän David Fishelovin lajiteoriaa ja tekstienvälisyyden teoriaa (*Metaphors of Genre* 1993; *Dialogues with Great Books* 2010/2012), jotka auttavat erityisesti lajien muuttumisen ja intertekstuaalisuuden tutkimisessa. Fishelov käsittelee Fowleria laajemmin lajimalleja (esim. Fishelov 1997) ja lajien prototyyppisiä teoksia, joihin myöhemmät teokset viittaavat tai joiden elementtejä ne hyödyntävät.

Fowler kuvaa samaan lajiin kuuluvien teosten suhdetta toisiinsa Ludwig Wittgensteinin tunnetuksi tekemällä perheyhtäläisyyden metaforalla, mutta toteaa, ettei Wittgensteinin teoriaa voi soveltaa kirjallisuuden tutkimiseen sellaisenaan, vaan se vaatii soveltamista (Fowler 1982/2002, 41–42). Sen sijaan, että teoksia yhdistäisi jokin yksittäinen piirre, niiden välillä on yhdistävien

piirteiden jatkumo, joka muistuttaa perheenjäsenten kaltaisuutta. Fishelovin (1993, 54) mukaan perheyhtäläisyyden metaforaa on sovellettu liian epämääräisesti ja laajasti lajiteorioissa. Hän kuitenkin esittää oman mallinsa siitä, miten tätä metaforaa voi käyttää lajitutkimuksessa. Tämän mallin (mt., 59–65) mukaan lajilla on joitain keskeisiä prototyypimäisiä piirteitä, joiden tunnistaminen auttaa lajin määrittelemisessä. Myös yksittäiset teokset voivat olla lajin prototyypisiä edustajia.

Fishelov (mt., 8, 10, 13–14) ymmärtää lajin olevan yhdistelmä prototyypisiä jäseniä ja konstitutiivisia sääntöjä, jotka soveltuvat osaan kaunokirjallisista teksteistä useimmiten pidemmällä ajalla kuin yhden kaunokirjallisen periodin aikana eivätkä ole rajautuneita yhteen kieleen ja kulttuuriin. Hänen näkemyksessään historialliset lajit toimivat linkkiverkostoina eri periodien välillä ja vaikuttavat siihen, miten kirjailijat tuottavat ja lukijat vastaanottavat kaunokirjallisia teoksia. Piirteiden sijasta Fishelov puhuu normeista ja säännöistä, jotka toimivat välittäjinä tekijän ja lukijan välillä. Lajin säännöstö ei kuitenkaan ole rajoittava vaan joustava ja dynaaminen: osaa säännöistä voidaan muokata tai ne voidaan jättää pois yksittäisestä teoksesta, mutta ollakseen vuoropuhelussa kirjallisen lajitradition kanssa teoksen tulee ilmentää joitain traditioon liitettyjä sääntöjä. (Mt.)

Fishelovin kuvailema lajisäännöstö muistuttaa jossain määrin Fowlerin teorian lajirepertoaaria. Ajatus repertoarin keskeisistä piirteistä on myös Fowlerin teoriassa (1982/2002, 73). Tutkin väitöskirjassani mahdollisuutta eritellä sellaisia dystopian ja sadun piirteitä, jotka olisivat muita keskeisempiä lajin tunnistamisessa. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi dystopian tapa kuvata suljettua yhteiskuntaa, valvontajärjestelmiä ja päähenkilön pakoa sekä sadun aloitus- ja lopetusformulat.

Hyödynnän tutkimuksessani Fishelovin ajatusta lajin prototyypisistä teoksista ja vertaan aineistoni teoksia näihin prototyyppeihin, jotka toimivat kohde-teosteni lajimalleina. Dystopiakirjallisuuden prototyyppejä ovat esimerkiksi romaanit *МЫ* (*My*, Jevgeni Zamjatin, 1920, suom. *Me*), *Brave New World* (Aldous Huxley, suom. *Uljas uusi maailma*), *Nineteen Eighty-Four* (George Orwell, 1949, suom. *Vuonna 1984*), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury 1953) ja *The Handmaid's Tale* (Margaret Atwood, 1985, suom. *Orjattaresi*). Taidesadun laajasti tunnettuja ja varioituja prototyyppejä ovat esimerkiksi Charles Perrault'n tai Grimmin veljesten versiot saduista ”Lumikki”, ”Tuhkimo”, ”Siniparta” ja ”Punahilkka”. Intertekstuaalinen yhteys lajin prototyypiteokseen on vahva vihje samaan lajiin kuulumisesta tai sen kommentoimisesta.



Yhdistämällä eri lajien piirteitä ja viittaamalla lajien aiempiin edustajiin teos käy keskustelua lajin aiempien edustajien ja lajitradiation kanssa. Tämän keskustelun osapuolten tunnistaminen auttaa teoksen tulkinnassa. Intertekstuaalinen viittaus aktivoi myös viittauksen kohteen, esittää sen uudessa valossa ja tuo lisäaspekteja sen tulkintaan. Uudet teokset muuttavat lajia tuomalla sen repertoaariin uusia piirteitä, minkä vuoksi lajirepertoarit ovat jatkuvassa muutostilassa. Laji voi muuttua esimerkiksi siirtyessään maasta toiseen (Fishelov 1993, 17) tai aikakaudesta toiseen (Fishelov 1997, 660), kun lajin repertoaariin muodostuu uusia piirteitä ja osa piirteistä harvinaistuu.

Fowlerin (1982/2002, 88) mukaan geneeriset merkit merkit ovat kasaantuneet teoksen alkuun. Niillä on merkittävä rooli lukemisen ohjaajina, ja ne voivat toimia myös lukijan tiedostamatta. Tulkintaa ohjaavia merkkejä ovat esimerkiksi henkilöiden nimet ja viittaukset jonkin lajin aiempiin teoksiin tai toisiin kirjailijoihin (mt., 75, 88). Monet aineistoni henkilöahmoista kantavat myyttisen hahmon nimeä, ja nämä myyttiviittaukset johdattavat lukemaan teoksia myyttirevisioina. Dystopian perinteessä paikkojen ja yhteiskuntajärjestysten nimeämisellä on tärkeä tehtävä: esimerkiksi Karin Boyen *Kallockainissa* (1940) kerrotaan Värdsstatenista ja Zamjatinin romaanissa *My Yhtenäisestä Valtiosta*, Edinon Gosudarstvosta. Margaret Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale* kuvattu valtio on nimeltään Republic of Gilead. Aineistoni teosten dystooppisia paikkoja ovat esimerkiksi Nadir (*Berenikes hår*), Eusistokraattinen Tasavalta (*Auringon ydin*) ja Patriarkaatti (*Huorasatu*).

Fishelovin teoksen *Dialogues with Great Books* kaikki esimerkkiteokset ovat miesten kirjoittamia, joten suurten teosten kaanon on tämän teoksen perusteella miehinen. Pääasiallisen kaunokirjallisen aineistoni kaikki teokset ovat naisten kirjoittamia. Niillä on lajiytyksiä sekä naisten että miesten kirjoittamiin teoksiin, ja ne käyvät vuoropuhelua feministisen teorian kanssa. Tämän vuoksi tutkimuksessani on aiheellista käsitellä sitä, miten teokset suhteutuvat niin kutsuttuun naiskirjallisuuden perinteeseen ja sitä käsittelevään teoriaan sekä dystopian ja sadun feministisiksi nimettyihin alalajeihin feministiseen dystopiaan ja feministiseen satuun tai saturevisioon.

Tutkimani Lindbergin ja Gustafssonin romaanit parodioivat tai mukailevat samoja teoksia ja henkilöahmoja, joita Sandra Gilbert ja Susan Gubar analysoivat tunnetussa teoksessaan *The Madwoman in the Attic* (1979), minkä vuoksi ne kommentoivat samanaikaisesti sekä kaunokirjallisia teoksia että niitä käsittelevää Gilbertin ja Gubarin tutkimusta. Aineistoni teoksista *Huorasatu* viittaa feministiseen teoriaan, *Berenikes hår* psykoanalyttiseen teoriaan ja

*Auringon ydin* genetiikkaan ja botaniikkaan. Teoriatietoisuus ja teoreettinen itserefleksiivisyys näyttäisivät olevan aineistoni teoksille yhteinen piirre: ne eivät ole tekstienvälisessä suhteessa pelkästään kaunokirjallisuuteen vaan myös teoreettiseen ja tieteelliseen kirjallisuuteen. Tämä tuo oman haasteensa lajiantalyysiin, koska esimerkiksi Fowlerin, Fishelovin ja Genetten lajeja tai intertekstuaalisuutta käsittelevät mallit eivät juuri huomioi kaunokirjallisen ja tieteellisen teoksen tai teorian välisiä suhteita. Tutkiessani aineistoni kaunokirjallisten teosten suhdetta teoreettisiin teksteihin hyödynnän esimerkiksi Vanessa Joosenin (2011) tutkimusta *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tale. An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Joosenin tutkimus ei kuitenkaan riitä aineistoni laajan teoriainterkstuaalisuuden avaamiseen.

Lajitutkimuksen ja tekstienvälisyyden tutkimuksen lisäksi käytän teoreettisia lajikuvauslajia, jotka auttavat minua hahmottamaan lajien piirrepertoaareja. Kaunokirjallisen aineistoni satuelementtejä ja satujen uudelleenkirjoituksia tutkin sadun lajiin keskittyvien teorialähteiden avulla. Kun tutkin satuversioiden kerrontaa ja sadun lajin muuttumista, keskeisiä lähteitäni ovat muiden muassa Christina Bacchilegan *Postmodern Fairy Tale. Gender and Narrative Strategies* (1997) ja Elizabeth Wanning Harriesin *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale* (2001). Tutkiessani sadun yhdistymistä myytteihin käytän esimerkiksi Marina Warnerin tutkimusta *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers* (1994) ja Jack Zipesin tutkimusta *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale* (1994).

Keskeisiä aineistossani versiotuja satuja ovat Siniparta-satutyyppeihin kuuluvat Charles Perrault'n ”La Barbe bleue”, Grimmin veljesten ”Fitchers Vogel” ja ”Räuberbräutigam” sekä Punahilkka- ja Lumikki-satutyyppeiden eri versiot. Heta Pyrhönen on tutkinut goottilaisten romaanien viittauksia Siniparta-satuihin teoksessa *The Bluebeard Gothic. Jane Eyre and its Progeny* (2010). Pyrhösen tutkimuksen lisäksi hyödynnän esimerkiksi Maria Tatarin tutkimusta *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives* (2004). Punahilkka-versioita analysoidessani käytän muiden muassa Jack Zipesin tutkimusta *Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1993) ja Catherine Orensteinin tutkimusta *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale* (2002).

Dystopiakirjallisuutta käsittelevistä teoreettisista lajikuvauslajista käytän esimerkiksi seuraavia tutkimuksia: Krishan Kumarin *Utopia and Anti-Utopia of Modern Times* (1987), Erika Gottliebin *Dystopian Fiction East and West. The*

*Universe of Terror and Trial* (2001) ja Dunja M. Mohrin *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias* (2005). Mattias Ågrenin 2000-luvun venäläisiä dystopioita käsittelevä tutkimus *Phantoms of the Future Past. A Study of Contemporary Russian Anti-Utopian Novels* (2014) tarjoaa vertailukohtaan naapurimaan aikalaisaineistoon. Dystopiatutkimus ei ole vielä yhtä laaja-alaista kuin satututkimus, koska dystopia on lajina satua nuorempi. Tämän vuoksi dystopian lajihistoriassa ja -repertoaarissa on satututkimusta enemmän kartoittamattomia alueita. Seuraavaksi käsitellen lyhyesti dystopian, utopian ja sadun lajeja.

### 1.3.2 Dystopian ja sadun lajit

Dystopia määritellään usein suhteessa utopiaan – utopian vastakohtaksi, negatiivikuvaksi, pimeäksi peilikuvaksi tai pieleen menneeksi utopiaksi (Kumar 1987, 100)<sup>11</sup>. Siinä missä utopia on unelma paremmasta maailmasta (Levitas 1990, 8), dystopia on kollektiivinen painajainen (Gottlieb 2001, 11). Kumar (mt., 423) katsoo utopian herättävän toivoa visioimalla maanpäällisiä taivaita, kun taas dystopiat kuvaavat helvettejä maan päällä. Dystopian repertoaari on osittain päällekkäinen utopian repertoarin kanssa: utopioiden lailla monet dystopiat kuvaavat suljettuja, eristäytyneitä ja hierarkkisia yhteiskuntia. Utopia on kuitenkin dystopiaa vanhempi laji, vaikka monet varhaisten utopioiden piirteet ovat nykylukijan silmissä dystopian ominaisuuksia.

Dystopian laji on muotoutunut erityisesti 1900- ja 2000-luvuilla. Varhaisena dystopiana pidetään venäläisen Zamjatinin romaania *My* (1920), joka on toiminut lajimallina useille myöhemmille dystopiateoksille,<sup>12</sup> esimerkiksi George Orwellin romaanille *Nineteen Eighty-Four* (1949), Aldous Huxleyn romaanille *Brave New World* (1932) ja Ayn Randin romaanille *Anthem* (1938).

---

<sup>11</sup> Kumar puhuu antiutopiasta, mutta hänen käsityksensä antiutopiasta muistuttaa länsimaissa vakiintunutta käsitystä dystopiasta, minkä vuoksi käytän tässä selvyuden vuoksi pelkästään termiä dystopia. Toiset tutkijat ovat erottaneet antiutopian ja dystopian toisistaan ja nähneet antiutopian utooppisen ajattelun kritiikkinä, mutta tämän eronteon analysoiminen ei ole tutkimukseni tehtävä. Termiä antiutopia käytetään usein venäläisessä kirjallisuudentutkimuksessa ja tutkimuksessa, joka käsittelee venäläistä kirjallisuutta (esim. Ågren 2014). Ågren (mt., 6) perustelee termin käyttöä myös sillä, että 'antiutopia' kuvaa 'dystopiaa' paremmin lajille tyypillistä utopian ja dystopian dialogista suhdetta.

<sup>12</sup> Zamjatinin, Huxleyn ja Orwellin romaanien yhtäläisyyksistä ja eroista on kirjoittanut esimerkiksi Pia Maria Ahlbäck (2001, 122).

Utopiat kuvaavat tyypillisesti kuvitteellisia paikkoja, joissa ihmisen on hyvä elää ja joissa vallitsee ihanteellinen järjestys. Sen lisäksi, että utopioissa kuvailaan hyvää elämää, niissä toisinaan esitetään aikalaisyhteiskuntaan kohdistuvaa kritiikkiä: utopia esitetään tavoitteena, jota kohti ihmisen tulisi pyrkiä (Levitas 1990, 1). Utopia voi sijaita menneisyydessä – kadonneessa ajassa, jolloin vielä vallitsi vapaus ja oikeus. Se voi ilmetä myös suhteessa tulevaisuuteen ja toiveena muutoksesta parempaan. Utopian ja dystopian käsitteitä käytetään laajemmin kuin kaunokirjallisten lajien yhteydessä, kun puhutaan esimerkiksi utooppisesta ajattelusta, hyvän elämän ihanteista tai varoittavista kauhukuvista.

Utopialajin edeltäjiä ovat myytit ihanteellisesta maailmasta ja elämästä, esimerkiksi paratiisista, Eedenin puutarhasta ja kulta-ajasta (Kumar 1991, 4; Ljungquist 2001, 29). Utopia kirjallisuudenlajina kuitenkin eroaa myyteistä kuvaamalla tyypillisesti ihmisten rakentamaa yhteiskuntaa paratiisimyyteille ominaisten luontokuvausten sijasta. Kumar (mt., 19) erottaa utopian myös myyttisten ihannekaupunkien kuvauksista. Sarah Ljungquist (mt.) katsoo, että utopioissa on usein satiirin kriittisiä elementtejä, joihin lukeutuu esimerkiksi roomalaisista saturnaliaoista juontuva nurinkääntämisen aihe. Termin utopia vakiinnutti Thomas Moren teos *Utopia* (1516) (Kumar 1991, 1), vaikka utopian piirteitä on myös varhaisemmissa teoksissa, esimerkiksi Platonin *Valtiossa* (370-l eaa.).

Kumar (1991, 26–27) katsoo, että utopian lajille ominaisen satiirisuuden korostuminen johti erillisen alalajin, dystopian, kehittymiseen. Tämän alalajin teoksissa on kuvattu esimerkiksi äärimmäisen järjettömyyden leimaamia yhteiskuntia. Kumarin lisäksi Fowler (1982/2002, 94) rinnastaa dystopian satiiriin ja puhuu satiirisesta dystopiasta esimerkiksi romaanien *Nineteen Eighty-Four, 1985* (Anthony Burgess, 1978) ja *Slaughterhouse-Five* (Kurt Vonnegut, 1969) kohdalla.<sup>13</sup> Käsittelen tutkimuksessani dystopiaa historiallisena lajina, jonka piirreperertoaari eroaa niin utopian kuin satiirin repertoaareista siinä määrin, ettei sitä voi pitää niiden alalajina.

Päähenkilön kapinan, teloitusten, tuhon, katastrofien, yksilön oikeuksien polkemisen, ilmiantojen, valheiden ja valvonnan kuvaukset ovat ennen kaikkea dystopialle ominaisia piirteitä, jotka eivät ole tyypillisiä utopiateoksille. Joskus dystopiateoksessa kuitenkin kuvataan utopiaa dystopian rinnalla. Länsimaisessa

---

<sup>13</sup> Fowlerin (1982/2002, 94) mukaan monilla numeroita sisältävillä teoksenimillä on taipumus olla satiirisia dystopioita. Etenkin vuosiluvut toistuvat dystopioiden nimissä, esimerkkeinä mainittakoon György Dalosin *1985* (1982), Vladimir Voinovitšin *Moskva 2042* (1986) ja Olga Slavnikovan *2017* (2006)

1900-luvun dystopiakirjallisuudessa kuvataan usein utopiaan kätkeytyvää dystopiaa ja näennäisen ihanteellisesti järjestettyjä yhteiskuntia, joiden utooppiiset lupaukset osoittautuvat katteettomiksi tai tuottavat odottamattomia seurauksia (Gottlieb 2001, 8). Dystopiakuvausten on nähty osittain korvanneen utopiat 1900-luvun kaunokirjallisuudessa (Booker 1994a, 17). Utopia ei kuitenkaan ole kadonnut kirjallisuuden kartalta, vaan se on saanut uusia muotoja ja yhdistynyt muihin lajeihin, kuten omaksi lajikseen kehittyneeseen dystopiaan. Esimerkiksi feministisiä utopioita on kirjoitettu paljon 1900-luvullakin, mutta niihin yhdistyy usein dystopian piirteitä (Mohr 2005, 26–27). Tässä tutkimuksessa esitän, miten dystopiateoksiin sisältyvät sadut ja satuviittaukset toimivat utopiaelementteinä, kuvauksina paremmista paikoista ja henkilöiden selviytymisestä.

Dystopialajin suomalaisia edustajia ovat esimerkiksi Marjaana Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* (1996), Kauko Röyhkän *Ocean City* (1999), Jan Salmisen *Äidinmaa* (2012), Leena Krohnin *Hotel Sapiens* (2013), Elina Hirvosen *Kun aika loppuu* (2015) ja Esa Mäkisen *Totuuskuutio* (2015). Lieven Ameel (2014, 155) tulkitsee Joel Lehtosen *Henkien taistelun* (1933) tyylilajiltaan dystooppiseksi. Varhaisiin dystooppisiin teoksiin voidaan lukea myös Volter Kilven tieteisfiktiivinen *Gulliverin matka Fantomiminan mantereelle* (1944), jossa kerrotaan 1700-luvun retkikunnan joutumisesta aikapyörteen kautta 1900-luvun alkuun. Tulevaisuuden yhteiskunta helvetinkonetta muistuttavine lentokoneineen herättää retkikunnassa kauhua ja ulkopuolisuuden tunteita.

Nuortenkirjallisuudessa dystopiat ovat olleet suosittuja erityisesti 2000-luvulla. Apokalypsin jälkeiset kaupungit, luonnon saastuminen, ihmisiä tappavat pandemiat, veden loppuminen, ilmastonmuutos ja totalitaristinen yhteiskunta ovat toistuvia teemoja ja topoksia suomalaisessa nuortenkirjallisuudessa. Esimerkiksi Laura Lähteenmäen *North End* -trilogia *Niskaan putoava taivas*, *Kaiken peittävä tulva* ja *Karrelle polttava helle* (2012–2014) kuvaa ilmastonmuutoksen seurauksia. Siri Kolun romaanit *Pelko ihmisessä* (2013) ja *Ihmisten puolella* (2014) kertovat puolestaan pandemian ja sairastumisen pelon vaikutuksista ihmisyyhteisöön. Annika Lutherin romaanissa *De hemlösas stad* (2011) kuvataan, miten merenpinnan nousun vuoksi suuret ihmisjoukot ovat joutuneet pakenemaan kotoaan. Emmi Itärannan *Teemestarin kirja* (2012) kuvaa ilmastonmuutoksen ja vesipulan vaikutuksia ekosysteemiin ja ihmisväestöön.

Suomen naapurimaissa on kirjoitettu tunnettuja ja kanonisoitujakin dystopioita jo 1900-luvun alussa. Yksi vaikutusvaltaisimmista dystopiateoksista,

Zamjatinin *My*, on kirjoitettu Venäjällä. Ruotsalaisen Karin Boyen *Kallockain* on niin ikään lajimalli monelle myöhemmälle teokselle. Ruotsalaiseen dystopia-teoksiin lukeutuu myös Harry Martinsonin runoelma *Aniara* (1956), joka kuvaa ihmisväestön pakenemista ydinsodan turmelemalta Maapallolta. Varhainen dystopia on myös virolaisen August Gailitin romaani *Purpurne surm* (1924), joka kertoo miesväestön tappavasta mystisestä taudista, purppurakuolemasta.

Dystopia on kirjallisuudenlajina suhteellisen nuori, kun taas satu on myytin ohella yksi vanhimmista tarinankerronnan muodoista. Suullisesti levinneistä ja erilaisia versioita saaneista saduista on usein mahdotonta jäljittää alkuperäistä muotoa, josta myöhemmät muodot olisivat polveutuneet. Tässä satu muistuttaa myyttiä, jonka kanssa sillä on muitakin yhtymäkohtia. Myyteissä ja saduissa on samoja motiiveja, ja myyttiset kertomukset ovat todennäköisesti vaikuttaneet sadun lajin kehittymiseen (Zipes 2006, 44). Myyttejä on pidetty kollektiivisina tulkintoina todellisuudesta, ja ne on rinnastettu uskontoihin (Mohr 2005, 170). Monet myytit ovat syntytarinoita, jotka kertovat miten eri ilmiöt ovat saaneet alkunsa, mutta saduilta tällainen piirre yleensä puuttuu.

Saduksi on nimitetty laajaa kirjoa erilaisia kertomuksia, ja sadun alalajeja ovat esimerkiksi eläinsatu, ihmesatu, pilasatu ja taidesatu. Esimerkiksi Jacob ja Wilhelm Grimmin satukokoelmissa *Kinder und Hausmärchen* (1812–1857) on monia kansanperinteen kertomusmuotoja: ihmesatujen lisäksi legendoja, uskonnollisia kertomuksia, faabeleita ja anekdootteja. Pitkän lajihistorian ja lajitermin laajan käytön vuoksi sadun lajirepertoaarin määrittelemisen on vaikeaa. Sadun lajirepertoaarin keskeisiä piirteitä voi kuitenkin nimetä esimerkiksi aloitus- ja lopetuskonventiot, suhteellisen lyhyen muodon, tyyppimäiset henkilöhahmot ja ihmesaduille tyyppillisen taikaelementin.

Folkloristisessa satututkimuksessa on jaoteltu eri satuversioita satutyypeiksi, jotka jakautuvat alatyypeiksi erityispiirteiden perusteella. Samaan satutyyppiin kuuluvilla saduilla on yhteisiä motiiveja. Kuuluisin satutyyppiluetelo on Antti Aarnen 1900-luvun alussa kehittämä ja Stith Thompsonin myöhemmin täydentämä *The Types of the Folktale* (1961), joka erottaa 2340 satutyyppiä. Jokaisella tyyppillä on variantteja useammassa kuin yhdessä maassa ja yleensä monia alatyyppejä. Tyyppiluetelo osoittaa satujen kansainvälisyyden: samankaltaisia tarinoita on kerrottu eri puolilla maailmaa, ja yksittäiset sadut ovat levinneet laajalle alueelle. Kansainvälisyydestä huolimatta paikalliset erityispiirteet ja esimerkiksi ilmasto ovat vaikuttaneet sadun eri variantteihin. Lämpimillä alueilla kerrotuissa saduissa ”Lumikki”-hahmon äiti toivoo lasta, jonka iho olisi valkoinen kuin marmori tai maito, ei valkoinen kuin lumi (Tatar

1987, 46.) Myös satujen kuvaukset päähenkilön sukupuolesta vaihtelevat maasta toiseen: venäläisissä satuversioissa mies nukkuu ikiunta Ruususen tavoin (mt., 47), ja useissa suomalaisissa kansansaduissa syrjitty Tuhkimo on mies.<sup>14</sup>

Suullisesti kerrottuina levinneet sadut saivat vakiintuneemmat muotonsa, kun ne kirjoitettiin ylös ja julkaistiin kirjoissa. Tutkimuksessa suullisia satumuotoja on nimetty kansansaduiksi (*folk tale*) ja yksittäisten kirjailijoiden kirjoittamia muotoja taidesaduiksi (*Kunstmärchen, fairy tale*) (Zipes 1979/1992, 7). Useimmat taidesadutkin rakentuvat samoista elementeistä kuin suullisen perinteen kansansadut, eikä näiden kahden alalajin välillä täten ole tarkkaa rajaa. Jaottelu kansan- ja taidesatuihin on hankala siinäkin mielessä, että se korostaa taidesatua yksilöllisen kirjailijan omaperäisenä luomuksena, joka eroaa anonyymien kansanjoukkojen kertomista saduista. Muiden kerronnanmuotojen tavoin taidesadun yhdistävät omaa ja toisilta kertojilta omaksuttua. Kuuluisimpia satujen tallentajia ja muokkaajia ovat italialaiset Giovanni Francesco Starapola ja Giambattista Basile 1500- ja 1600-luvuilla, ranskalaiset Madame d'Aulnoy ja Charles Perrault 1600-luvulla sekä saksalaiset Jacob ja Wilhelm Grimm 1800-luvulla. Perrault'n ja Grimmin veljesten versiot vanhoista saduista ovat nykyään länsimaissa tunnetuimpia, kun taas monet naisten kertomat ja kirjoittamat vanhat sadut ovat vähemmän tunnettuja. Grimmin veljekset ja Perrault kuitenkin keräsivät myös naiskertojien satuja (Harries 2001, 72; Paradiž 2004/2005, 96–97; Zipes 2015, 14–18).

Ruth Bottigheimer (2012, 3–4) erottaa sadun alalajiksi satumaakertomukset, jotka eroavat sadusta (*fairy tale*) sillä perusteella, että niissä kuvataan satumaailmaa ja ihmisten maailmaa toistensa paralleeleina. Vaikka satumaakertomuksilla ja saduilla on Bottigheimerin mukaan erilainen lajihistoria, ne on yleensä niputettu yhteen. Satumaakertomuksille on tyypillistä se, että satuolennot voivat kulkea maailmojen välillä vapaasti, kun taas ihmisen vierailu satumaassa osoittautuu yleensä tuhoisaksi. Satumaakertomuksissa voi olla myös dystooppisia elementtejä ja onnettomia loppuja, jotka eivät ole tyypillisiä muille saduille. (Bottigheimer 2014, 7.) Tutkimuksessani käytän lajitermiä satu, joka kattaa sadun eri alalajit kansansaduista satumaakertomuksiin ja taidesatuihin. Tekstianalyyseissa saatan kuitenkin eritellä piirteitä sen mukaan, mille sadun alalajille ne ovat tyypillisiä.

---

<sup>14</sup> Esim. sadut ”Tuhkimo” ja ”Tuhkimus-Tähkimys kiukaan perässä” (*Suomen kansan satuja ja tarinoita*, 1981). Näissä suomalaisissa saduissa on piirteitä Tuhkimo-saduista, joissa on naispuolinen päähenkilö, sekä venäläisistä Ivan Durak -saduista. Jälkimmäisissä kerrotaan tyhmäksi leimatusta ja uuninpankolla viihtyvistä kuopus-Ivanista, joka kuitenkin saa tavoitelluimman morsiamen.

Tutkimuksessani tarkastelen saman satutyypin eri aikoina kerrottuja variantteja ja vertailen niitä keskenään. Myöhempi teos voi viitata samanaikaisesti jonkin satutyypin tai myyttiaihelman useaan edustajaan ja niistä tehtyihin uusiin variantteihin. Kun tutkin, millä tavoin aineistoni teokset kytkeytyvät erilaisiin satutyyppeihin, hyödynnän Antti Aarnen ja Stith Thompsonin satutyypimallia. Aarnen-Thompsonin malli auttaa satujen ryhmittämisessä ja saman satutyypin varianttien hahmottamisessa, mutta ei niinkään yksittäisten teosten tulkinnessa.

Niin sadun laji kuin yksittäiset sadut ovat muuttuneet pitkän historiansa aikana. Esimerkiksi Perrault'n ja Grimmin veljesten satuversiot ilmentävät oman aikansa asenteita ja moraalinormeja (Zipes 2006, 1). Maria Tatar esittää tutkimuksessaan *Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), kuinka Grimmin veljekset ovat poistaneet suullisena perinteenä levinneistä saduista viittauksia seksuaalisuuteen, mutta korostaneet sen sijaan saduissa kuvattua väkivaltaa. Monet satujen uudelleenkirjoituksista kertovat erotiikasta, seksuaalisuudesta ja sukupuolesta huomattavasti avoimemmin kuin Perrault'n ja Grimmien satuversiot. Tässä mielessä ne palaavat samanlaisiin kuvaustapoihin kuin ne suulliset kertomukset, joita satukokoelmien kirjoittajat ja julkaisijat muokkasivat.

Jack Zipes (1979/1992, 3–4) esittää, että suullisena perinteenä levinneissä saduissa on ilmaistu fantastisin kuvin toiveita paremmasta maailmasta ja samalla kuvattu symbolisesti yhteiskunnallista todellisuutta. Kun suullisesti kerrottuja satuja on sovitettu kirjalliseen muotoon ja myöhemmin viihdeteollisuuden käyttöön, osa subversiivisistä piirteistä on Zipesin mukaan häivytetty pois (mt., 3). Utooppisuus ja yhteiskunnallisen todellisuuden epäsuora tai suora kommentoiminen eivät kuitenkaan ole ainoastaan suullisesti levinneiden satujen piirteitä, vaan ne toistuvat myös satujen kirjallisessa perinteessä. Zipes (1999, 126–127, 159–183) analysoi esimerkiksi englantilaisten 1800-luvulla kirjoitettujen satujen utooppisuutta sekä utopiapiirteitä L. Frank Baumien satuteoksessa *The Wonderful Wizard of Oz* (1900).

Yhteiskuntakritiikki voidaan saduissa esittää allegorisesti tai kuvaamalla esimerkiksi henkilöiden ahdinkoa, joka johtuu heidän sosioekonomisesta asemastaan. Monissa saduissa kuvataan alistetun ja sorretun hahmon pyrkimystä selviytyä hengissä tai kohota yhteisönsä arvohierarkiassa. Osa saduista on satiirisia: oppineisuuden pilkkaa on esimerkiksi Jacob ja Wilhelm Grimmin sadussa ”Doktor Allwissend” (1812, suom. ”Tohtori kaikkietävä”). Tässä



sadussa kuvataan köyhän yksilön selviytymismahdollisuuksia yhteisössä, jossa varallisuus määrittää ihmisen aseman.

Yksi satulajin prototyypisimmistä piirteistä on onnellisuuden tavoittelun kuvaus. Bottigheimer (2014, 8) luonnehtii satua ihmiskeskeiseksi lajiksi, jossa kuvatut taikaelementit kuljettavat juonta kohti ihmissankarin onnellista loppua. Onnellinen ratkaisu käsittää fyysisen hyvinvoinnin (riittävästi ruokaa), sosiaalisen menestymisen (avioliiton kuninkaallisen kanssa) ja mahdollisuuden saada jälkeläisiä. Zipesin (2012, 136) mukaan nykykulttuurin sadut ilmentävät edelleen utooppista toiveikkautta, vaikka ne usein ottavat dystopian, groteskin, makaaberin ja koomisen muotoja.

Zipes (2012, 137) jakaa satujen uudet versiot kahteen ryhmään: 1) klassisten satujen uudelleenkirjoituksiin, joissa viitataan eksplisiittisesti kanonisoituihin satuihin ja mahdollisesti esitetään kritiikkiä niiden asetelmia kohtaan ja 2) mosaiikkimaisiin teoksiin, joissa käytetään eri satujen fragmentteja mutta ei selkeästi viitata yksittäisiin satuihin. Sovellan tätä jaottelua kirjallisuusaineistoni tutkimiseen. Tätä jaottelua yksityiskohtaisemman jaottelun kaunokirjallisen teoksen tavoista viitata satuinterteksteihin on laatinut Kevin Paul Smith. Hän esittää teoksessaan *The Postmodern Fairy Tale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction* (2007) kahdeksan tapaa, joilla teos voi kytkeytyä satuihin.

Smithin (2012, 10) jaottelussa tekstienvälisistä suhteista ilmeisin on teoksen nimen eksplisiittinen satuviittaus (*authorised*), jonka implisiittisempää muotoa Smith nimittää termillä *writerly*. Teos voi sisällyttää itseensä sadun upotusrakenteena tai sisäiskertomuksena (*incorporation*) tai siinä voi olla implisiittisiä alluusioita (*allusion*) johonkin satuun. Kaunokirjallinen teos voi kirjoittaa sadun uudelleen ja nostaa siitä esiin uusia ulottuvuuksia (*re-vision*) tai käyttää satuelementtejä itsenäisen tarinan rakentamiseen viittaamatta selkeästi yhteenkään yksittäiseen satuun (*fabulation*). Tästä Smith erottaa arkkitekstuaalisen tai kronotooppisen (*architextual/chronotopic*) sadun lajin hyödyntämisen, jossa luodaan saduille ominainen miljöö. Jos teoksessa käsitellään sadun lajia tai yksittäisiä satuja metatasolla esimerkiksi henkilöhahmojen keskusteluissa tai kertojan kommenteissa, kyseessä on metafiktiivinen (*metafictional*) sadun käyttö. Smithin mallin pohjana on Genetten käsitys transtekstuaalisuuden muodoista. (Mt., 9–10.) Malli on tutkimukselleni hyödyllinen, koska se tarjoaa välineitä erilaisten viittaustapojen erittelyyn.

## 1.4 Tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni jakautuu kolmeen pääluokkaan, joista kussakin keskityn yhden aineistoni teoksen analysointiin. Koska aineistoni teokset eivät palaudu vain sadun ja dystopian lajeihin vaan yhdistävät muidenkin lajien piirteitä, käsittelem kunkin teoksen kohdalla yksityiskohtaisemmin yhtä tai kahta muuta lajia. Lindbergin romaania *Berenikes hår* käsittelevässä luvussa tutkin allegorian piirteitä ja luen teosta dystooppisena allegoriana. *Huorasatu*-luvun ensimmäisessä alaluvussa tutkin teosta satiirina ja menippolaisena satiirina. *Auringon ydin* -luvussa käsittelem tieteisfiktion ja uuskumman lajeja. Kytökset dystopiasta ja sadusta eroaviin lajeihin auttavat huomaamaan kunkin teoksen erityispiirteet. Hypoteesini mukaan tutkimani teokset ovat dystopian ja sadun lajiyhdistelmiä mutta liittyvät myös muiden lajien traditioihin, mikä tuottaa osan niiden erityislaatuisuudesta.

Tutkimukseni etenee kronologisesti: aloitan aineistoni varhaisimmasta teoksesta ja lopetan nuorimpaan. Käsitteilyjärjestys havainnollistaa lajien mahdollisen historiallisen muuttumisen. Aineistoni varhaisin teos *Berenikes hår* ilmestyi vuosituhannen vaihteessa ennen kuin dystopian lajin suuri suosio alkoi maassamme. *Auringon ytimen* ilmestymisvuonna 2013 dystopiasta oli jo tullut laajasti tunnettu laji myös suomalaisessa kirjallisuudessa. Vaikka dystopian ulkomaisia lajimalleja on julkaistu jo 1900-luvun alussa ja niiden vaikutus suomalaiseenkin kirjallisuuteen on huomattava, on kuitenkin mahdollista, että 1900- ja 2000-lukujen taitteessa ilmestynyt suomalainen dystopiateos ei kytkeydy dystopian lajiin yhtä selkeästi kuin myöhemmät teokset, joilla on taustallaan ulkomaisen lisäksi suomalainen lajiperinne. Dystopian lajin uutuus suomalaisessa kirjallisuudessa on vaikuttanut myös siihen, kuinka hyvin lajiin on huomattu kritiikkeissä ja muussa vastaanotossa.

Dystopian alalajeista käsittelem ensimmäisessä pääluvussa totalitaarisia järjestelmiä kuvaavaa totalitaristista dystopiaa ja naisiin kohdistuvaa sortoa kuvaavaa feminististä dystopiaa. Analysoin Lindbergin romaanin pelastumisen ja vapautumisen tematiikkaa dystopian ja sadun lajiin. Tutkin teoksen intertekstuaalista suhdetta ”Siniparta”- ja ”Lumikki”-satuihin. Bereniken kapina ilmenee monin tavoin, ja myös kirjoittaminen ja kuvittelemine ovat osa hänen vastarintaansa Nadirin hallintoa vastaan. Tarinoita kertomalla itsensä pelastava sankaritar vertautuu romaanissa *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* Šeherezadeen, minkä vuoksi pohdin, millainen merkitys on viittauksella tähän satukokoelmaan ja sen kehyskertomukseen.

Tutkimukseni toisessa käsittelyluvussa analysoin Gustafssonin *Huorasatua* satuna, dystopiana ja satiirina. Pääluvun alussa luen teosta satiirin ja erityisesti menippolaisen satiirin lajeihin kuuluvana teoksena, minkä jälkeen tutkin sitä, miten siinä uudelleenkirjoitetaan myyttejä ja uskonnollisia tekstejä. Käsitelen Gustafssonin romaanissa kuvattuja tiloja ja todellisuuksia: fantastisia ja realistisia kaupunkeja sekä helvetillisiä maanpäällisiä paikkoja ja alamaailmoja.

Johanna Sinisaloon romaanissa *Auringon ydin* käsitelen luvussa 3. Tämänkin teoksen yhteydessä tarkastelen erilaisia tiloja ja paikkoja, joiden kuvauksissa yhdistyvät fantasia ja realismi. Teoksen kuvaama ympäristö on tunnistettavissa Tampereen seuduksi, mutta tuttuudestaan huolimatta fiktiivinen Tampere vaikuttaa tamperelaisestakin lukijapositiona katsottuna vieraalta, epätodelliselta ja reaalista Tamperetta kauhistuttavammalta paikalta. Dystopian lajitraditioon suhteutettuna. Teokseen on liitetty kollaasimaisesti eri tekstilajeja edustavia tekstejä, joista osa on autenttisia dokumentteja, osa dokumentaarisuutta jäljitteleviä. Kysyn tutkimuksessani, miten eri aikojen tapahtumia kritisoidaan dokumentaarisena esitettyä aineistoa hyödyntämällä. Tarkastelen myös sitä, miten teoksessa kuvattu naisten domestikaatio vertautuu siihen, miten ihminen muokkaa eläin- ja kasvilajeja. Teokseen liitetyistä muusta kerronnasta irrallisista teksteistä yksi on Punahilkkaa varioiva satu, ja romaanissa on muitakin viittauksia satuihin. Sinisaloon teoksen intertekstejä ovat myös ihmissusimyytit sekä sudeksi muuttuvaa naista kuvaavat teokset, joita käsitelen alaluvussa 4.5.

*Auringon ydintä* käsittelevässä analyysiluvussa vertailen tutkimusaineistoni kolmea romaania toisiinsa ja esitän, millaisia yhteisiä piirteitä ja intertekstejä niillä on. Tutkimukseni viimeinen teosanalyysiin keskittyvä alaluku käsittelee Margaret Atwoodin teoksia kaikkien kohdeosteni lajimalleina. Tämä analyysiluku esittää synteesejä, mutta keskeisimmät johtopäätökset, tulokset ja jatkotutkimusideat kerron tutkimukseni päättävässä luvussa.

## 2 Lasikaupungin vanki. Pirkko Lindbergin *Berenikes hår*

### 2.1 Nadir-kuvaus unimatkana ja allegoriana<sup>15</sup>

Pirkko Lindbergin *Berenikes hår* kuvaa dystooppisia, utooppisia ja satumaisia paikkoja, joista minäkertoja Berenike Kropp kirjoittaa kirjevihkoissaan. Ensimmäiset kolme vihkoa Berenike kirjoittaa mielisairaala Klinikalla, seuraavat kolme hän lähettää vastaanottajalle bordellikaupunki Nadirista ja seitsemännen vihkon kirjoituspaikka on jälleen Klinikka. Mielisairaala ja bordelli vertautuvat tekstinulkoiseen todellisuuteen ja saavat sitä kautta satiirisia merkityksiä, mutta samalla ne ovat kertojan kuvittelemia tai uneksimia maailmoja, jotka toimivat eri periaattein kuin valvetodellisuus. Tulkitsen Bereniken matkan Nadiriin unimatkaksi: tekstinulkoisen todellisuuden ja mielensisäisten prosessien allegoriseksi kuvaukseksi. Tällaista tulkintaa tukevat teoksen viittaukset klassisiin psykoanalyttisiin teorioihin, erityisesti Sigmund Freudin teoriaan tiedostamattomasta. Viittaukset Freudin kirjoituksiin ovat yksi lajiyhteyksistä allegoriaan, koska myös Freud hyödyntää kirjoituksissaan allegorian keinoja ja tulkitsee potilaidensa oireita ja unia usein allegorisesti, piilotajuisten toiveiden ilmiöinä.<sup>16</sup>

Nimet ovat yleinen lajitulkintaa ohjaava piirre, koska ne voivat olla jollekin lajille tyypillisiä tai viitata toiseen teokseen ja tällä tavoin mahdollisesti myös sen lajiin. Lindbergin romaanin nimet viittaavat myytteihin tai satuihin: kertojapäähenkilö Bereniken nimi viittaa myyttiin kuningatar Berenikestä ja tämän kuningattaren mukaan nimettyyn tähtikuvioon Coma Berenicesiin. Kertoja viittaa itseensä myös nimillä Snövit, Scheherazade, Orlando ja Gattamelata, jotka ovat satuhahmojen, romaanihenkilöiden tai historiallisten henkilöiden nimiä. Kertojan sukunimi Kropp tarkoittaa ruumista ja korostaa kantajansa

---

<sup>15</sup> Tämä alaluku perustuu osittain artikkeliini ”Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus”, joka on julkaistu *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti Avaimessa* 3/2013.

<sup>16</sup> Angus Fletcher (1964) käsittelee Freudin kirjoitusten allegorisuutta ja symbolisuutta teoksessaan *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*.

ruumiillisuutta. Romaanin muita henkilöitä ovat esimerkiksi Dafne, Lämmchen, Tanja Tusenkonster, Doktor Libius, Nora Mortale sekä Max ja Moritz. Nämä nimet vihjaavat, että niiden kantajat edustavat jotakin ideaa, ominaisuutta tai aiemmista kertomuksista tuttuja hahmojen piirteitä. Teoksessa mainitut paikannimet Oblivion, Klinikka, Nadir, Zenit, Heligan, Eros-ön, Menhiron ja Cirkus ovat henkilönimien tavoin intertekstuaalisia tai viittaavat sellaisiin paikkoihin, joihin on yhdistetty myyttisiä ominaisuuksia.<sup>17</sup>

Ennen kuin analysoin tarkemmin romaanin dystopia-, utopia- ja satupiirteitä, tutkin sitä allegorian lajikehyksessä. *Berenikes hår* on määritelty allegoriaksi myös aikalaisarvosteluissa (Ahola 2001; Tolonen 2001). Kiinnitän huomioni erityisesti siihen, miten teoksessa viitataan psykoanalyttisiin teorioihin ja niiden esittämiin käsityksiin psyyken toiminnasta. Lindbergin romaani kuvaa eri tasoillaan tulkinnan ja merkityksen etsimisen prosesseja, mikä on yksi sen allegoriapiirteistä. Romaanin kertoja yrittää selvittää, millainen paikka kaukaisen Oblivionin maan Nadirin kaupunki on ja mitä kätkeytyy nykyisen kaupungin alle. Hän kirjoittaa vihkojaan, jotta hänen lääkäriinsä voisi tulkita, mikä häntä vaivaa. Kertojan vihkoja ja niiden lukuisia vihjeitä ja viittauksia tulkitsee myös lukija. Lindbergin romaani edustaa allegorian tyyppiä, jossa tulkinta-avaimia annetaan hyvin vähän tai annetut avaimet voivat avata vääriä ovia. Lyytikäinen (2013, 30) nimittää parodiseksi allegoriaksi tekstiä, joka hyödyntää lukijan halua löytää merkityksiä mutta vihjaa, että etsiminen voi johtaa harhapoluille.

Lindbergin teoksen kertoja pyrkii harhauttamaan kirjeidensä vastaanottajaa, eikä esimerkiksi suostu paljastamaan, missä fantastinen Oblivionin maa sijaitsee. Hän vastustaa niitä tulkintoja, jotka ennakoivat tohtorinsa Libiuksen tekevän, minkä vuoksi hänen kirjoituksensa on Mihail Bahtinin (1929–1963/1991, 282) termein sisäisesti poleemista, vastalauseita implikoivaa. Yksi Bereniken kertoman tarinan keskeisistä interteksteistä on Doran (oik. Ida Bauerin) tapauksertomuksena tunnettu ”Bruchstück einer Hysterie-Analyse” (Freud 1905/2006, ”Erään hysteria-analyysin katkelma”). Berenike kirjoittaa muistoistaan ja unistaan Libiukselle, jonka ilmeinen esikuva on Sigmund Freud. Nimi Libius viittaa Freudin seksuaaliviettä tarkoittavaan termiin libido, häpyhuulia merkitsevään latinankieliseen sanaan labius ja Carl Jonas Love Almquistin romaanin *Amorina* (1822 ja 1839) kirkkoherraan Doktor Labiukseseen. Tohtori Libiuksen toinen kaunokirjallinen esikuva on Mare

---

<sup>17</sup> Esimerkiksi Heligan viittaa englantilaiseen puutarhaan, jota kutsutaan nimellä Lost Gardens of Heligan. Menhiron viittaa kulttipaikkoina käytettyihin muinaisiin kivipaaseihin menhireihin.

Kandren romaanin *Quinnan och Dr Dreuf* (1994) tohtori Dreuf, joka Libiuksen tavoin pyrkii selvittämään naispotilaansa psyyken ja ruumiin salaisuuksia.

Viittaukset psykoanalyysiin korostavat teoksessa kuvatun vaelluksen metaforista merkitystä mielensisäisenä matkana. Teoksen kertoja ja päähenkilö Berenike karkaa mielisairaala Klinikalta juhannusyönä puoliltaöin. Matkan määränpäättä, Oblivionin maassa sijaitsevaa Nadirin kaupunkia, kuvataan symbolein, jotka on psykoanalyttisessä teoriassa yhdistetty tiedostamattomaan, psyyken alueeseen, jossa piilevät torjutut ja unohdukseen painetut muistot. Jo paikkojen nimet paljastavat tämän yhteyden: sana oblivion merkitsee unohdusta, ja tähtitieteen termi nadiiri tarkoittaa pistettä suoraan havaitsijan alapuolella, vastapäätä zeniittiä eli taivaanlakea. Tiedostamatonta on tavattu kuvailla alapuoleen ja maanalaisuuteen yhdistyvin metaforin, minkä vuoksi Nadir on tulkittavissa tiedostamattoman valtakunnaksi. Kaupungin rakenne muistuttaa kiinalaista rasiaa, jonka laatikot sulkevat sisäänsä toisia laatikoita ja kätköjä. Suljetussa kaupungissa on piilopaikkoja niin maan alla kuin maan päällä. Berenike letittää ja avaa hiuksiaan, joihin on kätkeyty taskuja ja kukkaroita. Hän vertaa hiustensa kätköjä kutojalintujen rakentamiin taidokkaisiin pesiin.

Sitter ner och flätar och löser det, löser och flätar det, och Isflickan har hjälpt mej att tvinna små fickor och börsar inne i det, och jag tänker på hur vävarfåglarna i hjärtat av den Svarta Kontinenten bygger sina konstfärdigt flätade bon, och hur jag på Kliniken sportade med att ideligen lägga ut falska spår och locka in er i återvändsgränder, men här känner jag mej inte ett dugg full i fan, och så är ni ju min enda förtrogna, så jag måste värda mej om min relation till er. (BH, 192–193.)

Tähän katkelmaan kätkeytyy viittauksia moneen intertekstiin. Kutojalintujen asuttama ”hjärtat av den Svarta Kontinenten” viittaa Freudin metaforiseen luonnehdintaan naisen psyykestä pimeänä mantereena (Freud 1926/2010, 51) ja Hélène Cixous’n esseen ”Le Rire de la Méduse” (1975, ”Medusan nauru”) väitteeseen, jonka mukaan nainen oppii jo lapsena, että naisen manner on pimeä ja naisen paikka pimeässä (Cixous 1975/2013, 39). Pimeästä mantereesta on tullut yleinen metafora, joka kuvaa sitä, miten Freud ei pystynyt ymmärtämään naisen psyykeä. Fraasi on alluusio myös Joseph Conradin allegoriseen romaaniin *Heart of Darkness* (1902, ruots. *Mörkrets hjärta*), joka kertoo päähenkilön matkasta Kongoon ja pimeyden sydämeen<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Saharan eteläpuolinen Afrikka, mukaan luettuna Kongo, on Bereniken mainitsemien kutojalintujen elinympäristöä.

Berenike muistaa, kuinka Klinikalla ollessaan johdatti tohtorinsa tulkinnallisiin umpikuijiin: ”jag på Kliniken sportade med att ideligen lägga ut falska spår och locka in er i återvändsgränder” (BH, 193). Psykoanalyysin kontekstissa nämä umpikujat muistuttavat niitä ongelmia, joita hysteerinen Dora aiheutti Freudille. Freud koki olevansa kykenemätön tulkitsemaan potilaansa kertomuksen epäselviä piirteitä, tulkinnallisia umpikujia (Freud 1905/2006, 107). Hysteria-analyysin katkelma jäi kesken, koska Dora päätti lopettaa hoitosuhteen. Feministisessä tutkimuksessa Doran on tulkittu kapinoivan Freudin autoritäärisyyttä ja seksismiä vastaan (Moi 1985, 182). Toril Moin (mt., 198) mukaan Freudin tiedonhalu on fallostristä, ja tapauksertomuksessa mies esitetään tiedon hallitsijana. Doran lailla Berenike osoittaa haluttomuutensa joutua tohtorinsa tulkittavaksi. Kun hän on kirjoittanut mielestään riittävästi, hän lopettaa kirjeviikkojen kirjoittamisen.

Menneisyyden rekonstruointi ja mieleen palauttaminen on keskeinen Freudin käyttämä hoitomuoto, jota hän soveltaa hoitaessaan hysteeriseksi diagnosoimaansa Doraa. Tohtori Libiuksen johtaman sairaalan nimi Klinikka on psykoanalyysikehyksessä viittaus ranskalaisen Jean-Martin Charcot’n johtamaan hysteriaklinikka Salpêtriëreen, mutta Libiuksen käyttämä kielelliseen tuottamiseen keskittyvä hoitomuoto muistuttaa enemmän Freudin kuin Charcot’n menetelmää. Freudia kiinnostivat potilaiden kertomat muistot, unet ja assosiaatiot, kun taas Charcot tunnetaan siitä, että hän järjesti klinikallaan speaktaakkelimaisia hysterianäytöksiä, joissa naiset esittivät fyysisiä oireitaan miesyleisölle, esimerkiksi lääkäreille ja kirjailijoille (Johannisson 1994/1998, 161). Bereniken kerronnassa on viittauksia myös hysterianäytöksiin: Klinikkan työntekijät tuijottavat Berenikeä, joka makaa katatonisessa tilassa, ja Nadirissa Berenike esittää hysteerisiä kohtauksia bordellin asiakkaille.

Psykoanalyysiin liittyvät hysteriakuvausten lisäksi unet ja assosiaatiot, jotka ovat merkittävä osa Lindbergin romaanin kerrontaa. Berenike luo tulkintani mukaan unessaan fantastisen kaupungin, jonka vangiksi joutuu. Unessa tehty matka, episodimaisuus, ajan kulumisen outo logiikka, analogiset rakenteet ja itserefleksiivisyys liittyvät Lindbergin teoksen allegorian lajirepertoaariin. Tämän romaanin allegorisuutta voi nimittää sekamuotoiseksi, koska siinä ei ole selkeästi toisistaan erotettavia kirjaimellisia ja metaforisia tasoja, vaan eri tasot limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa (Lyytikäinen 2013, 35–43).

Symbolistiseen, allegoriseen ja myyttiseen tulkintaan johdattaa myyttisten nimien ohella Lindbergin romaanin seitsemään lukuun jakautuva rakenne. Vihkojen ja lukujen määrä on analoginen Nadir-nimisten kaupunkien määrän

kanssa: kertoja päätyy järjestyksessään seitsemänten bordellikaupunkiin. Teoksessa toistuu luvun seitsemän symboliikka, joka liittyy moniin satuihin ja myytteihin sekä *Raamatun Ilmestyskirjaan*. Lindbergin romaanissa luku liittyy myös itämerensuomalaisiin juhannustaikoihin: ennen matkaanlähtöään Berenike laittaa tyynynsä alle seitsemän juhannuskukkaa, jotka hän löytää palattuaan takaisin Klinikalle. Seitsemän kukkaa ovat uskomuksen mukaan taikaväline, jonka avulla nukkuja voi nähdä tulevan puolisonsa.

Kuusi aiempaa kaupunkia ovat hautautuneet seitsemännen Nadirin kaupungin alle, ja Berenike esittää matkansa tarkoituksiksi hautautuneiden kaupunkien esiin kaivamisen. Freud kuvaa tiedostamattoman sisällön tutkimista metaforin, joiden lähdealue on arkeologia, minkä vuoksi Bereniken pyrkimys kaivaa esiin hautautuneet kaupungit vertautuu torjuttujen muistojen esiin nostamiseen ja tulkitsemiseen. Freud vertaa psykoanalyysia arkeologiaan esimerkiksi ”Erään hysteria-analyysin katkelmassa” (1905/2006, 24) ja essessään ”Harhakuvia ja unia W. Jensenin *Gradivassa*” (Der Wahn und die Träume in W. Jensens ”*Gradiva*” 1907/1995), jossa hän analysoi Wilhelm Jensenin *Gradivan* (1903) kuvausta Pompejista. Pompejista kertoo myös Berenike.

#### *Ser*

framför mej det förnåma Pompeji med sina obscena väggmålningar på bordellerna och de förstenade kärleksparen i sina oförlömliga ställningar. Har ni besökt Pompeji? Och med era egna ögon sett dem – nej tänkte väl det, och så dumt jag frågar, för de är ju inte utställda för kreti och pleti att se, stenkopiorna av de kroppar som en gång bestod av blodgenomfluten vävnad och krusigt könsblött hår, och på golvet det utpillda falernervinet som tiden, denne mäktige mästare förvandlat till en grabbnäve rubiner. (BH, 124–125.)

Kertoja kysyy, onko tohtori Libius vierailut Pompejissa mutta toteaa kysymyksensä olevan tyhmä, koska Pompejin salat eivät ole kaiken kansan nähtävillä. Ironinen kommentti rinnastaa tohtorin kaikkeen kansaan, tavallisiin ihmisiin, joilla ei ole Pompejiin asiaa. Berenikellä itsellään on sen sijaan pääsy rauniokaupunkiin, koska hän voi nähdä sen omilla silmillään.

Berenike viittaa tekstissään Freudin kirjoittamiin hysteriopotilaiden tapauksertomuksiin ja vertaa itseään kuuluisiin psyykkisistä ongelmista kärsineisiin ihmisiin, kuten Mary Barnesiin ja Rachel Hertztiin. Berenike mainitsee, ettei voi ylittää kollektiiviseen tiedostamattomaan, joka on Carl G. Jungin käsite yksilöllisen tiedostamattoman rajat ylittävälle tiedostamattomalle. Kollektiivinen tiedostamaton ilmenee Jungin mukaan eri aikoina ja paikoissa



eläneiden ihmisten ja kansojen unissa, myyteissä ja näyissä (Jung 1934/1980, 5–6).

Har för mej att jag kanske inte är så mångskiktad som de där stora klassiska patienterna som ”Vargkvinnan”, en ”Mary Barnes” eller en ”Frau K”, för att inte tala om ”Fallet Rachel Hertz” och vad de heter. Misstänker att mitt psyke tvärtom är mycket grunt – allas kan ju inte nå ändå ner till det ”kollektiva omedvetna”. (BH, 70.)

Berenike nimittää Freudin tapauskertomusten potilaita väärillä nimillä. Freud ei kirjoittanut tapauskertomusta Susinaisesta (Vargkvinnan) vaan Susimiehestä (Vargmannen). Frau K. ei ollut Freudin potilas vaan nainen, johon Freud tulkitsee Doran ihastuneen. Tunteensa rouva K.:ta kohtaan Dora on Freudin tulkinnan mukaan kanavoinut Herra K.:hon, isään ja Freudiin. Doran tapauskertomukseen Bereniken tarinan liittää kerronnan ja nimiviittausten lisäksi perhesuhteiden kuvaus. Doran tavoin Berenike kertoo kilpailleensa äitinsä kanssa isän rakkaudesta. Berenike kertoo halveksunnastaan äitiään Sylviaa kohtaan ja halustaan saada osakseen isän rakkaus ja huomio. Hän kertoo perhetuttava Åken katselleen alastomia tyttöjä tyrnipensaaseen piiloutuneena (BH, 191–192), kosketelleen kertojaa ja sanoneen tälle Bisaballen-nimisellä karilla pitävänsä pyöreistä tytöistä: ”*Jag tycker om mulliga flickor, jag*” (BH, 143). Herra K. on puolestaan yrittänyt suudella Doraa ja halannut tätä väkisin. Freud tulkitsee Doran hysteeristen oireiden johtuvan osaksi siitä, että Dora ahdistui tuntiessaan Herra K.:n erektion itseään vasten. (Freud 1905/2006.)

Kirjoituksessaan Berenike rekonstruoi oman henkilöhistoriansa lisäksi muiden ihmisten tarinoita kuvauksissaan historiallisista kaupungeista ja aiemmin eläneiden naisten kohtaloista. Catherine Clément (1975/1993, 5) katsoo, että hysteerikkopotilaat esittivät oireissaan muiden naisten historian oman historiansa lisäksi. Hysteerikoiksi määriteltyjen naisten oireet ja puhe ovat speaktaakkelimaisia kapinan muotoja yhteisöissä, joissa naiset oli kahlittu kodin piiriin, ja hysteria tarjosi mahdollisuuden tästä piiristä irtautumiseen (mt., 10). Clément (mt., 5) rinnastaa hysterian noituuteen, koska hysteerikko ja noita ilmentävät miesten naisiin kohdistamia pelkoja ja haluja, mutta kapinoivat miesten määrittämää naisen roolia vastaan. Bereniken kapina ilmenee kertomisesta kieltäytymisenä ja tohtorin kehoitusten ironisena kommentointina. Ruumiillista hysteriaa hän näyttelee sekä Klinikalla että bordellissa vääntäytymällä erilaisiin asentoihin ja tiedostamalla asemansa miesten katseiden kohteena. Berenike vertaa bordellia noitametsään (BH, 38) ja kertoo noidista,

jotka kätkevät taika-aineita karvoitukseensa. Tällä tavoin hän rinnastaa itsensä noitanaisiin.

Allegorisuuden ja tulkintatasojen useuden vuoksi Lindbergin teos johdattaa tulkitsijansa moniin eri suuntiin. Eri yhteyksissä toistuva symboli, metafora tai miljö mahdollistaa monta mahdollista tulkintakehystä, jotka eivät sulje toisiaan pois. Tämä ominaisuus vaikuttaa lajitulkintaan, koska elementit aktivoivat samanaikaisesti myös eri lajiyhteyksiä. Lasista rakennettu Nadirin kaupunki ja Bereniken ikkunakoppi ovat alluusioita esimerkiksi Zamjatinin dystopiateoksen *My* lasista rakennettuun Edinoe Gosudarstvo -valtioon, ”Lumikki”-saduissa kuvattuihin lasiarkkuihin ja *Ilmestyskirjassa* kuvattuun Uuteen Jerusalemiin. Koko Nadirin kuvauksessa yhdistyvät utopian ja dystopian elementit. Zamjatinin kertoja, matemaattisen runoelman kirjoittaja D-503, kokee olevansa yksin lasisessa talossa, jonka huoneet toistuvat samankaltaisina kuin toistensa peilikuvat (Zamjatin 1920/1994, 79). Peilimäisesti toisiaan heijastavat myös Bereniken huoneet, jotka ovat samankaltaisia lapsuudenkodissa, Klinikalla ja bordellissa, ja niiden kaikkien ikkunasta Berenike on katsellut ulos.

Lindbergin teoksen rakentuminen toistuvista symboleista ja analogioista – toisiinsa vertautuvista henkilöhahmoista, tilanteista ja paikoista – liittyy sen allegorian lajiperinteeseen. *Berenikes hår* koostuu kehyskertomuksesta ja lukuisista toisiaan peilaavista sisäkkäisistä tarinoista. Koko teos on ikään kuin peilitalo, jonka henkilöillä on vääristyneet kaksoisolennot ja jonka tapahtumat toistuvat samankaltaisina eri paikoissa. Teokseen upotetut kertomukset toistavat analogisesti koko romaanin tapahtumia ja teemoja ja toimivat näin *mise en abyme* -rakenteina. Moninkertaiset *mise en abyme* -rakenteet voivat Lucien Dällenbachin (1977/1989, 70–71) mukaan toimia fragmentaarisen teoksen osien yhdistäjinä. Tällainen funktio on tulkintani mukaan Lindbergin romaanin moninkertaisilla keskenään analogisilla kertomuksilla.

Lyytikäisen (2013, 25, 31–32) mukaan allegorian repertoariin kuuluvat metaforiset kaksoissidokset ja analogiat, joilla se luo projektiorakenteen kahden tai useamman tarinan tai kertomuksen välille. Allegoriassa yhdistyvät eri käsitealueet niin, että niiden väliin jää sekoitettu tila, joka ei palaudu kirjaimellisen ja kuvaannollisen tason erotteluun vaan on tätä monimuotoisempi (mt. 35–36). Lindbergin romaanissa kuvatut ympäristöt, vankilaa muistuttavat Klinikka ja Miljoonabordelli sekä lasista rakennettu Nadirin kaupunki ovat monitulkintaisia allegorian osia, jotka eivät ole projektiosuhteessa mihinkään yksittäiseen tekstiin, kertomukseen tai ideologiaan vaan joilla on useita analogiapareja.

Som en gigantisk kokong av glas omsluter mej staden Nadir. Och vilket glas, och vilken kristall! – Opalglas och flussglas, hyttglass och hushållsglas, mjölkglas och målat, etsat och filigrandekorerat glas, färgat glas och ofärgat, eller som i mina väggar bäggedera, och det är det finaste som finns: graalglas... Nej, det finns ännu finare, och det är millefioriglas, tusenblomsglas, och "Himlen" däruppe påstås vara byggd av det. (BH, 189.)

Nadirin rakennusmateriaalista osa on läpinäkyvää, osa läpinäkymätöntä opaalilasia ja osa peililasia. Bereniken huoneen seinät ovat kaikkein hienointa graal-lasiksi kutsuttua materiaalia. Graal-tekniikalla tehty lasi on koristeellista, moniväristä ja etsausin kuvioitua erityisen hienoa lasia, ja huoneen rakentaminen tästä materiaalista kertoo sen arvokkuudesta. Graal-tekniikalla tehdyt lasiseinät ovat yksi yksityiskohta, joka kuvaa teoksen kerroksellisuutta: graal-lasitöissä kuvia maalataan lasikerrosten väliin, ja tekniikka mahdollistaa kuvien ja tekstien piilottamisen lasimassan sisään niin, että ne valmiissa esineessä näkyvät vain tietystä kulmasta katsottuna. Lasimateriaalin nimi on toisaalta yksi allegorian äärelle johtavista geneerisistä vihjeistä, koska ranskalainen teos *La Quête du Saint-Graal* on keskiaikaisen allegorian tunnetuimpia teoksia (Lyytikäinen 2013, 29). Nadirin kutsuminen kristallikaupungiksi on alluusio myös toiseen tunnettuun allegoriaan, *Ilmestyskirjan* kuvaukseen timanttien lailla hohtavasta Uudesta Jerusalemissa (Ilm. 21: 9–21). Sekä Graal että Uusi Jerusalem liittyvät kertomuksiin ja legendoihin, jotka kuvaavat pyrkimystä utopian, onnen, voiman tai ikuisen nuoruuden saavuttamiseen. Ne ovat osa kristillistä tarinaperinnettä – Graal on pyhä esine ja Uusi Jerusalem Jumalan kaupunki. Kristinuskoon on Lindbergin teoksessa muitakin viittauksia, ja *Raamattu* on yksi teoksen keskeisistä interteksteistä.

Uuden Jerusalemin kuvaus on yhdistetty utopian lajiin, kun taas Uutta Jerusalemiä edeltävän tuomiopäivän kuvaus on vaikuttanut dystopian ja apokalypsin lajeihin. Nadir-kuvauksessa on viitteitä sekä paheelliseen Babyloniin että Jumalan langettaman rangaistuksen ja kaupungin tuhoutumisen jälkeiseen Jerusalemiin. Lihan iloja juhlistavan ja neitsyitä uhraavan Nadirin karnevaalin aikana syttyy tulipalo, joka tuhoaa taivaita kohti kurottavan Miljoonabordellin ja suuren osan sen työntekijöistä ja asiakkaista. Tämä tuhokuvaus toistaa elementtejä, jotka ovat tuttuja *Ilmestyskirjan* apokalypsista sekä Sodomian ja Gomorran tuhon kuvauksesta. Bordellikaupungin tuhoutumisen jälkeen henkiin jääneet nuoret naiset alkavat rakentaa uutta bordellia. Vanhan tuhoutumista seuraa siis uusi alku, kuten *Ilmestyskirjassakin*. *Ilmestyskirja*-viittaukset ovat osa Lindbergin teoksen monitulkintaista

utooppisuutta ja dystooppisuutta: teoksessa kuvatut paikat eivät ole yksiselitteisesti utopioita eivätkä dystopioita.

Graalin legendan ja *Ilmestyskirjan* lisäksi Lindbergin romaanissa on geneerisiä alluusioita kolmanteen tunnettuun allegoriaan, jossa on utopian elementtejä. Berenike muistelee lapsuudessaan kohtaamaansa tyttöä nimeltä Lämmchen, joka rakastui Pilgrimiksi kutsuttuun nuorukaiseen. Rakastuneet kävivät kirjeenvaihtoa, jonka Berenike luki salaa ystävänsä Dafnen kanssa. Uskonnollisella Pilgrimillä oli tapana lukea John Bunyanin teosta *The Pilgrim's Progress* alkukielellä ja koristaa kirjeensä syvällisillä ajatuksilla (BH, 113). John Bunyanin *The Pilgrim's Progress* (1678) on allegoria, joka kuvaa Kristityn matkaa tuhoutuvaksi ennakoimastaan kaupungista kohti taivaallista kaupunkia (Celestine City). Bunyanin teoksen kansilehdellä kerrotaan matkan olevan unen muodossa kerrottu.<sup>19</sup> Kristityn vaellus on uninäky, kuten monet sitä edeltävät keskiaikaiset allegoriat (Tambling 2010, 69).

Intertekstuaalinen ja geneerinen yhteys Bunyanin allegoriaan vahvistaa tulkintaa, jonka mukaan Bereniken matka on unimatka ja Nadir-kuvaus päähenkilön uni. Nadir on vaihtoehtoinen todellisuus, joka samanaikaisesti muistuttaa Klinikan todellisuutta ja on sille päinvastainen. Unien kuvaaminen on paitsi allegorioille tyypillinen piirre myös utopiakirjallisuuden lajikonventio (Ryan-Hayes 1995, 208). Kuvaus samanaikaisesti tutusta ja vieraasta Oblivionista toistaa Sigmund Freudin käsitystä unesta. Freudin (1900/1999, 108–109, 142) mukaan unessa yhdistyvät päivän tapahtumat, varhaisemmat muistot ja unennäköhetken tuntemukset. Öinen Nadir on täten symbolinen kuvaus matkasta tiedostamattomaan. Romaanin unikuvaus rakentuu sisäkkäisistä unikertomuksista, unista unessa. Uni avaa kertojalle ovia, jotka avautuvat toisiin todelluuksiin: ”Drömmer jag att jag drömmer? Drömmer att jag drömmer att jag drömmer att jag just nu sitter och skriver en koratkatt i knät?” (BH, 258.)

Erilaiset toisiaan peilaavat henkilöahmot ja tilanteet ovat teoksen metafiktiivisiä elementtejä, jotka korostavat maailmojen tekstuaalisuutta ja kuvitteellisuutta. Philip Ross Bullock (2011, 91) katsoo, että utooppiset kertomukset kommentoivat usein omaa fiktiivisyyttään esimerkiksi sisällyttämällä kertomuksiin niitä peilaavia sisäiskertomuksia tai kuvaamalla kirjoittamisen prosessia. Lindbergin romaanissa metafiktiivinen piirre on näiden

---

<sup>19</sup> Bunyanin teoksen nimi on kokonaisuudessaan *The Pilgrim's Progress from this World, to That which is to come: Delivered Under the Similitude of a Dream Wherein is Discovered, The Manner of his getting out, His Dangerous Journey. And safe Arrival at the Desired Country.*

lisäksi tapa, jolla päähenkilö parodioi erilaisia kaunokirjallisuudesta ja muusta kulttuurista tuttuja hahmoja ja korostaa tällä tavoin omaa fiktiivisyyttään ja asemaansa henkilöahhmona muiden joukossa. Metafiktiivisyys ja upotusrakenteiden käyttö yhdistävät teoksen myös sadun lajiin. Nämä piirteet ovat Elizabeth Wanning Harriesin (2001, 32) mukaan ominaisia monille naisten kertomille ja kirjoittamille saduille.

Nadir-jakso on Lindbergin romaanin sisäiskertomus, joka on upotettu Klinikkaa kuvaavien aloituksen ja lopetuksen keskelle. Tämä upotus yhdistää utopian ja dystopian elementtejä, mikä näkyy esimerkiksi siinä, miten kertoja kuvailee tuntemuksiaan Nadirin kaupungissa. Pääsy Nadiriin on Bereniken toiveiden täyttymys ja painajainen. Nadirissa kertoja voi olla kaikkea sitä, mitä hän ei valvetodellisuudessa voinut olla. Häntä ihailaan hänen kauneutensa ja pitkien hiustensa vuoksi ja hänet ylennetään kaupungin berenikeksi, joka houkuttelee asiakkaita bordelliin. Koska Berenike voi Nadirissa näyttää mielestään kauniilta ja kerätä ihailuja, hän kokee kaupungin oikeaksi kodikseen maan päällä. Nadir näyttäytyy aluksi Bereniken toiveiden toteutumana.

Här gäller jag för att vara perfekt, dr Libius, och inte bara det, utan *den enda perfekta* i en stad med en miljon kvinnor! Har blivit norm och ideal i stället för avvikelse, en levande legend och en – oberörbar. Min betydelse för staden är omätligt stor! [--] [D]et säjs att den som beger sej till den Mörka Staden blir kvar där. Vågar redan nu påstå att jag i Nadir funnit mitt rätta hem på jorden. Tror ni får se er i månen efter patient B. Kropp.

Det är möjligt att hon är död, medan en *arkeolog* Kropp intagit hennes plats. (BH, 162.)

Nadiriin päätyminen on paitsi Bereniken ulkonäöllisten myös hänen ammatillisten toiveidensa täyttymys, koska Nadirissa hän uskoo voivansa harjoittaa arkeologisia kaivauksia. Hänen ammatillista kunnianhimoaan, persoonallisuuttaan tai ajatuksiaan ei kuitenkaan kaupungissa arvosteta, vaan tärkeää on vain se, että hän näyttää kauniilta ja keimailee ikkunassa.

Kertojan Klinikalla kuvailema juhannusyö on Nadirissa vaihtunut päättymättömäksi pimeydeksi ja talven kylmyydeksi. Nadirissa eletään ikiaikaa, joka ei sijoitu Klinikkan aikaan nähden tulevaisuuteen eikä menneisyyteen. Teoksesta puuttuu dystopian lajille tyypillinen tulevaisuuden kuvaus. Epämääräinen aikakehys on yksi teoksen allegorian piirteistä. Monissa allegorioissa kuvataan ikiaikaisuutta, joka saattaa yhdistyä johonkin historialliseen aikaan tai nykyisyyteen (Lyytikäinen 2013, 43). Fantastisen ajan ja paikan yhdistäminen realistisempaan kuvaukseen on allegorian lisäksi

saduille tyypillinen piirre. Sadulle on allegorian tavoin ominaista ajan kuvaamisen epämääräisyys, koska sadun tapahtumia ei yleensä sijoiteta määriteltävään historialliseen aikaan.

## 2.2 Vaihtuvien aikakausien utopiat ja dystopiat

Berenike saapuu Nadiriin kaukaa ja kertoo havainnoistaan ulkopuolisen näkökulmasta. Tällainen näkemäänsä hämmästelevä tarkkailija on tyypillinen henkilöahmo satiirisessa (Knight 2004, 64) ja utooppisessa kirjallisuudessa (Cavalcanti 2003, 59). Berenike kertoo raportoivansa tunteensa, ajatuksensa ja reaktionsa tohtorilleen yksityiskohtaisesti. Samalla hän kuvailee Oblivionin maan tapahtumia ja välittää kuulemiaan tarinoita tuhoutuneista yhteiskunnista.

Är säker på att ni, likaväl som jag, tar avstånd från allt vad kommersiell köthandel heter. Men nyfiken får en väl ändå vara...?

Det är väl mänskligt, och skadar ingen? Och utifrån min position här kan jag observera, studera, iakttä, utan att *egentligen* delta i den förkastliga hanteringen. Ska minutiöst rapportera allt jag erfar till er, och det gäller inte minst mina egna känslor, reaktioner och tankar (för er att varsågod foga till dossier Berenike K) (BH, 154.)

Nimillä Det Stora Protokollet ja Det Stora Minnet tunnettu nainen kertoo Berenikelle muinaisista Nadirin kaupungeista. Kuuden aiemman Nadirin yhteiskunta on rakentunut bordellitoiminnan ympärille, mutta seksikaupan periaatteet ovat vaihdelleet. Det Stora Minnet on esittänyt myös evoluutioteorian, jonka mukaan kaikki seksityöläiset polveutuvat alkuhuora Lucysta.

Muinaisten Nadirin kaupunkien kuvausten intertekstejä ovat kreikkalais-roomalaisen mytologian kuvaukset kulta-, hopea-, vaski- ja rauta-ajasta (Ovidius 1997 I, 89–150), jotka on tulkittu utopioiksi ja dystopioiksi. Kumar (1987, 99–100) vertaa Hesiodoksen teoksessaan *Erga kai hemerai* (700 eaa., suom. *Työt ja päivät*) kuvaamia kulta- ja rauta-aikaa utopian ja dystopian vuorotteluun. Kronoksen aikana kultainen laji eli vailla tuskia ja vaivoja ja nautti peltojen yltäkyläisistä hedelmistä (Hesiodos 700 eaa/2004, 110–121).

Kuvaukset yhdistyvät myös yhden sukupuolen utopioiden ja dystopioiden perinteeseen, koska naisten rakentamaa kaupunkia luonnehditaan utopiapiirtein, kun taas dystooppisin kaupunki oli miesten hallitsema raudasta rakennettu viides Nadir. Rautakaupungin hallinto määritteli naurun, ilon, seksin ja

alastomuuden synneiksi ja täten kiellettäviksi, ja kaupunkia luonnehditaan tuhatvuotisen pimeyden valtakunnaksi. Rautainen Nadir toistaa Ovidiuksen (*Muodonmuutoksia I*, 125–150) ja Hesiodoksen (700eaa/2004, 106–205) kuvauksia rauta-ajasta, jolle olivat ominaisia väkivalta ja vaino. Hesiodos (mt.) kuvaa rautaiseksi suku-polveksi aikalaisiaan, jotka vihaavat toisiaan, ovat kateellisia, vahingoniloisia ja rikollisia, eivätkä kunnioita vanhempiaan.

Beväpnande vakter patrullerade gatorna, och om de så mycket som anade början till ett litet smil var de kvickt där och körde sina skräckinjagande hillebarder i vederbörandes mun, angiverskor pressade sina öron mot dörrarna för att uppfånga det minsta ljud som kunde tyda på olovlig munterhet, och stan var packad med röda brevlådor enkom ditsatta för angivelser! [--] Men man pekade också ut brottsliga *djur*horor i den femte staden... Getter och tackor påstods förföra sina husbönder, eller vem som helst som de vände sin oklädda stjärt mot, för att inte tala om hur ystra ungston dansade sina tämjare tokiga, så att det bara kunde sluta på ett sätt, och löpska hyndor – vad ställde inte de till med? Till och med de vilda djuren sades smyga sej in i staden för att med liv och lust delta i den allmänna skörlevnaden! (BH, 173–174.)

Bereniken kertoman mukaan viidennen Nadirin kutut ja uuhet ovat ihmisten himojen syntipukkeja, joiden paljaat takamukset kutsuvat paritteluuun. *Raamatun Kolmannessa Mooseksen kirjassa* kerrotaan kahdesta pukista, joista toinen tapettiin ja toinen jätettiin eloon. Eloon jätetyn pukin kannettaviksi pantiin kaikki ihmisten synnit, minkä jälkeen syntipukki karkotettiin autiomaahan (3. Moos.: 7–10.) Syntipukkipertomuksen asetelma toistuu sekä rautaisessa Nadirissa että seitsemännessä lasi-Nadirissa. Ihmisten ja eläinten toimintaa nimitetään viidennessä Nadirissa haureudeksi ja naaraseläimiä eläinhuoriksi. Vain naaraisiin kohdistuva vaino ja niiden uhraaminen ihmisen nautinnonhalun tähden vertautuu tapaan, jolla seitsemännessä Nadirissa kohdellaan naisia. Kaikki seitsemännen kaupungin naiset palvelevat bordellissa, heidän asiakkaansa nimittävät heitä huoriksi, ja liian vanhoiksi katsotut naiset karkotetaan kaupungin ulkopuolelle jättömaalle kuin *Mooseksen kirjan* syntipukit. Siinä missä viidennessä kaupungissa seksi luetaan rangaistavaksi synniksi, seitsemännessä Nadirissa naiset ja miehet pakotetaan yhdyntöihin.

Rautainen Nadir tuhoutui ruostumalla, ja rautakaupugin seuraajaksi naiset rakensivat kankaasta ja vedestä Najadian. Kaupugin nimi viittaa lähteissä ja puroissa eläviin kreikkalaisen mytologian nymfeihin. Kuudennessa bordellikau-pungissa oli Bereniken kertoman mukaan vesiputouksia, suihkulähteitä, peltoja ja ihania puutarhoja. Tällainen maaseutukuvaus on feministisissä utopioissa toistuva piirre (Heggstad 2003, 184). Tähän lajiin kuuluvissa teoksissa

teknologia ja tie yhdistetään usein patriarkaaliseen hallintaan, kun taas naisten kuvataan elävän harmonisessa suhteessa muun luonnon kanssa. Nämä piirteet ovat tyypillisiä myös ekologisille utopioille. (Kumar 1991, 103.) Bereniken kuvailema vesi-kaupunki ei kuitenkaan ole virheetön utopia.

Hur som helst hade man i färskt och kritiskt minne järnstadens gräsligheter, och anlade härliga trädgårdar i vilka vattenfall och springbrunnar ständigt sorlade. I stadens mitt reste man en staty över den mäktiga Al Uzza, också kallad Ur-Venus, eller Vatten-Venus och begöt henne med strålar av flytande kvicksilver.

Guldfiskar blänkte i dammarna, och överallt rådde en ungdomlig och yster livstillvändhet, och på kort tid mångdubblades antalet invånare i Nadir. Man inte bara tolererade, utan månade sej om en närvaro av barn, och för en främling måste Nadir på den tiden ha tett sig som nära nog vilken ”normal” stad som helst, bara så mycket friare, så mycket gladare, så mycket generösare. [--] Och så långt ögat nådde var fälten runt de två städerna vita av bomull, och blå av lin, för det säger sig självt att en storstad byggd av tyg kräver ständiga reparationer. (BH, 175.)

Kuudennen kaupungin puuvilla- ja pellavapellot levittäytyvät sinisinä ja valkoisina: ”så långt ögat nådde var fälten runt de två städerna vita av bomull, och blå av lin” (mt.). Lauseke ”så långt ögat nådde” on viittaus Zacharias Topeliuksen runoon ”En sommardag i Kangasala” (1853), jossa suomalaista kansallismaisemaa kuvataan ihannoiden: ”vidt skina de blåa vatten / så långt de af ögat nås” (Topelius 1970, 135). Nadirissa sinisinä eivät hohda järvet vaan pellavapellot. Lindbergin romaanissa mainitut sinivalkoiset pellot ja Topeliusviittaus ironisoivat idealisoitua Suomi-kuvausta. Tällaista topeliaaniseen Suomi-kuvaan kohdistuvaa ironiaa on myös Lindbergin romaanissa *Candida*, jonka lopussa kerrotaan retkikunnan saapumisesta idylliselle Roineen tilalle Kangasalle (Lindberg 1996/1998).

Viidennen Nadirin tuhoutumisen jälkeen rakennetun Najadian hedelmällinen maa rinnastaa sen Ovidiuksen kuvaamaan kulta-aikaan, mutta siinä missä Ovidiuksen kuvauksessa maa ei ole ihmisen muokkaama, Najadiassa maata viljellään, jotta kaupunki saisi materiaalia rakennuksiinsa. Viidennen Nadirin kuvauksessa liioitteleva tyyli tuottaa parodisen sävyn. Samoin kuvaus Najadiasta on utopian parodia. Utooppisen kaupungin puutteet ilmaistaan implisiittisesti: pelloja viljellään, jotta ne tuottaisivat materiaalia kaupungin korjaamiseen, koska kangaskaupunki on alati vaarassa ratketa saumoistaan. Muinaisten kaupunkien ja nykyisen Nadirin talousjärjestelmät eroavat toisistaan. Najadian naiset pyörittivät bordellia, jossa seksipalvelu vaihdettiin



kukkiin ja perunoihin. Vaihtotalous vaihtuu seitsemännessä Nadirissa kapitalismiin, jossa kaikki tuotot päätyvät johtajan taskuun, eivätkä työntekijät saa rahallista korvausta työstään.

Seitsemäs Nadir on rakennettu lasista, jonka kimallukseen kaupunkiin saapunut kertoja aluksi ihastuu.

I Oblivion samlas inget på hög, allt omsätts, och stockningar är ett okänt begrepp! Minustecken, negationer och tristesser blåser man med hjälp av väldiga blasters bort, bort, som maskrosfjun över slätten, mot havet, ut *över* havet – såg dem med mina egna ögon, då jag släpade mej fram de sista versten mot kristallstaden – denna utsvävning i glas! – som jag i mitt utmattade tillstånd tog för en hägring. (BH, 158.)

Kristallinkirkkaana loistavan kaupungin rakennusten läpinäkyvyys on kontrollin väline, kuten Zamjatinin dystopiassa *My*, jonka steriili lasikaupunki mahdollistaa ihmisten jatkuvan tarkkailun. Berenikelle uskotellaan hänen olevan kaikkein kaunein heijastamalla hänen kuvansa eri puolille lasikaupunkia ja asettamalla hänet lasikoppiin kadunmiesten katsottavaksi. Kertoja kokema ylpeys oman kauneuden tunnustamisesta vaihtuu tarkkailunalaisen tuntemaan ahdinkoon.

Seitsemännessä Nadirissa vaietaan menneisyydestä, ja vain huhupuheiden perusteella Berenike saa selville, mitä edellisille berenikeille on tapahtunut. Kertojan edeltäjät on huhun mukaan heitetty kaupungin läpi virtaavaan jokeen. Berenike huomaa olevansa bordelliin suljettu lasikaupungin vanki, jonka vankeudelle ei näy loppua, koska kellot ovat pysähtyneet osoittamaan ikuisen *Tempus Majestatis*in aikaa.

Försäkrar er att här trots allt är ”gudagott att vara”.

Nej, skulle ju inte pissa er i ögat... Alltså: Är fånge på den banalaste av bordeller, och kan inte komma ut. Tror inte längre på snacket om att snart bli avlöst av den ”riktiga” berenike.

*Jag är den riktiga Berenike*, och ska så förbli till tidernas ände, vilket är detsamma som deras ”*Tempus Majestatis*”. (BH, 231.)

Kertoja vakuuttaa kaupungissa olevan hyvä olla, mutta ironisoi sanomansa lainausmerkein ja toteamalla seuraavassa virkkeessä valehtelevansa, jos uskottelisi näin. Kertojan viestien ristiriitaisuus tuottaa Lindbergin teokseen ambivalenttiutta, joka ilmenee myös utopian ja dystopian välisen rajan kyseenalaistumisena. Muinaisten bordellikaupunkien tuhokuvaukset osoittavat, ettei utooppinakaan rakennelma ole virheetön ja ikuinen. Tällainen utopian

täydellisyyden rikkoutumisen kuvaus on yhdistetty kriittisen utopian (Moylan 1986, 44) ja 1900-luvun lopun feministisen utopian (Sargisson 1996, 2, 20, 52) alalajeihin, joissa täydellisen yhteiskunnan idea kyseenalaistuu.

Utopian ja dystopian välinen jännite ilmenee Lindbergin teoksessa monin tavoin. Teoksessa on lukuisia viittauksia erilaisiin utopioihin: niin esikristillisiin myytteihin kulta-ajasta kuin juutalais-kristilliseen paratiisiin ja Uuteen Jerusalemiin. Utopia- tai paratiisi-intertekstejä ovat myös Bunyanin *Pilgrim's Progress*, jossa matkataan kohti autuasta kaupunkia, sekä myytti Venusvuoresta, joka on yltäkylläisyyden ja rajoittamattomien seksuaalisten nautintojen paikka. Dafne ja Berenike ovat lapsina nimenneet kalliomuodostelman Venusbergiksi: ”*Jag döper dig till Venusberg, till Venusberg döper jag dig*” (BH, 191).

Kumar (1991, 6) määrittelee Venusbergin edustavan utopian yhtä muotoa, Cockaygnea, köyhän miehen taivasta, jossa kaikki toiveet toteutuvat. P. S. Barto (1913, 295, 297, 303) rinnastaa saksalaisen Venusberg-myytin tarinaan Pyhästä Graalista ja näkee ne saman myytin eri versioina. Hän tulkitsee tämän myytin kuvaavan pakanallista paratiisia, joka on aistillisten nautintojen tyyssija kaikkien varhaisten paratiisikäsitteiden tavoin (mt. 297). Venusberg-sanalla on kuitenkin muitakin merkityksiä Lindbergin romaanissa. Ruotsin ja saksan kielissä sana 'venusberg' tarkoittaa häpykumpua. Nimi Venusberg viittaa myös Saksan kaupunkiin, jossa oli toisen maailmansodan aikana naisten keskitys- ja työleiri (Cziborra 2015, 15). Tämän sanan erilaiset merkitykset ovat yksi esimerkki siitä, miten samat yleis- ja erisnimet sekä symbolit viittaavat Lindbergin teoksessa sekä utopiaan että dystopiaan – rajattomaan vapauteen ja vankeuteen. Venusbergin lisäksi teoksessa on muita viittauksia keskitysleireihin. Nadir-jakson viittaukset totalitaariin yhteiskuntiin ja niitä kuvaaviin dystopioihin vahvistavat tulkintaa, jonka mukaan kertojan matka Nadiriin ei ole retki utopiaan vaan dystopiaan. Seuraavaksi käsittelemme tarkemmin Lindbergin romaanin dystooppisuutta ja erityisesti sitä, miten se sijoittuu osaksi feministisen ja totalitaristisen dystopian traditioita.

## 2.3 Bereniken tarina totalitaristisena ja feministisenä dystopiana<sup>20</sup>

Kertojan pyrkimys selvittää Nadirin menneisyys ja hänen kirjoituksissaan ilmenevä kapinallisuus ovat piirteitä, jotka yhdistävät Lindbergin teoksen dystopian traditioon. Useissa dystopiateoksissa kuvataan, miten historialliset dokumentit, kirjat ja kirjastot on tuhottu, jotta kansalaiset eivät saisi tietoa nykyjärjestelmälle vaihtoehtoisesta todellisuudesta. Näiden kirjoitusten lukeminen ja omien dokumenttien kirjoittaminen ovat kapinallisia tekoja yhteiskunnissa, jotka kieltävät menneisyyden ja pyrkivät pitämään kansalaiset tietämättöminä. Berenike haaveilee arkeologisista kaivauksista, mutta päätyy Nadirin kaupungin Miljoonabordelliin, jossa naiset myyvät seksipalveluja naapurikaupunki Zenitin miehille. Lindbergin teos kytkeytyy feministisen dystopian lajitraditioon kuvaamalla totalitaarista yhteiskuntaa, jossa naiset on pakotettu myymään ruumistaan ja palvelemaan miesten tarpeita.

Seitsemännessä Nadirissa naiset suljetaan bordelliin, jonka johtaja tunnetaan nimillä Herrn i Himlen ja Jörg von Liebenfels. Molemmat nimet viittaavat historiallisiin henkilöihin, jotka on yhdistetty natsismiin ja antisemitismiin. Herrn i Himlen on äänteellisesti samankaltainen nimi kuin Heinrich Himmler (1900–1945), ja Jörg von Liebenfelsing historiallinen kaima on Jörg Lanz von Liebenfels (1874–1954), joka on kirjoittanut esimerkiksi rotuopista ja alempiarvoisiksi katsomiensa ihmisryhmien sterilisoimista. Näiden nimien lisäksi teoksessa on muitakin viittauksia natsismiin, keskitysleireihin ja politiikkaan, joka esittää osan ihmisistä vihollisina ja alempiarvoisina.

Lindbergin romaanissa vaino kohdistuu erityisesti vanhoihin, sairaisiin tai raskaana oleviin naisiin sekä lapsiin. Naisiin kohdistuva viha on temaattinen piirre, joka yhdistää teoksen feministisen dystopian alalajiin, kun taas viittaukset fasismiin ja totalitaristisiin yhteiskuntiin liittävät teoksen totalitaristisen dystopian traditioon. Totalitaristinen dystopia on dystopian alalaji, joka nimensä mukaisesti kuvaa totalitaarisia yhteiskuntia. Feministisetkin dystopiat voivat kuvata totalitarismia, mutta niissä kuvatut rajoitukset kohdistuvat erityisesti naisiin.

Hahmotan lajien repertoaarit aiemman tutkimuksen ja lajien prototyypisten jäsenten avulla. Prototyyppi on teos, jossa on runsaasti lajirepertoarin piirteitä

---

<sup>20</sup> Tämä luku perustuu Svenska Litteratursällskapetin vuosikirjassa *Historiska och litteraturhistoriska studier* (2015) julkaistuun artikkeliini ”Kvinnorna i glasbordellen. Skildringen av ett totalitär samhälle och den feministiska dystopins kännetecken i Pirkko Lindbergs *Berenikes hår*”.

ja joka täten ilmentää repertoaaria laajasti. Usein prototyypiset teokset ovat vaikuttaneet muihin lajiin kuuluviin teoksiin ja toimineet lajimalleina. Esimerkiksi Zamjatinin romaani *My* ja George Orwellin romaani *Nineteen Eighty-Four* ovat totalitaarisen dystopian prototyyppejä, ja Katherine Burdekinin romaani *Swastika Night* (1937)<sup>21</sup> on prototyypinen esimerkki teoksesta, joka ilmentää sekä feministisen että totalitaristisen dystopian piirteitä. Burdekinin, Zamjatinin ja Orwellin teosten lisäksi tutkin Lindbergin romaanin lajiyhteyttä Karin Boyen romaaniin *Kallocain* ja Margaret Atwoodin romaaniin *The Handmaid's Tale* (1985).

Aiemmassa tutkimuksessa on käsitelty dystopiateosten välisiä vaikutussuhteita sekä teoksia yhdistäviä teemoja, motiiveja ja kerrontaratkaisuja. Esimerkiksi Erika Gottlieb (2001, 112) katsoo, että varhaiset dystopiaklassikot, Zamjatinin *My* ja Aldous Huxleyn *Brave New World* (1932) ovat vaikuttaneet merkittävästi Orwellin teokseen *Nineteen Eighty-Four*. Pohjoisamerikkalaiset dystopiateokset – Ray Bradburyn *Fahrenheit 451* (1953), Kurt Vonnegutin *Player Piano* (1952) ja Atwoodin *The Handmaid's Tale* – jatkavat puolestaan Orwellin, Huxleyn ja Zamjatinin traditiota. Gottlieb ei mainitse myöhempien dystopioiden malleiksi Boyen *Kallocainia* ja Burdekinin *Swastika Nightia*, vaikka molemmat ovat todennäköisesti vaikuttaneet myöhempään dystopioihin (Patai 1984, 85). Myös dystopian lajin kehitystä tarkasteleva M. Keith Booker (1994b) jättää Burdekinin ja Boyen teokset mainitsematta. Analysoin Lindbergin teoksen lajisuhdetta Orwellin ja Zamjatinin laajasti tunnettujen dystopioiden lisäksi Boyen ja Burdekinin vähemmän tutkittuihin teoksiin ja osoitan, että *Berenikes hår* kytkeytyy sukupuolittuneen vallan ja patriarkaalisen yhteiskunnan kuvauksessaan totalitaarista valtaa kuvaavien dystopioiden perinteeseen, jonka teokset kertovat naisten kärsimyksestä.

Useat klassikoiksi muodostuneet dystopiat kuvaavat yhteen ideologiaan uskovia hierarkkisia yhteiskuntia. Ne ovat Gottliebin (2001, 9) mukaan lainanneet elementtejä Stalinin ja Hitlerin diktatuureista siihen, miten ne kuvaavat alistamista, valheisiin perustuvaa propagandaa ja ilmiantoja. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen valtaan nousseiden eurooppalaisten totalitaaristen diktatuurien johtajat julistivat ideaa holistisista yhteisöistä, joiden päämäärä oli absoluuttinen utopia (Overy 2004, 636). Kaikkia yhteiskunnan osa-alueita ja kansalaisten elämää kontrolloivat valtiot käyttivät aseinaan terroria ja propagandaa, kun ne pyrkivät vakiinnuttamaan valtansa ja saamaan

---

<sup>21</sup> Katherine Burdekin kirjoitti teoksen pseudonyymillä Murray Constantine.

ihmiset uskomaan valtaideologiaan. Totalitaarisia yhteiskuntia kritisoivia dystopioita kirjoitettiin etenkin 1930- ja 1940-luvuilla, mutta tällaisten yhteiskuntien kuvaus on myöhempienkin dystopioiden keskeinen piirre. Ihmisryhmien vainoja ja teloituksia kuvaavat teokset näyttävät, miten vaarallista on, kun ihmiset pakotetaan uskomaan yhteen ideologiaan ja kun ihmisiä aletaan hallita pelolla.

Länsimaissa tunnetuin totalitaarisista yhteiskuntaa kriittisesti kuvaava dystopiaromaani on *Nineteen Eighty-Four*, jonka päähenkilö Winston Smith ryhtyy kapinaan Oceanian valtakoneistoa ja ideologiaa vastaan. Winstonin kapina on poliittisen lisäksi seksuaalista ja emotionaalista ja saa voimansa siitä, kun Winston rakastuu kapinalliseen naiseen Juliaan. Samantyyppinen kapinajuoni on Zamjatininkin romaanissa, jossa kertoja D-503 rakastuu naiseen nimeltä I-330 ja aloittaa luvattoman suhteen tämän vastarintaryhmään kuuluvan naisen kanssa.

Seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden rajoittaminen on yleinen dystopioissa kuvattu hallinnan keino. Sellaisissakin länsimaaisissa dystopiaklassikoissa, joissa sukupuoliuus ja seksuaalisuus eivät ole ilmeisimpiä teemoja, kuvataan seksuaalisuutta ja sukupuolten välisiä suhteita yksilön halun ja yhteisön vaatimusten välisen ristiriidan ilmentäjinä. Nämä teokset kuvaavat päähenkilön kapinaa yhteisön normeja vastaan, ja usein kapinahalun herättää toinen ihminen, johon päähenkilö rakastuu ja tuntee seksuaalista vetoa. Kansalaisten yksityisyyden rajoittaminen on osa näiden teosten kuvaamaa totalitaarisista hallintotapaa.

*Berenikes hår* on julkaistu yli puoli vuosisataa myöhemmin kuin Burdekinin, Boyen ja Orwellin teokset. Lindbergin romaanin satiirinen kritiikki ei kohdistu suoraan historiallisiin totalitaarisiiin yhteiskuntiin, vaikka teoksessa on alluusioita keskitysleireihin ja kyydityksiin. Alluusiot muodostavat analogisen suhteen historiallisen ja fiktiivisen yhteiskunnan välille, ja totalitarismikuvaston avulla Lindbergin romaanissa tuodaan esiin naiseen kohdistuvaa alistamista ja väkivaltaa. Viittaukset fasistisiin yhteiskuntiin ja fasistijohtajiin korostavat dystopiateoksen feminististä tai seksuaalipoliittista ideologiaa osoittamalla teoksessa kuvatun syrjinnän samankaltaisuuden fasististen yhteiskuntien naiseen ja homoseksuaaleihin kohdistuvien syrjivien käytänteiden kanssa. Claudia Koonz (1987, 177) mainitsee, että natsien naiseen kohdistuvan politiikan kokonaisvaltaisuus johtui natsijohtajien misogyyneisestä naiskuvasta. Natsit kielsivät naisilta osallistumisen politiikkaan ja käynnistivät laaja-alaisia äitiysohjelmia. (Mt.)

Lindbergin romaanin Nadirissa naiset joutuvat elämään vangittuina ja pelkäämään väkivaltaa. Naisten vangitseminen keskitysleiriä muistuttavaan paikkaan yhdistää teoksen aiempiin feministisiin dystopioihin, esimerkiksi Burdekinin romaaniin *Swastika Night*. Natsismiviittausten vuoksi Lindbergin teoksen lajisuhde Burdekinin romaaniin on erityisen vahva, mutta toisin kuin Burdekinin romaanissa, Lindbergin teoksessa näkökulmahenkilö on nainen.

Tiedonsaannin ja sukupuolisuuden rajoitukset ovat dystopiaromaaneissa usein kytköksissä toisiinsa. Hierarkian huipulla olevilla on valta rajoittaa toisten ihmisten tiedonhankintaa ja manipuloida totuutta, ja heillä on myös valta päättää hyväksytystä seksuaalisuudesta ja sukupuolisuudesta. Tietämättömiksi pakotetut ihmiset joutuvat näissä teoksissa usein seksuaalisesti hyväksikäytetyiksi. *Swastika Nightin* Hitler-valtio on miesten hallitsema, ja vain miehillä on siellä ihmisarvo. Naisilla ei ole oikeutta olemassaoloon muina kuin poikalasten synnyttäjinä, ja heidät on pakotettu tietämättömyyteen ja apatiaan. Jokaisen natsin on kuitenkin käytettävä naisia lisääntyäkseen, koska heidän tulee saada lapsia ennen kuin täyttävät kolmekymmentä vuotta. Naisten uskotaan olevan sieluttomia ja järjettömiä olentoja. Kaikki naiset ovat lukutaidottomia, samoin kuin osa natsista. Luettavaakaan ei paljon ole, vain Hitler-Raamattu, natsilegendoja ja tekniikan alan teoksia. (Burdekin 1937/1986, 17, 22.) Myös Lindbergin romaanin Nadirissa lukeminen on kielletty, eikä kaupungissa ole kirjoja, koska asukkaat halutaan pitää mahdollisimman tietämättöminä ja välinpitämättöminä.

1930- ja 40-luvulla kirjoitetut dystopiat eroavat toisistaan siinä, millä tavoin sukupuolten epätasa-arvoinen suhde sekä seksuaalinen väkivalta ja alistaminen niissä kuvataan ja perustellaan. Daphne Patai (1984, 85–87) vertaa teosta *Nineteen Eighty-Four* romaaniin *Swastika Night* ja esittää, että molemmat teokset kuvaavat miesten hallitsemia ja maskuliinisuutta korostavia yhteiskuntia, mutta teosten merkittävin ero on niiden tapa käsitellä sukupuolitematiikkaa. Hänen mukaansa Orwellin teoksessa kritisoidaan totalitaarista järjestelmää ja ihmisten alistamista, mutta ei problematisoida sitä, että naiset ovat miesten vallan alaisia. Toisin kuin Orwellin romaanissa, Burdekinin teoksessa kritisoidaan ennen kaikkea maskuliinisuuden kulttia, jonka yhtenä ilmenemismuotona fasistinen diktatuuri esitetään. (Mt.) Näyttäisikin siltä, että varhaiset naisten kirjoittamat dystopiat korostavat sukupuolten välistä epätasa-arvoa, kun taas miesten kirjoittamissa totalitaarisissa dystopioissa miesten ja naisten välistä hierarkkista suhdetta ei esitetä ongelmana (Baccolini 2000, 19). Boyen *Kallockainin* Värlsstatenissa

miehet ja naiset ovat näennäisen tasa-arvoisia yhdenmukaisissa univormuissaan, mutta pintapuolinen yhdenmukaisuus kätkee alleen hierarkkisuuden ja epätasa-arvoisuuden, jota päähenkilön Leo Kallin vaimo Linda Kall kritisoi. Tässä militaristisessa valtiossa miehiä arvostetaan sotilaina ja naisten tehtävä on synnyttää tulevia sotilaita. Vaikka Burdekinin ja Boyen romaaneissa kuvataan sekä miesten että naisten alistamista, naiset ovat teosten yhteiskunnissa miehiä huonommassa asemassa. Ljungquist (2001, 278) katsoo, että *Kallocainissa* ilmaistaan toive uudesta todellisuudesta, joka korvaisi patriarkaalisen diktatuurin.

Sukupuolittuneen vallan ja väkivallan kuvaukset ja naisten kokeman kärsimyksen korostaminen yhdistävät Lindbergin teoksen feministisen dystopian lajiin, jonka perinteeseen kuuluvissa teoksissa kuvataan esimerkiksi seksuaalista hyväksikäyttöä, lisääntymisen rajoituksia, sukupuolten epätasa-arvoa ja misogyynistä uskonnon tulkintaa. Niissä kuvatut ihmisoikeusloukkaukset kohdistuvat ankarimmin naisiin. (Mohr 2005, 36.) *Berenikes hår* kuvaa yhteiskuntaa, jossa puoluepoliittista vallankäyttöä huomattavampaa on kaupallisia tarkoituksia palveleva seksuaalinen vallankäyttö.

Kaupallisten yritysten tai korporaatioiden hegemonian kuvaaminen valtioiden asemasta on tyypillistä 1980-luvulla kirjoitetulle ja sitä myöhemmälle dystopiakirjallisuudelle (Moylan 2003, 136–137). Esimerkiksi Atwoodin *MaddAddam*-trilogiassa *Oryx and Crake* (2003), *The Year of The Flood* (2009) ja *MaddAddam* (2013) kerrotaan Korporaatioiden hegemoniasta, joka on johtanut ihmisten, eläinten ja muun luonnon riistoon. Kuluttamisen ja kaupallistumisen kritiikki on satiirinen piirre, joka yhdistää Lindbergin dystopian lajitraditioon laajemminkin, esimerkiksi 2000-luvun venäläiseen dystopiaan, jossa konsumerismi ja markkinatalous ovat toistuvia kritiikin kohteita (Ågren 2014, 150). Konsumerismikriittisen dystopian tunnetuin esimerkki on Huxleyn *Brave New World*.<sup>22</sup>

Markkinavoimien kriittinen käsittely liittyy Lindbergin romaanin osaksi myös suomalaisessa kirjallisuudessa 1990- ja 2000-luvuilla yleistyneitä kapitalismin, kaupallisuuden ja hyötyajattelun satiirisia kuvauksia (Kivistö 2012, 393; Ojajärvi 2013, 131). *Berenikes hår* esittää ihmisten välineellistämisen, kaupallisen seksin ja ihmissuhteiden tavarautumisen oman aikansa totalitarismina, jossa valta on varakkaimmilla miehillä.

---

<sup>22</sup>Konsumerismia kritisoidaan myös muissa aineistoni teoksissa. *Huorasadussa* kuvataan Lindbergin romaanin tavoin kaupallista seksiä, joka rinnastuu eläinten riistoon ja lihantuotantoon. *Auringon ytimeen* on liitetty kuluttamiseen yllyttäviä mainostekstejä.

## *Nadir*

är en stad för kvinnor, doktorn, men absolut inte för barn! Förtydligar: För en viss sorts kvinnor und Jedermann, men bara om han kan betala för sej, och det kan inte varje Jedermann.” (BH, 254–255.)

Romaanin kertoja on bordellin muiden naisten lailla sisäistänyt sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden normit ja pyrkii käyttäytymään niiden mukaisesti. Hän tietää, että hänestä valitetaan, jos hän käyttäytyy sopimattomasti, näyttää rumalta tai epäonnistuu asiakkaiden houkuttelemisessa. Sen sijaan, että Berenikellä olisi eroottista valtaa, hän on osa kaupankäyntiä (Stenwall 2001, 57).

Kaupunkia ympäröi muuri, jonka eteläistä porttia nimitetään Krematoriumiksi, ja länsiporttia Golgataksi (BH, 216). Porttien nimet viittaavat teloituksiin ja murhiin. Krematorium viittaa tuhoamisleirien rakennuksiin, joiden uuneissa poltettiin murhattuja ihmisiä. *Raamatussa* kerrotaan Golgatan olevan Jerusalemin lähellä oleva kukkula, jolla Kristus ristiinnaulittiin (Mark., 15: 22; Joh., 19 :17–18). Käyttökelvottomiksi tuomitut Nadirin naiset karkotetaan Golgata-portin ulkopuolelle.

Minns skriften på Nadirs fyra portar:

TILLTRÄDE FÖR KVINNOR STRÄNGT FÖRBJUDET. KONSORTIUM.

Men jag bara frågar: Löd inte deras battle cry: FRIHET? Och här sitter man som pinn i skiten!” (BH, 213.)

Vain prostituoituina työskentelevät naiset voivat päästä Nadirin muurien sisäpuolelle, vaikka kaupunkia kutsutaan naisten kaupungiksi. Naisten liikkumisvapautta on rajoitettu, ja osa prostituoiduista pääsee ulos kaduille vain silloin, kun kaupungissa järjestetään karnevaali. Myös karnevaali on tarkoin kontrolloitu tapahtuma, jonka tarkoitus on tuottaa viihdykkeitä ja lihan iloja bordellin asiakkaille. Liikkumisen rajoittamisessaan ja sukupuolisyrynnässään Nadir muistuttaa romaanin *Swastika Night* Hitler-valtiota, jossa miehet kohtelevat naisia alempiarvoisina olentoina ja sulkevat heidät naisten asuinalueelle. Miehet vierailevat naisten alueella ainoastaan ollakseen yhdynnässä naisten kanssa ja saattaakseen naiset raskaaksi. Naiset pääsevät asuinalueensa ulkopuolelle kerran kuussa kirkkoon.

Baccolini (2000, 19) vertaa Burdekinin romaanissa kuvattua naisten asuin-alueetta keskitysleiriin, ja keskitysleiriä muistuttaa myös Lindbergin romaanin Nadir, jonka portin yllä on teksti ”Lust Macht Frei”. Teksti mukaillee Auschwitzin ja muiden tuhoamisleirien porttien tunnuslausetta ”Arbeit macht



frei” mutta esittää, että työn sijasta himo vapauttaa. Tunnuslause uskottelee Nadirin olevan ilon ja halun kaupunki. Naisten oikeus seksuaaliseen haluun on kuitenkin rajoitettu, ja vain osa miehistä saa nauttia vapaasti bordellin palveluista. Natsien keskitysleirien sisääntuloporttien yllä, seinillä ja katoilla oli iskulauseita, joissa näennäisesti kannustettiin leiriin saapuvia (Burleigh 2000/2004, 209). Samalla tapaa näennäisiä ja synkän ironisia ovat Nadirin himo ja ilo, joiden julistetaan vapauttavan.

Orwellin, Boyen ja Burdekinin teosten päähenkilöt ovat miehiä, ja dystooppinen yhteiskunta esitetään miesten näkökulmien kautta. Naisista kerrotaan lähinnä miesten välityksellä, ja esimerkiksi Orwellin teoksen naispäähenkilön Julian kapina järjestelmää vastaan on Winstonin sanoin pelkästään seksuaalista, ei henkistä: ”’Your’re only a rebel from the waist downwards,’ he told her. She thought this brilliantly witty and flung her arms round him in delight.” (Orwell 1949/1964, 127.) Lindbergin romaanin kertoja, päähenkilö ja kapinallinen on sen sijaan nainen, jonka kapina ei ilmene heterosuhteena tai kiellettyinä rakkauteina.

Romaanin *Nineteen Eighty-Four* Oceaniassa seksuaalinen nautinto ja romanttiset suhteet on kielletty kansalaisilta ja himo on rangaistava ajatusrikos. Teoksen päähenkilöt Winston ja Julia kapinoivat järjestelmää vastaan salaisella seksisuhteellaan. Zamjatinin romaanin *My Yhtenäisessä Valtiossa* Edinon Gosudarstvossa ihmisten mahdollisuus seksiin on rajoitettu henkilökohtaisiin tunteihin ennalta määrätyn partnerin kanssa. Atwoodin *The Handmaid’s Tale* -romaanin Gileadissa seksi on sallittu vain lisääntymistä varten, eikä yhdyntä saa nauttia. Yhdyntä on ikävä mutta pakollinen toimenpide myös Burdekinin romaanissa, jossa heteroseksin ei ole hyväksyttävää tuottaa nautintoa kummallekaan osapuolelle. Lindbergin romaanin Nadirissa vain miehet saavat nauttia seksistä. Bordellissa työskenteleviä naisia sen sijaan rangaistaan, jos he ilmaisevat nautintonsa. Kaksoisstandardeille perustuvassa Nadirissa seksuaaliselle nautinnolle antautuminen moninkertaistaa naisen häpeän, mutta miehet eivät joudu häpeää kantamaan. Teoksen kertoja raportoii kuulemistaan säännöistä, jotka rajoittavat bordellin naisten käyttäytymistä.

...Undrar om de tycker om det de gör... Har hört att njutning är dem totalförbjuden... Att tystnad under akten är strängt påbjuden... Att en hora som ”njuter och tjuter” blir mycket hårt bestraffad, och att hon i sin tjänst hos skammen åtminstone måste se till att inte mångdubbla den genom att på ett olämpligt sätt *ge sej hän åt den*. Medan sagda skam smidigt viker undan för köparen och inte avsätter så mycket som en droppe spott på hans person. (BH, 214–215.)

Bordellin naisten tulee vaieta yhdyntän aikana, eivätkä he saa rakastua tai ilmaista tunteitaan asiakkaita kohtaan. Tunteet kielletään naisilta myös Burdekinin kuvaamassa Hitler-valtiossa.

Prostituutio on yleinen aihe dystopiakirjallisuudessa, ja usein se esitetään hallinnon keinona pitää osa kansasta tyytyväisenä, osa alistettuna. Orwellin romaanin Oceaniassa miesten vierailut prostituoitujen luona on kielletty, mutta sääntöä on hyväksyttävää rikkoa. Oceanian köyhillä asuinalueilla on teoksen kertojan mukaan valtavasti naisia, jotka ovat valmiit myymään itseään ginipullosta. Prostituutio on Puolueen hiljaisesti kannattamaa toimintaa, koska sen avulla miehet voivat purkaa muutoin tukahdetut sukupuoliviettinsä. Avioliiton ulkopuoliset yhdyntät ovat kuitenkin sallittuja vain, jos nainen kuuluu miestä alempaan, sorrettiin ja halveksittuun luokkaan. (Orwell 1949/1964, 55.) Hallinnon suhtautuminen prostituutioon on samantapainen Lindbergin romaanin Nadirissa. Miehitä vaaditaan seksuaalista kyvykkyyttä ja heteroseksuaalista halua, joka kohdistuu bordelliin suljettuihin naisiin.

Bordellia muistuttavat paikat ovat yleinen topos erityisesti feministisissä dystoioissa. Romaanissa *The Handmaid's Tale* kerrotaan, miten osa naisista on pakotettu toimimaan prostituoituna valtiollisessa bordellissa ja kantamaan yhdenmukaistavaa nimeä Jezebel. Marge Piercyn utopian ja dystopian elementtejä yhdistävässä romaanissa *Woman on the Edge of Time* (1976) parittajat orjuuttavat naisia ja keräävät näiden prostituutiolla ansaitsemat rahat. Madeleine Hesséruksen romaani *Staden utan kvinnor* (2012) kuvaa muurilla kahtia jaettua Tukholmaa, jossa naiset myyvät seksiä kaupungin eteläisessä Södrassa, kun taas miehet on suljettu kaupungin pohjoisosaan Norraan. Bordellitoimintaa kuvataan myös Atwoodin romaanissa *The Year of The Flood* (2009, suom. *Herran tarhurit* 2010). Seksityö on toistuva aihe dystopioiden lisäksi tieteiskirjallisuuden utoioissa (Rantalaiho 2004, 156–157).

Lindbergin romaanissa bordelli on kaupallistuneen seksin ja ihmisten ruumiiden tavaraistumisen vertauskuva. Rajoituksia ei Nadirissa aseta fundamentalistinen uskonnontulkinta, kuten Atwoodin teoksessa, tai fasistinen hallinto, kuten Burdekinin Hitler-valtiossa, vaan kapitalistinen järjestelmä, jossa ihmiset on pakotettu myymään ja ostamaan itseään ja toisiaan tuottaakseen rahaa bordellin omistajalle. Bordellin työntekijät kilpailevat siitä, kuka on kaikkein suosituin ja kenen luokse on pisin asiakkaiden jono. Omistajan ylivaltaa korostetaan nimittämällä häntä natsijohtajaan ja Jumalaan vertautuvalla nimellä Herrn i Himlen. Hyvyyttä ja kaikkivoipaisuutta korostava

johtajan nimi toimii samanlaisella logiikalla kuin romaanin *My dystopiayhteiskunnan hallitsija Blagodetel'* (Благодетель, suom. Hyväntekijä).

Sen lisäksi, että dystopioiden vallanpitäjät määräävät, kenen kanssa kansalliset saavat olla seksuaalisessa suhteessa, he kontrolloivat myös sitä, miltä ihmiset näyttävät ja kuinka paljon he voivat korostaa sukupuoltaan ulkonäössään. Teoksissa kuvataan, miten ihmiset on pakotettu näyttämään yhdenmukaisilta ja sukupuolettomilta, mutta samalla naiset ja miehet on eristetty toisistaan. Orwellin romaanin *Julia* kapinoi yhdenmukaistamista vastaan pukeutumalla korostetun naisellisesti sukkanauhoihin ja herättämällä seksuaalisen halun Winstonissa. Valtaosa *The Handmaid's Tale*n Gileadin naisista joutuu peittämään vartalonsa kaavuilla eikä saa herättää seksuaalista kiinnostusta miehissä. Vain Jezebelit pukeutuvat paljastavampiin vaatteisiin. Burdekinin romaanissa naiset on pakotettu näyttämään miesten näkökulmasta sietämättömän rumilta ja piiloutumaan katseilta. Miehet eivät voi tuntea rakkautta tai halua heitä kohtaan. Hitler-valtion miehet voivat rakastaa vain toisia miehiä, ja naisen rakastaminen on kiellettyä ja mahdotonta.

To love a woman, to the German mind, would be equal to loving a worm, or a Christian. Women like these. Hairless, with naked shaven scalps, the wretched ill-balance of their feminine forms outlined by their tight bifurcated clothes – that horrible meek bowed way they had of walking and standing, head low, stomach out, buttocks bulging behind – no grace, no uprightness, all those were male qualities. (Burdekin 1937/1985, 12.)

Hiukset ovat toistuva motiivi sekä Burdekinin että Lindbergin teoksessa. Romaanin *Swastika Night* valtiossa naiset ajelevat toisensa kaljuiksi. Hiusten ajelu on ainoa taito, joka on sallittu naisille, koska miehet eivät voi alentua niin nöyryyttävään tehtävään. Hiusten uskotaan olevan naisen häpeä, kun taas miesten hiusten katsotaan olevan miehen kunnia ja voima. (Burdekin 1937/1985, 175.) Burdekinin romaanin Hitler-valtiossa käännetään nurin *Raamatun Korinttolaiskirjeissä* ilmaistu ajatus pitkistä hiuksista miehen häpeänä ja naisen kunniana (Kor. 11: 6–15). Toisin kuin Hitler-valtiossa, Nadirissa palvotaan naisten pitkiä hiuksia, ja Bereniken tärkein tunnus ovat hänen valtavat hiuksensa. Hiustensa vuoksi Berenike korotetaan muita naisia ylemmäksi olennoksi, ja hänelle uskotellaan, että hän on erityinen muiden joukossa. Lindbergin romaanissa yhdenmukaistaminen ei tarkoita sukupuolten erojen häivyttämistä vaan niiden korostamista. Nadirin naiset on pakotettu performatiiviseen naisellisuuteen, kun taas miesten tulee olla olemukseltaan stereotyyppisen maskuliinisia.

Bereniken hiukset ovat romaanissa monitulkintainen motiivi, joka yhdistyy Berenike-myytin lisäksi teoksen natsismikuvastoon. Kun ihmiset tuotiin natsien keskitysleireihin, heidän hiuksensa ajeltiin pois, heidät puettiin vangin asuihin ja heille annettiin numerot. Vankien persoonalliset ominaisuudet pyrittiin häivyttämään. (Burleigh 2000/2004, 212.) Hiusten poistamisen tarkoitus oli riistää ihmisiltä yksilölliset piirteet ja saada heidät näyttämään mahdollisimman yhdenmukaisilta. Berenike kertoo, että hänen hiuksensa ajeltiin pois, kun hän oli sairaalan suljetussa huoneessa. Hiusten poisto näyttäytyy vallankäyttönä, jonka kohde on toimintakykynsä menettänyt Berenike. Kertoja menettää hiuksensa toisen kerran, kun ne palavat pois Nadirin karnevaalin jälkeen koko kaupungin tuhoavassa tulipalossa: ”den röda hanen slänger fram sin gripklo! Jadå, han slet håret av mej, och – tro det eller ej – tillfreds med ett så läckert byte lät han resten av mej slinka iväg”. (BH, 315.) Sen sijaan, että hiusten palaminen veisi kertojan yksilöllisyyden, identiteetin tai voiman, Bereniken tunnuksesta luopuminen vapauttaa hänet naiseuden performatiivisesta esittämisestä ja bereniken roolista.

*Kallocainin* Linda kritisoi Värlsstatenin sukupuoli- ja seksuaalipolitiikkaa ja erityisesti naisten huonoa asemaa yhteiskunnassa. Kansalaisilla ei ole oikeutta kasvattaa lapsiaan, vaan lapset viedään vanhemmiltaan valtion kasvatettaviksi. Tyttölapsia ja naisia ei pidetä arvokkaina, koska he eivät sovellu sotilaisiksi yhtä hyvin kuin miehet. (Boye 1940/1965, 204.) Burdekinin romaanin Hitler-valtiossa poikalapset viedään äideiltä miesten kasvatettaviksi, kun lapset ovat vielä vauvoja. Atwoodin romaanissa *The Handmaid's Tale* lisääntymiskykyiset naiset pakotetaan synnyttämään lapsia korkea-arvoisille komentajille, ja heidän synnyttämänsä lapset annetaan komentajien vaimojen kasvatettaviksi. Vaimot ovat menettäneet lisääntymismahdollisuutensa ympäristösaasteiden vuoksi. Naiset, jotka eivät kuulu korkea-arvoisiin eivätkä voi saada lapsia tai jotka ovat hallinnon silmissä poliittisesti arveluttavia, lähetetään joko syrjäseuduille siivoamaan ydinsaasteen tuhoamaa maaperää tai pakotetaan prostituoiduiksi valtiolliseen bordelliin. Romaanin päähenkilö Offred kertoo, ettei kaltaistensa orjattarien (*handmaid*) tarkoitus ole olla jalkavaimoja tai kurtisaaneja vaan synnyttäjiä: ”We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices” (Atwood 1985, 146).

Lisääntymiseen kohdistuvat rajoitukset ja säännöt ovat Lindbergin romaanissa erilaiset kuin Boyen, Burdekinin ja Atwoodin romaaneissa, koska Nadirissa lisääntyminen on kielletty kokonaan. Berenike kertoo, että kaupungissa uskotellaan naisten rukoilevan hedelmättömyyttä polvistumalla

kappelissa olevan hiuslippaan eteen. Kertoja kuitenkin osoittaa, ettei usko tähän väitteeseen vaan esittää sen muiden näkemyksenä.

I Nadir ber de flesta (säjs det) kvinnorna tvärtom om att bli förskonade från havandeskapets förbannelse, och det är i Kapellet de påstås göra det, på knä inför skrinet med de avskurna hårmanarna. De vill ägna sitt liv åt Kärleken, inte dess frukter. (BH, 204.)

Men barn var det... ja barn... Man ska ha sett flickor rymma sin kos med ett bylte på armen, och flickor som blivit helt ”oanvändbara” sedan man tvingat barnet av dem, och igen dras min blick till Floden...

Undrar om Paltan har fått behålla sin pilt på det där pensionärshemmet. (BH, 255.)

Lapsia ei Nadirissa suvaita, ja bordellityöntekijöiden synnyttämät lapset heitetään kuulopuheiden mukaan virtaan. Kaupungin väestö ei lisäänny lasten syntymän myötä, vaan uusia asukkaita saadaan tuomalla nuoria naisia prostituoiduiksi kaupunkia ympäröiviltä alueilta. Samaan aikaan kaupungista kuljetetaan pois hyödyttömiksi luetut naiset, jotka eivät läpäise Konsortion järjestämää standardisointia. Esimerkiksi synnyttäneet naiset luokitellaan käyttökelvottomiksi ja kuljetetaan kaupungin ulkopuoliselle jättömaalle, jota kutsutaan nimellä Staden utanför Staden.

Och hur otroligt det än låter har de faktiskt ett antal kunder, skrabbiga gubbs, luffare, utelligare & lösgångare av alla de slag som inte har råd att betala entréavgiften till Nadir, men som har en liten skärv att sticka i näven på gummorna. Och vad de lever på? – Jo på skolor från Nadir och slaktrester från Azimuth, Svinstaden, och överallt fräste det i deras små stekpannor, och luften ven av tillrop, och ett tu tre var det ett smutsigt barn som kom kutande och fick sej ett slick här och en slev där och då jag ryckte Isflickan i ärmen, sa hon att det var en av Skuggorna, det är så de kallas, barnen som lever i den stora Kloaken. (BH, 217.)

Aluksi Berenike luulee, etteivät naisiin kohdistuvat vaarat uhkaa häntä. Vaikka Nadir on pimeä ja sen porttien nimet ovat pahaenteiset, Berenike kokee tulleensa Klinikkaa parempaan paikkaan. Klinikalla hänet on suljettu alimman kerroksen huoneeseen, mutta bordellissa hän pääsee pääsisääntäytymään yläpuolella olevaan ikkunahuoneeseen, valonheittimen vaaleanpunaiseen hehkuun. Hän kertoo nauttivansa huomiosta ja palvonnasta.

Vet ni vad: Jag måste tillstå att jag njuter av att vara avgudad, doktorn, av att man dyrkar mej!

*Män dyrkar Berenike Kropp. Alla män.*

Min kropp.

Äntligen.

Är som mitt uppe i en rolig lek. Avbildad och projicerad på alla ställen är jag Miljonstadens själva *emblem*, och till och med på frimärkena finns min bild och jag ser så näpen ut i det pyttelilla formatet, med

*mitt utslagna-utslagna hår.* (BH, 157)

Kertoja saa kannettavakseen pitkähiuksisen bereniken roolin ja kokee olevansa jumaloidun kuninkaallisen asemassa. Hänen kuvansa heijastetaan eri puolille kaupunkia, ja se koristaa postimerkkejäkin.

Maria Margareta Österholm (2012) lukee speaktaakkelimaista ja ylenpalttisen karvaista Bereniken hahmoa esimerkkinä vinosta tytöstä (*skeva flickan*), joka on hänen mukaansa ollut toistuva hahmo 2000-luvun ruotsinkielisessä kirjallisuudessa. Österholm (2012, 203–204, 221–223) tulkitsee Nadirin paikaksi, jossa muulloin vallitsevat säännöt on käännetty nurin ja jossa Berenike voi kokeilla rooleja, jotka ovat hänelle muutoin mahdottomia. Österholm tulkitsee Nadirin nurinkuriseksi peilitalomaaimeksi, jossa naiseus nähdään eri tavoin kuin siinä todellisuudessa, johon kertoja on tottunut. Huora-sanalla ei Österholmin tulkinnan mukaan ole Nadirissa negatiivista merkitystä (Mt.) Bereniken kertomuksen ristiriitaisuus mahdollistaa tulkinnan, jonka mukaan Nadir on Bereniken utopia. Oma tulkintani kuitenkin eroaa Österholmin luennasta, joka ei huomioi Nadirin dystooppisia ominaisuuksia.

Berenike ilmoittaa haaveilleensa eroottisesta huomiosta ja mahdollisuudesta harrastaa seksiä kenen tahansa kanssa. Hän on kaivannut kosketusta, mutta Nadirissa hän joutuu eristetyksi muista ihmisistä eikä ota vastaan asiakkaita. Hän kirjoittaa, ettei siedä kuulla itseään kutsuttavan huoraksi ja kiistää olevansa bordellin muiden työntekijöiden kaltainen. Sen lisäksi, että kadulla kulkevat miehet nimittävät naisia huoriksi, Berenike kuulee huoneensa ulkopuolella kuiskattavan tätä sanaa. Bereniken avustaja ja valvoja Isflickan kertoo, että ainoa keino olla kuulematta sitä on kuunnella kaiuttimien kautta tauotta soitettavia nauruaarioita. Tunteiden kirjo on bordellikaupungissa rajoitettu: itkeminen ei ole sallittua, mutta nauruun pakotetaan. Nadir on ilotaloineen pakotetun ilon kaupunki.

Lider ibland av inte bara min sedvanliga tinnitus utan också av att nån jämt viskar just det där vidriga *hora* utanför min dörr, *hora hora*, säger det,

”sammetsmjukt” visserligen, men gång på gång, och det är bara då jag sover jag inte hör det, fast till och med då händer det att jag *drömmer* ordet, och då jag klagade, ryckte Isflickan på axlarna och sa att själva luften är mättad med ordet hora, och det är inget att göra åt, och att jag borde knäppa på högtalaren och lyssna på musik, men det klarar jag absolut inte av, det är nämligen mest skrattarian som dom kör med, och jag bara inte utstår de där gälla och gnäggande löpningarna, hur väl de än säjs lämpa sej för ett ”glädjehus”... Och tittar jag ut tycker jag att kunderna kommer skuttande och virvlande i takt med den hemska musiken, och det är helt enkelt inte att utstå. (BH, 180.)

Tulkintani mukaan Berenike joutuu Nadirissa paikkaan, joka on Klinikkaa ahdistavampi. Keskeinen rooli dystooppisen tulkinnan aktivoitumisessa on kertojan välittämien kokemusten lisäksi viittauksilla tekstinulkoisiin historiallisiin yhteiskuntiin sekä toisiin fiktiivisiin yhteiskuntiin. Berenike lumotaan uskomaan Nadirin ideaalisuuteen ruokkimalla hänen tarvettaan tulla hyväksytyksi, tarpeelliseksi ja ihailuksi. Hän uskoo olevansa ylivertaisen kaunis ja pyrkii olemaan mahdollisimman houkutteleva bordellin ikkunassa. Kun hänelle on selvinnyt, miten kaupungissa kohdellaan naisia, hän alkaa kapinoida irvistelemällä asiakkaille ja piiloutumalla katseilta.

Dystopian ja utopian välinen jännite on etenkin länsimaissa kirjoitettujen dystopiaromaanien ominaisuus (Gottlieb 2001, 8). Teosten henkilöhahmot voivat kokea ympäröivän yhteiskunnan ihanteelliseksi, ja teoksissa kuvataan propagandakoneistoja, jotka saavat sortoyhteiskunnan näyttämään parhaalla mahdollisella tavalla järjestäytyneeltä, jopa utooppiselta. Näissä teoksissa kuvataan, miten kertoja tai päähenkilö alkaa kyseenalaistaa ympäristönsä ideaalisuuden huomattuaan, miten ihmisiä alistetaan, rajoitetaan ja tarkkaillaan. Totalitaaristen dystopioiden yleinen piirre on kuvata silmien avautumista ja epäkohtien ymmärtämistä. Sarah Ljungquist analysoi *Kallocainin* kertojan ja päähenkilön Leo Kallin silmien avautumista ympäristön vääryyksille. Kall on kuvitellut olevansa tärkeä osa valtion koneistossa, mutta saa selville, ettei yksilöllä ole merkitystä Värlsstaten-valtiossa. (Ljungquist 2001, 270.) Leo Kallin tavoin Berenike Kropp tuntee aluksi olevansa ainutlaatuinen mutta ymmärtää myöhemmin olevansa Nadirissa ihmiskauppakoneiston osa. Hän vertaa bordellia lihasta ja verestä rakennettuun koneeseen, joka puskee rahaa bordellin johtajalle. Koneistoa hallitseva Herrn i Himlen kätkeytyy kansalta ja naamioituu tavalliseksi mieheksi, joka voi ostaa bordellin palveluja.

Det säjs att han ideligen rör sej förklädd på stan, och att han som vilken kund som helst köper tjänster av än den ena, än den andra horan, trots att det är han som äger rubbet. Att han njuter av Köparens roll... Tänker ibland på

Miljonbordellen som en oerhört stor maskin av kött och blod, som utan att nånsin förtrötts rytmiskt spottar ut pengar åt honom, Liebenfels. Medan han själv på hårda klackar mäter rummet ovanför mitt. (BH, 228.)

Kuva eläviä kudoksia muistuttavasta rahaa sykkivästä koneesta on groteski yhdistäessään mekaanisen ja orgaanisen laitteeksi, jonka rytminen toiminta muistuttaa samanaikaisesti elävän olennon ruumiin ja elottoman koneen täsmällistä liikettä. Bordellikoneen liha ja veri ovat bordellin työntekijöiden verta ja lihaa, ja työntekijät vertautuvat koneen osiin, joilla ei ole merkitystä yksilöinä vaan joita voidaan hyödyntää ja vaihtaa rahaan kuin elottomia tavaroita. Ihminen on koneen osa myös Zamjatinin dystopian *My Yhtenäisessä Valtiossa*, jonka Hyväntekijäksi kutsuttu johtaja viskaa raskaalla ja taitavalla kädellään menemään vääntyneen pultin, virheellisen ihmisen, jonka Suojelijoiden tarkat silmät ovat havainneet (Zamjatin 1920/1994, 19–20).

Nadirin bordellissa työskentelevillä naisilla ei ole yksilöllisiä nimiä, vaan heitä kaikkia kutsutaan nimellä Lulu.<sup>23</sup> Berenike omaksuu ironisesti naisten nimenneiden miesten näkökulman kysyessään, miksi työntekijöillä pitäisi olla omat nimet: ”Vad en hora heter mer än Lulu? Hah! (Om hon nu alls heter).” (BH, 224.) Berenikellä itsellään on Nadirissa järjestysluku – hän on Berenike XXVI. Numeroiminen on yksi viittaus Zamjatinin teokseen ja sen numerokoodattuihin kansalaisiin. Numeroiksi on redusoitu myös Ayn Randin dystopiateoksen *Anthem* ihmiset, joilta on riistetty yksilöllisyys: kollektiivi kantaa samaa lukua, ja teoksen päähenkilö Equality 7-2521 nimittää itseään muiden kollektiivien tavoin monikon persoonapronomineilla (Rand 1938/1995, 18). Yksilöllisyyden riiston kuvaus ja monet muut piirteet yhdistävät Randin romaanin Zamjatinin dystopiaan, jossa yksilöllä on merkitys vain kollektiivin osana.

Nadirin naisten nimettömyys korostaa heidän merkityksettömyyttään yksilöinä ja tätä kautta heidän turvatonta ja arvotonta asemaansa yhteiskunnassa. Ihmisten numeroiminen muistuttaa keskitysleirien käytäntöä merkitä vangit numeroin (Friedlander 1995, 95), mutta se viittaa myös tapaan merkitä kuninkaalliset ja arvohenkilöt nimellä ja järjestysluvulla. Nimen monitulkintaisuus tuo esiin Nadir-jakson ambivalenttiuden: Berenike on samanaikaisesti unelmiensa kaupunkiin päässyt kuninkaalliseksi ylennetty

---

<sup>23</sup> Nimi Lulu viittaa Frank Wedekindin näytelmiin *Erdgeist* (1895) ja *Die Büchse der Pandora* (1904), joiden päähenkilö Lulu päätyy prostituoiduksi ja murhan uhriksi. Alban Berg on kirjoittanut näytelmien pohjalta oopperan *Lulu* (1929–1935). Näytelmät ja ooppera kuvaavat Lindbergin romaanin tavoin naisten rajallisia rooleja ja prostituoituihin kohdistuvaa väkivaltaa.



kaunotar ja vanki, jolta on riistetty yksilöllisyys ja joka on pakotettu käyttäytymään muiden määräämällä tavalla. Hän on menettänyt puhekykynsä ja joutuu kirjoittamaan vihkojaan salaa. Naisten vaimentaminen ja yksilöllisyyden kieltäminen ovat vallankäytön keinoja myös teoksissa *The Handmaid's Tale* ja *Swastika Night*. Atwoodin kuvaamassa Gileadissa naiset nimetään heidän omistavan miehen mukaan esimerkiksi Offrediksi ja Ofgleniksi, eivätkä naiset saa paljastaa yksilöllisiä, teokraattista Gileadia edeltäneitä nimiään muille.

Nadirin naiset on suljettu lasista rakennetun bordellin huoneisiin, joiden ovissa on tirkistysreikiä. Bordellin työntekijät ovat jatkuvan tarkkailun kohteina, ja vääränlaisesta käytöksestä rangaistaan. Ihmisten alistaminen jatkuvalla tarkkailulle on totalitaarisen dystopian keskeinen lajipiirre, jolla on esikuvansa historiallisten yhteiskuntien tavoissa valvoa kansalaisten toimintaa ja rakentaa vainoharhaisuutta lietsovia ilmiantojen ja vainon järjestelmiä. Täydellistä tarkkailurakennelmaa kuvataan esimerkiksi romaanissa *Nineteen Eighty-Four*, jossa Big Brother näkee ja kuulee teleruutujen välityksellä kaiken, mitä Oceanian asukkaat tekevät ja puhuvat, eikä valvovilta silmiltä ja korvilta voi paeta. Atwoodin romaanin Gileadissa ihmisiä valvovat Silmiksi (Eyes) kutsutut ilmiantajat (Atwood 1985, 28). *Kallocainin* Värlsstatenissa kansalaiset ilmiantavat toistensa rikolliset ajatukset valtiolle, minkä lisäksi ihmisten asunnoissa on poliisinsilmiiä ja -korvia (Boye 1940/1965, 181). Uudempi esimerkki on Lutherin teoksen *Den hemlösa stad* valvontajärjestelmä Jyvä-Silmä. Nadirin bordellin huoneissa on valvontalaitteet, joiden uskotellaan suojelevan työntekijöitä asiakkaiden väkivallalta. Niiden avulla tarkkaillaan myös naisia: ”Alla rum har sitt lilla vakande öga och en knapp ni vet som, om hon bara är kvickare i fingret än hans hand om hennes hals, har räddat sitt modiga antal ladies från tjah –.” (BH, 223).

Bordellin ja koko kaupungin johtajan Herrn i Himlenin päämaja on kaupungin keskelle rakennetun bordellin ylimmässä kerroksessa. Yläkerran Observatoriosta johtaja voi nähdä kaiken, mitä lasista rakennetussa kaupungissa tapahtuu. Kaupunki bordelleineen muistuttaa rakenteeltaan panoptikonian, Jeremy Benthamin ideoimaa rakennusta, jonka keskeltä voi havainnoida koko rakennusta. Panoptikonin mallia on sovellettu esimerkiksi vankiloihin, mielisairaaloihin ja keskitysleireihin. (Burleigh 2000/2004, 210; Foucault 1975/2005, 273–285.) Mielisairaalan nimi Klinikka sekä sairaala- ja bordellirakennusten panoptikonian muistuttava muoto ovat alluusioita Michel Foucaultin teoksiin *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975, *Tarkkailla ja rangaista*) ja *Naissance de la clinique* (1963, *Klinikan synty*), joista ensin

mainittu käsittelee vallan ilmenemismuotoja ja rangaistuslaitoksia ja viimeksi mainittu sairaalalaitoksen ja lääketieteen kehittymistä 1700- ja 1800-luvuilla. Nämä alluusiot kytkevät Lindbergin teoksen keskusteluun näkymättömästä vallasta, joka pakottaa ihmiset jatkuvaan itsekontrolliin. Foucault (1963/2013, 112–113) korostaa katseen ja tarkkailun merkitystä klinikkalaitoksessa ja lääketieteessä: lääketieteellinen katse on osa institutionaalista vallankäyttöä, joka havaitsee myös näkymättömät ja piilevät poikkeamat. Nadirin Miljoonabordellin lasiseinien ja tirkistysaukkojen läpi uteliaat voivat tarkkailla eri tavoin epämuodostuneita ja raajarikkoja seksityöläisiä.

Kaikki Nadirin naiset omistavalla johtajalla on sama nimi kuin kertojan isällä, ja hänen kerrotaan myös käyttävän samanlaisia vaatteita kuin isä-Jörg. Dystopian lajikontekstissa isää, Jumalaa ja natsijohtajaa muistuttava bordellinomistaja rinnastuu fiktiivisten painajaisyhteiskuntien diktaattoreihin, jotka pakottavat kansalaiset lapsenomaiseen riippuvuuteen valtiosta ja edustavat Gottlieb (2001, 275) mukaan Kauhean Isän arkkityyppiä. Diktaattorimainen johtaja Herrn i Himlen on korotettu kaupungissa jumalan asemaan.

Uskonto ja hallinto ovat Nadirissa kietoutuneet toisiinsa, mikä näkyy esimerkiksi uskonnollisia rituaaleja muistuttavissa kaupunginjohton järjestämissä tilaisuuksissa. Uskonnon ja hallinnon keskinäinen riippuvuus luo lajiyhteyden romaaneihin *My, Brave New World* ja *Nineteen Eighty-Four*, jotka kuvaavat, miten poliittista tai ideologista johtajaa palvotaan kuin jumalaa (Gottlieb 2001, 34). Teoksissa *Swastika Night* ja *Berenikes hår* johtajan ja jumalan rinnastaminen on eksplisiittistä. Lindbergin romaanin Nadirin bordellin huoneissa on johtajan kuva, jota prostituoitujen tulee suudella päivittäin. Tällainen käytäntö muistuttaa tapaa, jolla natsi-Saksassa levitettiin Hitlerin kuvia kaikkiin julkisiin rakennuksiin (Overy 2004, 115–116). Bereniken viidennen vihkon alussa on rukousta muistuttava teksti, joka kehottaa kunnioittamaan Herrn i Himleniä. Jokaisen Nadiria kuvaavan vihkon alussa on lyhyt parateksti, joka ohjaa luvun tulkintaa ja paljastaa asioita, joita minäkertoja ei kerro.

Händer knäppa, huvud sänka  
Blott på *Herrn i Himlen* tänka  
Han ger oss varje dag vårt bröd  
Och för oss ut ur allan nöd (BH, 235).

Rukouksessa ilmoitetaan, että Herrn i Himlen antaa jokapäiväisen leivän. Rukouksen interteksti on yksi kristinuskon keskeisimmistä teksteistä, Herrens

bön -rukous (tunnetaan myös nimellä Fader vår, suom. Isä meidän), jonka säettä ”Giv oss idag vårt dagliga bröd” säe ”Han ger oss varje dag vårt bröd” mukailee. Herrn i Himleniä ylistävä rukous kehottaa ihmisiä ristimään kätensä, painamaan päänsä ja ajattelemaan johtajaa. Näin se eroaa Isä meidän -rukouksesta, jossa pyydetään Jumalaa antamaan jokapäiväinen leipä, päästämään ihmiset pahasta ja olemaan saattamatta ihmisiä kiusaukseen. Nadirin johtaja sen sijaan saattaa miehiä kiusaukseen houkuttelemalla näitä aviorikoksiin kaupunkinsa bordellissa.

Bereniken vihkon aloittava Isä meidän -rukousta parodioiva teksti rinnastaa bordellihohtaja Herrn i Himlenin Jumalaan ja hyväntekijään. Johtajan hahmo saa kuitenkin kammottavia konnotaatiota nimen äänteellisestä yhtäläisyydestä SS-johtaja Heinrich Himmleriin, jonka aikana poliittinen valvonta ja terrori institutionalisoitiin natsi-Saksassa. Himmlerillä oli kaksoisrooli SS-johtajana ja Gestapon päällikkönä ja hän edusti suoraan Führerin valtaa. Himmler oli mukana rakentamassa ideologiaan rasistista järjestelmää ja määräsi pidätyksiä ja karkoituksia keskitysleireille. (Frei 1987/1993, 101–103.) Natsijohtajaa palvotaan pyhänä jumalaan vertautuvana olentona myös romaanissa *Swastika Night*. Korkea-arvoinen ritari lukee Swastika-kirkossa uskontunnustuksen, jossa vannotaan uskoa jumalaan God the Thundereriin ja hänen poikaansa pyhään Hitleriin. Uskontunnustuksen jälkeen ritari lukee seurakunnalle valtion ikuisia lakeja, jotka esittävät sukupuolten ja uskonnollisten ryhmien väliset hierarkkiset suhteet luonnollisina ja kyseenalaistamattomina.

As a man is above a woman,  
So is a Nazi man above any foreign Hitlerian.  
[...]  
So is God, our Lord Hitler, above Der Fuehrer  
But of God the Thunderer and our Lord Hitler  
Neither is pre-eminent,  
Neither commands,  
Neither obeys,  
They are equal in this holy mystery.  
They are God.  
Heil Hitler. (Burdekin 1937/1985, 7.)

Burdekinin teos kuvaa Hitler-valtiota vuonna 720 Hitlerin kuoleman jälkeen. Tässä Hitleriä palvovassa, natsi-Saksaa muistuttavassa valtiossa naiset ja kristityt ovat alinta luokkaa, ja heitä halveksitaan ja alistetaan avoimesti. Valtiota johtavat Ritarit (Knights), joiden alapuolella hierarkiassa ovat Natsit. Useissa totalitaarisissa dystopioissa kuvataan tämänkaltaisia jyrkän hierarkkisia

yhteiskuntia, joita hallitsee voimakas johtaja diktaattorin elkein. Kansalaiset eivät saa kyseenalaistaa valtaa, ja vallan jakautuminen esitetään luonnollisena tai jumalallisena sääntönä. Teoksen *Nineteen Eighty-Four* Oceaniassa valta-hierarkian huipulla on Big Brother, jota luonnehditaan erehtymättömäksi, kaikkivoipaksi, kaikkietäväksi ja näkymättömäksi (Kumar 1987, 316). Romaanissa *Berenikes hår* bordellijohtajan alapuolella hierarkiassa on miehistä koostuva Konsortium, joka valvoo järjestystä ja toimii poliisin tehtävissä. Konsortium myös valitsee kaupungin bereniken ja järjestää bordellityöntekijöiden standardisoinnit ja väestöryhmien karkotukset.

Ihmisten selittämättömät katoamiset ja karkottamiset muistuttavat syyttömien ihmisten pidätyksiä ja kyydityksiä, jotka olivat terrorin keinoja esimerkiksi natsi-Saksassa ja Neuvostoliitossa. Ennen Nadirin kaupunginjohton järjestämää Karnevaalia hyödyttömiksi luetut ihmiset – vanhat prostituoidut ja heidän huollettavansa – kuljetetaan kaupungin rajojen ulkopuolelle. Karkottamista käytetään nimitystä ”den stora Utrengningen” (BH, 218), joka viittaa Josif Stalinin määräämiin ihmisten vainoihin ja teloituksiin 1930-luvulla (ven. Большая чистка, suuri puhdistus). Lindbergin romaanissa puhdistuksen uhreja ovat naiset, lapset ja eläimet. Kertoja kuvailee, miten naisia kuljetetaan junavaunuissa heille tuntemattomaan paikkaan. Tämä kuljetus on perusteltua tulkita viittaukseksi Stalinin ajan puhdistuksiksi nimitettyihin vainoihin ja kyydityksiin, jotka veivät ihmisiä keskitys- ja työleireille toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen. Tarpeettomiksi luokiteltujen ihmisten marssi muistuttaa myös kuolemanmarseja, joiden aikana vangit siirtyivät natsien keskitysleireistä toisiin junakyydityksiin ja jalan.

Uppsnappade att de Utrangerade före den stundande Karnevalen kommer att förflyttas till ett riktigt hem för pensionärer, ett ”ljus och trivsamt ställe”, inte långt från Azimuth, Svinstaden. (BH, 220.)

Karkotetuille uskotellaan, että heidän määränpänsä on valoisa ja mukava koti, Hemmet, mutta yksi vanhuksista tietää, että matka etelään merkitsee kuolemaa, ja loput aavistavat kuoleman uhkan. Teeskennelty ystävällisyys ja kyydityksen naamioiminen hyväntahtoiseksi muistuttavat tapaa, jolla natsien keskitysleirien vangeille uskoteltiin heidän menevän lääkärintarkastukseen, kun heidät vietiin tapettaviksi. Tappokeskukset naamioitiin normaaleiksi sairaaloiksi, mutta niihin tuodut ihmiset murhattiin sen jälkeen, kun heille oli tehty lääketieteellinen tutkimus. (Friedlander 1995, 94–95.) Vanhusten pakkosiirto kodiksi kutsuttuun

paikkaan kritisoi satiirisesti tapaa, jolla vanhoihin naisiin suhtaudutaan nyky-yhteiskunnassa.

Det var Paltan som hög och mäktig på ett nedrasat murblock berättade om hur de den gången med sitt lilla pick och pack och sina ugglor och katter, sjusovare och till och med en och annan tam råtta gömd i kläderna steg på det ändlöst långa tåget, och hur loket tog ett eldsprång mot söder, och hur hon Paltan satt på bänken och inte fick ut sitt huvud:

*söder = döder*

Och hela resan igenom var det så onaturligt *vänligt* ombord på det där tåget som susade som en uträtad snok genom nattliga landskapet. [...] Körde så tåget med en enda utdragen vissling över den mörka stäppen och tömdes på sitt mänskliga, läs kvinnliga innehåll på ändstationen, och de Utrangerade fick orden om att fortsätta till fots, *utan eskort*, och det hjälpte inte att både Paltan och Storan *krävde* att få beskydd, det sades bara att folk från Hemmet visste om deras ankomst och skulle möta på halva vägen. – Och vad kunde vi gamla glädjeflickor göra åt den saken? sa Paltan, och spottade en lång loska. (BH, 323–324.)

Berenike kertoo muutaman vanhan naisen olevan ainoat eloonjääneet kymmenestätuhannesta naisesta, jotka lähetettiin Kotiin. Vaikka ihmisille oli luvattu, että heitä ollaan vastassa, he joutuvat vaeltamaan ilman saattajia pimeällä arolla vailla tietoa määränpäästä. Osa karkotetuista kuolee jo matkan aikana ja osan tappaa lapsista koostuva väkivaltainen joukko.

Lindbergin teoksessa vankilaa muistuttavat mielisairaala ja bordelli ovat sortavien yhteiskuntien pienoismalleja, kuten mielisairaala ja vankila Kathryn Humen (2000, 187) mukaan kirjallisuudessa usein ovat. On kuitenkin mahdollista tulkita, että huoneessansa kärsivä nainen on lukinnut itsensä suljetun oven taakse kadotettuaan avaimen.

Får sån lust på att gå ut, doktorn, men har tappat min nyckel. Nej, det är så här. Är sen lång tid instängd, jada, låst inne som var jag en farlig fånge, en dömd, en fördömd. (BH, 178.)

Bereniken kerronnassa toistuvat maininnat lukituista ovista ja avaimista, joita hänelle ei ole annettu tai jotka hän on kadottanut. Nämä motiivit yhdistävät teoksen Siniparta-satujen traditioon, jonka tarinoissa lukituilla ja kielletyillä huoneilla on keskeinen symbolimerkitys.

## 2.4 Siniparran haaremi

Edellisessä alaluvussa vertasin Miljoonabordellin johtajaa diktaattoriin, joka ylläpitää ihmisiä eriarvoistavaa järjestelmää ja keskitysleirimäistä naisten vankilaa. Sadun lajikon­tekstissa tämän haaremimaista bordellia johtavan miehen esikuviksi hahmottuvat *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyskertomuksen kuningas Šahriar ja Siniparta-satujen nimihenkilö. Näitä satuhahmoja yhdistää misogyynisyys ja naisiin kohdistuva murhanhimo, joiden perusteiksi esitetään naisen uteliaisuudesta tai petollisuudesta johtuva katkeruus ja pettymys. Yhteisten piirteiden vuoksi nämä sadut on rinnastettu samaan perinteeseen kuuluviksi ja Siniparta-satujen on katsottu saaneen vaikutteita *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyskertomuksesta (Tatar 1987, 168).

Tässä alaluvussa tulkitsen Lindbergin romaanin monimuotoista intertekstuaalista suhdetta Siniparta-satutyypin variantteihin. Tätä suhdetta voi luonnehtia biologisella metaforalla polygeeniseksi: useat eri teokset vaikuttavat myöhemmän teoksen ilmiasuun samalla tavalla kuin useat eri geenit voivat vaikuttaa eliön ominaisuuteen ilman, että yksikään geenialleleista dominoi. Lindbergin romaanin yhteyttä *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin* käsittelen enemmän luvussa 2.5. Tässä luvussa tutkin Lindbergin romaania Siniparta-satutradition osana, joka linkittyy sadun tunnetuimman version, Charles Perrault'n "La barbe bleue" (1697, "Siniparta") lisäksi Grimmin veljesten satuihin "Fitchers Vogel" (1812, "Outolintu") ja "Räuberbräutigam" (1812, "Ryövärisulhanen") sekä uudelleenkirjoituksiin ja muihin teoksiin, jotka ovat intertekstuaalisessa suhteessa satutraditioon, muiden muassa Charlotte Brontën romaaniin *Jane Eyre* (1847) sekä Angela Carterin novelliin "The Bloody Chamber" (1979) ja romaaniin *Nights at the Circus* (1984). Kuolema, hullut naiset ja suljetut salahuoneet ovat motiiveja, jotka toistuvat sekä Siniparta-tarinoissa että goottilaisessa kirjallisuudessa. Kauhusaduksi luokiteltua "Sinipartaa" onkin versioitu useissa romaaneissa, jotka Heta Pyrhösen (2010) mukaan edustavat Siniparta-gotiikkaa.

Siniparta-intertekstuaalisuuden avaaminen tarjoaa mahdollisuuden tarkastella Lindbergin romaanin utooppisuutta ja dystooppisuutta uudesta näkökulmasta. Vankeutta, valvontaa ja kuolemanrangaistuksia kuvaava satu on alunperinkin dystooppinen, mutta dystopiateokseen yhdistettyinä satupiirteiden kammottavuus korostuu. Toisaalta sadun pelastumisjuoni ja päähenkilön kannalta onnellinen loppu vihjaavat, että satua uudelleenkirjoittavan teoksen päähenkilö saattaa selviytyä ahdingostaan.

Naisen uteliaisuus ja epäluotettavuus ilmenevät Siniparta-tyyppin saduissa ja *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyskertomuksessa joko Siniparta-hahmon kieltämän oven avaamisena tai sukupuolisuhteena toisen miehen kanssa. Sekä kuuluisimmassa Siniparta-sadussa, Perrault'n kertomuksessa ”La barbe bleue” että *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyskertomuksessa kuitenkin kuvataan, kuinka kauhistuttaviin tekoihin syyllistyneen miehen uusin morsian tai vaimo katkaisee murhakierteen neuvokkain keinoin. Lindbergin romaanissa tuoreen morsiamen roolissa on Berenike, jonka edeltäjät ovat kadonneet jäljettämiin. Berenike myös nimittää itseään *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* Šeherezadeksi.

Siniparran hahmosta ja tarinasta on muodostunut länsimaisessa kulttuurissa myytti, jota on varioitu lukuisia kertoja ja jonka monet lukijat tunnistavat pienistäkin vihjeistä. Siniparta on yhdistetty myös muuhun satuperinteeseen, esimerkiksi Kaunotar ja hirviö -tyypin (AT 425) satuihin (Tatar 1987, 172–173). Siniparta-tarinoiden ja adaptaatioiden välillä on viittausten verkosto, ja viittamalla yhteen varianttiin teos viittaa usein muihinkin versioihin. Adaptaatioille on Julie Sandersin (2006, 13, 24) mukaan tyypillistä se, että ne työstävät uudelleen muita adaptaatioita ja muodostavat monimutkaisia intertekstuaalisia verkostoja.

Antti Aarnen ja Stith Thompsonin satutyypimalli nimeää Siniparta-sadun päätyypeiksi Siniparran (AT 312), Outolinnun (AT 311) ja Ryövärisulhasen (AT 955). Jokaisella kolmella päätyypillä on edelleen variantteja, jotka yhdessä uudelleenkirjoitusten kanssa muodostavat Siniparta-syklin. Tunnettuja versioita ovat esimerkiksi Béla Bartokin ooppera *A kékszakállú herceg vára* (1911, *Herttua Siniparran linna*), Charles Chaplinin elokuva *Monsieur Verdoux* (1947), Michel Tournierin romaani *Le Roi des Aulnes* (1970, *Keijujen kuningas*), Kurt Vonnegutin romaani *Bluebeard* (1987, *Siniparta*) ja Jane Campionin elokuva *The Piano* (1993, *Piano*). Suomalaisista kirjailijoista tarinan on uudelleenkirjoittanut muiden muassa Sari Peltoniemi novellissa ”Ammeet” (2014), jossa Grimmin veljesten ”Fitchers Vogel” -sadun velho esitetään nykypäivän uusrikkaana.

Angela Carter ja Margaret Atwood ovat versioineet Siniparta-tarinoita lukuisissa teoksissaan, joissa satuelementit yhdistyvät esimerkiksi dystopian, eroottisen romaanin ja goottilaisen kirjallisuuden piirteisiin.<sup>24</sup> Viittaukset

---

<sup>24</sup> Atwood varioi satua esimerkiksi novellissa ”Bluebeard’s Egg” (1983), romaaneissa *The Edible Woman* (1969), *The Handmaid’s Tale* (1985) ja *The Robber Bride* (1993) sekä *MaddAddam*-trilogian romaaneissa. Carter on käyttänyt Siniparran tarinaa ”The Bloody Chamberin” lisäksi

Siniparta-satuihin ja niiden uudelleenkirjoituksiin kytkevät Lindbergin teoksen kauhusadun ja goottilaisen romaanin lajeihin. Ne myös ennakoivat romaanin juoniratkaisuja – jos lukija tunnistaa Siniparta-viittaukset, hän voi odottaa toisaalta päähenkilön joutumista hengenvaaraan, mutta toisaalta hänen pelastumistaan. Berenike on Nadirissa samankaltaisessa asemassa kuin Siniparran vaimo, jonka edeltäjät ovat kokeneet väkivaltaisen kuoleman. Berenike tietää, että hänet on valittu rooliin, jota on kantanut aiemmin joukko muita naisia. Hän ei kuitenkaan tiedä, mitä näille naisille on tapahtunut.

Perrault'n ”La Barbe bleue” kertoo nuoresta naisesta, joka suostuu rikkaan mutta ruman Siniparran morsiameksi. Nainen kammoksuu miehen ulkonäköä ja erityisesti sinistä partaa, mutta ihastuu tämän palatsin rikkauksiin. Avioliiton alussa Siniparta koettelee uutta morsiantaan lähtemällä matkalle ja antamalla tälle kaikki linnansa avaimet. Morsiamen on lupa tutkia kaikki linnan huoneet yhtä lukuun ottamatta. Mies antaa avaimen myös kiellettyyn huoneeseen, mutta kieltää huoneen oven avaamisen. Kun mies on poissa, morsian juoksee kielletylle ovelle, avaa sen ja näkee murhattujen naisten ruumiiden peilautuvan lattian verilammikoista. Kauhistunut nainen pudottaa verilammikkoon avaimen, joka tahriutuu ikiajoiksi. Veritahrat paljastavat kotiin saapuneelle Siniparralle vaimon käyneen salaisessa huoneessa. (Perrault 1697/1999, 148–151.)

Grimmien sadussa ”Fitchers Vogel” neitojen henkeä ei riistä aatelismies vaan velho, joka köyhäksi mieheksi naamioituneena ryöstää talojen tyttöjä taloonsa synkän metsän keskelle. Yhdessä talossa on kolme kaunista tytärtä, joista velho ryövää ensin vanhimman mukaansa. Köyhän perheen tyttö haltioituu velhon luona näkemistään rikkauksista.

Als er fort war, ging sie in dem Haus herum von unten bis oben und besah alles, die Stuben glänzten von Silber und Gold, und sie meinte, sie hätte nie so große Pracht gesehen. Endlich kam sie auch zu der verbotenen Tür, sie wollte vorübergehen, aber die Neugierde ließ ihr keine Ruhe. (Grimm 1812/1963, 258.)

Velhon lähdettyä tyttö kulki joka puolella taloa ja katseli kaikkea. Huoneet kiilsivät kultaa ja hopeaa, ja tyttö arveli ettei ollut koskaan moista komeutta nähnyt. Viimein hän tuli kielletyn oven eteen ja aikoi kulkea ohitse, mutta uteliaisuus ei antanut hänelle rauhaa. (Grimm 1812/1999, 106–107.)

Eräänä päivänä velho kertoo lähtevänsä pois ja jättää tytölle talon avaimet. Tytöllä on lupa käydä kaikissa muissa huoneissa paitsi yhdessä. Kielletyn

---

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, ohj. Sam Taylor-Johnson).



huoneen avaimen lisäksi velho antaa tyttölle munan, jota tyttö ei saisi kadottaa. Yksin jäätyään vanhin tyttö ihailee kullan- ja hopeankiiltoista taloa, päätyy kielletylle ovelle eikä voi vastustaa uteliaisuuttaan. Sadussa kerrotaan, miten tytön tunne vaihtuu ihastuksesta ja uteliaisuudesta kauhuun, kun velhon hirmutyöt paljastuvat.

Aber was erblickte sie, als sie hineintrat? ein großes blutiges Becken stand in der Mitte, und darin lagen tote zerhauene Menschen, daneben stand ein Holzblock, und ein blinkendes Bei lag darauf. (Grimm 1812/1963, 258.)

Mutta mitä hän näkikään sisään astuessaan? Keskellä huonetta oli suuri verisammio ja siinä silvottuja ihmisruumiita, ja sammion vieressä oli pölkky ja pölkkyllä kiiltävä kirves. (107.)

Tyttö pelästyy ja pudottaa munan sammioon, minkä seurauksena muna värjäytyy verenpunaiseksi. Jäljet paljastavat velholle, että tyttö on käynyt huoneessa, mistä rangaistukseksi velho paloittelee tytön kirveellä ja heittää ruumiinpalat sammioon. Myös toinen sisar joutuu maksamaan uteliaisuudestaan hengellään. Nuorimman siskon kohdalla uteliaisuutta ei mainita, vaan tämän kerrotaan olevan viisas ja ovela. Siskojensa lailla hän tarkistaa koko talon, mutta munan hän pistää varmaan talteen ennen kuin kiertää huoneissa ja avaa kielletyn oven. Huoneessa hän kokoaa siskojensa paloitellut ruumiit ja herättää heidät eloon.

Siniparta-satujen eri versiot eroavat toisistaan siinä, miten niissä kuvataan naisen pelastuminen ja miten hänen toimintansa motivoidaan: esitetäänkö hänet nokkelana ja viisaana vai avuttomana ja pakkomielteisen uteliaana. Tunnetuissa versioissa sadun loppu on kieltoa rikkoneen vaimon kannalta onnellinen. Perrault'n sadussa tytön veljet saapuvat pelastamaan hänet sillä hetkellä, kun Siniparta on katkaisemassa tytön kaulaa. Grimmien sadussa ”Fitchers Vogel” tyttö pelastaa itsensä ja siskonsa omalla neuvokkuudellaan ja oveluudellaan. Nuorin morsian saa kyläläiset ymmärtämään velhon väkivaltaisuuden ja osallistumaan velhon talon polttamiseen.

Siniparta-satujen juonessa keskeistä on kieltäminen ja kiellon rikkominen. Siniparta koettelee vaimonsa luottamusta mutta tietänee jo ennalta tuloksen: ovathan kaikki edeltävätkin morsiamet katsoneet kielletyn oven taakse. Tutkijat ovat nimenneet kolme Siniparta-kertomusten distinktiivistä piirrettä tai hahmoa: kielletyn huoneen, rangaistuksia määrävän kieltäjän ja kiellon rikkojan (Tatar 1999, 138–139). Vaikka sadun nimi on Siniparta, sen päähenkilönä on tavallisesti nähty nuori vaimo. Tämä nainen on Tatarin mukaan arkkityyppinen

satuhahmo, joka on samanaikaisesti uhri ja selviytyjä yrittäessään päästä pakoon ja voittaa voimakkaan vastustajansa. (Tatar 2004, 4, 6.) Sadun varianteissa on erilaisia versioita siitä, miten nainen päätyy tyrannin vaimoksi. Hänet voidaan esimerkiksi houkutelua tai ryöstää mystiseen taloon. (Bacchilega 1997, 109.) Berenike saapuu bordellijohtajan omistamaan kaupunkiin kävellen ja omasta tahdostaan. Osattomaksi ja onnettomaksi itsensä tuntenut Berenike lumoutuu Herrn i Himlenin bordellin kimalluksesta ja rikkauksista samantapaisesti kuin Perrault'n sadun nuori vaimo ihastuu miehensä linnan kalleuksiin ja Grimmin sadun ”Fitchers Vogel” köyhän perheen tytöt velhon korean taloon.

Hur som helst: här är jag – vid mina drömmars mål, i staden av glas! *Trrrr*, drar jag med fingret över väggen, och *tjong*, knackar jag i den knottriga rosaskiftande väggen av glas [--]. (BH, 151.)

Jonkin aikaa Nadirissa oltuaan Berenike alkaa kuitenkin epäillä kaupungin ihanteellisuutta ja ymmärtää olevansa bordellin vanki. Tämän tajuttuaan hän alkaa etsiä keinoja paeta huoneestaan, jonka avainta hänellä ei kertomansa mukaan ole. Tässä hän eroaa Siniparran morsiamesta, jolla on koko avainnippu,

Maria Tatarin (1999, 139; 2004, 7) mukaan ”Siniparta” on Perrault'n ajoista asti tulkittu tarinaksi, joka kertoo naisen transgressiivisesta halusta ja näyttää uteliaisuuden ja tottelemattomuuden kauhistuttavat seuraukset. Tatar (1987, 171) tulkitsee ”Siniparran” kuvaavan väkivallan, kuoleman ja seksuaalisuuden pelkoa. Hänen (2004, 3) mukaansa tämä satu kytkeytyy tiedon, seksuaalisuuden, pelon ja kuolevaisuuden temaattiseen verkostoon, joka on tuttu *Raamatun* tarinoista ja myyteistä. Monien muiden kulttuurimme perustavanlaatuisten tarinoiden tavoin ”Siniparta”-sadut kuvaavat naisen uteliaisuutta kiellettyä tietoa kohtaan, ja kanonisoidussa ranskalaisessa versiossaan se esittää tiedonhalun kirouksena. Naisen uteliaisuus ja tiedonhalu on osassa ”Siniparta”-sadun tulkinnoissa yhdistetty turmiolliseen syntiin ja rinnastettu myyttiin Pandorasta ja *Raamatun* kuvaukseen Eevasta. (Pyrhönen 2010, 158; Tatar 2004, 3; Zipes 2006, 158.)

Pyrhösen (2010, 158) mukaan Siniparta asettaa vaimolleen samantapaisen kiellon kuin Jumala asettaa Eevalle ja Aatamille Paratiisissa ja asettuu näin kaikkivaltiaan roolin. Aatamin ja Eevan on lupa syödä kaikista muista puista, mutta hyvän ja pahan tiedon puuhun heidän ei ole lupa koskea. Kun Eeva rikkoo kieltoa ja houkuttelee miehensäkin syömään kiellettyä hedelmää, Jumala määrää rangaistuksen, joka uudelleenvahvistaa rikotun hierarkian liittämällä Aatamin Jumalan ja Eevan Aatamin alaisuuteen. Perrault'n sadussa ”La Barbe bleue”

tämä asetelma kumotaan. Siniparta ymmärtää luomiskertomuksen misogynisesti ja paternalistisesti ja pitää Eevan sukupuolittunutta rangaistusta todisteena siitä, että naisen vartalo on kärsimyksen ja kirotun seksuaalisuuden paikka. (Mt., 158.) Tunnetuissa myyteissä naisen uteliaisuus tuo muassaan kärsimystä ja pahuutta, mutta Siniparta-saduissa tyrannin vaimo selviytyy kuolemanvaarasta (Tatar 2004, 3).

Lindbergin teoksen bordellihohtaja on Siniparran tavoin salaperäinen hahmo. Häntä nimitetään Herrn i Himleniksi, ja tämä nimi korostaa hänen herramaista valtaansa. Naispuolinen minäkertoja yhdistää teoksen niihin Siniparran uudelleenkirjoituksiin, joissa kanonisoiduista satuversioista puuttuva naisen ääni ja näkökulma pääsevät esille. Esimerkiksi Margaret Atwoodin ja Angela Carterin versioissa näkökulma on naisen (Tatar 2004, 9). Perrault'n ja Grimmin saduissa arvoitukseksi jäävä naisen uteliaisuus saa näissä uudelleenkirjoituksissa selityksen.

Siniparta-sadut kuvaavat sukupuolten välisiä valtasuhteita, ja satu on tulkittu seksuaalisen vallan ja seksuaalisten salaisuuksien kuvaukseksi (Tatar 1987, 168–169; Zipes 2006, 192–193). Zipes (mt., 157) lukee satua miehen vallan ja epäonnistuneen laskelmoinnin kuvauksena. Satu ja sen miesten laatimat uudelleenkirjoitukset paljastavat hänen mukaansa miehen vallan väärinlaskelmoinnit ja miehen pelon siitä, että nainen kajoaa miehiseen valtaan (mt.). Grimmin versiossa velho menettää valtansa morsiamensa, kun hänen salaisuutensa paljastuu ja morsian osoittautuu velhoa ovelammaksi. Perrault'n sadussa vaimon veljet murhaavat Siniparran, kun tämä on teloittamassa kiellon rikkonutta naista. Siniparran rikkaudet periytyvät nuorelle vaimolle ja tämän perheelle, ja pelastunut vaimo avioituu onnellisesti. Kanonisoitujen Siniparta-tyyppin satujen tavoin Lindbergin teos kuvaa, miten vallanhaluinen hahmo joutuu himonsa uhriksi. Naisia bordelliinsa keränneen Herrn i Himlenin johtama bordellikaupunki tuhoutuu tulipalossa, ja johtaja itse katoaa jäljettömiin.

Lindbergin romaanin Berenikellä on bordellissa erityinen rooli: hänen kaltaistaan ei ole koko kaupungissa toista. Edelliset bereniket ovat kadonneet jo ennen kuin kertoja saapui kaupunkiin, yhtä selittämättömästi kuin Siniparran aiemmat vaimot.

Nej, var fick jag det ifrån, inte är hon väl det, avliden alltså, unga människan? Inte för att man tycks veta vad det blivit av henne. I vart fall blir en ”berenike” mycket tidigt pensionerad, har jag förstått. Desto bättre att smått överåriga B.K. bara är en tillfällig inhopperska... (BH, 164.)

Kertoja tietää itsellään olevan satoja edeltäjiä, mutta näiden kohtaloista hän on kuullut vain huhuja. Aiempia berenikejä on enemmän kuin vaimoja kanonisoiduissa Siniparta-saduissa. Kadonneiden naisten suuri määrä yhdistää romaanin *Tuhannen ja yhden yön satujen* kehyskertomukseen, jossa kerrotaan sulttaani Šahriarin naiseen ja tappaneen satoja naisia.

Vill inte vara en i raden av berenike-flickor, med bara ett nummer efter mitt namn. Den tjugosjätte Berenike (efter varje hundratal börjar de på ny kula). Berenike XXVI. Nr 25 är fortfarande lika mystiskt "försvunnen" som då jag anlände till stan. Och var i helvete är hon? (BH, 187.)

Berenike ei joudu naimisiin julmurimiehen kanssa, mutta Nadirissa hän on bordellin johtajan Herrn i Himlenin omaisuutta ja tässä asemassaan verrattavissa Siniparran vaimoon. Monissa sadun versioissa tyrannimainen mies hallitsee vaimonsa elämää ja sanelee yhteisen kodin säännöt. Herrn i Himlenin bordelli on haaremi, jonka jokaiseen naiseen johtajalla on käyttöoikeus. Berenike ei ole nähnyt vallanpitäjää mutta tuntee uteliaisuutta tätä kohtaan. Yhdelläkään bordellin naisella ei ole pääsyä bordellin johtajan kattohuoneistoon. Berenike haluaisi päästä yläkertaan, koska siellä kerrotaan olevan Observatorio, josta hän voisi katsella tähtiä ja löytää nimikkotähtikuvionsa. Kertoja kaipaa seikkailua ja jännitystä yksitotiseen elämäänsä ja ilmaisee haluavansa saada selville, kuka bordellin johtaja on miehiään.

Nej, jag har inte varit där uppe, inte än. Men är så nyfiken, inte minst på det Observatorium som ska finnas där, längtar efter att se stjärnbilden "Mitt Hår"... (skämt) (BH, 188.)

Och doktorn, är inte vi kvinnor skapta för att bli trygga i en stark mans hägn? Här vilar vi i ett abrahamssköte tillhörigt Jörg von Liebenfels, entreprenör.

Gud så nyfiken jag är på honom.

Gud så nyfiken.

På honom, entreprenören. (BH, 189.)

Oman rivinsä saanut lauseke "Gud så nyfiken" nostaa tiedonhalun kohosteiseksi ja esittää sen kertojan senhetkisen olotilan määräävänä tuntemuksena. Kertoja kysyy, eivätkö naiset ole luotu vahvan miehen suojeltaviksi ja sanoo bordellin naisten olevan bordelliyrittäjän omaisuutta, jota tämä hallitsee ja varjelee. Hän kertoo naisten lepäävän Abrahamin huomassa ja viittaa näin *Raamatun* kertomukseen, jossa Abraham ottaa huomaansa köyhän miehen, mutta ei rikkasta (Luuk 16: 22). Bereniken kertomuksessa Abrahamin huolenpito ironisoituu, koska Himlenin johtama kaupunki mahdollistaa vain rikkaiden ilonpidon.

Viittaus Abrahamiin ja bordellinjohtajan kutsumanimi Herrn i Himlen rinnastavat bordellin Taivaan valtakuntaan ja kristinuskon patriarkaaliseen traditioon. Berenike kertoo bordellinjohtajalla olevan kaikki valta kaupungissa ja koko Oblivionin maassa.

Zipesin (2006, 161) mukaan Perrault'n ”Siniparrassa” on maskuliininen kerrontastrategia, joka puolustaa mielivaltaista miehistä valtaa ja ohjaa huomion naisen sääntörikokseen korostamalla naisen ryntäämistä kielletylle ovelle (mt.). Siniparran suuri salaisuus ei ole kielletyn huoneen sisältö vaan tieto, ettei hänen naisiin kohdistamallaan lakeihin ja sääntöihin perustuvalla hallinnalla ole oikeutusta. Hänen salaisuutensa ovat murhatut naiset, mutta ennen ensimmäisen vaimon murhaamista salakammio on ollut tyhjä. (Lewis 1996, 208–209.)

Perrault'n sadussa nuori vaimo pääsee kiertämään linnaa, kun Siniparta on matkoilla. Berenikelle mahdollisuus kulkea vapaasti kaupungilla koittaa, kun Nadirissa järjestetään karnevaali. Kertoja jättää ikkunaan kaksoisolentonuken ja lähtee kaupungille katsomaan sirkusta ja muita karnevaalinäytöksiä. Vaelluksellaan hän tyydyttää uteliaisuutensa ja kiipeää Jaakobin tikapuita pitkin Taivaaseen, jonne häneltä on kielletty pääsy.

Sneddade så mot Huvudbyggnaden och så dröjde det inte länge förran jag...  
...rak och orubblig steg uppför Jakobsstegen för att rätt häftigt och utan att knacka på slå upp den överraskande lilla och lätta dörren till Himlen.

#### *Överallt*

en röst mej kallar där jag står på den andra och tills nu okända sidan om dörren till Himlen, och det är vid mitt fulla namn man kallar mej, ”Berenike Kropp” viskar vinden och ”Berenike Kropp” andas den djupa himlen som är inpudrad med stjärnstoft, men ingenstans kan jag se en levande själ, och jag släpper *inte* taget om vredet utan håller hårt om det med bägge händer.

Men är det *sån* den där, den så kallade Himlen? En plan yta, så stor att den förefaller ändlös, och inte så mycket *ett* flygplan som landar eller lyfter och inte en tillstymmelse till en våning ovanpå ”min” [--]. (BH, 310–311.)

Kielletyn oven takana kertoja huomaa Taivaan olevan tyhjä kenttä, jolla ei ole jälkeäkään bordellin johtajasta. Kertoja ei kohtaa edellisiä paloiksi hakattuja vaimoja, minkä vuoksi kattotasanteen tyhjiys on vastakkainen Siniparran tai velhon morsiamen näkemälle ruumispaljoudelle. Johtajan tarkasti vartioitu salahuone on tyhjä, mikä symboloi vallan perustumista valheelle. Tyhjä kenttä on kuin Siniparran huone ennen ensimmäisen morsiamen murhaamista.

Naisten ruumiinosien irrottaminen on keskeinen motiivi ”Siniparta”-tarinoissa. Grimmin versiossa velho katkaisee ryöstämiensä naisten päät ja muut

ruumiinosat kirveellä, ja tämä murhaväline on hänen salahuoneessaan. Perrault'n sadussa Siniparta uhkaa lyödä uusimman vaimonsa pään irti miekalla. Romaanissa *Berenikes hår* päätön nainen Huvudlösa palvelee bordellin työntekijänä. Paloitellusta ja päättömästä naisesta kertoo myös Bereniken laatima runo. Sen kirjoittamista inspiroi Isflickanin kertoma uutinen, jonka mukaan Virrasta oli löydetty paloitellun naisruumiin sisältänyt matkalaukku.

Blev så fascinerad av fyndet att jag i brist på annan syssla kastade ner några rader om henne, novisen i den vattenorden jag ville kalla Les Inconnues de la Seine:<sup>25</sup>

*En kvinna seglar på Floden. Hennes skepp är en kappsäck  
försluten med sju lås och ett nät av råskurna livremmar.  
Vågorna kluckar som duvor. Det är "vår".  
Hon försöker vända sin farkost så att hon visar sin  
kropp fram, och med en god kikare kan en sjöman se henne  
genom nyckelhålet.*

*Men hur få ordning på de lösa lemmarna? Det var inte för  
intet de var kirurger de som vinkade av henne! Kvinnan  
makar sina bröst på plats, hennes huvud snurrar på en  
något kortad hals, slog hon upp locket rullade det iväg  
som en kokosnöt på vattnet. – Eggade jag ändå upp dem för  
mycket, frågar hon sig ängsligt. Borde min klädnad och jag*

*varit ett och med nedslagna nedslagna ögon? (BH, 183–184.)*

Matkalaukun seitsemän lukkoa viittaavat *Ilmestyskirjan* seitsemään sinettiin ja *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kertomukseen mereen upotetusta seitsemään lippaaseen, seitsemään kirstuun ja ruumiarkkuun kätketystä sielusta (Marzolph & Leeuwen 2004, 363). Virrassa lipuva nainen vertautuu myös Berenikeen, joka kertoo kylpyhuoneensa oven olevan suljettu seitsemällä lukolla. Matka-arkun avaimenreistä kurkistaa merimies, kun taas Bereniken bordellihuoneen avaimenreistä katselevat valvojat.

Toisin kuin Siniparran päättömiksi jäävät edelliset vaimot ja ”Fitchers Vogel” -sadun vanhimmat siskot, joiden palaset yhdistää neuvokas kuopus, Bereniken runon nainen kokoaa itse omat palasensa. Paloiteltunakin runon nainen haluaa olla esillä ja esitellä parhaat puolensa katsojille. Esille pannut ruumiit luovat muiden motiivien ohella intertekstuaalisen linkin Carterin

---

<sup>25</sup> Runon nimi viittaa kuolinnaamioon, jonka on väitetty tehdyn 1800-luvun lopussa Seinestä löytyneen kuolleen naisen kasvojen mukaan.

romaaniiin *Nights at the Circus*, toiseen Siniparta-traditiota hyödyntävään teokseen. Carterin romaanissa kuvataan sirkusta, bordellia ja kauhukamaria, joissa epämuodostuneina ja outoina pidetyt ihmiset – esimerkiksi lyhytkasvuiset, siivekkäät ja jättiläismäiset – ovat tirkisteltävinä, alttiina väkivallalle ja seksuaaliselle hyväksikäytölle. Bordelli ja sirkus yhdistyvät myös Lindbergin romaanissa, kun bordellikaupungin karnevaalin aikana järjestetään sirkus. Miljoonabordelli on Carterin romaanissa kuvatun Madame Schreckin kauhukamarin tavoin paikka, joka tuo tyydytystä paitsi seksinnälkäisille myös tirkistelynhaluisille. Bereniken palvelija tai valvoja Isflickan vie Bereniken kierrokselle bordelliin. Kertoja pääsee kurkistamaan seksityöläisten huoneisiin ja näkee kummalliset ja epämuodostuneet olennot. Yhdessä huoneessa hän näkee päättömän Huvudlösan parittelemassa asiakkaan kanssa.

Och mannen hon betjänade var en alldeles normalt skapt man! *Medan hon, Huvudlösa tog slut vid halsen...* Som i och för sej var slät och vit där fogen till huvudet suddigt, om hon alltså haft ett – Jesus!! – Hon är skapt så där, viskade Isflickan, och har inte tillstymmelsen till hämning, det är därför köparna står i kö till månen! Så klagas det heller aldrig på henne, och du kan ju tänka dej vad hon kostar... skjortan räcker inte till! (BH, 259.)

Bereniken näky vertautuu Siniparta-satujen kontekstissa siihen, jonka nuori morsian kohtaa astuttuaan kiellettyyn huoneeseen, mutta samalla eroaa siitä mer-kittävästi. Huvudlösa ei ole kuollut vaan elävä ja aktiivinen. Häntä ei ole tapettu, vaan Isflickanin sanojen mukaan hän on syntynyt päättömänä. Asiakkaat jonottavat päästäkseen päättömän naisen luokse, koska tällä ei ole tunteita eikä ajatuksia vaan ainoastaan konemaisesti liikkuva ruumis.

Neuvokkuudessaan Berenike muistuttaa sadun ”Fitchers Vogel” nuorinta siskoa, joka pystyy pelastamaan itsensä ja siskonsa velhon talosta. Sadun velho kadottaa valtansa nuorimpaan siskoon, kun tämä on selvinnyt kokeesta. Mies joutuu vuorostaan naisen käskyttäväksi, ja tyttö huijaa velhon kantamaan eloon herätetyt siskot kotiin. Velhon ollessa poissa tyttö pistää talon ikkunalle koruin ja kukin koristellun irvihampaisen pääkallon ja naamioituu itse höyhenasuun ennen kuin lähtee kylälle. Kotiin palaava velho luulee koristeltua pääkalloa morsiamekseen. Kun velho häävieraineen on päässyt sisälle, morsiamen sukulaiset lukitsevat heidät taloon ja sytyttävät sen palamaan.

Grimmin satuun Lindbergin romaanin yhdistävät keinot, joiden avulla päähenkilö pelastaa itsensä ja muut naiset ilkeältä tai yksinvaltaiselta hallitsijalta. Sadun nuorimman siskon tavoin Berenike pääsee pakenemaan bordellihuoneestaan ja naamioituu kulkiessaan kaupungilla. Häntä ei tunnisteta

berenikeksi, koska hän on pukeutunut kasvot ja vartalon peittävään mustaan suruasuun. Koppinsa tuolille hän jättää kaksoisolentonsa Simili-nuken, jotta kaduilla parveilevat asiakkaat eivät huomaisi bereniken olevan poissa. Kangasnukke on samassa tehtävässä kuin sadun ”Fitchers Vogel” morsiameksi puettu pääkallo, jota velho luulee morsiamekseen. Nukke ei Lindbergin romaanissa hämää bordellin omistajaa vaan asiakkaita. Himokkaat bordelliasiakkaat ovat täten velhon roolissa.

Har visst inte berättat att jag fått en finfin ny stand-in, i stället för den gamla dummin. Det är en såndär uppblåsbar docka som på pricken är lik mej, och som draperad i sitt hår ska sitta i den pösiga röda plyschfätöljen medan jag är på galej! Och i motsats till den gamla trista dockan har den här puppen ett namn, ”Simili” heter hon. (BH, 199.)

Men jag, jag tycker väl om Simili lite grann ändå... Hon avlastar undertecknad. Klienterna står inte längre där nere på gården och gapar om att de ska se den riktiga berenike, utan jag kan ge mej iväg på små utflykter, om det så bara är till min futon och fantisera om Karnevalen & hur undertecknad i sorgdräkt ska beblanda sej med allt folket i Bagdads<sup>26</sup> basarer... (BH, 199.)

Kaksoisolennon lisäksi naisen vapautumista edesauttaa tulipalo sekä Grimmin sadussa että Lindbergin romaanissa. Sadussa velhon talo sytytetään tuleen ja velho kuolee talonsa mukana. Lindbergin teoksessa koko kaupunki bordelleineen syttyy tuleen ja tuhoutuu, ja tuleessa palaa Bereniken asemesta tämän kaksoisolentonukke Simili. Toisin kuin ”Fitchers Vogel” -sadussa, Lindbergin romaanissa tulen sytyttäjät haluavat polttaa myös vangiksi joutuneen naisen. Palon sytyttämisen tarkoitus on Bereniken kuulemien huhujen mukaan tuhota haureuden pesä ja Berenike sen mukana. Kertoja kuitenkin pääsee palon aiheuttaman kaaoksen suojin pakenemaan kaupungista.

Siniparta-tyypin saduissa kuvataan, miten sankaritar pelastaa muut uhrin pelastaessaan itsensä: tyttö voi liittää uhrien paloitetut ruumiit yhteen, käyttää taikavoidetta tai vetää heidät pois helvetistä. Vaikkei hän suoraan pelastaisi muita, hän tuottaa yhteisölleen hyvää lopettamalla murhakierteen tai jakamalla kuolleen tyrannin rikkaudet kansalle. (Bacchilega 1997, 110.) Itsensä lisäksi Berenike pelastaa Lämmchen-nimisen tytön, ja kertojan lapsuudenystävä Dafne kuljettaa naiset pois kaupungista veneellä. Korostamalla naisten välistä

---

<sup>26</sup> Bagdadin basaarit ovat yksi monista viittauksista *Tuhannen ja yhden yön satuihin*, joista monet sijoittuvat Bagdadiin. Tämä on myös yksi polygeenisistä kytkennöistä, joissa teos yhdistyy samanaikaisesti useampaan samaan tarinaperinteeseen kuuluvaan tekstiin.



solidaarisuutta ja auttamishalua Lindbergin romaani toistaa Siniparta-satujen ja erityisesti niiden uusien versioiden henkilöhahmoasetelmia. Esimerkiksi Carterin novellissa ”The Bloody Chamber” päähenkilön äiti ratsastaa sadistisen Marquisin talolle pelastamaan tyttärensä.

Bereniken oman tarinan ohella hänen kertomansa tarina Lämmchenistä kierrättää Siniparta- ja Kaunotar ja hirviö -satutyypin kuvastoa. Kaunottaren ja hirviön (AT 425C) kuvaus avioliitosta on käänteinen ”Siniparran” avioliitolle. ”Kaunottaessa ja hirviössä” hirviöltä näyttävä aviomies paljastuu lopulta jaloksi ja komeaksi prinssiksi, kun taas ”Siniparran” hirviöltä näyttävä mutta rikkauksillaan tyttöjä huijaava mies osoittautuu olevansa hirviö sisimmiltäänkin. Lämmchenin tarina yhdistää piirteitä kummastakin sadusta.

Lämmchen huijataan morsiameksi irvokkaalle sulhaselle Skålbukenille, joka muistuttaa paholaista tai hirviötä groteskeine piirteineen. Sulhanen kuvataan pukinsorkkaiseksi vanhaksi mieheksi, jolla on vain yksi valtavan kokoinen hammas. Nadirin karnevaalin suosituin näytös on pilahäät, joissa Skålbuk vihitään nuoren naisen kanssa. Vasta alttarilla naiselle paljastuu, ettei sulhanen ole komea nuorukainen vaan kauhistuttava rumilus.

Kaunotar ja hirviö -tyypin tarinoissa vihityn parin ensimmäisellä yöllä tai yhdynnällä on keskeinen rooli juonenkuljetuksessa. Nuori vaimo ei suostu viettämään yötään vastenmieliseksi katsomansa hirviön vieressä, mistä hirviö loukkaantuu ja haluaa rangaista morsianta. Lindbergin romaani toistaa ensimmäisen avioyön topoksen. Kauhistunut Lämmchen ei halua joutua miehensä käsiin, ja Skålbuk yrittää viedä morsiamensa neitsyyden raiskaamalla tämän. Täyttä varmuutta Berenikellä ei hääyön tapahtumista kuitenkaan ole. Hän kertoo tietävänsä vain sen, mitä tapahtui yötä ennen ja yön jälkeen.

Lämmchen ei ole ensimmäinen Skålbukin morsian, vaan Siniparran tavoin tämä hirviö on nainut lukuisia nuoria neitoja. Jokaisen hääyön jälkeen hirviösulhanen on liehutellut veren tahrimaa lakanaa hääsviitin parvekkeella voitonmerkinä onnistuneesta penetraatiosta. Skålbukin kaltainen nuoria naisia raiskaava sadistinen mies on Perrault’n ”Sinipartaa” uudelleenkirjoittavan Carterin novellin ”The Bloody Chamber” Marquis, jonka nimi viittaa markiisi de Sadeen (1740–1814). Lämmchen ei kuitenkaan alistu raiskattavaksi vaan turvautuu itse väkivaltaan ja leikkaa sulhasensa peniksen irti. Hääsviitin parvekkeen alle kerääntynyt kansanjoukko ei näe immenveren tahrimaa lakanaa, vaan joukon keskelle viskataan parvekkeelta veriseen lakanaan kääritty sulhon sukuelin.

Tunnetussa ”Kaunottaren ja hirviön” versiossa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont’n sadussa *La Belle et la Bête* (1756/1999) hirviö paljastuu prinssiksi, joka on joutunut kantamaan hirviön roolia noituuden takia. Lindbergin romaanista tällainen juonenkäänte puuttuu. Hirviönroolin takana ei piile mitään jalompaa, kauniimpaa tai uljaampaa, eikä romaani ei lopu kaunottaren ja prinssiksi paljastuneen hirviön onnelliseen avioliittoon. Lämmchen karkaa kaupungista, ja hänen sulhasensa jää impotentiksi.

Ruumiiniosan leikkaamisen motiivi yhdistää karnevaalimorsiamen tarinan Grimmin satuun ”*Der Räuberbräutigam*”, jonka nuori tyttö päähenkilö joutuu vangiksi rosvojen taloon ja näkee talossa, kuinka rosvo kiduttavat aiemmin sieppaamansa tytön kuoliaaksi. Ensin he lyövät tytön sormen irti, koska havittelevat sormessa olevaa kultasormusta. Irti lyöty sormi lentää nurkkaan piiloutuneen tytön syliin ja toimii myöhemmin todistusaineistona rosvojen hirmuteoista. Lindbergin romaanin karnevaalihakissa sukupuoliasetus on erilainen: silvotuksi joutuu ryövärimäinen sulhanen, ei tämän vangitsema nainen. Yhteistä näille teksteille on ruumiinosan irrottamisen motiivin lisäksi unien suuri merkitys juonen rakentumisessa. Grimmin sadussa rosvosulhasen vanki kertoo matkastaan metsän halki rosvojen taloon ja ryövärijoukon hirmutöistä unien muodossa. Unikertomukseksi tulkitsemisen lisäksi Bereniken tuottaman tarinan, jonka yksi osa on kertomus ilkeän Skålbukin huijaamasta ja häähuoneeseen vangitsemasta karnevaalimorsiamesta.

Rosvosulhanen ja hänen ryöväritoverinsa syövät ryöstämänsä naiset. Lindbergin romaanissa uhrin syömisen aihe esiintyy esimerkiksi Bereniken muistamassa uutisessa naisesta, joka ilmoitti internetissä haluavansa tulla syödyksi.

Därför: En Karneval utan kött?

- Hah!

Tänker ganska ofta på kvinnan som på Nätet ropade ut sin längtan efter en man som inte bara skulle ge henne kyss & smek & sedvanlig lakanslek utan gå ett steg längre och införliva sin älskarinnas kropp med sin egen, och titta! titta! där tar han i ett hungrig språng trappan till den öppna dörren i hennes mobile home och står glöddritad mot en fond av absolut mörk visshet, och hon är i hans blick, och han i hennes och tillsammans virvlar de bort i pupillens bottenlösa mörker, och i nästa stund

*är hon i honom där han sitter och skakar galler, eller...*

...redan grillats i den där putslystiga stolen, ni vet. (BH, 225.)

Bereniken muistama nainen on halunnut tulla syödyksi, jotta voisi yhtyä mieheen kokonaan muuttamalla osaksi tämän ruumista. Naisen fantasia miehen hallussa olemisesta toistuu Bereniken kerronnassa, samoin kuin ruumiin syömisen motiivi. Kertoja muistelee, miten hänen isänsä ja Åke-setä söivät lihaa, joka lautasellakin muistutti elävää olentoa. Lihaa syövät sukulaismiehet rinnastuvat bordellin asiakkaisiin, jotka ahmivat naisia katseillaan ja suhtautuvat naisiin kulutettavina tuotteina ja hetkellisen nautinnon lähteinä.

Bacchilega (1997, 110) tulkitsee ”Siniparran” ja sille sukua olevat kielletyn huoneen tarinat (AT 312, 311 ja 955) initiaatiokuvauksiksi, joissa sankari kohtaa kuoleman mutta selviytyy, koska on rohkea tai älykäs ja koska yhteisö tulee apuun. Uteliaisuuden lisäksi rohkeus saa hänet avaamaan kielletyn oven. Selviytyminen edellyttää kääntymistä ihmistovereiden puoleen, mikä vahvistaa initiaation yhteisöllistä ulottuvuutta. Kohdatessaan kuoleman uhkan nainen luottaa perheeseensä tai muihin ihmisiin, joihin Siniparta ei toiseutensa vuoksi kuulu. Näin nainen muodostaa uudelleen yhteyden elämään. (Mt.) Lindbergin romaanissa sankaria auttava toveri on Dafne, jonka myyttinen esikuva pelastaa itsensä ahdistelijaltaan muodonmuutoksen avulla.

Bacchilega (1997, 128) yhdistää initiaatiotematiikan Carterin ”The Bloody Chamberiin”, jonka naispäähenkilö kokee seksuaalisen (neitsyyden menetys), epistemologisen (tunnistaminen, että on yksi miehen uhreista), rituaalisen (syntyy uudelleen kohdattuaan kuoleman) ja henkisen initiaation (ei ole enää jalokivien sokeuttama vaan sydämensä ohjaama). Novellin minäkertoja, 17-vuotias nuori nainen, lähtee lapsuudenkodistaan, äitinsä ja hoitajansa luota salaperäisen ja rikkaan markiisin ylelliseen linnaan. Nainen tietää, että markiisi on ollut aikaisemmin naimisissa ja että jokaiselle vaimolle markiisi on antanut saman opaalisormuksen. Hän lumoutuu markiisin tarjoamista ylellisistä jalokivikoruista, koska on köyhästä kodista. Carterin novellin kertoja kuvittelee kuitenkin olevansa erityinen ja nauttii markiisin halun kohteena olemisesta: ”Oh! how he must want me!” (1979/1993, 113). Kertoja kokee, että markiisi on kutsunut hänet liittymään kauniiden naisten galleriaansa, vaikka tyttö tuntee olevansa köyhän lesken luiseva ja harmaatukkainen tytär (mt., 114).

Peili on keskeinen motiivi Carterinkin ”Siniparta”-versiossa. Tyttö näkee peilistä markiisin himokkaan katseen, joka kohdistuu tytön vaaleaan vartaloon (Carter 1979/1993, 115). Viaton nainen tuntee peiliin katsoessaan turmel-tumiselle alttiiksi ja kiihottuu ajatuksesta. Sekä ”The Bloody Chamberin” kerto-jaa että Berenikeä kiehtoo ja kauhistuttaa miehen vallan alla oleminen. ”The Bloody Chamberin” nuori nainen katselee kirjojen sadomasokistista seksiä

esittäviä kuvia ja haaveilee salaperäisen miehensä kosketuksesta. Hän sekä pelkää että odottaa ensimmäistä yhdyntäänsä. Berenike puolestaan kertoo olevansa neitsyt mutta myöhemmässä vihkossaan kieltää neitsyytensä. Hän kertoo kaipaavansa miehen huomiota, rakkautta ja kosketusta ja nauttii miesten katseiden kohteena olemisesta Nadir-vankeutensa alkuaikoina.

Toimiiko polygeeninen periytyminen mallina Lindbergin romaanin intertekstuaalisille suhteille? Esimerkiksi Nadirin kaupungin tuhoavan tulipalon kuvauksessa on motiiveja sadusta ”Fitchers Vogel” (velhon tulee tuikattu talo, naisen kaksoisolento ikkunalla, paloitetujen ruumiinosien yhteen liittäminen). Kielletyn huoneen motiivi yhdistää Lindbergin romaanin satuihin ”La Barbe Bleue” ja ”Fitchers Vogel”, romaaniin *Jane Eyre* ja Carterin novelliin ”The Bloody Chamber”. Lämmchenin tarinassa on piirteitä sadusta ”Der Räuberbräutigam” (raajan leikkaaminen), ”La Barbe bleue” (iljettävän näköinen ja väkivaltainen huijarisulhanen) ja novellista ”The Bloody Chamber” (neitsyyden menettäminen). Lindbergin romaanissa toistuva unimotiivi on juonielementti Grimmin sadussa ”Der Räuberbräutigam” ja Siniparta-tyypin englantilaisessa variantissa ”Mr. Fox” (Jacobs 1890/1999). Peilimotiivit taas ovat keskeisiä sadussa ”La Barbe bleue” ja Carterin ”The Bloody Chamberissa”. Berenike kertoo useaan otteeseen ihailevansa peilikuvaansa, mutta ”Siniparran” verilammikoita romaanissa ei mainita. Peilaaviksi pinnoiksi mainitaan Bereniken peilien lisäksi lasirakennuksen seinät ja kaupungissa virtaava joki.

Berenike työskentelee bordellissa mutta kertoo, ettei kuulu prostituoitujen kanssa samaan ryhmään vaan on heitä siveellisempi ja vielä koskematon. Hän on esillä, mutta kukaan ei saa koskea häneen. Tällaisessa asemassaan hän muistuttaa satujen Lumikkia, joka suljetaan lasiarkkuun kääpiöiden ja prinssin katsottavaksi. Berenike on suljettu ikkunahuoneeseen, jonka lasisten seinien läpi kaikki kadunmiehet voivat nähdä hänet ja arvostella hänen ulkomuotoaan. Sen lisäksi, että hän on muiden katseiden kohde, hän tarkkailee toistuvasti itseään katsomalla peiliin.

## 2.5 Lumikki katsoo peiliin

Ikkunahuoneeseen suljetun Bereniken hiuksiin on piilotettu taskupeilejä, joista hiusten kantaja voi katsella kuvaansa. Kaikkein kauneimmaksi ylennetty Berenike ihailee näkemäänsä ja uskoo ulkonäkönsä voimaan. Edellisessä alaluvussa vertasin Bereniken peilejä Perrault'n ”La Barbe bleue” -sadun peili-

motiivehin, mutta länsimaisen satutradition kontekstissa kaikkein tunnetuin itseään ihaileva nainen on Lumikin äiti tai äitipuoli, joka katsoo taikapeiliinsä. Peilin lisäksi monet muut motiivit ja symbolit, kuten ikkunat, lasikoppi, hiusten kampaaminen ja luku seitsemän, liittävät Lindbergin teoksen osaksi Lumikki-satuperinnettä. Tämän sadun päähenkilöön viitataan romaanissa kahdesti. Mielisairaalassa kirjoittamassaan assosiaatioketjussa Berenike päättyy sanaan Snövit: ” – Snö – Mjölck – Is – Di – Brud – Bruddräkt – Lakan – Svepning – Lik – Snövit!” (BH, 9). Hän myös vertaa itseään Lumikkiin.

I själens *svartaste* natt snavade jag som barnet Snövit på de gumminjuka trädrötterna, där jag med hjärtat bankande rusade fram under de tätt sammanflätande kronorna, men såg så att det lyste från ett litet lusthus, som med sina flaggande skära väggar och en sån där lustig pickelhuva till tak alldeles liknade det på Mycket Nöje, och mot glaset tecknade sej siluetten av.. (BH, 306.)

Berenike kertoo kompuroivansa sielunsa synkimmässä yössä<sup>27</sup> ja astelevansa puiden yhteenlimittyneiden latvusten alla, kunnes näkee pienen huvimajan. Berenike vaeltaa sankassa metsässä kuin Grimmin sadun ”Sneewittchen” (1812) päähenkilö, joka karkaa äitipuolensa väkivaltaisuutta kääpiöiden taloon. Pieni huvimaja on kääpiöiden metsämökin porvarillinen vastine. Tämä Lindbergin romaanin kohtausta muistuttaa uninäkyä: painajaismaista pakoa paikkaan, joka on toisinto unennäkijän aiemmin kohtaamista paikoista, tässä tapauksessa Mycket Nöje -huvilasta, jossa Berenike vietti lapsuutensa kesä.

Lumikki on satusankari, jonka huomattavin ja kateutta herättävin ominaisuus on hänen kauneutensa. Muiden klassikkosatujen tavoin Lumikki-sadusta on useita versioita, joista tunnetuimmat versiot ovat Grimmin veljesten ”Sneewittchen” ja Disneyn elokuva *The Snow White and the Seven Dwarves* (1937). ”Lumikkia” ovat versioineet lukuisat kirjailijat, esimerkiksi Donald Barthelme pienoisromaanissaan *Snow White* (1965), Anne Sexton runossaan ”Snow White and the Seven Dwarfs” (1971), Tanith Lee novellissa ”Red as Blood” (1983) ja romaanissa *White as Snow* (2000) sekä Jane Yolen romaanissaan *Snow in Summer* (2011). Suomalaisista kirjailijoista Lumikin tarinaa on uudelleenkirjoittanut Salla Simukka rikosromaanin ja sadun lajipiirteitä yhdistävässä nuortenkirjatrilogiassa *Valkoinen kuin lumi, Punainen kuin veri ja Musta kuin eebenpuu*. Tässä trilogiassa Lumikki Andersson on aktiivinen toimija, joka vapauttaa itsensä lasiarkusta ja jäljittää rikollisia.

---

<sup>27</sup> ”Själens svartaste natt” viitanee espanjalaisen 1600-luvulla eläneen runoilijan San Juan de la Cruzin runoon ”Noche oscura del alma”, joka tunnetaan ruotsiksi nimellä ”Själens dunkla natt” ja ”Själens mörka natt” ja suomeksi nimellä ”Sielun synkkä yö”.

Lumikin eri versioissa kuvataan sitä, miten äiti tai äitipuoli hylkää tai tappaa tyttärensä, kun huomaa tämän olevan itseään kauniimpi ja potentiaalinen kilpailija miehensä huomiosta. Sadun varhaisissa versioissa julmana ja kateellisena esitetään yleensä äiti, ja vasta Grimmin veljekset vakiinnuttivat käsityksen Lumikin pahasta äitipuolesta (Zipes 2006, 133–134). Eri satuversioita yhdistää hylkäämisen tai vainoamisen kuvaus. Vanhempi nainen kokee nuoremman naisen kilpailijakseen, hylkää tämän lumihankeen, karkottaa metsään tai yrittää tappaa erilaisin keinoin. Hylätyksi joutuminen on Berenikenkin kokema traumaattinen tapahtuma, mutta häntä ei hylätä kauneuden tähden. Berenike kertoo päätyneensä mielisairaalaan roskasäiliöstä, johon hänet oli sullottu tarpeettomana ja hylättynä. Sen sijaan naisten välisten kilpailutilanteiden kuvaukset toistuvat Berenikenkin tarinassa.

Grimmin veljesten sadussa ”Sneewittchen” (1812/1963, 297) nainen toivoo saavansa tyttären, joka olisi valkea kuin lumi, punainen kuin veri ja musta kuin eebenpuu. Toive toteutuu, ja nainen synnyttää tytön, jolla on valkea iho, punaiset huulet ja mustat hiukset. Tytön synnyttänyt nainen kuolee, ja Lumikin isä avioituu toisen naisen kanssa. Uusi vaimo on ylpeä kauneudestaan ja saa lumotulta peililtään varmistuksen sille, että on kaikkein kaunein maailmassa. Aikuistuva Lumikki kuitenkin voittaa äitipuolensa kauneudessa, minkä peili kertoo äitipuolelle. Vanessa Joosen (2011, 238) esittää, että enemmän kuin yksikään toinen Grimmin kokoelman satu ”Sneewittchen” kertoo katsomisesta ja katseen kohteena olemisesta – alkukohtauksen ikkunasta aina lasiarkkuun, johon Lumikki suljetaan kääpiöiden ja muiden ohikulkijoiden katsottavaksi.

Lumikki-satujen taikapeilit kertovat, kuka on maassa kaunein. Jos peilin vastaus ei miellytä katsojaa, tämä on valmis tappamaan saadakseen kadottamansa aseman takaisin. Kauneus on monissa saduissa hyve, joka yhdistyy jalomielisyyteen, mutta Lumikki-saduissa kauneus on turmiollista, kateutta ja ylimielisyyttä synnyttävää. Hyveellistä kauneus on saduissa usein silloin, kun sankaritar ei tiedosta omaa ulkomuotoaan, mutta kauneutensa tietävä on esimerkiksi Lumikki-saduissa koppava ja julma.

Lindbergin romaanin päähenkilön ei kerrota muistuttavan ulkonäöltään Lumikkia: tummien hiusten sijasta hänellä on vaaleat kutrit, eikä hänen ihostaan tai huulistaan kerrota juuri mitään. Ulkonäön sijasta Berenikeä ja Lumikkia yhdistää heidän taivaltamansa matka vaarallista reittiä pitkin kaukaiseen rakennukseen, jossa he palvelevat miehiä. Grimmin sadun Sneewittchen joutuu kääpiöiden kodinhoitajaksi, kun taas Nadiriin vaeltanut Berenike päätyy himokkaiden bordelliasiakkaiden tuijotettavaksi.

Seitsemän kääpiön talo on ”Sneewittchen”-sadussa seitsemän vuoren takana, talossa on seitsemän vuodetta ja tuvan pöydällä seitsemän lautasta aterimineen. Lindbergin romaani jakautuu seitsemään vihkoon, ja unimatkallaan kertoja päättyy seitsemänteen bordellikaupunkiin. Kertojan kylpyhuone on seitsemällä lukolla lukittu, ja hän kertoo tarinan seitsemän lukon sulkemasta matka-arkusta.<sup>28</sup>

Luvun seitsemän symboliikka on keskeinen myös Giambattista Basilen sadussa ”La Schiavetta” (1634–1636), joka on esitetty Lumikki-satuihin kuuluvaksi (Tatar 1999, 76). Sadun päähenkilö Lisa syntyy naiselle, joka on tullut raskaaksi ruusun terälehdestä. Paha haltija kiroaa lapsen julistamalla, että kun lapsi täyttää seitsemän vuotta, äiti unohtaa kamman tämän tukkaan ja tyttö kuolee. Näin tapahtuu, ja tytön isä luovuttaa seitsemään lasiarkkuun suljetun ruumiin veljelleen paronille ja kuolee itse suruun. Bereniken runo paloittelusta naisesta, jonka arkku on seitsemällä lukolla lukittu, viittaa Basilen sadun arkkuihin. Lisan isän uusi vaimo löytää tytön ruumiin ja tulee mustasukkaiseksi, koska tyttö on häntä kauniimpi. Äitipuoli kiskoo Lisaa tukasta, ja taikakampa irtoaa. Kun tyttö on herännyt henkiin, paronitar hakkaa hänet, leikkaa häneltä hiukset ja kohtelee kuin orjaa. Lisan ja Bereniken kauneus on heidän hiuksissaan, ja hiusten poistaminen tarkoittaa myös heidän kauneutensa turmelemista. Bereniken harvinaisen pitkät hiukset ovat hänen kauneutensa näkyvin ja merkittävin osa. Hiukset ovat syy, jonka vuoksi hänet ylennetään kaikkein kauneimmaksi, mutta ne ovat myös peruste toisten naisten häntä kohtaan tuntemalle kateudelle.

Naisen runsaat ja valtoimet hiukset symboloivat monissa saduissa hedelmällisyyttä ja materiaalista rikkautta, ja vaaleat hiukset symboloivat auringonsäteitä ja valoa. Warnerin mukaan satusankarittaren hyvyys ja hedelmällisyys näkyvät hänen hiuksissaan. (Warner 1994, 378.) Hiukset voivat saduissa symboloida neitsyyttä ja sen menettämistä, kuten Grimmin veljesten ”Rapunzelissa”, kun taas hiusten puuttuminen kielii surusta ja menetyksestä (mt., 373–374).

Pitkät vaaleat hiukset, lasinen koppi sekä naisen äänettämyys ja ikiuni ovat motiiveja, jotka yhdistävät Lindbergin romaania ja Grimmin satua ”Der gläserne Sarg” (1837/1963, ”Lasiarkku”).<sup>29</sup> Tämän sadun päähenkilö herää ikuisiksi

---

<sup>28</sup> Luvun seitsemän symboliikka kytkee romaanin myös *Raamatun* tarinoihin, erityisesti *Ilmestyskirjaan*.

<sup>29</sup> Äänettömäksi taikominen on naiseen kohdistuva rangaistuskeino monissa saduissa, esimerkiksi Grimmin saduissa ”Kaksitoista veljestä”, Kuusi joutsenta” ja ”Kolme mustaa prinsessaa” (Bottigheimer 1987, 71). Äänettämyyden ja satumaisen pitkien hiusten motiivit yhdistävät Lindbergin romaanin myös Monika Fagerholmin romaaniin *Diva* (1998), jonka henkilöhahmo

taiotusta unestaan, kun köyhä räätäli löytää hänet metsämökistä. Herättyään kaunotar kertoo löytäjälleen, kuinka eli neitsyenä veljensä kanssa, kunnes heidän taloonsa saapui velho. Velho tunkeutui taikavoimiensa avulla yöllä tytön huoneeseen ja tarjosi tälle sydämensä ja kätensä<sup>30</sup>. Kun tyttö ei halunnut velhoa, tämä taikoi tytön äänettömäksi, sulki tämän lasiarkkuun, kutisti tytön kotirakennukset ja pani ne toiseen lasiarkkuun tytön vierelle. Veljen velho loihti eläimeksi. ”Lasiarkun” tytön tavoin Berenike on äänetön lasisen valtakunnan vanki, joka on vaipunut ikuisen unen kaltaiseen tilaan.

Nadirin bordellissa Berenike saa itse olla kaikkein kaunein, toisten naisten tunteman kateuden kohde. Hän toistaa kirjoituksissaan mainintaa omasta kauneudestaan ja toisintaa tällä tavoin Lumikin äitipuolen halua saada säännöllinen vakuutus omalle kauneudelleen. Bereniken lasinen koppa vertautuu lasiarkkuun, johon kääpiöt sulkevat kuolleeksi luulemansa Lumikin tai johon velho sulkee räätälin tyttären. ”Sneewittchen”-sadun arkku on läpinäkyvä, jotta kääpiöt voisivat katsella kaunista neitoa vielä silloin, kun tämän oletetaan kuolleen. Lumikin lailla Berenike on lasikopissaan unenkaltaisessa tilassa ja katseiden kohteena. Hän mainitsee toistuvasti, ettei pysty puhumaan ja että hänet nähdään, mutta häntä ei kuulla. Lumikin hiljaisuutta on korostettu muissakin uudelleenkirjoituksissa. Anne Sextonin kokoelman *Transformations* (1971) runossa ”Snow White and the Seven Dwarfs” neitseelliseen Lumikkiin viitataan sanalla ’number’, johon sisältyy tunnottomuutta ja elottomuutta tarkoittava adjektiivi ’numb’ (Joosen 2011, 241): ”No matter what life you lead / the virgin is a lovely number” (Sexton 1971/1982, 224). Näissä säkeissä korostuu Lumikin mitättömyys ja viattomuus, jotka Gilbert ja Gubar (1979, 36) ovat luonnehtineet satuhahmon määrääviksi ominaisuuksiksi ja enkelinaisen piirteiksi.

Nadirin tulipalon jälkeen Berenike herää ja luulee menettäneensä hiustensa lisäksi palossa kasvonsa. Peiliin katsominen paljastaa hiusten palaneen, mutta kasvojen olevan tallella. Elävien kasvojen alta kuultaa kuitenkin irvistävä pääkallo, kuoleman symboli.<sup>31</sup>

*Sov*

---

Kari on äänetön ja huoneeseensa sulkeutunut. Teoksen kertoja Diva kertoo Karista tarinan, joka muistuttaa satua ”Rapunzel”. Kari kampaamaahan asti ulottuvia hiuksiaan kolmannen kerroksen ikkunassa ja houkuttelee miehiä kiipeämään hiuksia pitkin huoneeseen. (Fagerlund 1998, 48–49.)

<sup>30</sup> Tämä kohtaus lienee esimerkki siitä, miten Grimmit siivosivat saduista pois raiskaus- ja ahdistelukuvia.

<sup>31</sup> Pääkallo on viittaus myös Grimmin sadun ”Fitchers Vogel” pääkalloon, jonka nuorin tytär asettaa ikkunalaudalle hämäämään velhoa.



lite och vaknade med ett ryck, tyckte jag förutom mitt hår förlorat mitt ansikte och fick snabbt fram min fickspegel... Men där satt det, och ovanligt starkt och väderbitet såg det ut, fast tänk att därunder lurar ens dödsskalle med sitt breda grin... (BH, 282.)

Peilistä heijastuvien kasvojen takana lymyvä pääkallo symboloi Lumikki-kontekstissa sitä, miten kauneuden ja oman peilikuvan ihannointi koituu turmioksi. Grimmin versiossa peilikuva ja peilin ääni pakottavat äitipuolen tavoittelemaan asemaa kaikkein kauneimpana keinolla millä hyvänsä. Hän on valmis murhaamaan kilpailijaksi kokemansa tytön saavuttaakseen mielenrauhan, mutta tuhoutuu lopulta itse: hänen jalkaansa pannaan rautakengät, jotka pakottavat hänet tanssimaan itsensä kuoliaaksi (Grimm 1812/1963, 308).

Lindbergin romaanissa peilistä ei kauneuttaan ihaile äitipuoli vaan Lumikkiin itseään vertaava Berenike, joka keimailee peilin edessä bordellissa oleskellessaan. Berenike toteaa, että peili kertoo totuuden ja vahvistaa kuoleman: ”Det är två ting en spegel kan stå till tjänst med.. Den avslöjar framtiden. Den bekräftar döden.” (BH, 251.) Kuoleman vahvistava peili toimii samalla tavoin kuin ”Sneewittchenin” äitipuolen peili, joka kertoo epäsuorasti omistajalleen Lumikin kuolleen: kun Lumikki ei ole enää elävien kirjoissa, äitipuoli on kaikkein kaunein. Omalle kauneudelleen peililtä vahvistuksen saava Berenike on sekä Lumikin että äitipuolen roolissa. Tämä kaksoisroolitus korostaa Bereniken persoonan jakautuneisuutta, joka ilmenee myös kaksoisolentoina<sup>32</sup> ja kerronnan ristiriitaisuutena.

Sandra Gilbert ja Susan Gubar (1979, 36) ovat tulkinneet Grimmin veljesten ”Sneewittchen”-sadun kahden naisen ilmentävän patriarkaalisen kulttuurin tapaa jakaa naiset enkeleihin ja hirviöihin. Ensin mainittu on Grimmin sadussa kaunis, nuori, kalpea, suloinen, tietämätön ja passiivinen, kun taas viimeksi mainittu on kaunis mutta raivokas, viekas, aktiivinen ja vanha. Näiden kahden naisen konflikti kulminoituu kahteen läpinäkyvään rajattuun tilaan, joihin heidät on lukittu: taikapeiliin ja lumottuun lasiarkkuun. Gilbert ja Gubar tulkitsevat sekä peilin että lasiarkun metaforiksi sille, miten naiset kokevat olevansa vankeja patriarkaalisessa yhteisössä. Peili on heidän tulkinnassaan patriarkaatin väline, joka toisintaa miehen äänen ja pakottaa naiset kilpailuun kauneudesta. (Mt.) Tällainen jako korostaa naisten keskinäistä kilpailua naisen ja miehen välisen kilpailun sijasta. Jack Zipes (2006, 135) tulkitsee äitipuolen toiminnan naisille

---

<sup>32</sup> Bereniken kaksoisolentoja ovat esimerkiksi Simili-kangasnukke, sikiönä kuollut kaksoissisko Nora Mortale ja samanniminen trapetsitaiteilija Nadirin karnevaalisirkuksessa.

luonnolliseksi, biologiseksi ja patriarkaalisen kulttuurin ylläpitämäksi käyttäytymiseksi. Vanhentunut ja viehätysvoimansa kadottanut nainen ei pysty kilpailemaan miesten kiintymyksestä vaan joutuu huomaamaan nuorempien ja hedelmällisempien syrjäyttävän hänet. Zipes (mt., 136) kysyy, miksi tämä luontonsa mukaisesti toimiva nainen kärsii rangaistuksen Grimmin sadussa, ja antaa kaksi vastausta: joko tämä ei vastannut sadun kirjoitusajan moraalikoodia tai moraalikoodi perustui maskuliiniselle hegemonialle ja rankaisi naisia, jotka pyrkivät aktiivisesti tavoittelemaan omaa etuaan.

Zipesin tulkinta, jonka mukaan kauneudella, hedelmällisyydellä ja haluttavuudella kilpailu on luonnollista ja täten hyväksyttävää naisen käytöstä, on ongelmallinen biologisessa essentialistisuudessaan. Lumikki-sadun uudelleenkirjoitukset ovat kuitenkin korostaneet tätä naistenvälistä kilpailuasetelmaa.<sup>33</sup> Myös Lindbergin romaanissa kuvataan naisten välistä kilpailua kauneudesta, nuoruudesta ja seksuaalisesta vetovoimasta. Bereniken isä hylkää vaimonsa ja avioituu nuoremman naisen kanssa, ja Bereniken sulhanen Leo alkaa seurustella hoikan ja normien mukaisen Norma Mortensonin kanssa. Berenike halveksuu ja kadehtii Normaa syvästi, mutta ei tee mitään syrjäyttääkseen hänet. Katkeruus ja viha saavat ilmaisunsa hänen kirjoittamissaan teksteissä, mutta eivät hänen teoissaan.

Nimeämällä itsensä satusankaritariksi Berenike luo itsestään näiden kaltaisia. Hän toisintaa klassikkosatujen sankaritarten piirteitä pitkine kultaisine hiuksineen ja kauniine muotoineen mutta eroaa satuhahmoista tiedostamalla kauneuden ja sankaruuden olevan rooli. Hän vertaa koppiaan teatterilavaan ja itseään näyttelijään, joka suorittaa yleisöä viihdyttävää tehtävää (BH, 161). Bereniken olemisen performatiivisuus tulee esiin monella tavoin: hän pukeutuu naamioasuihin, ottaa viekoittelevia asentoja ja kätkee sen, mitä ei halua näyttää. Performatiivisuutta ilmentää myös hänen kaksoisoletonsa Nora Mortale. Pitkähiuksinen Mortale ilmestyy Nadinin karnevaaliin trapetsitaiteilijana, joka tanssii kuolemantanssijoiden ryhmässä. Seuraavassa alaluvussa käsittelemme Lindbergin romaanin metafiktiivisiä piirteitä ja sitä, miten Berenike kirjoittaa elämänsä tarinan.

---

<sup>33</sup> Esimerkiksi Neil Gaimanin ”Snow, Glass Apples” (1994)

## 2.6 Tarinansa rakentava satusankaritar ja dystopian päiväkirjuri

*Berenikes hår* rakentuu kehyskertomuksesta ja sisäkkäistarinosta. Klinikalla kirjoitetuissa vihkoissa esitetään kerronnan konteksti: Berenike kirjoittaa vihkoja mielisairaalassa. Viimeisessä vihkossa palataan sairaalaan, mutta vihkoista keskimmäiset kuvaavat satumaista ja kaukaista kaupunkia. Tällainen kehysrakenne on monissa satukokoelmissa, joiden kehyskertomuksissa esitetään kerrontatilanne ja kertojat (Harries 2001, 105), minkä vuoksi Lindbergin romaani kytkeytyy sadun lajiin satuviittausten lisäksi rakenteellaan. Sadun ja myytin lajeihin yhdistyvä rakennepiirre on myös romaanin jakautuminen seitsemään osaan, koska seitsemän on saduissa ja myyteissä toistuva maaginen luku.

Tunnetuimpia satukokoelmien kehyskertomuksia ovat *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kertomus Šeherazadesta ja kuningas Šahriarista sekä Giambattista Basilen kokoelman *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (1634–1636) kehyskertomus. Tässä luvussa analysoin muun muassa sitä, millaisia intertekstuaalisia yhteyksiä Lindbergin romaanilla on *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kanssa. *Tuhannen ja yhden yön* tarinakokoelma on rakenteeltaan monikerroksinen, koska sen lisäksi, että satuja ympäröi kehyskertomus, sadutkin rakentuvat useista sisäkkäisistä kertomuksista. Samantapaisesti Nadir-kuvaus sisältää upotettuja kertomuksia, jotka kertovat esimerkiksi kadonneista sivilisaatioista, kaukaisista planeetoista ja kertojan lapsuusmuistoista. *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin* Lindbergin romaanin yhdistää myös tarinankerronnan avulla vapautuva sankaritar.

*Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* sadut olivat alun perin eroottisia ja aikuisille suunnattuja. Kun satuja julkaistiin länsimaissa, eroottisuutta karsittiin ja sadut sovitettiin lapsille. Monissa satukokoelman uudelleenkirjoituksissa kuitenkin taas korostetaan seksuaalisuutta. Esimerkiksi John Barthin novellissa ”Dunyazadiad” (1972) kertojana on Šeherazaden sisko, joka seuraa siskonsa ja kuninkaan yhdyntöjä ja kuuntelee joka yö tarinoita aviovuoteen vieressä. Šeherazaden kerronnan voi yhdistää seksiin ja yhdyntään: nainen kertoo tarinaansa joka yö ja pitää tällä tavoin kuninkaan pauloissaan, minkä vuoksi tarinankerronnan voi tulkita seksin metaforaksi.

Lindbergin romaanin Nadir on korostetun erotisoitu miljöö: sen keskuksena on bordelli, jonka toiminta perustuu seksille, haluttavuudelle ja kaupankäynnille. Berenike ei kuitenkaan ole samassa sängyssä yleisönsä kanssa vaan omassa huoneessaan. Hän ei kerro tarinoita suullisesti vaan kirjoittaa ne.

*Tuhannen ja yhden yön* asetelma korostaa Nadir-jakson kuvitteellisuutta: sitä, että se on satua, eikä kertojansa kokemaa muuten kuin kuvitelmana. Sadun ja myytin lajeihin viittaavat myös monet henkilöhahmojen nimet: Bereniken tädin nimi on Saga, ystävän nimi on Dafne ja bordellissa avustaa Isflickan, jonka nimi muistuttaa Andersenin sadun ”Iisjomfruen” (1862) päähenkilön nimeä.

Berenike kuvailee, kuinka linnut ovat käyneet levolle ja sulkeneet silmänsä, mutta tarinankertoja Šeherezade valvoo. Hän vertaa muita bordellityöntekijöitä lintuihin, jotka eivät saa käyttää siipiään ja nukkuvat ristiinlittuina vuoteissaan.

Fåglarna har dragit blinkhinnan som en rullgardin över ögat och vägrar flyga, men inte av oförmåga utan för att det är *förbjudet* att använda vingarna, och i rum efter rum ligger de sovande korsfästa i sina bäddar. Jag ensam sitter lutad mot mina kuddar och är er duktiga Scheherezade. (BH, 89.)

Kutsumalla itseään taitavaksi Šeherezadeksi Berenike tekee yleisöstään Libiuksesta kuningas Šahriarin, jolla on valta tuhota tarinoitsija niin halutessaan. *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyskertomuksessa kuningas Šahriarin ensimmäinen vaimo jää kiinni miehensä pettämisestä, minkä hurjistunut kuningas kostaa surmauttamalla vaimonsa. Naisiin kohdistuva kosto jatkuu, kun kuningas päättää surmauttaa jokaisen puolisonsa hääyön jälkeisenä aamuna. Tällä tavoin hallitsija välttää joutumasta toista kertaa petetyksi. Joka päivä kolmen vuoden ajan kuninkaalle vihitään uusi morsian, kunnes visiirin tytär Šeherezade pyytää päästä kuninkaan morsiameksi. Hän haluaa vapauttaa maansa väkivallasta ja katkaista nuorten naisten kuolemankierteen. Avioliiton ensimmäisenä iltana Šeherezade aloittaa tarinan, jonka jättää kesken ennen kuin aamu valkenee. Vertaamalla itseään naiseen, jota Šahriar ei tappanutkaan, Berenike ennakoi oman pelastumisensa. Aamun tullen Berenike huomaa olevansa elossa kuin Šeherezade, jota tarinoiden lumoihin joutunut Šahriar ei halunnut tappa.

Šahriarin vastineita on Lindbergin teoksessa kolme. Ensimmäinen on kirjevihkojen vastaanottaja tohtori Libius ja toinen on bordellijohtaja, joka omistaa naishaaremin, poistaa tarpeettomiksi käyneet naiset ja hallitsee pelolla koko valtakuntaa. Kolmas on hirviömäinen Skålbuk, jonka kerrotaan vievän nuorilta morsiamiltaan neitsyyden Nadirin karnevaalihakissa ja himoavan yhä uusia neitseellisiä naisia.

Šeherezade jää eloon, koska huijaa yleisöään asettamalla kerrontatilanteelle ehdot: paikalla tulee ensimmäisenä yönä olla kuninkaan ja nuoren vaimon lisäksi vaimon sisko, joka vaatii kuulla lisää tarinoita. Sekä Šeherezaden että

Bereniken tarinoissa kertojan valta on naisella. Berenikekin päättää, mitä kertoo ja milloin lopettaa kertomisen. Berenike kirjoittaa vihkoihinsa itsestään, asemastaan Nadirissa ja Nadirin yhteiskunnasta. Kirjoituksissaan hän alkaa kyseenalaistaa Nadirin tapahtumia, jotka herättävät hänessä ihmetystä. Berenike luulee, että hänen kirjoituksiaan yritetään sensuroida tai takavarikoida, minkä vuoksi hän piilottaa vihkoja hiuksiinsa. Kirjoitusten sensuroiminen on osa ajattelun kontrollointia, jota kuvataan monissa muissakin dystopioissa (Ljungquist 2001, 267–268). Tällainen kontrolloiminen liittyy yksityisyyden riistoon: henkilöllä ei ole sellaista elämän osa-aluetta, jota valtio tai muu järjestelmä ei hallitsisi.

Fragmentoitunut kerronta ja identiteeteiltään moninainen kertoja ovat Jane Donawerthin (2000, 53) mukaan yleisiä 1990-luvulla kirjoitetuissa feministisissä dystopioissa. Bereniken kuvittelemat toiset identiteetit ja todellisuudet ovat hänen selvitysmiskeinojaan sortavassa järjestelmässä, jossa naisilta on kielletty persoonallisuus ja mahdollisuus omien ajatusten esittämiseen. Berenike vertaa itseään myyttisiin tai kaunokirjallisiin naisiin, jotka pyrkivät vapauttamaan itsensä tai muut naiset kertomalla tarinoita. Hän kertoo tarinoita naisista, jotka ovat vaarassa joutua uhreiksi tai jotka uhraavat osan itsestään. Pelastumisen ja uhraamisen symboliikkaa on jo teoksen nimessä, joka viittaa taruun Egyptin kuningatar Berenikestä, joka uhrasi pitkät hiuksensa, jotta hänen miehensä ei kuolisi sodassa vaan palaisi kotiin. Berenike kirjoittaa itsensä esimerkiksi ullakolle teljetyn hullun naisen ja Freudin hysteeristen potilaiden rooleihin. Tällä tavoin hän tiedostaa olevansa osa kaunokirjallista traditiota, kirjoitettu henkilö muiden joukossa.

Myyttiiviittaukset korostavat kuvatun maailman tekstuaalisuutta ja intertekstuaalisuutta sekä sen olemusta vaihtoehtoisena maailmana jokapäiväisen ajan ja paikan ulkopuolella (Waugh 1984, 112). Berenike rinnastuu aiemmasta kirjallisuudesta tuttuihin naisiin, jotka herättävät miesten uteliaisuuden. Hän kirjoittaa kertomusta itsestään mutta jättää kertomuksensa jatkuvasti kesken. Tässä hän on kuin Freudin tapauskertomuksen Dora, joka kiehtoo Freudia arvoituksellisuudellaan ja keskeneräiseksi jäävällä kertomuksellaan. Tarinankertojana hän vertautuu myös Angela Carterin romaanin *The Nights at The Circus* Fevversiin, joka ruokkii toimittaja Walserin tiedonhalua kertomalla toinen toistaan uskomattomampia tarinoita elämästään ja kohtaamistaan henkilöistä.

Tiedonhankinnan estäminen, historiallisten dokumenttien pimittäminen tai tuhoaminen ja menneisyyden kieltäminen ovat toistuvia motiiveja ja teemoja

dystopiakirjallisuudessa, ja ne liittyvät kapinajuoneen esimerkiksi romaanissa *Nineteen Eighty-Four*. Historiallinen tieto on kielletty, koska se voisi tarjota kansalaisille näkemyksen vaihtoehtoisesta yhteiskuntajärjestelmästä tai mahdollistaa nostalgisen kaipuun parempaan aikaan. Tiedon pimittämistä kuvaavien dystopioiden päähenkilöt saavat usein käsiinsä kielletyn kirjan tai muun dokumentin, joka paljastaa heille tietoa menneestä ja avaa heidän silmänsä huomaamaan ympäröivän yhteiskunnan epäkohtia.

Dystopiaromaanien kertojista Berenike muistuttaa eniten Atwoodin *The Handmaid's Tale*n kertojaa Offredia, joka päiväkirjojen kirjoittamisen sijasta nauhoittaa tarinaansa. Raffaella Baccolini (2000) ja Dunja M. Mohr (2005, 255–258) ovat analysoineet, miten Offred käyttää kieltä ja tarinan kertomista vastarinnan välineenä. Atwoodin romaanin Gileadissa fyysinen vastarinta on tehty mahdottomaksi, joten henkinen oppositio erilaisilla hegemonisesta diskurssista poikkeavilla tarinoilla ja näkökulmilla on ainoa tapa vastustaa järjestelmää (mt.). Offred ei siis pelkästään raportoi näkemästään ja kokemastaan, vaan toimii kirjoitustyössään transgressiivisesti. Mohr kyseenalaistaa tulkinnat, joiden mukaan Offred on passiivinen uhri, koska ei ryhdy fyysiseen vastarintaan. Hänen (mt., 261) mukaansa kertominen mahdollistaa Offredin muutoksen toiminnan kohteen asemasta esittävän toimijan asemaan. Chris Fernsin (1999, 136) mukaan Atwoodin romaanin kertojan passiivinen vastarinta ja satiirinen kritiikki ympäröivää yhteiskuntaa kohtaan eroavat aiempien dystopioiden miespuolisten kapinallisten heikoista vaikutusmahdollisuuksista ja osoittavat selvemmin patriarkaalisen hallinnon heikot kohdat ja haavoittuvuuden. Baccolini (2000, 23) katsoo, että Atwoodin romaanissa muisti, utooppisuus ja päiväkirjamainen kerronta yhdistyvät hegemonisen ideologian kritiikiksi ja horjuttajaksi.

Atwoodin romaanin Gileadissa lukutaitoa ja kirjoittamista rajoitetaan sukupuolittuneesti. Naisilta on kielletty lukeminen ja kirjoittaminen, minkä vuoksi heidän mahdollisuutensa saada ja esittää tietoa ovat puutteelliset. Näin on laita Lindbergin Nadirissakin, jossa kirjallisuus ja kieli ovat kaupungin hallinnon kontrolloimia. Nadirissa ei julkaista kirjoitettua sanomalehteä, vaan ainoastaan kuvia sisältävää lehteä heijastetaan kaupunkia ympäröivälle muurille.

Zanitborna har sin morgontidning trots att det inte varit morgon på bra länge, men i Nadir där intresset för intellektets nöjen och njutningar är så minimalt nöjes man med att projicera ett slags enkel bildtidning på Muren, men det är mest klienterna som läser den. Har hört att det ger en hora pluspoäng om hon *inte* kan läsa och skriva. Till och med ett rudiment av bildning ska inverka menligt på

heter det & det är kanske därför den knivskarpa och ironiska Isflickan degraderats till Bricka, vad vet jag. (BH, 209.)

Prostituoituja ei kannusteta tiedonhankintaan, vaan sitä vastoin he saavat pisteitä luku- ja kirjoitustaidottomuudesta. Berenike otaksuu, että hänen apulaisensa Isflickan on ollut liian terävä ja ironinen ja sen vuoksi alennettu Brickaksi, palvelijaksi. Ironinen tyyli yhdistää Atwoodin romaanin *Offredia* ja Lindbergin Berenikeä. Nadirin yritys redusoida naiset pelkästään biologisiksi tai fyysisiksi olennoiksi ja luokitella heidät huoriin, palvelijoihin ja käyttökeltvottomiin, muistuttavat Gileadin käytäntöä jakaa naiset hedelmällisiin ja hedelmättömiin ja edelleen erilaisiin pienempiin ryhmiin.

Lukeminen on tehty Nadirissa vaikeaksi kaikin tavoin. Berenike haluaisi käydä kirjastossa ja lukea, mutta Oblivionin kirjasto on kaukaisella Eros-saarella ja kaikki sen kirjat ovat mineralisoituneet lukukeltvottomiksi. Berenike kertoo, ettei enää muista aiemmin lukemiaan kirjoja. Atwoodin romaanin Gileadin kirjastossa ei ole kirjoja, sillä kirjat ja muut menneisyydestä muistuttavat dokumentit on tuhottu (Atwood 1985, 166, 175–176). Tunnetuin kirjojen tuhoamista kuvaava dystopia on Bradburyn *Fahrenheit 451*, jonka nimi viittaa paperin palamiseen vaadittavaan lämpötilaan. Kirjoitusten polttaminen kuvaa tapaa, jolla yhdenmukaisuuteen ja yhteen valheelliseen totuuteen pyrkivät yhteisöt yrittävät päästä eroon hegemonisesta ideologiasta poikkeavista ajatuksista ja näkökulmista hiljentämällä tai tuhoamalla ne.

Kirjojen tuhoaminen yhdistyy dystopiateoksissa yleensä historian vääristelyyn ja historiallisen tiedon pimittämiseen. Muistamisen kontrolloiminen ja historian kieltäminen on yleinen dystopioissa kuvattu vallankäyttötapa (Gottlieb 2001, 15; Ljungquist 2001, 271). Kollektiivinen ja yksilöllinen muisti tuhotaan, jotta yksilöt mukautuisivat valheelliseen hegemoniseen diskurssiin tekemättä vastarintaa. Baccolini (2003, 115–116, 125) katsoo, että tällaisissa teoksissa kuvattujen henkilöiden vapautuminen edellyttää sitä, että he muistavat ja ymmärtävät yhteisönsä menneisyyden. Hänen mukaansa yksi klassisen ja kriittisen dystopian erottava piirre on se, että klassisissa dystopioissa yksilö ei saa menneisyyttä hallintaansa tuhoutumatta, kun taas kriittisissä dystopioissa historiallisen tiedon saavuttaminen ei johda tuhoon vaan ylläpitää toivoa (mt., 115). Lindbergin romaanin Nadirissa vallanpitäjät ovat kieltäneet muistamisen tai määrittelevät, mitä menneisyydestä saa muistaa. Berenike kertoo Klinikalla haluavansa tutkia tulevaisuutta

arkeologisella tutkimusretkellä, koska tieto historiasta auttaisi selvittämään, mitä tulevaisuudessa voi tapahtua.

*Nej,*

nej, *nej* – jag menade nog inte allvar med att vilja stanna här. Jag måste verkligen upp på mina ben och ut och bort, doktorn! Till det jag utbildats för, det arkeologiska äventyret... Till framtiden! Till forntiden i framtiden, det är väl ett fint projekt om något? (BH, 69.)

Menneisyydestä kerrotaan Nadirissa huhuja, joiden totuusarvosta kertojalla ei ole varmuutta. Kertojakin salaa tietoja yleisöltään ja jättää kertomatta Oblivionin maan sijainnin ja oikean nimen, koska ei halua muiden arkeologien löytävän maata. Nadirin muistajana toiminut Det Stora Protokollet irtisanotaan tehtävästään.

*Nadirborna*

är lyckliga de ity att de just inte minns något. Allt vad där finns att minnas är delegerat till Det Stora Protokollet, men enligt uppgift ska hon ha fått foten, doktorn! Och måst sälla sej till de Utrangerade, och hela tjänsten påstås vara avskaffad.

Bara tänk: till och med det Stora Minnet avpolletterat!

Måste söka upp henne på Pensionärshemmet så fort jag blivit fri från mitt berenikeskap. Memorera allt hon har att berätta. ALLT! Har nämligen inte alls gett upp tanken på att skriva den första historiken *nånsin* över en bordell. För:

*är flickorna inte värda det?* (BH, 274–275.)

Berenike haluaisi kirjoittaa bordellihistoriikin ja antaa äänen vaiennetuille seksityöntekijöille, mutta hänen pitäisi löytää irtisanottu Stora Minnet, jonka kertomat tarinat voisi tallentaa. Pyrkimys tallettaa muistiin kaikki, minkä Stora Minnet kertoo, tuo Bereniken esiin naisten kertoman suullisen perinteen tallentajana. Hän haluaa tutkia muinaisia kaupunkeja kuin arkeologi ja vanhoja kertomuksia kuin folkloristi.

Lindbergin romaanin päiväkirjamainen kerronta muistuttaa monia aiempia dystopioita, jotka on kirjoitettu päiväkirjamuotoon tai muunlaiseksi minämuotoiseksi kerronnaksi. Esimerkiksi Zamjatinin *My* on päiväkirjamuotoinen teos, jonka minäkertoja D-503 aloittaa kirjoittamalla matemaattista runoelmaa ja ylistystä kollektiiviselle Edinoe Gosudarstvo -valtiolle. Ylistyslauluun sekoittuu valtiota kyseenalaistavia päiväkirjamerkintöjä, ja päiväkirjan



sävy muuttuu loppua kohden yhä kriittisemmäksi ja samalla lyyrisemmäksi – tyyliltään täysin erilaiseksi kuin rationaalisuutta korostava insinööriyhteiskunta toivoo. Päiväkirjuri kuvaa valtiossa vallitsevaa yhdenmukaisuuteen pakottamista, joka aluksi näyttäytyy matemaattisena täydellisyytenä mutta myöhemmin yksilöä sortavana. Zamjatinin romaanin tavoin Ayn Randin *Anthem* on päiväkirjamuotoon kirjoitettu dystopia, ja päiväkirjakatkelmia on myös Orwellin romaanissa *Nineteen Eighty-Four*, jonka päähenkilö Winston Smith kirjoittaa päiväkirjaa ja vastustaa näin valtionsa pyrkimystä kielen merkitysten rajoittamiseen ja yhdenmukaistamiseen.

Tohtori Libius on määrännyt potilaansa kirjoittamaan elämästä ja tunteista mitään sensuroimatta, ja kirjoittaminen on osa Bereniken hoitoprosessia. Libius on Bereniken kirjeiden vastaanottaja, jota kertoja puhuttelee vuoroin lempeästi, vuoroin vihamielisesti. Kirjoittamisen tarkoitus on auttaa Berenikeä ymmärtämään itseään ja parantumaan määrittelemättömästä mielenterveyden häiriöstä, mutta kirjoittamisella ja kuvittelemisellä on teoksessa muitakin funktioita. Berenike rakentaa itsensä ja ympäröivän maailman kirjoittamalla, kertomalla tarinoita hautautuneista kaupungeista ja eri aikoina eläneistä naisista. Hän kirjoittaa itsensä erilaisiin rooleihin, joiden asuissa hän voi tehdä muulloin mahdottomia asioita.

Berenike poikkeaa kirjoitustaidottomista seksityöläisistä kirjoittamalla vihkojaan ja ilmaisemalla itseään ja ajatuksiaan. Hän rakentaa kirjoittamalla minuutensa samantapaisesti kuin *The Handmaid's Tale* Offred kertoo luovansa itsensä: ”I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech.” (Atwood 1985, 76.) Sekä Offred että Berenike rakentavat itsensä lisäksi itselleen toisen, kuulijan, joka vastaanottaa kertojan tarinan. Mahdollisuus tarinan jakamiseen antaa toivoa nousta esiin yksilönä, erottautua anonyymiydestä. (Baccolini 2000, 22–23; Mohr 2005, 260–261.) Kääntyminen toisen puoleen ilmentää halua vastavuoroiseen dialogiin ja tarinoiden vaihtoon. Baccolinin (mt.) mukaan ajatuksiaan nauhoittavan Offredin kerronta auttaa tätä rekonstruoimaan fragmentoituneen minänsä ja luomaan vaihtoehtoja itselleen ja muille henkilöille. Kirjoituksissaan Berenike tarjoaa erilaisia toisistaan poikkeavia versioita tapahtumista. Lukijan on usein mahdoton tietää, mitkä versiot Berenike kertoo tosissaan, mitkä leikillään. Kertoja on mahdollista tulkita ristiriitaiseksi ja epäluotettavaksikin, mutta hänen kerrontatapansa voi ilmentää myös todellisuuden moninaisuutta: tarinoiden ja näkökulmien rikkautta.

Kertojan ja kuulijan valta-asetelma korostuu myös Lindbergin keskeisissä interteksteissä, esimerkiksi ”Erään hysteria-analyysin katkelmassa”. Freudin kuuluisimpiin kuuluva potilas Dora jätti psykoanalyttisen hoidon kesken ja tuotti tällä tavoin pettymyksen terapeutilleen, joka uskoi unitulkintoihinsa ja muihin hysteriaoireiden selityksiinsä. Tapauskertomukseen Freud on tallentanut Doran näkemiä unia ja niiden tulkintoja, potilaan sairauskertomuksen sekä henkilöhistorian.

Doran ja Bereniken tarinoissa on yhtäläisyyksiä: he molemmat kertovat joutuneensa seksuaalisen ahdistelun kohteeksi, he menettävät puhekykynsä ja ovat erityisen kiintyneitä isäänsä. Freud kuvaa psyyken toimintaa metaforien avulla, ja nämä metaforat ovat tulleet osaksi arkipuhetta. Näemme psyyken jakautuvan ylä- ja alapuoleen, epämiellyttäviä kokemuksia voi torjua tai tukahduttaa, torjutut muistot voi nostaa esiin, ja unet ovat kuningastie tiedostamattomaan. Lindberg kirjoittaa uudelleen Freudin metaforista kuvausta ihmisen psyykestä ja hysteriasta. Yksi Lindbergin romaanin parodisista keinoista on Freudin käyttämien metaforien liioitteleva konkreettistaminen: mielen syövereihin yritetään päästä käsiksi arkeologin hakuilla ja lapioilla.

Freud julkaisi tapauskertomuksen hysteerisestä Dorasta vuonna 1905. Ida Bauerin isä toi tyttärensä Freudille hoidettavaksi, sillä tytär oli kärsinyt hysteerisistä oireista ja uhkaillut itsemurhalla. Tapauskertomus on laadittu jälkeenpäin. Ainoastaan Doran unet Freud kirjoitti muistiin hoitoprosessin aikana. Freud nimitti tapauskertomusta katkelmaksi ja koki epäonnistuneensa Doran hoidossa. Työ on kirjoittajansa mukaan fragmentaarinen, koska sen tulokset ovat epätäydelliset. Freud kertoo tapauskertomuksessa monia syitä sille, miksi analyysi jäi katkelmaksi ja myöntää, että tapauskertomus ei voi koskaan vastata kaikkiin hysterian kysymyksiin. (Freud 1905/2006, 85; Marcus 1975/1985, 65–66.) Vaikka Freud ei ollut tyytyväinen tapauskertomukseen, siitä on tullut psykoanalyysin klassikko. Kenties juuri sen vuoksi, että tapauskertomus on keskeneräinen, se on kiehtonut lukijoita. Steven Marcus (mt., 88) on verrannut tapauskertomusta modernistiseen kaunokirjalliseen teokseen, jossa ei ole selkeää loppua ja jonka kertoja ei ole luotettava. Marcusin mukaan Dora ei suostunut olemaan henkilöahamo tarinassa, jota Freud hänen ympärilleen kehitti.

Dora ei suostu miehisen määrittelyvallan alle vaan vaikenee, vastustaa ja lopulta keskeyttää hoidon. Freud ei ole vain passiivinen kuuntelija vaan osa patriarkaalista valtaa (Showalter 1985/1987, 160). Myös Berenike yrittää vastustaa tohtorinsa määrittelyä jo ennen kuin tämä on ehtinyt häntä määritellä.

– Jada, jag är rasande, eller är det bara en munnens bekännelse? Medan mina djup förblir oberörda? Vad är ett oberört djup, doktorn? Kan ni loda det? Är jag en ytlig eller en djup person? Jag frågar, men vill egentligen inte att ni besvarar mina frågor! Är rädd för svaren! Vill inte bli definierad, inte få min kontur ritad av er, skulle bli till höna fången i er kritcirkel & *omöjligt* kunna bryta mej ut, ja sådan är sannerligen er makt över undertecknad. (BH, 56.)

Berenike on ristiriitainen toiveissaan, sillä toisaalta hän ei halua tulla määritellyksi ja määritelmien vangitsemaaksi, toisaalta hän haluaa tohtorin kartoittavan hänet ja kertovan hänelle, kuka hän oikein on. Berenike uskoo tohtorilla olevan valta vangita määritelmiensä kohde liituympyrään, josta ei voi paeta. Lukija ei kuitenkaan saa tietää, miten Libius potilastaan määrittelee, sillä hänen äänensä ei teoksessa tule esille muuten kuin kertojan ennakoitena. Vaikka kertoja vastustaa tohtoriaan, hän myös yrittää auttaa tätä tapauskertomuksen laatimisessa tarjoamalla mahdollisimman mehukkaan elämäntarinan.

### *Men*

låt oss då äntligen sluta upp med att leka lekar, Libius – från och med nu har B. Kropp inga dubier när det gäller ”blotta” sej. Voilå ta lyra – här kommer hela spybollen! Som vid en närmare analys kommer att avslöja?

Ja gudvet vad, men har er, Libius på ett tryggt avstånd nu, och unnar er *så* gärna triumfen ni kan vinna vid publicerandet av ”Fallet Berenike Kropp” i alla de där ansedda utländska journalerna, o ja den fjärden önskar jag se i er stiliga gröna hatt. (BH, 152.)

Lindbergin romaanissa toistuu kielikuva, jossa mieltä ja ihmistä yleensä kuvataan pirstaleisena tai eheänä. Pirstaleisuus, katkelmallisuus ja aukkoisuus ovat Freudin (1905/2006, 24, 28) mukaan hysteerisen diskurssin ominaispiirteitä, ja ne leimaavat myös hysteerisen Doran tapauskertomusta. Analyysin päämäärä on pistää palaset järjestykseen ja rakentaa kertomukselle looginen juonenkulku. Analysoija auttaa analysoitua rakentamaan eheän kertomuksen. Freudin mukaan potilaan tarinan epäjohdonmukaisuus johtuu osittain siitä, että tämä vaikenee osasta asioita ujouttaan ja häveliäisyyttään, osittain syynä on tiedostamaton muistamattomuus. (Freud 1905/2006 24, 28.) Berenike sen sijaan yrittää voittaa ujoutensa ja kirjoittaa rivoimmatkin sanat, jotka hänen mieleensä tulevat.

Och blir det för genant det jag öser ur mej, kan jag ju alltid riva häftet i små bitar och slänga det i papperskorgen. Tror inte att ni skulle göra er omaket att pussla ihop bitarna, så häftig typ är jag ändå inte.

Är inte *alls* häftig, vet det nog, doktorn, en som det går tretton på dussinet av, men behäftad med en viss svaghet i psyket, och vad göra åt det? (BH, 13.)

Palasiksi revitty vihko on katkelmallisen kertomuksen metonymia, ja katkonainen kertomus kuvaa puolestaan kertojansa pirstaleista mieltä. Berenike on palasina, ja palasina on hänen tekstinsäkin. Bereniken katkelmallista ja assosiaatiosta toiseen siirtyvää tekstiä voi pitää sensuroimattomana tajunnanvirtana, mutta se on tulkittavissa myös hysteerikon epäjärjestelmälliseksi diskurssiksi – tai sen parodiaksi. Berenike ei usko, että tohtoria kiinnostaa tarinan palasten kokoaminen. Korostamalla yhdentekevyyttään Berenike kiellon kautta esittää olevansa tulkittamisen arvoinen – ponteva kieltäminen johtaa päinvastaiseen tulkintaan. Kielto on tiedostumaton myöntö (Freud 1905/2006, 62–63).

Analysoitavien kertomukset ovat Freudin mukaan epäjärjestäytyneitä eivätkä potilaat kykene kertomaan koherenttia tarinaa elämästään. Potilaan kertomien tapahtumien järjestyksestä ei ole selvyyttä, ja kertomuksen yhteydet ovat rikkinäisiä. (Freud 1905/2006, 27; Marcus 1975/1985, 70.) Freud implikoi, että johdonmukainen tarina on yhteydessä mielenterveyteen. Näin tulkittuna ihmiselo on ihanteellisesti tarina, jossa jokaisella yksityiskohdalla on oma paikkansa. Onnistuneessa hoidossa epätäydellisyys ja katkelmallisuus korvautuvat faktoilla ja lopussa analysoitava hallitsee oman kertomuksensa. (Marcus mt., 71–72.) Psykoanalyysissa potilas ei pelkää tuota tekstiä vaan on itse teksti, tulkittavaksi tarkoitettu (mt., 81). Freudin idea oli antaa analysoitavan puhua ja rikkoa tämän tietoinen vastustus muistin unohdetuista osista nousevia kuvia, ideoita ja fraaseja vastaan. Potilaan tuli hylätä tietoinen reflektio ja seurata spontaanisti esiin nousevia ideoita. (Freud 1905/2006, 24; Williams 1995, 6.)

### *Biter*

på pennskafet, vad var det ni sa – att jag så ”öppet” som möjligt och med så mycket ”kött på benen” jag bara kan få det till, skulle skriva ner min c.v. Ju spontanare dess bättre, sa ni, och ingenting jag skriver skulle kunna chockera er, tvärtom, just i det ”hemsaste” fanns kanske nyckeln till min ”störning”. Och jag skulle låta allt ”välla fram” i hur vilda associationskedjor som helst? Vilket jag tycker låter väldigt svårt, att vara så ostrukturerad i skrift, menar jag. (BH, 17.)

Berenikeltä ei luonnistu epäjärjestelmällisesti kirjoittaminen, jota hän olettaa tohtorin vaativan. Berenike esittää tohtorin sanat lainausmerkeissä, etäännyttää ne näin omasta diskurssistaan ja asettaa ironiseen valoon. Hän kysyy, pitäisikö hänen antaa kaiken virrata paperille villedinä assosiaatioketjuina. Freud

(1905/2006, 27) vertaa hysteerikon ensimmäistä kertomusta purjehduskelvottomaan virtaan, joka on kallioiden tukkima ja särkkien pirstoma. Vasta analyysityön lopussa virta on soljuva ja kertomus selkeä. Berenike auttaa tohtoriaan nostelemalla virtansa kiviä ja paljastamalla niiden alla piileskeleviä olentoja.

Ja, ja, jag vet att så får man absolut aldrig säja om någon som helst person, men det är ju på er order jag lyfter på mina stenar och där har ni dem, de äckliga småkrypen, doktorn. Men, duger de åt er? Det är förstås den *stora ohyran* ni är ute efter! Den som undertecknad inte själv önskar få syn på, inte under några som helst omständigheter?

Om den nu alls existerar... (BH, 70.)

Berenike nostelee kiviä torjuttujen muistojensa, inhottavien pikku ötököiden päältä ja tarjoilee löydöksiään Libiuksen tulkittavaksi. Kertoja ei ole varma, ovatko ötökät tarpeeksi karmivia, jotta ne kelpaisivat analyysin ainesosiksi. Kertoja luulee tohtorin etsivän suurta syöpäläistä, kaikkein karmeinta torjuttua muistoa, mutta kyseenalaistaa sen olemassaolon.

[--] nej nej varför skriver min penna sånt här, den är hemsk hemsk, hemsk – men skulle inte allt ur mej osorterat, var det inte det ni besvor mej göra...

*Och här har ni mej nu!*

*o*

*sort*

*erad som fan*

Men: vad matar man en så stor fjäril med? (BH, 236-237.)

Berenike esittää tekstinsä lisäksi itsensä lajittelemattomana – hän on yhtä kirjoituksensa kanssa ja samastuu omaan tekstiinsä. Berenike tarjoaa tohtorilleen tekstinsä lisäksi itsensä, koko olemuksensa ja ruumiinsa toteamalla: ”Och här har ni mej nu”. Lajittelemattomuuttaan hän korostaa ristiriitaisesti lajittelemalla sanan ’osorterad’ kolmelle riville – näin lajittelemattomuus ironisoituu. Hän on tietoinen tekstiinsä ja itseensä kohdistuvista vaatimuksista ja yrittää ainakin ironisesti täyttää vaatimukset, mutta ei onnistu.

Susan Rubin Suleimanin (1987, 129–130) mukaan Freud asettaa itsensä kaikkietävän kertojan asemaan ja pyrkii narratiiviseen koherenssiin. Lindbergin romaanissa kertojan valta on Berenikellä, joka pyrkii omaksumaan tohtorinsa aseman ja hallitsemaan tämän mielipiteitä. Berenike kirjoittaa Libiuksen osaksi omaa tarinaansa ja panee tämän katselemaan ja analysoimaan.

Lindbergin romaani parodioi ennen kaikkea tapauskertomuksen kerrontatapaa eli sitä, miten Freud esittää analyysinsä tulokset ja tulkitsee analysoitavaansa. Lindbergin romaanissa analysoijan ja analysoitavan suhde käännetään nurin, sillä Berenike analysoi sekä itseään että tohtoriaan, joka pysyy vai. Dora keskeytti hoitoprosessin sen jälkeen, kun Freud oli esittänyt omavaltaisen tulkinnan hänen toisesta unestaan. Berenike tarjoaa tohtorilleen tulkittavaksi fantastisen unenomaisen kertomuksen juhannusöisestä matkastaan Nadiriin. Palattuaan unimatkalta hän jättää tohtorinsa ja keskeyttää hoitonsa.

Freud pyrkii eheään ja aukottomaan kertomukseen, ja Berenike puolestaan pyrkii saamaan itsensä kokonaiseksi. Bereniken kertomus ei ole ehyt vaan täynnä katkoksia, selittämättömiä juonenpätkiä ja ristiriitaisia versioita samasta tapahtumasta. Nämä kertomuksen palaset eivät solmiudu yhteen eheäksi kokonaisuudeksi, ja epäselväksi jää, mikä Bereniken kertomassa tarinassa on totta. Silti Berenike ainakin uskottelee viimeisen vihkonsa lopussa tulleen kokonaiseksi ja elämänsä olevan onnistunutta. Viimeisen vihkon lopetus noudattaa onnellisen lopun satukonventiota, mutta sen sijaan, että saduille tyypillinen ulkopuolinen kertoja kuvaisi toisten henkilöihahmojen onnellisuutta, Berenike kertoo omastaan. Kirjoittaminen ja oman tarinan kertominen ovat kenties auttaneet häntä pelastumaan.

Adjö och farväl & tack för er vänliga uppmärksamhet, doktor Libius, och: det blev väl finfint till sist, undertecknads liv, inte sant? (BH, 333).

Romaanin päättävän seitsemännen vihkon Berenike kirjoittaa Nadirin tuhoutumisen jälkeen. Apokalyptista tulipaloa on seurannut kertojan elämässä uusi alku.

## 2.7 Karnevaalikaupungin tuho

Monet Lindbergin romaanin interteksteistä kuvaavat syntisenä, paheellisena tai vaarallisena pidetyn paikan tuhoutumista. *Raamatun Ilmestyskirjassa* kuvataan, miten Jumala tuhoaa Babylonin kaupungin, jonka symboli on Babylonin portto. Bunyanin teoksen *The Pilgrim's Progress* päähenkilö ennakoi, miten hänen taakseen jättämänsä kaupunki tuhoutuu taivaallista rangaistusta muistuttavassa tulipalossa, joka tappaa kaupungin asukkaat. Grimmien sadun ”Fitchers Vogel” lopussa kyläläiset polttavat naisia surmanneen velhon talon ja tappavat velhon ja

tämän toverit. Tulipalo tuhoaa myös herra Rochesterin kartanon Brontën romaanissa *Jane Eyre*.

Lindbergin romaanin ensimmäisessä luvussa kertoja ennakoi tulipalon, joka tuhoaisi joko mielisairaalan tai bordellin. Hän miettii, olisiko huoneisiinsa vangituilla naisilla mahdollisuutta paeta palavaa rakennusta vai palaisivatko he sen mukana.

Drömmer att jag är instängd i det brinnande huset och rycker i de låsta dörrarna, bara för att upptäcka att de inga dörrar är utan bara *teckningar* av dörrar, doktorn! Drömmer att jag dör! Att min kropp i hettan krymper till storleken av en cigarr.. (BH, 28.)

Berenike kuvittelee olevansa samanlaisessa tilanteessa kuin romaanin *Jane Eyre* Bertha Mason, joka on lukittu ullakolle hulluutensa vuoksi. Mason on tulkittu kirjailijan pimeäksi puoleksi, villin minän ruumiillistumaksi (Gilbert & Gubar 1979/1984, 78–79) ja myyttiseksi viktoriaaniseksi hulluksi naiseksi (Showalter 1977/1982, 118–119), jonka tuntomerkki ovat pitkät roikkuvat hiukset. Bertha ulvoo Rochesterin kartanon ullakolla ja sytyttää lopulta talon tuleen. Kun kartano palaa, hän hyppää alas katolta ja kuolee. Hän vapautuu ullakkovankilastaan, mutta vapautuminen vaatii hänen tuhoutumisensa.

Berthasta kerrotaan muiden henkilöiden näkökulmien kautta: ”She was a big woman, and had long, black hair: we could see it streaming against the flames as she stood (Brontë 1847/1963, 432), kuvailee tulipalon silminnäkiä katolla seisovaa isokokoista ja pitkähiuksista naista. Berthan näkökulma ei Brontën romaanissa tule esiin, kun taas Berenike kirjoittaa itsensä Berthan rooliin ja pohtii, voiko olla hullua naista ilman likaisia pitkiä hiuksia (BH, 87).<sup>34</sup> Hän kuitenkin vannoo, ettei ole ullakolla tulia virittelevä hullu nainen: ”[M]en lugn, bara lugn, jag är sannerligen inte den galna kvinnan på loftet som tuttar på (BH, 36). Hullu nainen ullakolla viittaa Brontën teoksen lisäksi Gilbertin ja Gubarin teokseen *The Madwoman in the Attic*, feministisen kirjallisuudentutkimuksen klassikkoon, jossa analysoidaan *Jane Eyren* lisäksi muiden muassa Grimmin veljesten satua ”Sneewittchen”.

Bertha Masonin tavoin Berenike joutuu tulipaloon, joka tuhoaa hänet kahlinneen rakennuksen. Koko Nadirin kaupunki roihauttaa tuleen, jonka

---

<sup>34</sup> Berthan näkökulma tulee esiin myös Jean Rhysin romaanissa *Wide Sargasso Sea* (1966), jossa kerrotaan herra Rochesterin ensimmäisen vaimon tarina. Rhysin teos on vaikuttanut myös tulkintoihin Brontën teoksesta korostamalla kreolinaisen ja englantilaismiehen välistä kolonialistista asemaa.

Berenike otaksuu saaneen alkunsa mielenosoittajien soihdusta tai karnevaalitulista. Tulevan tulipalon enne on myös Bereniken näkemä heijastus peilissä.

Jag tittar och tittar, och tammesjuttningen om det inte bolmar dimma där inne i glasets avgrund. Eller: rök? Eller rök! Och där den för ett ögonblick skingras slår min tomma röda plyschstol redlös i bränningen. (BH, 251–252.)

Tässä näyssä Bereniken tuoli on tyhjä, mikä kieli siitä, että Berenike on jättänyt palavan huoneensa. Berenike pääsee ulos huoneestaan, ja hänen tuoliinsa kärventyy kankaasta ommeltu nukke.

Gilbert ja Gubar (1979/1984, 78–79) tulkitsevat ullakolle suljetun Bertha Masonin sekä päähenkilön että kirjailijan kaksoisolennoksi. Kaksoisolentomotiivin ja persoonallisuuden jakautumisen kuvaukset toistuvat Lindbergin romaanissa ja ovat osa sen goottilaisen romaanin piirteistöä. Bereniken päiväminä on esillä teoksen alussa, kun hän kirjoittaa kokemuksistaan klinikalla, ja yöminä pääsee esiin fantastisella matkalla Nadiriin: ”Natt – det är då människan vänder den lurviga sidan ut, och kan man alls tänka sej dr Jekylls förvandling till den diaboliske entusiasten Mr Hyde i dagsljus?” (BH, 168).<sup>35</sup> Karvainen puoli symboloi villiä, ihmissusimaista puolta. Ihmissusimyyteissä ja -saduissa ihminen saa karvaisen hahmonsa yleensä öisin.

Tulipalon aikana Nadirin naiset kiipeävät katoille, aivan kuin *Jane Eyren* Bertha Mason. Berenike kapuaa Miljoonabordellin kattotasanteelle huomatakseen sen olevan tyhjä kenttä vailla jälkeäkään Herrn i Himlenistä, jonka kerrottiin asuvan bordellin Taivaassa. Sen sijaan Nadirin katoilla soittaa alastomien naisten orkesteri. Nadir syttyy tuleen, vaikka sen rakennusten on uskoteltu olevan tulenkestäviä.

*Egentligen* skulle det ju inte fattat eld nånstans, för hette det inte att stan var elffast, ett mäktigt konglomerat av härdat Jenaglas, omöjligt att antända, men som *det brann*, Libius, som *det brann* – den eldsvådan kommer att gå till historien som dem

*oförglömiga elden*

och det är ett under att någon alls kunde rädda sej undan flammorna, och själv gjorde jag det till priset av, nej då det var inget skämt – *mitt hår*... (BH, 284.)

---

<sup>35</sup> Jekyllin ja Hyden maininta liittyy Lindbergin romaanin kaksoisolentokertomusten traditioon viittaamalla yhteen lajin tunnetuimpaan edustajaan, Robert Louis Stevensonin teokseen *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).



Tulenkestäväksi rakennettu kaupunki lasisine rakennuksineen toistaa Bradburyn dystopian *Fahrenheit 451* arkkitehtuuritopoksen. Bradburyn romaanissa kuvatus kaupungin rakennukset on tehty tulenkestäviksi, jotta ne eivät tuhoutuisi, kun palomiehet polttavat kirjoja. Palomiehille ei ole enää sammutustöitä, ja heidän työaikansa kuluu kirjoja polttaessa. Kirjojen lukeminen on kaupungissa kielletty. (Bradbury 1953/1986, 14.) Arkkitehtuurikuvauksen lisäksi Lindbergin ja Bradburyn teoksille on yhteistä kaupungin tuhoutumisen kuvaaminen (mt., 191).

Koko Nadirin kaupunki palaa tulella, ja suurin osa karnevaalin osallistujista kuolee. Tulipalo on apokalyptinen, koska se tuhoaa vanhan ja mahdollistaa samalla uuden synnyn. *Ilmestyskirjan* Babylonin pitää tuhoutua, jotta selviytyneet voisivat päästä Uuteen Jerusalemiin. Nadirin tulipalosta selviytyneet naiset alkavat rakentaa kahdeksatta bordellikaupunkia, mutta kertomatta jää, toistaako kahdeksas kaupunki edeltäjien virheet vai tuottaako se uusia ongelmia.

Mahdollisuus vapautumiseen ja parempaan tulevaisuuteen on Baccolinin (2003, 130) mukaan piirre, joka erottaa uudet kriittiset dystopiat klassisista dystopioista, esimerkiksi romaaneista *My, Brave New World* ja *Nineteen Eighty-Four*. Useissa klassisissa dystopioissa päähenkilö tuhoutuu tai alistuu synkkään kohtaloonsa. Kriittisten dystopioiden loput ovat sen sijaan monitulkintaisia, eivätkä ne kerro suoraan, miten päähenkilölle käy. (Mt.) Lindbergin romaanin Nadir tuhoutuu tulella, minkä vaikutuksesta Nadirin muusta maailmasta eristänyt muuri sortuu ja suljettu yhteiskunta tulee tiensä päähän. Nadirin muurin sorruttua Berenike löytää jättömaalta hyljeksittyjen naisten yhteisön, joka auttaa häntä ja Lämmcheniä pakenemaan. Eristyksissä ollut Berenike pääsee osaksi ryhmää, minkä voi nähdä Waughin (1989, 197–198) kuvaamana yhteisöllisenä utopiana. Tulipalo on myös satuelementti, joka edesauttaa naisen vapautumista Grimmin sadussa ”Fitchers Vogel”.

Tulipalo lopettaa karnevaalin, jota kaupungissa on valmisteltu tuomalla lisää nuoria naisia, järjestämällä sirkusesityksiä ja tappamalla sikoja juhlaruoaksi. Karnevaalia odotetaan hartaasti, koska sen uskotaan mahdollistavan vapautumisen: karnevaalin aikana saa herkutella ruoalla ja ostaa mielin määrin seksiä. Bordellityöntekijätkin pääsevät karnevaalin aikana hetkeksi kaupungille.

Mihail Bahtin (1965/2002, 82, 85) on kuvailut keskiaikaista kansanjuhlakarnevaalia utooppisen vapauden sfäärinä, joka mahdollistaa hierarkioiden nurinkääntämisen ja muulloin vallitsevien lakien ja rajoitusten rikkomisen. Bahtinin teoriaa on kritisoitu karnevaalin idealisoimisesta, utooppisuuden korostamisesta ja karnevaalin negatiivisten puolten näkemättä

jättämisestä (Gardiner 1992, 181–182). Lindbergin romaani tuo esiin karnevaalin molemmat puolet ja siihen sisältyvän utooppisuuden ja dystooppisuuden.

Karnevaalin aikana joukko Nadirin naapurikaupungin Zenitin naisia saapuu osoittamaan mieltään ja kapinoimaan. He ovat turhautuneet miehiinsä, jotka pettävät vaimojaan, ja naisiin, jotka houkuttelevat miehiä avioliiton ulkopuoliseen seksiin. Naiset kantavat soihtuja, tulitikkuja ja sytyttimiä ja haluavat polttaa haureuden pesänä pitämänsä kaupungin. Zenitin naiset saapuvat Nadiriin soihtujensa kanssa, ja kertoja vertaa heitä H. C. Andersenin sadun ”Den lille pige med svolvstikkerne” (1848) pieneen tulitikkutyttöön. Sen sijaan, että naiset tyytyisivät sytyttämään tikkuja, he uhoavat halua sytyttää koko paheelliseksi katsomansa kaupungin tuleen.

De är nämligen djävligt trötta på en viss världsberömd snöstory... På den om den lilla flickan med svavelstickorna, vill säja, hon som så missbrukade sin potential och satt där och frös fast i gatan och brände av sina fosforpinnar till ingen nytta, medan Köpenhamn, eller var det Odense erbjöd alla möjligheter från mordbrand till inslagna fönster och snattande av helstekt kalkon med de gyllenbruna lären i vädret! Fy fasen för de förfuskade tillfällena! (BH, 283.)

Viittaus satuun köyhästä tikkuja kauppaavasta tytöstä rinnastaa Zenitin naiset tulitikkutyttöön ja Nadirin sadussa kuvattuun kaupunkiin. Andersenin sadun kaupunki jakautuu kahteen toisistaan erilliseen todellisuuteen: rikkaiden yltäkylläiseen, lämpimään ja valoisaan sisätilojen kaupunkiin ja köyhien kylmiin katuihin. Köyhä voi vain kuvitella, millaista olisi päästä mukaan juhliin ja saada maistaa hanhipaistia. Ikkunoiden toisella puolella rikkaat juhlivat uutta vuotta, eikä kadulla kulkevalla osattomalla ole pääsyä mukaan juhliin, koska ikkunat erottavat ihmisten maailmat toisistaan. (Andersen 1848.)

Ikkunan läpi näkyvät rikkaudet on köyhyyskuvauksissa toistuva topos, joka korostaa rikkauksien epätasaista jakautumista ja sitä, etteivät muille tarjotut mahdollisuudet ja ylellisyydet ole kaikkien tavoitettavissa. Monessa tätä toposta hyödyntävässä teoksessa ikkunoiden kylmemmällä puolella on nainen tai lapsi. Suomalaisen kirjallisuuden tunnettu esimerkki tämän topoksen käytöstä on Katri Valan runo ”Tantalos” (1934), jossa myyttisen Tantaloksen rangaistusta kärsii raskaana oleva köyhä nainen. Lindbergin romaanissa köyhät miehet jäävät joko kaupungin ulkopuolelle tai joutuvat vain katselemaan bordellin ikkunoiden houkuttelevia naisia, koska heillä ei ole varaa bordellin palveluihin. Köyhät naiset ovat sen sijaan kuin Andersenin sadun paisteja, joita köyhät miehet himoitsevat.

Andersenin sadun tyttö myy tulitikkuja kaupungin kaduilla, jotta saisi elantonsa. Nadirin kaupungin naiset myyvät seksiä, jotta saisivat elää eivätkä joutuisi karkotetuiksi. Rikkaiden maailma on heiltä suljettu muulloin kuin hetkellisinä karnevaaliaikoina, jolloin ainakin osa heistä pääsee tutustumaan järjestettyihin tilaisuuksiin. Karnevaali-ilot ovat vapauden ja riemun illuusioita, kuten ovat tulitikkujen valon luomat kuvat pienelle tulitikkutytölle. Nadirin karnevaalin avulla rakennetaan illuusio utopiasta, jossa ruoka ei lopu eikä riemulla ole rajoja. Utopian illuusioita ovat myös tikkutytön näyt, joissa paistettu hanhi juoksee hänen luokseen, hän voi lämmitellä tulisijan äärellä tai hänen isoäitinsä neuvoo häntä. Sadun lopussa tyttö pääsee kaipaamansa isoäidin luokse Jumalan valtakuntaan. Taivas esitetään paikkana, jossa köyhän ei tarvitse tuntea vilua ja nälkää. Nadirissa naisten vapaus koittaa vasta karnevaalin ja kaupungin palamisen jälkeen.

Zamjatinin romaanissa *My kapinalliset* onnistuvat tekemään lasikaupunkia ympäröivään vihreään muuriin aukon, jonka kautta linnut ja villit ihmiset pääsevät aiemmin steriiliin kaupunkiin ja aiheuttavat hetkellisen kaaoksen. Vanha järjestys kuitenkin palaa pian. Muurin ulkopuolelta tulevat aiheuttavat sekasorron ja karnevaalimaisen tilanteen Lindbergin romaanissa, kun Zenitin naiset marssivat kaupunkiin ja aloittavat orgiat seksityöläisiin kyllästyneiden bordellin asiakkaiden kanssa. Sekasorron jälkeen lasikopin vangiksi joutuneelle Berenikellekin koittaa vapaus.

Karnevaalimaisen sirkuksen tuhoutumista kuvataan myös Carterin romaanissa *Nights at the Circus*. Sekä Carterin että Lindbergin teoksissa vallitsee karnevaalin kronotooppi, lineaarisen ajan ulkopuolella oleva ikiaika: kellot ovat pysähtyneet näyttämään juhannusyön kello kahtatoista. Carterin teoksen päähenkilö Fevvers ja häntä haastatteleva reporteri Walser liittyvät sirkukseen, joka vaeltaa Lontoosta Pietarin kautta Siperiaan. Matkalla Pietarista itään juna suistuu raiteiltaan ja moni sirkuslaisista kuolee. Eloonjääneet lähtevät vaeltamaan kohti Siperiaa, jossa he joutuvat vankilaan. Countess P.: n johtama naisvankilan arkkitehtuuri ja toimintaperiaate ovat pitkälti samanlaiset kuin Herrin i Himlenin johtaman Miljoonabordellin. Keskellä vankilaa on Countess P:n observatorio, jonka pyörivältä tuolilta käsin hän näkee kaikkien vankien valaistuihin koppeihin. Panoptikoniksi on rakennettu myös Nadirin bordelli, jonka Observatoriosta johtaja tarkkailee omistamiensa ihmisiä. Vangit eivät koskaan tiedä, milloin Countess näkee heidät (Carter 1984/1993, 211), eivätkä bordellin naiset voi aavistaa, jos johtaja saapuu heidän asiakkaakseen naamioituneena (BH, 228).

Carterin vankilakuvauksessa on dystopiapiirteitä, ja teos uudelleenkirjoittaa ”Sinipartaa” ja muita satuja. Motiivitason kytköksien ohella Carterin ja Lindbergin romaanien suhde on geneerinen: Carterin dystopiasatu on Lindbergin romaanin lajimalli, jonka kuvaukset sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja sukupuoliperformansseista toistuvat mukailtuina myöhemmin ilmestyneessä Lindbergin teoksessa. Fevversiä kutsutaan nimellä Cockney Venus, ja Venukseen itseään vertaa myös Berenike. Molempia verrataan myös Šeherazadeen – Fevvers on Walserin tarinankertoja, ja Berenike lääkäriensä Libiuksen.

Mary Russo (1995, 162) mainitsee Carterin teoksen parodian kohteeksi kaunokirjallisuuden klassikoiden, populaarikulttuurin ja myyttien lisäksi naisellisena kuvatun narsismin. Jälkimmäistä parodioidaan teoksessa kuvaamalla peilejä ja sirkuskenttiä, jotka korostavat liioitellen itsetietoista naamioitumista ja teatteria. Naisellinen turhamaisuus parodioituu Lindberginkin romaanissa, jonka päähenkilö katsoo kuvaansa peilistä ja tietää olevansa muiden katseiden kohde. Fevversin tavoin Berenike tekee olemisestaan Nadirin bordellissa spektaakkelin, jota himokkaat asiakkaat katsovat. Karnevaalin kontekstissa tulkittuna esitetyt performanssit, mukaan luettuna sirkus, ovat redusoituneita karnevaalin muotoja, joilta puuttuu karnevaalin yhteisöllisyys ja ihmisiä yhteen liittävä voima (McHale 1987, 174). Russon (1995, 195) mukaan Carterin romaanissa kuvataan toisaalta naisia spektaakkeleina, toisaalta heidän luomiaan spektaakkeleita. Naiset pyörittävät bordellia, friikkisirkusta ja naisvankilaa. Lindbergin teoksessa bordellijohtaja on sen sijaan mies.

Lindbergin romaani päättyy tulipalon jälkeisen uuden alun kuvaukseen. Kertoja kirjoittaa viimeisen vihkonsa Klinikin huoneessaan, joka on muuttunut kohtua muistuttavaksi turvapaikaksi. Viimeisen luvun symboliikka koostuu uuden alun kuvista: kertoja vertaa huonettaan munaan, jonka sisällä voi tuudittautua. Itseään Berenike vertaa siemeneen, joka kätkee sisäänsä uuden elämän.

Jag är ensam i mitt äggkala rum. Vägger kyler inte, utan är tvärtom kroppsvarm och smidig som var den gjord av levande vävnad, och själv står jag, från topp till tä naken som den gången för länge sedan då det brann så obehärskat där borta i Nadir. Ni kanske tror jag ljuger, men jag sörjer inte över mitt förlorade hår, och vad göra då det inte *vill* växa upp nya strån ur den svedda svålen? [--]

Redan omsluter mej rummet som en mor sitt foster och jag känner hur mina ögon tåras, doktorn! En ocean vaggar mej, lilla frö, och på resa mot den strand, – Heligans? Heligans! – där jag en gång ska slå rot och skjuta skott befinner jag

mej väl, doktorn – som beskyttades jag av – ja skratta ni bara! – själva kärleken.  
(BH, 332.)

Kertoja uskoo pääsevänsä utooppiseen Heliganiin, lapsuuden kadotettuun puutarhaan ja hevosten maahan, josta hänet on aiemmin torjuttu.

Tulipalon jälkeen Berenike löytää jättömaalta yhteisön, joka auttaa häntä pelastumaan ja ottaa hänet suojiinsa. Karnevaalin jälkeen ja kaupungin tuhouduttua Berenike, Dafne ja Lämmchen matkustavat Dafnen ohjaamalla lautalla Nadirin lähisaarille Erokselle ja Heliganiin. Eroksella kertoja löytää huvimajasta sulhasensa Leon ja tämän uuden naisen Norman, jotka viettävät häämatkaansa. Kertoja ymmärtää, ettei ole koskaan rakastanut sulhastaan ja pääsee irti tätä kohtaan tuntemastaan kaunasta. Hevosten kansoittamassa Heliganissa Berenike torjutaan, mutta Lämmchenin hevoset ottavat vastaan lämpimästi. Heligan on yksi teoksessa kuvatuista utooppisista paikoista, jotka Berenike muistaa lapsuudestaan ja joiden toisinnot ilmestyvät hänelle Nadir-matkalla. Se on kertojalle menneisyyden tavoittamaton paikka, paratiisi, josta hänet on karkoitettu ja jonne vain viaton Lämmchen voi päästä. Hevosten maa on myös alluusio Jonathan Swiftin satiiriseen ja dystooppiseen teokseen *Gullivers Travels* (1726).

Uuden yhteisön etsiminen ja löytäminen on juonimotiivi, joka toistuu dystopiatraditiossa. Romaanin *Fahrenheit 451* päähenkilö Guy Montag löytää yhteisön, jonka jäsenet muistavat ulkoa kaunokirjallisia teoksia. Tämä yhteisö kapinoi lukemalla ja muistamalla teoksia, jotka valtio haluaisi tuhota. Romaanin *Brave New World* kertoja lähetetään saarelle, jonne on aiemmin siirretty muita kapinallisia. Teoksessa ei kuitenkaan kerrota, miten kertojalle saarella käy ja millaisen yhteisön hän siellä kohtaa.

Kun karnevaalitulipalo on tuhonnut kaupungin, Berenike karkaa bordellista. Hänen huoneensa ovi on lukittu, mutta Berenike piirtää taskusta löytämällään kynällä seinään oven, josta astuu ulos (BH, 315). Aiemmin kerrotussa unessa piirretyt ovet ovat estäneet Bereniken pääsyn ulos, mutta nyt kertojan itsensä luoma ovi pelastaa hänet. Oven piirtäminen kuvaa mielikuvituksen vapauttavaa voimaa, mutta kerrotun kuvitteellisuuden korostaminen vihjaa, että Berenike on saattanut rakentaa itse oman vankilansa. Viimeisessä vihkossa palataan alkupisteeseen, ja kehyskertomus sulkee Bereniken tarinan. Kaunokirjallisten satujen perinteeseen kuuluu fantastisen sadun ympäröiminen realistisemmalla kehyskertomuksella (Harries 2001, 107). Lindbergin romaanissa mielisairaalakuvauksella kätkee sisälleen sadunomaisen tarinan Nadirista, jossa on edelleen lukuisia sisäiskertomuksia – kuin unia unessa.

Tuhoutuvia kaupunkeja ja tuhokuvauksiin liittyviä utooppisia toiveita paremmasta tulevaisuudesta kuvataan myös Laura Gustafssonin romaanissa *Huorasatu*. Gustafssonin teoksessa räjäytetään thaimaalainen bordelli ja vapautetaan siellä työskentelemään pakotetut nuoret tytöt, poltetaan Kuoleman valtakunnassa sijaitseva kotiorjien vankila ja sytytetään lopulta tuleen koko alamaailman Patriarkaatti, josta käsin kuolleet suurmiehet hallitsevat maanpäällistä patriarkaalista järjestelmää ja valvovat sen toteutumista maapallon jokaisessa kolkassa.

### 3 Maanpäällinen helvetti. Laura Gustafssonin *Huorasatu*

#### 3.1 *Huorasatu* satiirina ja menippolaisena satiirina

Laura Gustafssonin *Huorasadun* satujuoni rakentuu sankaritar Afroditen kokemasta vääryydestä, matkaanlähdestä, kadonneen rakastetun etsinnästä, lukuisista vaikeuksista, kadotetun löytämisestä ja kotiinpaluusta. Matkan tarkoitus on hakea Areen tappama ja Persefonen ryöstämä Adonis manalasta, mutta Afrodite huomaa, että rakkaudenjumalan apua tarvitaan myös maan päällä jos manalassakin. Afrodite selviytyy jumalallisten voimien ja muodonmuutosten avulla kohtaamistaan vaaroista, auttaa sorrettuja naisia ja lapsia ja palaa lopuksi Olympokselle.

Teoksen juonirakenne noudattaa osin Vladimir Proppin (1928/2013, 26–65) kuvaamaa ihmesadun rakennekaavaa ja toisaalta eeposten juonirakenteita. Eepoksen ja sadun lajipteitit käsittelen myöhemmissä luvuissa ja aloitan tutkimalla *Huorasatua* satiirin ja menippolaisen satiirin lajikehyksissä. Kuvaus Afroditen matkasta maan päällä ja manalassa on koominen ja kriittinen. Jumalatar näkee ihmisten julmuuden lajitovereitaan ja toisia eläimiä kohtaan. Nämä vääryydet saavat hänet keräämään ympärilleen naissoturijoukon ja hyökkäämään alamaailmaan päämajansa rakentanutta Patriarkaattia vastaan. Korostunut satiirisuus ja koominen myyttien käyttö erottavat *Huorasadun* kahdesta muusta aineistoni teoksesta, vaikka niissäkin on ironiaa ja satiirisuutta. Osa *Huorasadun* parodisuudesta kohdistuu dystopian lajikonventioihin.

*Huorasadun* kritiikeissä on tartuttu teoksen lajiin, rakenteeseen ja kieleen. Teoksesta kirjoitetuissa sanomalehtikritiikeissä ihmetellään myyttisiä henkilöitä, henkilöiden käyttämää kielen rekisteriä, teoksen moralisoivaa henkeä ja tapaa yhdistellä eri lajien elementtejä. Esa Mäkisen (2011) mukaan ”koko teos on kummallista sekoilua, tekstin väärinkäyttöä ja kunnianhimoista kirjallista pyrkimystä”. Miikka Laihin (2012) nimittää eri aineksia yhdistävää teosta postmoderniksi puurokattilaksi ja Mari Viertola (2011) viisaaksi feministisaduksi. Yksi kriittisimmistä arvosteluista on Lasse Koskelan *Parnassoon* kirjoittama teksti ”Tää ois niinku transgressiivista” (2012).

Soppaa sekoittaa se, että jostain syystä hahmokavalkadiin kuuluu kahden prostituoiduksi ryhtyvän helsinkiläisnaisen lisäksi joukko kreikkalaisia jumalhahmoja. Tämä kaiketi perustelee tarinan nimittämisen saduksi. [--] Typerässä huumorissa kukkii moralisoivan maailmanparantamisen henki. (Koskela 2012, 61.)

Helena Miettinen määrittelee *Savon Sanomien* (25.11.2011) kritiikissä Gustafssonin teoksen veriseksi kronikaksi ”seksistä, vallasta ja vihasta” (mt.).

Kertomuksen henki on radikaalifeministinen. Miehiä tallotaan surutta. Karnevalistisessa satiirissa väärän kuninkaan päivä on armottoman kuningattaren päivä. Tässä huoruuden historiassa juhlintaan naisen oikeutta ja halua seksiin. (Miettinen 2011.)

Kritiikeissä ei mainita teoksen dystopiapiirteitä, ja satupiirteetkin sivuutetaan lyhyesti, jos sadun laji ylipäänsä mainitaan. Koskelan kritiikissä satumääritelmän perusteltavuus näyttäytyy kyseenalaisena: kreikkalaisten jumalhahmojen kuvaus ”kaiketi perustelee tarinan nimittämisen saduksi” (Koskela 2012, 61). Analyysissani osoitan, että *Huorasadun* nimittäminen saduksi on perusteltua, koska monet teoksen elementit saavat merkityksen sadun lajipiirteinä. *Huorasadun* kritiikit paljastavat osaltaan, millainen kielenkäyttö ja millaiset näkökulmat ovat yhteiskunnassamme hyväksytyjä ja arvostettuja.

*Huorasatu* on vakavista aiheistaan huolimatta humoristinen ja koominen teos, jonka huumori syntyy suurelta osin kielen rekisterien laajasta käytöstä ja yllättävistä intertekstuaalisista yhteyksistä. Kielen eri rekisterit ja variantit – murteet, slangit, englanninkieliset ilmaukset ja kiro sanat – ovat osa henkilökuvausta, ja niiden avulla luodaan käsityksiä henkilöhahmojen kotipaikasta ja sosioekonomisesta asemasta. Tällainen kielimuotojen moninaisuus on tuttu esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* (1954), joka lukeutuu *Huorasadun* interteksteihin. Gustafssonin teoksen työvoimatoimiston virkailija käyttää samoja ilmaisuja ja samantapaista aluemurretta kuin *Tuntemattoman sotilaan* Antero Rokka: ”Mie soitan sin työkkärii ja mie sanon, jot mie tarvitsen oikei hyvää miestä miul työtä tekkee, nii hyö lähettää tollasen pöckelön työharjoitteluun” (H, 22). ”Meil päi Karjalakannaksel sanotaa silviisii” (H, 23). Viittaus Linnan romaaniin on osa *Huorasadun* sotatemiikkaa: kaikkialle maailmaan levittäytynyttä Patriarkaattia vastaan taisteleminen on yhtä toivoton tehtävä kuin maailmansodasta selviytyminen.

*Huorasadun* naisten suurin vihollinen, Patriarkaatti, sijaitsee maankuoren alla Phallusteissa. Sieltä käsin 30 kuollutta suurmiestä valvoo ja ylläpitää



maanpäällisten patriarkaalisten järjestelmien toimintaa ja ylivaltaa. Patriarkaatti kaikennäkevine teleruutuineen on orwellilaisten dystopiakonventioiden koominen parodia.

Fantastisilla elementeillä ja unikuvauksilla on merkittävä tehtävä *Huorasadun* juonenkuljetuksessa, koska unet vievät henkilöt alamaailmoihin ja antavat tietoa, jota valveilla ei voi saada. Satiirin alalajeista eritoten menippolaiseen satiiriin on yhdistetty fantastisuus sekä kummallisten unien ja erilaisten rajantakaisten todellisuuksien kuvaaminen. Erilaiset mutta samanaikaiset todellisuudet ja maailmat muodostavat *Huorasadussa* heterotopian, joka on Maria Nikolajevan (2003, 143) mukaan tyypillinen postmodernin fantasian piirre.<sup>36</sup> Termin 'heterotopia' on kehittänyt Michel Foucault, jonka mukaan esimerkiksi bordellit, mielisairaalat, vankilat ja muut suljetut laitokset ovat muusta yhteiskunnasta omiksi paikoiksi tai todellisuuksiksi eristettyjä heterotopioita. Heterotopioihin lukeutuvat myös pyhät paikat sekä muut arjesta irralliset paikat (Foucault 1967/1984, 4–9).<sup>37</sup> *Huorasadun* alamaailmat ovat myös karnevalistisia valvetodellisuuden nurinkäännöksiä, joissa henkilöhahmot kokevat muodonmuutoksia tai joutuvat elämään päinvastaisella tavalla aiempaan elämäänsä nähden.

*Huorasadussa* fantasia yhdistyy erottamattomaksi osaksi arkista ympäristöä ja henkilöhahmojen tavallista elämää, eikä realistista maailmaa ja fantasiamaailmaa eroteta toisistaan selkeästi. Tällainen fantasian ja realismin yhdistäminen on yleistä yhteiskunta- ja ekokriittisessä nykyfantasiassa (Lyytikäinen 2015a, 21), jonka piirteitä on Gustafssoninkin romaanissa. Rosemary Jacksonin (1981, 34) mukaan fantastiset kertomukset noudattavat realistisen kerronnan konventioita, mutta rikkovat realismin oletuksen ja vetävät lukijan totunnaisesta arkimaailmasta vieraaseen maailmaan. Tämän vuoksi Jackson luonnehtii fantastista taidetta normatiivisia esityskonventiota rikkovaksi. Jacksonin (mt., 15–16) mukaan moderni fantasia jatkaa menippolaisen satiirin transgressiivista perinnettä, jossa kuvataan bordelleja, vankiloita ja orgioita. Tällainen kirjallisuus ei kaihda rikollisuuden, erotiikan, hulluuden tai kuoleman aiheita. Jackson kuitenkin näkee eron menippolaisen

---

<sup>36</sup> Ågren (2014, 126) on havainnut 2000-luvun venäläisten dystopioiden kuvaavan ajallisten siirtymien rinnalla tai asemesta spatiaalisia siirtymiä ja paikkojen moneutta. Samanlainen ilmiö näkyy myös tutkimusaineistoni teoksissa, joissa tulevaisuuden kuvaamisen sijasta kuvataan toisistaan eroavia paikkoja, jotka muistuttavat osittain rinnakkaistodellisuksia.

<sup>37</sup> Dystopian ja heterotopian suhdetta käsittelee Pia Maria Ahlbäck (2001) tutkimuksessaan *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination*.

satiirin riemukkaan epäjärjestyksen ja myöhemmän fantasian välillä. Hän katsoo, että moderneilta fantastisilta teoksilta uupuu bahtinilaisen karnevalismin ja menippolaisen tradition yhteisöllisyys, sillä ne kuvaavat eristäytyneitä ja yksityisiä hallusinaatioita näkeviä ihmisiä. (Mt.) Tällaisesta modernin karnevalismin psykologisoituneesta ja ihmisiä toisistaan eristävästä luonteesta ovat kirjoittaneet myös Allon White (1993, 169–171) ja Micheael André Bernstein (1992), joiden mukaan moderni karnevaali on siirtynyt kansantorilta ihmisen päänsisäiseksi.

*Huorasadussa* kuvataan Jacksonin (1981, 15–16) ja Bahtinin (1929–1963/1991, 169) alamaailmoiksi luokittelemia bordelleja ja vankiloita sekä arjen ulkopuolisia tilanteita yökerhoissa, baareissa ja ravintoloissa, joissa ihmiset kokoontuvat juhlimaan ja vapautumaan arjesta. Vaikka nämä paikat mahdollistavat erilaisten ihmisten kohtaamisen ja hyvinkin tuttavalliset kontaktit, teoksessa ei kuvata iloisia kohtaamisia vaan pikemmin yksilön kärsimystä väkivallan uhrina tai huumeiden väärinkäyttäjänä. Tämän vuoksi *Huorasadun* karnevalismi ja fantasia muistuttavat enemmän Whiten, Jacksonin ja Bernsteinin luonnehtimaa synkkää ja ihmisiä toisistaan eristävää karnevaalia kuin Bahtinin teoksessaan *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov’ja i Renessansa*) kuvaamaa kansanjuhlakarnevaalia. *Huorasadussa* kuvatut vankilat, bordellit ja yökerhot ovat dystooppisen synkkiä paikkoja, joissa osalta ihmisistä riistetään vapaus ja henki.

Menippolaisen satiirin suhde muuhun satiiriin on monimutkainen, eikä näitä kahta lajia voi näkemykseni mukaan erottaa toisistaan minkään yksittäisen piirteen perusteella. Bahtinin (1965/2002, 13) ehdottama erottelu esimerkiksi sillä perusteella, että satiirin nauru olisi yksipuolisen pilkkaavaa, kun taas menippolainen satiiri nauraisi vapautuneesti kaikelle mukaan lukien satiirikon itsensä, on vaikeasti todennettavissa. Kompleksisen naurun ohella fantastisuutta ja unikuvauksia on menippolaisten satiirien lisäksi muissakin satiireissa. Unet ja matkat vieraisiin ympäristöihin tarjoavat poikkeuksellisen näkökulman todellisuuteen, ja tällaista toista näkökulmaa on pidetty satiirille tyypillisenä ja jopa satiirin edellytyksenä (esim. Hodgart 1969/2010, 12; Käkälä-Puumala 2007, 177; Rabkin 1976/1977, 146). Menippolaisen satiirin ja muun satiirin piirrepertoaarit ovat osittain päällekkäiset, mutta ensin mainittuun satiiritradiioon lukeutuu myös piirteitä, jotka erottavat sen omaksi lajikseen.

Monet tutkijat ovat tarkastelleet menippolaista satiiria antiikin tai 1700-luvun kirjallisuuden konteksteissa. Toisaalta tämä laji on rinnastettu postmoderniin

fiktioon. Sari Kivistön (2007b, 350) mukaan näiden lajien yhteisiä piirteitä ovat parodisuus, fantasiaelementit sekä monilajisuus ja -äänisyys. Postmoderneista kirjailijoista menippolainen satiiri on yhdistetty esimerkiksi Thomas Pynchonin tuotantoon (esim. Kharpertian 1990; Käkälä-Puumala 2007). H. K. Riikonen (2012, 321–330) käsittelee Jorma Korpelan romaania *Tohtori Finckelman* (1952) menippolaisena satiirina. Suomalaisista romaaneista menippolaisen satiirin lajitraditioon on yhdistetty myös Timo K. Mukan *Maa on syntinen laulu* (Mäkelä-Marttinen 2008, 127) ja Eira Stenbergin romaani *Gulliverin tytär* (Jytilä 2014, 153). Menippolaiselle satiirille ominaisia piirteitä, kuten koomisuutta, seikkailuja, fantasiaa ja ajankohtaisten kysymysten käsittelyä, on kuitenkin myös muussa kirjallisuudessa (Käkälä-Puumala 2007, 174–175), minkä vuoksi tutkijan on kysyttävä, mitä lisää teoksen lukeminen tämän lajin kehyksessä tuo sen tulkintaan. Katson, että *Huorasadun* fantastiset piirteet ja yllättävät juonenkäännteet liittyvät menippolaisen satiirin traditioon ja saavat sitä kautta selityksen.

*Huorasatu* koostuu teksteistä, jotka ilmentävät eri lajien repertoaareja. Teoksen sivuilla on muun muassa satuja, myyttisiä kertomuksia, englannin kielestä suomennettuja laulutekstikatkelmia, prostituoidun täytettäväksi tarkoitettu kaavake sekä dialogimuotoista draamatekstiä. Tällainen monilajisuus on ominaista proosaa ja runoutta yhdistävälle menippolaiselle satiirille, joka parodioi muita lajeja ja esittämisen tapoja (Bahtin 1929–1963/1991, 174). Tätä lajia tarkastelleet tutkijat ovat jokseenkin yksimielisiä siitä, että lajin keskeinen piirre on monityylyisyys ja -lajisuus. Sekamuotoisuus on toisaalta myös satiirin ominaispiirre, ja satiirinen teos on usein jo lähtökohtaisesti hybridi lainatessaan muotonsa toiselta lajilta (Knight 2004, 4). Menippolaisen satiirin moniäänisyys voi ilmetä esimerkiksi dialogeina tai kertojan äänen epävakautena, ja sen ”totuus” voi olla vaikeasti tulkittavissa kertojan epäuskottavuuden ja epäluotettavuuden vuoksi. (Mt., 41.) Monityylyisyys, eri lajien parodioiminen ja kertojanäänen epävakaus ovat myös postmodernistisen fiktion piirteitä, ja menippolaista satiiria on pidetty postmodernistisen fiktion esi-isänä tai edeltäjänä (McHale 1987, 172; Kivistö 2007b, 350).

Bahtin (1929–1963/1991, 167) korostaa menippolaisen satiirin elinvoimaisuutta ja muuntautumiskykyä sekä sitä, kuinka nämä piirteet ovat mahdollistaneet sen pitkän lajihistorian. Hän (emt. 194–195) esittää menippolaisen satiirin karnevalisoituneen kirjallisuuden tärkeimpänä lajina ja polyfonisen romaanin edeltäjänä. Bahtin luettelee neljätoista menippolaisen satiirin piirrettä, joita ovat nauruelementit, juonen vapaus ja fantastisuus, idean

tai totuuden koettelu poikkeustilanteissa, syöverinaturalismi, perimmäisten filosofisten kysymysten käsittely, kolmitasoisen maailman kuvaus, ympäröivän maailman tarkastelu epätavallisesta näkökulmasta, moraalis-psykologinen kokeellisuus (hulluus, kummalliset unet, itsemurhat, persoonallisuuden jakautuminen), skandaalit ja eksentrisen käytös, kontrastit ja nurinkäännökset, utooppisuus, irralliset lajit, proosan ja runokielen sekoittuminen, monityylyisyys ja ajankohtaisuus (mt., 168–174). Northrop Frye (1957/1971, 309–310) painottaa lajin filosofisuutta, kun taas Bahtin korostaa sen naurullisuutta ja karnevalistisuutta, vaikka mainitsee perimmäisten filosofisten kysymysten pohdinnan lajin tärkeäksi piirteeksi (Bahtin 1963/1991, 170). Griffin (1994, 33) toteaa, että menippolaisella satiirilla on monta haaraa: fantastisen kertomuksen, oppineisuuden pilkan sekä dialogin ja symposiumin traditiot. Charles A. Knight (2004, 217) nimittää menippolaista satiiria puolestaan filosofiseksi fantasiaksi.

Menippolaisen satiirin lajitermin käyttökelpoisuus modernin kirjallisuuden tulkintaan on kyseenalaistettu (Relihan 1993, 3; Weinbrot 2005, 15). Bahtinin määritelmä on Joel C. Relihanin (1993, 6) mukaan liian lavea, ristiriitainen ja epämääräinen selittämään lajin klassista alkuperää tai yksittäisiä tekstejä. Bahtinin piirreluettelo on kuitenkin käyttökelpoinen tutkimukseni tarpeisiin. Piirreluettelon voi ajatella lajirepertoarina tai sen osana, valikoimana mahdollisia piirteitä, joita lajin yksittäiset teokset eri tavoin ilmentävät. Fowlerin lajiteoriaa soveltavaan tutkimukseen Bahtinin näkemys sopii siinäkin mielessä, että Bahtin näkee menippolaisen satiirin muotoaan muuttavana ja eri aikoina muihin lajeihin eri tavoin yhdistyvänä lajina (Bahtin 1929–1963/1991, 167).

Lajitermejä menippolainen satiiri tai karnevaalisatiiri on käytetty usein sellaisten satiirien kohdalla, joiden hyökkäyksen kohde ei määrity selkeästi. Satiirin perinteisiin määritelmiin kuuluvat muiden muassa aggressiivisuus, osoitettavaan kohteeseen kohdistuva hyökkäävyys ja jopa moralistisuus, joita taas ei ole yleensä nähty tyypillisinä menippolaiselle satiirille. Karnevaalisatiirissa ja menippolaisessa satiirissa ei ole hallitsevaa maailmankuvaa, eikä moraalikriittisellä sanomalla ole niissä yhtä suurta roolia kuin muussa satiirissa (Kivistö 2007a, 14; Willman 2007, 70). Uudempi satiiritutkimus on kyseenalaistanut muunkin satiirin kuin pelkän karnevaalisatiirin moralistisuuden, satiirin ironian selkeyden ja satiirin kohteiden yksioikoisuuden, ja satiiri on nähty muun kirjallisuuden tavoin monitulkintaisena (esim. Griffin 1994, 67; Greenberg 2011, 3). Sellaiset satiirin määritelmät, jotka korostavat satiirin hyökkäävyyttä tai satiirin kohteiden

selkeyttä, eivät tunnu sopivan sellaisiin 1900-luvun tai 2000-luvun satiiriin teoksiin, joiden moniäänisyys ja fantastisuus hankaloittavat satiirin kohteiden osoittamista.

Parodisuus, ironisuus ja fantastisuus ovat satiirin keskeisiksi piirteitä ja keinoja, mutta ne myös hämmentävät *Huorasadun* satiirisen sanoman tulkintaa. Yksi teoksen kritiikin kohteista on patriarkaalinen yhteiskunta, jossa miehet alistavat ja määrittelevät naisia ja naiset ovat epäsolidaarisia toisilleen. Romaanissa kritisoidaan myös ihmisiin ja eläimiin kohdistuvaa väkivaltaa. Tässä teoksessa miehet näyttäytyvät syyllisinä niin naisten kuin eläinten ahdinkoon. Miesten ylivaltaan kohdistuva kritiikki on kuitenkin niin liioiteltua, että se kääntyy osin itseään vastaan tai ainakin herättää epäilyksiä. Romaanin kertoja suoltaa räikeän stereotyyppisiä näkemyksiä miehistä ja naisista mutta osoittautuu ristiriitaiseksi ja tietämykseltään puutteelliseksi, minkä seurauksena ironisoituu itse. Tämä vie pohjan tulkinnalta, jonka mukaan teoksen satiirin kohde olisi yksinomaan patriarkaalinen yhteiskunta. Teoksen ironisuutta voi pitää epävakana ironiana, joka jättää lukijan epävarmaksi siitä, miten ironisuus pitäisi tulkita (Griffin 1994, 67).

Menippolaista satiiria ja postmodernistista kirjallisuutta yhdistää useiden todellisuuksien esittämisen rinnakkain (McHale 1987, 172). Menippolaisen satiirin kuvaama rajantakainen alue, tuonpuoleinen, taivas ja helvetti kuuluvat samaan fiktiiviseen tilaan kuin elävien maailma (Käkelä-Puumala 2007, 177). Menippolaiselle satiirille ja postmodernistiselle fiktiolle ominainen useiden todellisuuksien ja tulkintavaihtoehtojen samanaikaisuus tulee *Huorasadussa* esiin esimerkiksi retkissä Manalaan, joka on tulkittavissa sekä tuonpuoleiseksi että helsinkiläiseksi yökerhoksi.

Gustafssonin romaanissa kuvataan liharavintola BBQ Paradisea (tunnetaan myös BBQ Infernana), jossa elävät olennot muuttuvat lihaksi, kulutustavaraksi. Toinen teoksen päähenkilöistä, Kalla, työskentelee ravintolassa ennen kuin aloittaa seksityön. Lihantuotantoteollisuus rinnastuu Gustafssonin teoksessa helvetin kauhuihin. Ruhojen täyttämä ravintola symboloi ihmisten hedonistista kulutuskäyttäytymistä, joka asettaa muut eläinlajit ja lajitoverit kulutushyödykkeen asemaan. BBQ Paradiseen asiakkaita kauhistuttaa, jos heidän syömänsä liha muistuttaa elävää olentoa: jos se vuotaa verta ja jos sillä on silmät tai karvoja.

Hän on hyvä tarjoilija BBQ Paratiisissa. Hän kantaa ihmisille lautasilla lihaa.

Mutta sinä päivänä liha katsoo häntä ja kysyy: ”Tiedätkö nyt, miltä tuntuu olla lihapala, tulla syödyksi ja muuttua paskaksi?” Se on totuuden hetki. Kalla vastaa: ”Kyllä, nyt tiedän.” Keittiöön astuu hänen esimiehensä.

”Lakkaa puhumasta ruualle”, hän määrää.

”Mutta ruoka aloitti.”

”Ei ruoka mitään aloita. Ruoka on passiivinen.” (H, 28–29.)

Carol J. Adams analysoi teoksessaan *The Sexual Politics of Meat* (1990, 67–68) lihansyönnin, sukupuolen ja naiseen kohdistuvan väkivallan yhteyttä ihmisten kokemuksissa sekä kulttuurin kuvissa ja teksteissä. Raiskauksen uhrit ovat Adamsin mukaan kuvanneet kokemaansa usein metaforalla, joka rinnastaa naisruumiin ja syötävän lihan (mt.). Ravintolassa syötäväksi tarjottu lihapala katsoo Kallaa ja kysyy, jakaako tämä lihan kokemukset. Raiskauksen uhriksi joutunut Kalla vastaa myöntävästi. Myöhemmin Kalla heittää lihapalat ravintolan pimeälle takapihalle, jossa ne yhdistyvät muihin ruhonkappaleisiin ja muuttuvat eläviksi olennoiksi Deimokseksi ja Phobokseksi. Nimet viittaavat kreikkalaisen mytologian pelon ja kauhun jumaliin. *Huorasadun* Deimos ja Phobos käyvät läpi päinvastaisen prosessin kuin lihantuotantoeläimet: ne muuttuvat ruhonosista eläviksi olennoiksi, jotka saavat lopulta ihmisen silmät ja pääsevät asumaan Kallan kotiin.

BBQ Paratiisin takapiha on niille melkein kuin luontainen ympäristö. Siellä on pimeää, haisevaa ja pelottavaa.

Takapihalle heitetään verta, luita ja rasvaa. Ja aivan oivallisia lihaksen palasia. Ne eivät syö niitä. Eivät missään nimessä. Ne kiinnittävät niitä itseensä. Ne kasvavat.

Phobos löytää kielen suuhunsa. Deimos opettelee nousemaan sorkille.

Joka päivä ne tulevat isommiksi. Ne saavat jopa kunnolliset kallot, joissa on paikat silmillekin, vaikka sellaiset niiltä yhä puuttuvat.

Roskisten suojassa niillä on hyvä olla. Mutta tulee vielä yö, jolloin ne ovat niin isoja että uskaltavat lähteä sieltä pois. (H, 31.)

Ihmisen lihallisuuden korostaminen ja lihansyönnin kuvaaminen ovat osa menippolaisen satiirin karnevalistista poetiikkaa. Keskiajan karnevaalien jälkeen alkoi paasto ja lihasta kieltäytyminen, minkä vuoksi karnevaalin aikana syötiin lihaa ylenpalttisesti. Juhliin kuuluivat syötäväksi teurastettavat siat, ja sianliha oli tärkeää karnevaaliruokaa (Del Giudice 2001, 42). *Huorasadussa* lihansyönti esitetään liharavintolassa työskentelevän Kallan näkökulmasta vastenmielisenä toimintana. Ravintolan miesasiakkaat suhtautuvat Kallaan objektina ja nautinnon lähteenä samalla tavalla kuin he ahnehtivat lihaa, joka on

ollut osa tapettua eläintä. Sikojen teurastaminen ja syöminen on myös romaanissa *Berenikes hår* kuvattu karnevaalikaupunki Nadinin ja sitä ympäröivien alueiden tapa: ”Nationalrätten i Oblivion är nämligen spädgris, och den tillreds praktiskt taget i samma ögonblick som den lämnar modersvinets kropp” (BH, 213). Sika tapetaan heti, kun se on syntynyt, mikä korostaa ihmisen riistävää suhdetta eläimeen. Porsaiden riistäminen emakoilta vertautuu Lindbergin romaanissa siihen, miten seksityöntekijöiden vastasyntyneet vauvat tapetaan.

Eläinten hyväksikäyttö rinnastuu Gustafssonin ja Lindbergin teoksissa ihmisten riistoon ja hyödyntämiseen. Ravintolaympäristö korostaa sekä ihmisten keskinäisten että ihmisten ja eläinten välisten valta-asetelmien epäsuhtaisuutta: asiakkaat ostavat ravintolan palveluja ja nöyryyttävät sen työntekijöitä, koska heillä on rahallista valtaa työntekijöitä enemmän. Kun Kalla on allekirjoittanut seksityöntekijän työsopimuksen ja poistuu työvoimatoimistosta, häntä nimitetään emakoksi. Naisen nimittäminen emakoksi yhdistää *Huorasadun* Marie Darrieussequin romaaniin *Truismes* (1996, *Sikatotta*), jossa hierojana, kosmetiikkakauppiaina ja prostituoituna työskentelevä nainen muuttuu siaksi ja joutuu sekä esimiehensä että asiakkaidensa hyväksikäyttämäksi.

”Mä oon ihan normaali.” Kalla lähtee ja normaali nuori mies huutaa vielä hänen peräänsä: ”EMAKKO”.

Kallasta tulee osa-aikainen prostituoitu. On se paikoin vähän inhottavaa tai vähintäänkin kiusallista mutta siitä maksetaan paljon paremmin kuin hänen pääasiallisesta työstään. (H, 42.)

Darrieussequin teosta *Huorasatu* muistuttaa myös siinä, miten suuri merkitys kosmetiikalla ja kosmetiikkateollisuudella sen tarinassa on. Darrieussequin teoksessa siaksi muuttunut nainen voitelee ruumistaan erilaisin kosmeettisin voitein hidastaakseen yltynyttä karvankasvua. *Huorasadussa* kosmetiikkamainokset osoittautuvat harvinaisen paikkansapitäviksi: elähdyttävä ja virvoittava ihmeseerumi palauttaa kuolleetkin eloon. Kuolleista herättävä ihmeseerumi on osa Gustafssonin romaanin menippolaisen satiirin kuvastoa, koska se mahdollistaa ihmisten liikkumisen todellisuudentasolta toiselle: kuolleiden valtakunnasta takaisin elävien maailmaan.<sup>38</sup>

*Huorasadun* ilmeisin menippolaisen satiirin piirre on tapahtumien sijoittuminen kolmelle maailman tasolle: Olympokselle, maan päälle ja

---

<sup>38</sup> Tämän taikavoideaihelman myyttisyyttä käsitellen tarkemmin luvussa 3.7.

manalaan. Menippolaisen satiirin fantastisuus ilmenee Relihanin (1993, 21–22) mukaan esimerkiksi kuolemanjälkeisinä tuomioina, kuolleiden dialogeina, jumalaisina kokouksina, taivaallisina symposiumeina tai oleskeluina taivaassa tai alamaailmassa. *Huorasadun* alussa kerrotaan Afroditen elämästä Olympoksella. Jumalatar on pettänyt sekä miestään Hefaistosta että rakastajaansa Aresta Adoniksen kanssa, minkä seurauksena mustasukkainen Ares kastroi ja tappaa Adoniksen. Uuden rakastajansa menetystä sureva Afrodite lähtee Penelopen kehottamana hakemaan Adonista Kuolemasta. Hänen tarkoituksenaan on mennä suoraan manalaan, mutta hän erehtyy lentokentällä portista ja päätyy paikkaan, jonka suomalainen lukija tunnistaa Helsingiksi. Innokas ja erehtyväinen Afrodite muistuttaa menippolaisen satiirin narrimaista ja naiivia henkilöahmoa, joka tutkii itsellensä vierasta ja ymmärryksen ylittävää maailmaa (Relihan 1993, 10).

Afrodite on surullinen ja pettynyt. Hänen ei alun pitäenkään kuuluisi olla tässä typerässä, rumassa ja kylmässä maassa, jossa ihmiset ovat tyhmiä ja epäloogisia sekä todennäköisesti myös sadisteja. Tämä on jumalauta maa, jossa maanviljelijöille maksetaan 2,1 miljardia vuodessa. Se on vitusti rahaa mutta silti kaupasta ei saa mitään ihania hedelmiä. ”Mihin se raha käytetään?” Afrodite kysyi, kun kuuli asiasta. Esimerkiksi sikatalouteen, hänelle vastattiin. ”Sikatalouteen?! Mikä talous sellainen on?” (H, 61.)

Afrodite on ulkopuolinen tarkkailija, joka joutuu todistamaan matkansa kohteen kummallista yhteiskuntaa. Tällainen satiirinen matkailija kohtaa uuden kulttuurin, joka on hänelle tuntematon mutta lukijalle tuttu (Knight 2004, 64), mikä tuo kuvaukseen ironisen kaksoisvalotuksen. Suomalaiselle lukijalle tarjotaan vieraannuttava näkökulma, josta katsottuna maamme näyttää absurdirina ja yhteiskuntamme epäloogisena. Typerien ihmisten kansoittama, ruma ja kylmä Suomi näyttää kreikkalaiselle Afroditelle dystooppisena valtiona, jossa asuu joukko sadisteja ja jossa maanviljelijät eivät saamallaan EU-tuilla viljele hyvänmakuisia hedelmiä vaan kasvattavat sikoja. Afrodite kokee Suomen kauhistuttavaksi paikaksi, mutta hänen näkökulmastaan esitetty kuvaus on koominen. Koomisuutta synnyttää Afroditen naiivi suhtautuminen kohtaamaansa yhteiskuntaan ja kulttuuriin sekä hänen tietämättömyytensä pohjolan realiteeteista. Afrodite ei esimerkiksi ymmärrä, ettei Suomen lyhyt kasvukausi mahdollista kovinkaan monen hedelmälajin viljelyä.

Bahtinin (1929–1963/1991, 159–160) mukaan menippolaisessa satiirissa myyttiset sankarit ja menneisyyden historialliset hahmot tuodaan nykyaikaan. Gustafssonin romaanissa myyttiset hahmot seikkailevat 2000-luvun Helsingissä



ja Olympoksen ikiajassa. Antiikin jumalat esitetään iltapäivä- ja juorulehdistä tuttuina karikatyyreinä, joita hallitsee muutama ominaisuus. Ares on tappelunhaluinen ja mustasukkainen mies ja Afrodite rintojaan esittelevä kohublondi. Myyttisten hahmojen nimien kantajat edustavat nykyajan arkkityypisiä hahmoja, joiden edesottamuksista kerrotaan tarinoita lehdistössä. He puhuvat Helsingin alueen nykypuhekieltä, jota on teoksen arvostelussa nimitetty pissisdialogiksi ja teiniproosajankutukseksi (Koskela 2012, 61). Helsingin ja erityisesti nuorten helsinkiläisnaisten puhekieli on tutkimusten (Mielikäinen & Palander 2014, 110; Vaattovaara 2016, 96–100) mukaan yksi vähiten arvostetuimmista puhutun suomen varianteista. Valitsemalla tällaisen kielen päähenkilöidensä puheenparreksi on osa Gustafssonin teoksen poetiikkaa, joka esittää halveksitut tai sorretut ryhmät voimakkaina.

Afroditen pyrkimys saada Adonis takaisin osoittautuu toisarvoiseksi tehtäväksi, kun tärkeämmät asiat vievät jumalattaren huomion ja ajan. Afrodite on kauhuissaan siitä, miten ihmiset elävät, ja haluaa muuttaa maailman paremmaksi paikaksi, jossa seksi on rakkauden akti eikä alistamisen väline. Hän käyttää hyväkseen kauneuttaan ja mediajulkisuutta saadakseen sanomansa kuuluviin. Matkallaan maan päällä ja manalassa Afrodite esiintyy televisiossa, antaa haastatteluja iltapäivälehdille, vierailee bordellissa ja joutuu vankilaan. Afrodite on menippolaisen satiirin idean ihminen, joka yrittää levittää rakkauden ilosanomaa ja joutuu vaelluksellaan erilaisiin syöverinaturalistisiin paikkoihin, joissa hänen edustamaansa ideaa koetellaan (Bahtin 1929–1963/1991, 169–170). Helsingissä Afroditea ihaillaan ja halveksutaan. Enemmistö ei ymmärrä hänen olevan jumala vaan pitää häntä kevytkenkäisenä naisena. Hän menettää jumalaisuuttaan, masentuu ja muuttuu ihmismäisemmäksi ”[j]a mikä pahinta: yhä suomalaisemmaksi. Apaattiseksi löysäperseiseksi alkoholistiksi.” (H, 62.) Afroditen metamorfoosi ylistetystä kaunottaresta alkoholisoituneeksi ja masentuneeksi suomalaisnaiseksi vie häneltä ylhäisen aseman ja tekee hänestä pilkan kohteen.

Afrodite aiheuttaa skandaaleja ja rikkoo käyttäytymisnormeja kaikkialla, missä kulkee. Hän käyttäytyy sopimattomasti jo saapuessaan Helsinkiin, kun esittää tullivirkailijalle passin, jota koristaa alastonkuva. Afrodite ei missään vaiheessa ymmärrä toimivansa vastoin maan normeja, koska on tottunut Olympoksen maailmaan. Normien rikkominen, skandaalit, sopimaton käytös ja kaiken alhaisena ja hävettävänä pidetyn tuominen esiin ovat menippolaisen satiirin ominaisuuksia (Bahtin 1929–1963/1991, 171–173). Kun Afrodite on menehtynyt huumeiden yliannostukseen, hänen kuolemastaan ja hautajaisistaan

kirjoitetaan iltapäivä- ja juorulehdissä skandaalina (H, 97). Afroditen kauneutta aiemmin ylistänyt lehdistö alkaa kirjoittaa tästä halventavaan sävyyn eikä kunnioita tämän hautajaisiakaan. Yksi teoksen kritiikin kohteista on media, joka on ollut toistuva satiirin aihe 2000-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa (Kivistö 2012, 393, 405).<sup>39</sup>

Relihanin (1993, 23) mukaan menippolaisen satiirin sankareiden matkat ovat usein turhia, sillä matkaajat eivät voi löytää totuutta, jota lähtivät etsimään. Afroditen matkaa ei voi pitää tarpeettomana matkana, vaikka sen alkuperäinen tavoite ei toteudu Afroditen kaavailemalla tavalla. Kun jumalatar on palannut Olympokselle, hän toteaa Penelopelle, ettei tarvinnut sitä, mitä lähti hakemaan. Matkallaan hän on kuitenkin huomannut lukemattomia vääryyksiä, mikä on herättänyt hänessä halun toimia maailman muuttamiseksi paremmaksi paikaksi. Matkusteleva ja ihmisten julmuuksia todistava Afrodite on satiireille tyypillinen maailmankiertäjähahmo, joka matkallaan näkee toinen toistaan oudompia paikkoja ja tapoja. Tällaisia matkajia ovat esimerkiksi Swiftin teoksen *Gulliver's travels* Gulliver ja Voltairen *Candide*. Afroditeessa herää halu taistella vääryyksiä vastaan.

Afrodite kertoo, mitä kaikkea on nähnyt matkustellessaan: naisia leikellään ja hakataan ja raiskataan, lapsia käytetään hyväksi, eläimiä syödään. ”Mä en enää jaksaa katsella sellaista. Oikeesti perkele.” Hän on kyllästynyt mutta tietää nyt, mitä täytyy tehdä.

AFRODITE: Jonkun on sodittava Rakkauden puolesta. (H, 283.)

Afrodite uskoo taisteluunsa ihmiskunnan parantamiseksi, mutta romaanin kertoja ei usko ihmisten kykyyn muuttua. Kun ensimmäinen ihminen Adam saapuu Olympokselle riehumaan, Afrodite halkaisee tämän neljään osaan, jotka saattavat joskus kohdata toisensa. ”Voihan olla että Adam kasvaa ihmisenä tämän kaiken ansiosta ja lopettaa taistelunsa naisia vastaan. Se on kylläkin epätodennäköistä, sillä ihmisyksilöt eivät juuri kehity,” kertoja toteaa (H, 282.) Kertoja esittää, että miehet ovat alistaneet naisia ihmiskunnan alusta asti, eikä alistamiselle näy loppua, koska ihmislajille on ominaista pahuus. Kalla joutuu siivoamaan liattuja vessanseiniä loputtomiin.

---

<sup>39</sup> Esimerkiksi Pirkko Saision *Kohtuuttomuus* (2008) ja Venla Hiidensalon *Mediahuora* (2012) piirtävät satiirisen kuvan 2000-luvun mediasta. Mediaa ja etenkin verkkomedian manipulointia kuvaa Esa Mäkisen dystooppinen satiiri *Totuuskuutio* (2015).

Niin että Kalla sitten siivoaa vessakopin.  
Seuraavana päivänä joku on tehnyt täsmälleen saman tempun.  
Ja sitä seuraavana.  
Ja sitä seuraavana.  
Ja sitä seuraavana.

Ja kun huhu leviää että joku siivoaa, jos kakkaa seinille, niin tällaista toimintaa ilmenee luonnollisesti yhä enemmän, koska ihmiset ovat pohjimmiltaan huonoja. (H, 164.)

Afroditen naiivi ja kertojan kyyninen näkökulma ovat ristiriidassa, mikä tuottaa tekstiin ironiaa ja saa Afroditen taistelun näyttäytymään toivottomana. Kertojan kyyninen suhtautuminen ihmisen kehittymiseen on satiirinen piirre: satiireissa ihmiset ovat harvoin kehityskelpoisia (Kernan 1965, 97–99). *Huorasadun* myyttiset henkilöahmot saavat yhden merkityksen yhteydestään menippolaisen satiirin lajiin kuuluviin myyttiparodioihin ja myyttien nykyaikaistamiseen. Gustafssonin romaanin tapa käyttää myyttejä ei kuitenkaan selity pelkästään tällä lajiyhteydellä. Seuraavaksi tutkin sitä, miten *Huorasadussa* uudelleenkirjoitetaan myyttejä ja satuja ja mikä näiden uudelleenkirjoitusten merkitys on teoksen lajitulkinnalle.

### 3.2 Myytit, sadut ja uudelleenkirjoittaminen

*Huorasatu* mukailee ja parodioi myyttisiä kertomuksia, kansalliseepoksia, kristillisiä eepoksia, *Raamattua* ja kanonisoituja romaaneja. Vanhojen myyttien lisäksi se esittää uusia myyttejä ja satuja, ja sadun lajikonventioita käyttämällä siinä kerrotaan esimerkiksi maailman olentojen luomisesta sekä patriarkaatin kehitymisestä ja valtaannoususta. Romaanissa on hahmoja eri alueiden mytologioista, ja erityisen tärkeä rooli teoksessa on alamaailman valtiattarilla Ereškigalilla ja Persefonella, jumalattarilla Isiksellä ja Afroditella ja demonin naisella Lilithillä.

*Huorasatu* hyödyntää uudelleenkirjoittamisen menetelmää enemmän kuin kaksi muuta kohdeteostani. Uudelleenkirjoittaminen korostaa tekstien ideologista eroa enemmän kuin monet muut intertekstuaalisuuden muodot. Bacchilegan (1997, 22) mukaan esimerkiksi satujen postmodernistiset uudelleenkirjoitukset ja -luennat toimivat aiempien tulkintojen ideologisena kokeena ja tuovat esiin varhaisempien tekstien huomiotta jääneitä tai unohtuneita piirteitä. Uusien näkökulmien kautta uudelleenkirjoitukset vaikuttavat siihen, miten pohjateksti ymmärretään (Zipes 2001, 123). John

Stephens ja Robyn McCallum (1998, 4) määrittelevät uudelleenkirjoituksen (*re-version*) kertomukseksi, joka erottautuu pohjateksteistään uudella tekstuallisella ja ideologisella rakenteella.

Ideologinen ero toistuu uudelleenkirjoituksen määritelmässä, minkä vuoksi sitä voi pitää tämän tyylin keskeisenä piirteenä. Uudelleenkirjoittaminen on intertekstuaalisuuden muoto, joka Christian Morarun (2001, 7) mukaan on yksittäisiä alluutioita laajempaa ja usein myös ilmeisempää: viittaus toiseen tekstiin ei ole yleensä kätkeyty, vaan uudempi teos voi viitata aiempaan esimerkiksi nimessään. Moraru tarkastelee tutkimuksessaan *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) kertomuksia, jotka uudelleentuottavat muiden kertomusten juonia, teemoja ja tyyliä. Kopioimisen sijasta nämä uudelleenkirjoitukset tuovat aiempaan kertomukseen uudenlaisen ideologisen sävyn. Morarun (mt., 9) mukaan postmodernistisessä kirjallisuudessa uudelleenkirjoittamisella on monia transformatiivisia merkityksiä: tekstuaalinen, ideologinen ja poliittinen. Uudelleenkirjoittaminen on myös vastakirjoittamista, koska se ottaa etäisyyttä aiempaan tekstiin sekä vallalla oleviin hegemonisiin käsityksiin. Uudelleenkirjoituksen ilmeisyys yhdistää sen itserefleksiiviseen kirjallisuuteen ja metafiktion, koska uudempi teos osoittaa paikkansa kirjallisuuden traditiossa varioimalla ekspansiivisesti aiempia kaunokirjallisia tekstejä. (Mt.)

Uudelleenkirjoituksessa aiempi tarina voidaan kertoa uudesta näkökulmasta ja tuoda tällä tavoin aiemmin marginalisoituja ääniä esiin. Esimerkiksi Jean Rhysin *Wide Sargasso Sea* (1966) uudelleenkirjoittaa Brontën romaanin *Jane Eyre* ullakolle suljetun hulluksi luokitellun Bertha Masonin näkökulmasta. Rhysin romaani tuo esiin sen, että kreolinainen Mason on herra Rochesterin ja kolonialismin uhri. Teos ei parodioi Brontën romaania vaan tuo keskusteluun syntyperän ja sukupuolen kysymyksiä Brontën teoksen versioimisen kautta. Tekstinulkoiseen todellisuuteen kohdistuvassa kriittisyydessään uudelleenkirjoittaminen muistuttaa satiiria. Uudelleenkirjoittaminen ei kuitenkaan ole satiirin tavoin historiallinen laji vaan pikemmin esittämisen muoto, joka voi ilmetä eri lajeissa ja olla esimerkiksi yksi satiirisen teoksen keinoista.<sup>40</sup>

Uudelleenkirjoittaminen voi käsitykseni mukaan käyttää pohjatekstinään yksittäisten teosten lisäksi lajia ja lajikonventioita. Myös Stephens ja McCallum (1998, 5) mainitsevat genren mahdollisena pohjatekstinä uudelleenkirjoituksille. *Huorasadussa* esimerkiksi satu ja eepos ovat uudelleenkirjoittamisen

---

<sup>40</sup> Satiiriakin on tosin pidetty pikemmin tyylinä tai muotona kuin itsenäisenä lajina, koska se lainaa muotonsa muilta lajeilta (Fowler 1982/2002, 110).

materiaalia yksittäisten tekstien lisäksi lajeina. *Huorasatu* kääntää nurin eepoksen lajille ominaisia sukupuolien esittämisen konventioita, jotka esittävät miehet sankarillisina ja naiset viettelijöinä tai pelastettavina. Uudelleenkirjoittaminen ja erilaiset revisiot ovat olleet yleisiä feministiseksi määritellyssä kirjallisuudessa, ja monet naiskirjailijat ovat tuoneet esiin aemmin marginaaliin jääneitä näkökulmia. Feministiseen kirjallisuuteen *Huorasatu* kytkeytyy uudelleenkirjoittamalla kanonisoituja miesten kirjoittamia teoksia, esimerkiksi John Miltonin runoelmaa *Paradise Lost* (1667), Danten *Divina Commediaa* (1320) ja Homeroksen *Odyseiaa*.

Gustafssonin romaanin suhde sadun lajiin on monimuotoinen. Sen lisäksi, että teoksessa on yksittäisistä saduista tuttuja motiiveja, siinä on sadun lajille tyypillisiä rakennepiirteitä, aloitusformuloita ja juonirakennetta. Nimi *Huorasatu* ilmaisee teoksen kertovan sadun huorista, ei kuninkaantytärtäistä tai metsämökin muoreista, minkä vuoksi se eroaa länsimaissa vakiintuneesta käsityksestä siitä, millainen satusankaritar yleensä on. Monien 1900-luvun ja 2000-luvun adaptaatioiden pohjateksteinä ovat Grimmin sadut, joista viittaukset seksiin – avioliiton ulkopuolisesta, himokkaasta tai kaupallisesta seksistä puhumattakaan – on poistettu. Naisen nimittäminen huoraksi ei kuitenkaan ole kaikille saduille vieras piirre: esimerkiksi Delaruen kirjoittamassa Punahilkkatyyppin sadussa ”Conte de la mère-grand” isoäidin kissa nimittää vaatteensa riisuvaa tyttöä lutkaksi (ks. Zipes 1983, 5).

Sadun lajiin viittaava nimi johdattaa tarinaan, joka ylittää realistisen kuvauksen ja sisältää yliluonnollisia ja korostuneen kuvitteellisia aineksia. *Huorasatu* ei kuitenkaan sijoitu pääosiltaan määrittelemättömään tai kaukaiseen aikaan ja paikkaan vaan oman aikamme nimettyihin ja tunnistettaviin paikkoihin. Teoksen nimeäminen saduksi korostaa sen fantastista ja fiktiivistä luonnetta, mutta sadun lajiin sisältyy näiden ominaisuuksien ohella muitakin merkityksiä. Saduilla ja satujen kertomisella on ollut tärkeä rooli yhteisöissä, sillä niiden avulla on käsitelty kulttuurissa esiintyviä ongelmia ja välitetty kulttuurissa vallitsevia käsityksiä elämänilmiöistä tuleville sukupolville (Apo 1986, 15). Kansansaduissa on kuvattu esimerkiksi maanomistajien ja hallitsijoiden harjoittamaa sortoa, löytölapsia, lasten hylkäämistä ja tappamista (Warner 2014, 77). Marina Warner (mt., 77) erottaa myytin ja sadun henkilökuvaukset sillä perusteella, että myyteissä kuvataan sankareita, kun taas saduissa kerrotaan usein tavallisista köyhistä ihmisistä. Satiirisuus ja kriittisyys on yhdistetty erityisesti naisten kertomiin satuihin. Esimerkiksi ranskalaisten hovien naispuoliset sadunkertajat kritisoivat aikansa hallintoa ja naisten asemaa

yhteiskunnassa ironisissa ja kompleksisissa saduissaan (Harries 2001, 24). Monet *Huorasadun* piirteet yhdistävät teoksen satiirisen sadun traditioon.

Gustafssonin teos ei muodoltaan ja juonirakenteeltaan muistuta tyypillistä satua, joka yleensä on suhteellisen lyhyt ja jossa on vain yksi tarinalinja. *Huorasadussa* on useita toisistaan erillisiä ja osin yhdistyviä tarinalinjoja, joissa kuvataan lukuisten henkilöhahmojen edesottamuksia. Teoksen kompleksinen, monista sisäkkäisistä kertomuksista, eri kertojien kertomista osioista, sitaateista ja piirretyistä kuvista koostuva rakenne poikkeaa esimerkiksi Grimmin ja Perrault'n suhteellisen yksinkertaisista ja yhden kertojajäsenen hallitsemista saduista, mutta nämä ominaisuudet yhdistävät sen vähemmän tunnettuun satutraditioon, jota Elisabeth Wanning Harries (2001) tarkastelee tutkimuksessaan *Twice upon a time. Women Writers and the History of Fairy Tale*. Harriesin (mt., 16–18) mukaan rakenteen kompleksisuus, upotusrakenteet ja kehyskertomukset ovat ominaisia niille saduille, joita ranskalaisten hovien naiset kertoivat ja kirjoittivat 1600-luvulla mutta jotka ovat jääneet kanonisoitujen Perrault'n ja Grimmin satujen varjoon. Jälkimmäiset satujen kokoajat ja muokkaajat ovat vaikuttaneet käsitykseen sadun lajirepertoarista, vaikka yksinkertaisen sadun rinnalla on ollut jo varhain polveilevampi, haarautuvampi ja pidempi satumuoto. (Mt.)

Sadun lajihistoriassa epäonniset ja köyhät henkilöhahmot, satiirisuus ja ironisuus ovat keskeisiä piirteitä, mutta viihdekulttuurin ja disneyfikaation myötä sadulle tyypilliseksi henkilöhahmoiksi käsitetään usein prinsessat, ilkeät kuningattaret ja komeat prinssit. Gustafssonin teoksen nimi kutsuu parodiseen luentaan, koska huorat eivät ole länsimaissa kanonisoitujen satujen tyypillisiä hahmoja. Huorat sadun sankareina eivät tästä huolimatta ole sadun tradition vastaisia, koska satujen sankarit ovat usein epätavallisessa tai perifeerisessä asemassa yhteisössään (Lüthi 1975/1984, 136).

Edustaessaan yhteiskunnan marginaalisina pidettyjä ryhmiä huoraksi kutsuttu nainen ei poikkea satusankarien perinteestä. Prostituoitu on esitetty länsimaisessa kulttuurissa nykyajan Tuhkimona, jonka rikas mies voi pelastaa kunniallisen ja yltäkylläisen elämän piiriin. Tällaiseen tuhkimotarinaan *Huorasatu* viittaa eksplisiittisesti luvun aloittavalla suomennossitaatilla elokuvan *Pretty Woman* (1990) nimikappaleesta: ”Nätti nainen, katso muhun päin. / Nätti nainen, sano et oot mun kaa. / Ku mä tarviin sua, mä pidän sua oikein. / Tuu mun mukaan beibi, oo mun kaa tää yö.”<sup>41</sup> (H, 19.) Tämä

---

<sup>41</sup> “Pretty woman, look my way / Pretty woman, say you’ll stay with me / ‘Cause I need you, I’ll treat you right / Come with me baby, be mine tonight” (Orbison 1964).

lukuotsikko<sup>42</sup> tiivistää sitä seuraavan tekstin sisällön ironisesti. Luvussa kerrotaan nuoren helsinkiläisen Millan köyhydestä ja työttömyydestä sekä siitä, miten hän päätyi tekemään seksityötä ansaitakseen elantonsa. Milla ei kuitenkaan kohtaa työssään elämänsä rakkautta vaan toinen toistaan ikävämpiä asiakkaita, joihin lukeutuu myös tylsimykseksi paljastuva Richard Gere.

Teoksen nimi on provokatorinen, koska 'huora' on yksi vahvimmin negatiivisesti arvolatautuneita sanoja suomen kielessä. Huora-sanana pejoratiivisuus kuitenkin kyseenalaistuu, koska esimerkiksi naisen työskentelemistä prostituoituna ei esitetä kertojan näkökulmasta moraalisesti kyseenalaisena tai tuomittavana. *Huorasadussa* kuvataan, kuinka prostituoituna työskennelleen Kallan kämmenet lävistetään nitojalla ja tällä tavoin häneen lyödään konkreettiset stigmat. Tämä teko rinnastaa prostituoitua Kristukseen, joka joutui kärsimään muiden tekemien syntien tähden mutta oli itse puhdas synnistä. Teoksen nimen voikin ajatella olevan vastareaktio huorittelulle ja naisten luokittelulle hyviin ja huonoihin. Kertoja nimittää seksityöntekijää huoraksi vain kerran ja silloinkin ironisesti: ”Tosin paljonko se Millaa kiinnostaa, hän on huora” (H, 126). Tätä ja muita halventaviksi tarkoitettuja nimityksiä käyttävät lähinnä Millan ja Kallan epämiellyttävinä esitetyt asiakkaat ja työvoimatoimiston työntekijät. Huoraksi nimittäminen on teoksessa osa kaksinaismoralistista vallankäyttöä, joka rajoittaa naisten seksuaalista käyttäytymistä.

Kuvaukset naisten raiskaamisesta, vangitsemisesta ja tappamisesta yhdistävät Gustafssonin romaanin sekä sadun että dystopian lajeihin. Ruth B. Bottigheimer (2004, 50) esittää, että naisten vähäiset mahdollisuudet vaikuttaa omaan ruumiseensa ja raskauden ehkäisyyn ovat vaikuttaneet sadun lajin kehittymiseen. Sadun lajihistoriassa on Bottigheimerin mukaan tapahtunut kaksi merkittävää juonimuutosta, joiden seurauksina saduissa alettiin kuvata miehiä naisten uhkaajina ja naisia alistettuina. Miesten aiheuttamaa seksuaalista uhkaa on kuvattu saduissa ilkeiden sieppaajien ja säälimättömien vangitsijoiden hahmoissa, ja Bottigheimer pitää vangittua naista tyypillisenä modernina satusankarittarena. (Mt.) Nämä Bottigheimerin mainitsemat piirteet ovat tyypillisiä myös feministisille dystopioille, joissa usein kuvataan naisten

---

<sup>42</sup> *Huorasadun* jokainen luku alkaa englanninkielisen laulun suomennossitaatilla. Nämä lukuotsikot parodioivat klassisen kirjallisuuden lukuotsikoita, joissa kiteytetään luvun sisältö. Tässä parodisuudessaan Gustafssonin teos liittyy osaksi koomisen romaanin perinnettä. Lukuotsikoinnista, eeposkonventioista ja koomisesta romaanista ks. Lyytikäinen 1992, 48.

eristämistä, vangitsemista, alistamista, seksuaalista väkivaltaa ja lisääntymisen kontrollointia.

*Huorasadussa* puretaan myyttien ja satujen naishahmojen demonisointia kirjoittamalla heidän tarinoitaan uusista näkökulmista. Jack Zipes (2012, 56–61) on tutkinut, miten naisten kertomien satujen naishahmot demonisoitiin, kun miespuoliset satujen kerääjät kirjoittivat ja julkaisivat aiemmin suullisena perinteenä levinneitä satuja 1600- ja 1800-luvuilla. Ruth B. Bottigheimer (ks. Haase 2004, 11) on tutkinut laajaa korpusta kansansatuja ja Grimmin veljesten satuja ja esittänyt, että Grimmien toimitustyön tuloksena heidän satujensa naishahmot ovat heikompia kuin kansansatuaineistossa. Tämän lisäksi Grimmit demonisoivat naisten voiman ja lisäsivät miehen näkökulman tarinoihin, jotka aiemmin ilmaisivat naisen tyytymättömyyttä. (Ks. mt.)

Demonisoinnin purkaminen on ollut yleistä 1900- ja 2000-lukujen kirjallisuuden myytti- ja satirevisioissa, joissa on annettu ääni aiemmin vaiennetuille tai pahoina esitetyille naishahmoille tai muulla tavoin tuotu esiin vakiintuneista tarinaversioista puuttuvia näkökulmia. Myyttisten naisten tarinoita ei *Huorasadussa* kerrota miesten tarinoiden kautta, eivätkä myyttien vahvat naishahmot saa merkitystään hyvinä pidettyjen naishahmojen vastakohtina. Alamaailman valtiatar Ereškigal ei ole romaanissa Inannan paha sisko ja määräyty tämän Taivaan kuningattaren mukaan. Päähenkilö Kalla vertautuu lukuisiin myyteistä ja saduista tuttuihin hirviöinä esitettyihin tai sellaisiksi tulkittuihin hahmoihin, kuten Medusaan, käärmeeseen ja vampyyriin, mutta toisaalta viattomina esitettyihin pyhimyksiin ja Lumikkiin. Näissä rooleissaan Kalla edustaa dikotomioiden neitsyt/huora- ja enkeli/hirviö molempia osapuolia. Demonisoituja naishahmoja edustavat teoksessa myös Lilith ja Kirke, jotka kostavat heitä alistaneille miehille.

Gustafssonin teos esittää länsimaisessa kulttuurissa alempiarvoisena, vaarallisena tai pelottavana pidettyjä hahmoja pelastajina ja kyseenalaistaa tällä tavoin patriarkalisissa yhteiskunnissa syntyneitä myyttejä ja uskomuksia. Romaani toisintaa länsimaiselle kulttuurille ominaisia dikotomioita, joissa nainen on yhdistetty pimeään, yöhön ja irrationaaliseen, kun taas mies on liitetty päivään, valoon ja järkeen (Cixous 1975/2013, 71). *Huorasadussa* pimeys ja irrationaalisuus ovat hyviä asioita, kun taas vääränlainen järkeily paljastuu syyksi luonnon ja ihmisryhmien alistamiseen. *Raamatun Luomiskertomuksessa* Jumala luo valon pimeyden keskelle ja näkee valon hyväksi. Gustafssonin romaanissa hyvänä esitetään sen sijaan valoa edeltävä pimeys. Jumalan kerrotaan luoneen ensin mustat olennot, joihin oli tyytyväinen.



*Luojalla oli huono päivä. Aikansa vatvottuaan se loi mustan värin. Sitten se loi kaikki mustat olennot. Nokikanan, variksen, mustarastaan, naakan, korpin. Ilimadon ja torakan. Mustat käärmeet, mustat pantterit, mustat hevoset. Mustaa väriä jäi yli. Luoja mielti ja mielti. Teki piirroksia, improvisoi. Hämärän laskeuduttua se vihdoinkin keksi: se muotoili mustan naisen. Näin syntyi maailman ensimmäinen ihminen.*

*Luotuaan mustat olennot Luoja tuli hirveän hyvälle tuulelle. Se katsoi mustia hevosia ja loi rytmin. Se katsoi mustarastaita ja loi sävelet. Ja sitten se katsoi mustaa naista ja loi liikkeen.*

*Koko yön Luoja ja mustat olennot tanssivat ja juhlivat. (H, 157.)*

*Huorasadun* esittämä dikotomia on päinvastainen monien satujen mustan ja valkoisen vastakkainasettelulle. Esimerkiksi Grimmin sadussa ”Die weiße und die schwarze Braut” (1815, ”Valkoinen ja musta morsian”) Jumala rankaisee tylysti käyttäytyviä äitiä ja tytärtä kiroamalla nämä ”mustiksi kuin yö ja rumiksi kuin synti” ja palkitsee ystävällisen tytärpuolen muuttamalla tämän valkoiseksi ja kauniiksi kuin päivä (Grimm 1812/1999, 289). Useissa muissakin saduissa mustuus ja pimeys liittyvät rumuuteen ja pahuuteen, kun taas vaaleus kulkee käsi kädessä kauneuden ja hyvyyden kanssa (Warner 1994, 364). *Huorasadun* tarinassa kerrotaan, kuinka auringon noustua mustat olennot joutuivat syrjään. Mustan naisen ja muiden mustien olentojen syrjäyttämisen kuvaus on yksi *Huorasadun* alluusioista Cixous’n esseeseen ”Le Rire de la Méduse”, jossa naisen paikan todetaan olevan patriarkalisessa yhteiskunnassa pimeässä. Samaa dikotomiaa käsitellään myös Lindbergin teoksessa *Berenikes hår*.

Oppiessaan puhumaan, oppiessaan nimensä nainen oppii myös, että hänen paikkansa on pimeässä, jos hänelle niin opetetaan: sinä olet Afrikka, sinä olet musta. Sinun mantereesi on pimeä. Pimeä(illä) on vaarallista. Pimeällä et näe vaan pelkää. Älä liiku tai voit kaatua. Äläkä missään tapauksessa mene metsään. Olemme sisäistäneet pimeän kammon. [--] Me varhaiskypsät, me kulttuurin torjumat, teljettyt, siitepölyn salpaamat sulosuut, me labyrintit, tikapuut, poljetut, puhalletut: me olemme ”mustia” ja me olemme kauniita. (Cixous 1975/2013, 39–40, suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón.)

Cixous kuitenkin julistaa naissukupuolen voimaa ja kääntää miesten antaman luokitelman vahvuudeksi: ”me olemme ’mustia’ ja me olemme kauniita (Cixous 1975/2013, 40). Julistamalla mustan naisen kauneutta Cixous nostaa esiin kaksinkertaisessa marginaalissa olevan ihmisen. *Huorasadussa* kuvatun mustan naisen silmät eivät kestäneet valoa, ja vaikka Luoja oli valmis luomaan ikuisen yön, eivät elävät olennot naista ja korppia lukuun ottamatta sitä hyväksyneet.

Naiselle ja korpille Luoja rakensi maanalaisen pimeän paikan, ja nainen määrittä itsensä tämän alamaailman omistajaksi. Alamaailman nainen nimesi Irkallaksi ja itsensä Ereškigaliksi. Näin hän osoitti valtansa olla hyväksymättä muiden antamia nimiä. Tämä tumma nainen esitetään ensimmäisenä ihmisenä, josta syntyvät tulevat ihmispolvet. Hän on valoisaan maailmaan luodun Aatamin pimeä vastine.

*Ereškigal ja korppi muuttivat Irkallaan. Sieltä he tulivat aina öisin maan päälle tanssimaan ja laulamaan ja aloittamaan niin korppiin kuin ihmistenkin suvun. (H, 157.)*

Irkalla on mesopotamialaisessa mytologiassa alamaailma, jonka valtiatar Ereškigal on. Irkalla on myös Ereškigalin toinen nimitys. Kallan seksityöläisenä käyttämä nimi Mirkalla muistuttaa äänteellisesti tätä nimeä, mikä mahdollistaa naisten tulkinnan kaksoisolennoiksi. Heidän kerrotaan olevan myös ulkonäöltään toistensa kaltaiset: tummanpuhuvat, pitkähiuksiset ja kauniit. Kallalla on korpinmustat hiukset, joiden väri erottaa hänet klassisista vaaleahiuksisista marttyyrinaisista ja satujen kultakutreista.

Gustafssonin romaani alkaa kertomuksella, jota ympäröi kuvallinen kehys: tähdet ja meritähtimäinen olento. Tällä aloitussadulla on merkittävä tehtävä lukijan lajiodotusten ohjaajana (Fowler 1982/2002, 98). Se alkaa konventionaalisella fraasilla ”olipa kerran” mutta jatkuu sadulle epätyypillisesti kuvauksella alkueläimestä – usein saduissa kerrotaan ihmiselle läheisistä arkisista eläimistä: aaseista, koirista, kukoista tai sioista, mutta harvoin alkueläimistä.

*Olipa kerran alkueläin. Siitä tuli kala ja se ui meren mudista aina vain ylemmäs, lähemmäs pintaa kunnes lopulta se saapui rantaan ja hengitti ilmaa. Se muutti maan päälle asumaan ja sille kasvoi jalat. Maan päällä se ryömi, seiso, käveli, juoksi ja tanssi ja siitä tuli nainen. Mutta sitten se taas juoksi ja ryömi ja sen jalat muuttuivat pyrstöksi ja se katosi meren syvyyksiin: niin syvälle ettei sellaisia syvyyksiä kukaan tunne. (H, [sivunumeroa ei ole merkitty].)*

Alkusatu kertoo naisen syntymästä, saapumisesta merestä maan päälle, muodonmuutoksista ja paluusta meren tuntemattomiin syvyyksiin. Kuvaus muistuttaa myyttisiä kuvauksia maailman synnystä ja toisaalta evoluutiobiologian teoriaa eliöiden kehittymisestä: Maapallon eläimet ovat teorian mukaan kehittyneet vedessä eläneistä eliöistä, joille on muodostunut kuivalla maalla elämisen mahdollistavia ominaisuuksia. Satu kuvaa koko ihmislajin evoluutiota, mutta

siinä missä totunnaisesti ihmislajin edustajana on esitetty mies, tässä sadussa edustaja on nainen. Evoluution päätepisteenä ei kuitenkaan esitetä maan päällä tanssivaa naista. Olento jatkaa muodonmuutostaan ja muuntautuu takaisin pyrstölliseksi vedenelejäksi, joka katoaa maan päältä. Ihmisyyttä ei siis esitetä evoluution huipentumana eikä naista luomakunnan kehittyneimpänä kruununna, vaan nainen esitetään evolutiivisen kehityksen yhtenä välivaiheena.<sup>43</sup>

Romaanin aloittavassa sadussa ovat läsnä teoksen keskeiset teemat: naisuus ja ihmislajin asema muiden lajien joukossa. Alkusadussa kuvattu monikerroksinen maailma pohjattomine syvyyksineen johdattaa myös koko romaanin miljööhön. *Huorasadun* henkilöahmot seikkailevat maan päällä, Olympoksella ja manalassa. Keskeisimmät tapahtumapaikat ovat maanalaisissa syövereissä.

Satu kalanpyrstöisen olennon muodonmuutoksesta ihmishahmoiseksi naiseksi ja lopulta takaisin meren osaksi mukailee Hans Christian Andersenin satua ”Den lille havfrue” (1837, suom. ”Pieni merenneito”). Tämä satu kertoo prinssiin rakastuvasta merenneidosta, joka kaipaa ihastuksensa kohteen luokse kuivalle maalle. Hän pääsee merestä maalle, mutta joutuu luopumaan kielestään ja sen myötä kyvystään puhua ja laulaa. Prinssi rakastuu merenneidon sijasta ihmisnaiseen, ja merenneito muuttuu meren vaahdoksi. Gustafssonin romaanin naiseksi muuttuva ja kalan hahmoon palaava alkueläin katoaa meren tuntemattomiin syvyyksiin, mutta hänen tuhoutumisestaan tai rakastumisestaan ihmiseen ei kerrota.

Kevin Paul Smithin luokittelun satuintertekstuaalisuuden elementeistä *Huorasadussa* käytetään runsaasti fabulaatiota, uusien satujen luomista satukonventioita hyödyntämällä. Zipes (2012, 137) kutsuu tätä mosaiikkimaiseksi sadun lajipiirteiden käytöksi. Tällaisia uusia satuja tai myyttisiä kertomuksia ovat mustien sivujen tekstit, joista osa alkaa satuformulalla ”olipa kerran”, ja toisaalta Afroditen, Nonon ja Penelopen kertomat tarinat ”Afroditen puutarha”, ”Nonon rakkaustarina” ja Penelopen avioerokertomus”. Nämä kertomukset korostavat kertomusten merkitystä suullisen perinteen osana, naisten toisilleen kertomina tarinoina ja satuina elämästä, toiveista, pettymyksistä ja seksuaalisuudesta. Faidra-nimen omaksunut Saara lukee Afroditen kirjoittaman tarinan Venuksen syntymästä.

---

<sup>43</sup> Juha Raipola (2015, 95) analysoi Leena Krohnin *Pereat munduksen* (1998) tuhokuvauksia ja toteaa, että niissä ihmistä ei esitetä todellisuuden keskuksena vaan evoluution tuotteena ja yhtenä eläinlajeista. Samantyyppinen ekologinen ja evolutiivinen idea on Gustafssonin teoksessa.

”Kerran yhdeltä tyypiltä irrotettiin kivekset ja ne heitettiin mereen. Siinä ei ole muuta kiinnostavaa kuin että silloin Venus sai alkunsa. Hän oli tosi ihana ja kaunis kun hän nousi vedestä simpukankuoresta. Hän katseli maailmaa ja maailma katseli häntä, koska hän oli täydellisintä, mitä maan päällä oli ikinä ikinä ikinä nähty. Sitten hän halusi alkaa harrastaa eroottisia seikkailuja. Hän käveli rannalle, laittoi korkkarit jalkaan ja tapasi Marsin, joka oli hänen ensimmäinen rakastajansa ja palvoi häntä elämänsä loppuun saakka. Marsin jälkeen Venuksen rakastajaksi valikoitui...” Fairdra lopettaa lukemisen. (H, 107.)

Afroditen kertomus toistaa konventionaalisia satukaavoja korostamalla Venuksen kauneutta ja kuvaamalla miehen Venukseen kohdistamaa elinikäistä palvontaa. Kolmesti toistettu sana ’ikinä’ noudattaa saduille tyypillistä kolmikertoa. Satujen monogaamiseen suhteeseen päättyvien juonien asemesta Venus etsii yhä uusia rakastajia. Sadun kertomisen jälkeen Faidra ja Afrodite neuvottelevat sadun sisällöstä, mikä on Smithin mallissa metafiktiivistä sadun lajiin viittaamista (Smith 2007, 87–88). Toinen esimerkki fabulaatiosta on kertomus Haadesta huijaavasta Nemesiksestä.

Sotilaat marssivat jonossa kuolemaan, ja Kuoleman valtakunnan kuningas vartioi tapahtumaa omalta puoleltaan. Mutta sattumoisin hän katsahti sitä, joka oli vapauttanut nuo miehet elämän kahleista.

Ja hänen mielestään oli tosi seksikästä, kun nuorella työllä oli iso ase.

Hän tuli elämän puolelle ja sanoi Nemesikselle: ”Olet kuuminta, mitä olen vähään aikaan nähnyt.”

”Ai minä olen kuuminta?” vastasi paljooon tottunut Nemesis ja torjui kuninkaan lähenteleviä käsivarsia pistimellä.

”Joo”, huohotti kuningas Haades posket punaisina.

”No et ole vissiin tavannut yhtä Persefonea?”

”No en.”

”Hän on nimittäin kaikkein kuumin tyttö ikinä.”

”Niinkö?”

”Joo, ja hän on lisäksi sanonut että hän ihailee tuollaisia keski-ikäisiä pyylevähköjä kaljuuntuvia miehiä niin kuin sinä.” (H, 92–93.)

Nemesis neuvoo Haadeelle reitin Persefonen luokse ja pelastuu helvetin kuninkaan kynsistä. Hän käyttää samaa taktiikkaa kuin norjalaisen kansansadun ”De tre bukkene Bruse” (tallennettu 1841–1844, ”Kolme pientä pukkiä”, AT 122E) sillalla kipittävät pikkupukit, jotka petkuttavat sillan alla uhkailevaa peikkoa uskottelemalla, ettei pieniä pukkeja kannata syödä, koska kohta sillalle astuu iso ja lihava. Pukki-sadun isoin pukki puskee peikon jokeen, mutta *Huorasadun* Persefone jää Haadeen vangiksi.

*Huorasadun* lukujen välissä on mustalle pohjalle valkoisin kirjaimin painettuja paratekstejä, joiden aloitukset mukailevat satujen aloituskonventioita sijoittamalla tapahtumat kaukaiseen aikaan ja paikkaan: ”Olipa kerran tyttö” (H, 23), ”Kauan, kauan sitten” (H, 95), ”Muinaisina aikoina” (H, 117). Monet näistä saduista kertovat, miten mies riisti viekkaudella ja vääryydellä naiselta vallan ja voiman. Tällä tavoin sadut rakentavat kertomusta siitä, miten naisia alistavaan Patriarkaattiin päädyttiin. Valkoisella kirjoitettu teksti on yksi monista viittauksista esseeseen ”Le Rire de la Méduse”, jossa äitiin rinnastuvan naisen mainitaan kirjoittavan valkoisella musteella (Cixous 1975/2013, 46). Tämä essee käsittelee sitä, miten naisten tulisi rohkaistua kirjoittamaan ja puhumaan – käyttämään kieltä ja ottamaan haltuunsa miesten hallitsema kirjallisuuskenttä. Cixous (mt., 43) peräänkuuluttaa naisten vapautumista kirjoittamisen kautta. Gustafssonin romaanin tyyli ja sisältö toisintavat Cixousin manifestin ajatuksia, ja *Huorasadun* emansipatorinen ja naisvallankumouksellinen sanoma ottaa kantaa esimerkiksi siihen, miten luku- ja kirjoitustaito liittyvät valtaan ja sen puutteeseen. Teoksessa on samanlaisia teemoja kuin ruotsalaisen Sara Strindbergin perustaman S.K.A.M.-yhdistyksen<sup>44</sup> manifesteissa, jotka nostavat esiin nuorten naisten kirjoittamien ja naisten elämästä kertovien teosten saamat negatiiviset arvostelut ja korostavat naisten oikeutta kirjoittaa kokemuksistaan, ruumiistaan ja ongelmistaan (Österholm 2012, 38).<sup>45</sup> Yhdessä valkoisella kirjoitetussa kertomuksessa kuvataan naisten perustamaa kirjastoa, jonka miehet tuhosivat.

*Kauan, kauan sitten oli kirjasto, jossa oli vain naisten kirjoittamia kirjoja. Se oli todella suuri kirjasto, satojätuhansia niteitä. Lisäksi se oli tosi kivasti sisustettu. Mutta sitten joku mies huomasi että kirjat ovatkin vakavasti otettava juttu. Häntä alkoi suututtaa ja hän kävi polttamassa kirjaston. Maailmasta katosi luku- ja kirjoitustaito vuosituhansiksi ennen kuin se taas uudelleen muistettiin. Silloin miehet olivat niin fiksuja että pyrkivät viimeiseen asti pimittämään nämä tiedot naisilta. Vielä tänäkin päivänä kirjallisuushistoria tarkoittaa enimmäkseen mieskirjailijoiden teoksia. (H, 95.)*

---

<sup>44</sup> S.K.A.M.-yhdistyksen taustalla on Valerie Solanasin radikaalifeministinen SCUM Manifest (1967), joka esittää miehen kaiken pahan alkuperänä. SCUM-nimi juontuu sanoista Society for Cutting Up Men. (Solanas 1967.)

<sup>45</sup> S.K.A.M.-manifestien estetiikkaan Gustafssonin romaanin yhdistää myös takakansiliepeen kuva korkokenkiin ja shortseihin sonnustautuneesta kirjailijasta poseeraamassa samassa asennossa kuin Marilyn Monroen näyttelemä tyttö elokuvassa *The Seven Year Itch* (1955), kun ilmavirta nosti tämän hametta. Österholm (2012, 39, 40) mainitsee blondiuden, Marilyn-poseeraukset ja hameet osana S.K.A.M.-manifestien karnevalisoitua naiseuden esittämistä.

Tässä sadussa mies onnistuu hävittämään kirjallisuuden ja lukutaidon koko maailmasta tuhoamalla naisten rakentaman kirjaston. Myöhemmin, kun taidot oli keksitty uudelleen, miehistä oli kehittynyt aiempaa älykkäämpiä, minkä vuoksi he saattoivat pimittää taidot naisilta. Luku- ja kirjoitustaidon estäminen on yksi dystopiayhteiskuntien keino rajoittaa kansalaisten tietämystä ja mahdollisuuksia vaikuttaa elämäänsä. Dystopioissa toistuvia piirteitä ovat myös kuvaukset historian manipuloinnista ja muistamisen kieltämisestä. Sadun lopetuksen maininta siitä, että kirjallisuushistoria tarkoittaa lähinnä mieskirjailijoiden teoksia, viittaa feministisen kirjallisuudentutkimuksen esittämään kritiikkiin miesten laatimaa kirjallisuuden kaanonia kohtaan. Tässä patrilinearisessa kaanonissa historiallisesti merkittävät teokset ovat miesten kirjoittamia ja naisten kirjoittama kirjallisuus on jätetty huomiotta (esim. Gilbert & Gubar 1979, 48–49). Tämä on yksi *Huorasadun* monista kytköksistä feministiseen liikkeeseen, teoriaan ja tutkimusperinteeseen sekä SCUM- ja S.K.A.M. -manifestien sanomaan. Feminismin äänitorvena esiintyy Gustafssonin romaanissa voimakkaimmin Afrodite, joka houkuttelee Lilithin taisteluun patriarkaattia vastaan.

Afrodite puree huultaan ja kirjoittaa: ”Naisten asia on meidän kaikkien asia. Meillä on velvollisuus taistella sisartemme puolesta ja vastustaa sortoa. Eläköön feministinen vallankumous.”

Lilith ei vastaa mitään koko loppupäivänä. Afroditella on vielä yksi keino käytettävänä. Hän kirjoittaa viimeisen faksin: ”Entäs kosto?” Sillä vihaan helpottaa vain kosto, ja Lilithin viha on pohjaton. (H, 231.)

Lilithin hahmo on juutalais-kristillisen perinteen apokryfikirjoissa kuvattu Aatamin ensimmäisenä vaimona ja Eevan edeltäjänä, joka on seuraajaansa voimakastahtoisempi. Hän kieltäytyy olemasta Aatamin alamainen eikä suostu olemaan yhdynnässä miehen alla. Hän kapinoi Jumalaa ja Aatamia vastaan, minkä Jumala rankaisee muuttamalla hänet demoniksi. Gilbert ja Gubar (1979, 35–36) ovat analysoineet Lilith-hahmoa hirviönaisen prototyypinä: lastentappajana ja demoneiden liittolaisena. Lilith toimii *Huorasadussa* päähenkilöiden auttajana, joka muuttamalla muotoaan mahdollistaa alistavan järjestelmän tuhoamisen ja naisten vapautumisen patriarkaatin ikeestä.

### 3.3 Dystooppiset alamaailmat ja infernaalinen Helsinki

Maanpäällisen helvetin kuvaus on dystopioissa toistuva piirre. Bradburyn romaanissa *Fahrenheit 451* kuvataan tulipalojen tuhoamaa kaupunkia, jossa ihmisiä poltetaan koteihinsa. Monissa apokalyptisissä dystopioissa kerrotaan tuhoutuneesta maailmasta, jonka asukkailla ei ole enää toivoa paremmasta. Kidutuksen ja teloitusten kuvaukset ovat osa dystopian lajirepertoaaria ja toistavat varhaisempien helvettikuvausten aiheita. *Huorasadussa* kuvataan sekä maanalaista helvettiä että useita maanpäällisiä helvettejä. Teoksessa on myös intertekstuaalisia viittauksia varhaisempiin helvettikuvauksiin.

Helvetiksi luulemassaan Helsingissä Afrodite näkee harmaan maiseman ja varjomaisina vaeltavat ihmiset, jotka eivät vastaa Afroditelle, kun hän kysyy Adoniksen olinpaikkaa. Optimistinen Afrodite kuvittelee, etteivät ihmiset tiedä vastausta, koska ovat saapuneet Kuolemaan vasta äskettäin.

Afrodite ei ollut ymmärtänyt että lentokentät ovat niin isoja. Jossain on pakko olla portti Haadeen lennoille. Hän vetää vaaleanpunaista matkalaukkua perässään ja tuntee itsensä ensimmäistä kertaa koko olemassaolonsa aikana pieneksi. Ei paska, hän miettii katsellessaan ympärilleen.

Mutta sitten ihana huojennus: tuolla kävelee itsemurhaajan näköisiä ihmisiä. Portissakin lukee oikea nimi! HEL! Afrodite on niin innoissaan ettei lue pidemmälle. (H, 15.)

*Huorasadun* allegorisuus ilmenee analogisena suhteena maanpäällisen Suomen ja maanalaisten helvettiä muistuttavien alueiden välillä. Allegorialle ominaisesti teos rakentaa projektiosuhteen konkreettisen ja abstraktin tai metaforisen merkityksen välille (Lyytikäinen 2015a, 13). Kylmä ja kalsea Helsinki muistuttaa kanonisoituja helvettikuvauksia: *Divina Comedian* jäistä alinta piiriä, Miltonin runoelman *Paradise Lost* kuoleman kylmää valtakuntaa ja *Odyssseian* 11. kirjassa kuvattua Haadesta, jossa Odysseus kohtaa varjomaiset hahmot.

Miltonin runoelma alkaa seikkaperäisellä kuvauksella Helvetistä, jossa langenneet enkelit suunnittelevat kapinaa ja sota. Heidät on pakotettu vangeiksi kurjaan alamaailman loukkoon, josta he haluavat päästä valoon. Helvettiä luonnehditaan pimeäksi ja kylmäksi paikaksi, jonka Lethe-joen takainen alue on ”manner kylmä, synkkä / maa kolkko, lakaisema rakeitten / ja jäitten, jotka eivät sula maassa, / vaan kasvavat kuin vuorenseläntheiksi / tai raunioiksi; jään ja hangen nielut / on pohjattomat kuin Serbonan räme / välillä Damiette’in, Casiuksen, / suo niellyt armeijoita: jäinen ilma / kuin tuli hehkuu, polttavaa on

kylmyys” (Milton 1667/1952, 45–56, Toinen kirja: 587–596, suom. Yrjö Jylhä). *Huorasadun* ensimmäisillä sivuilla kerrotaan, miten Afrodite saapuu talviseen Helsinkiin, joka on kuin jäinen helvetti. Kaupungissa sataa räntää ja kadut ovat jäässä. Miltonin runoelman tavoin Gustafssonin teoksessa kuvataan tapahtumia kolmella tasolla, mutta Taivaan asemesta siinä kuvataan Olympos-vuorta, kreikkalaisen mytologian jumalten asuinsijaa.

Gustafssonin teoksessa on useita helvettiä muistuttavia paikkoja, joista osa on maan päällä. Nämä paikat toistavat maanpäällisen helvetin toposta, joka esittää arjen raadollisena ja helvettiin vertautuvana (Lyytikäinen 2015a, 14). Lyytikäisen (mt., 16–19) esimerkki suomalaisen nykykirjallisuuden allegorisesta maanpäällisen helvetin kuvauksesta on Johanna Sinisalon *Linnunaivot* (2008), jossa nykyajan ihminen esitetään hedonismien ja yltäkylläisen elämän turmelemana ja ihmisen pilaama ympäristö valtavana kaatopaikkana. Samankaltaista ihmisen ja luonnon rappiota kuvataan *Huorasadussa*, jonka keskeinen miljöö on muovijätteen täyttämä kaatopaikka. Jätevuori ja monikansalliset pikaruokaketjut ovat romaanissa tuhoisan kulutuskulttuurin symboli. Maanalaisen Phallusteinin portissa pikaruokaravintolan tunnus rinnastetaan keskitysleirin ja helvetin portteihin.

Kun kulkee tarpeeksi syvälle ja tarpeeksi kauas, saapuu kultaiselle portille. Portissa ei ole vain yhtä vaan peräti kaksi kaarta. Toisessa kaaressa lukee: ”Työ vapauttaa!” Ja toisessa: ”I’M LOVING IT!” (H, 220.)

Kristinuskon pahimpana mahdollisena esittämän paikan tuominen maan päälle ja maanpäällisten paikkojen vertaaminen helvettiin sopii dystopian lajille tyypilliseen kuvastoon, joka usein toistaa kristinuskon käsityksiä hyvistä ja pahoista paikoista, paratiisista, Uudesta Jerusalemissa ja Babylonista, taivaasta ja helvetistä. Gottlieb (2001, 3) vertaa klassisten dystopioiden kuvauksia kollektiivisista yhteiskuntahelveteistä *Divina Commediassa* kuvattuun helvetin kaupunkiin nimeltä Dis. Erilaisten infernaalisten paikkojen kuvaus on allegorian piirre, ja allegorian lajiin Gustafssonin teoksen liittävät myös viittaukset lajin aiempiin edustajiin, ennen kaikkea *Divina Commediaan*. Vergiliuksen opastaman Danten roolin Gustafssonin teoksessa saa Afrodite, jonka oppaana alamaailmassa toimii hirttäytynyt näytelmäkirjailija Sarah Kane.

Monet *Huorasadun* juonen yksityiskohdat toistavat parodisesti *Divina Commedian* juonielementtejä. Linda Hutcheon (1985, 6) määrittelee parodian toistoksi, jota luonnehtivat kriittinen etäisyys ja ironinen inversio mutta joka ei välttämättä suhtaudu kriittisesti parodioitavaan tekstiin. *Huorasadun* Dante-



parodiassa korostuu kriittisyyden sijasta koomisuus, joka syntyy eri aikakausien kuvausten yhdistämisestä. *Huorasadun* helvetissä on varattu omat alueet esimerkiksi graafikoille ja kustannustoimittajille, kirjailijan aikalaisille. Kirjoitusajan ilmiöiden ja yhteiskunnan yhdistäminen antiikin myyttisiin hahmoihin ja kristinuskon kuvastoon on kuitenkin myös *Divina Comedian* piirre, jota Gustafssonin romaani mukailee. Poliittisesti aktiivinen Dante Alighieri kommentoi teoksessaan aikansa yhteiskuntaa, moraalista rappiota, vallan väärinkäyttöä, kirkon korruptoituneisuutta sekä paavi-instituutiota ja sen suhdetta maalliseen valtaan. Hän mainitsee aikakauden hallitsijoita ja kuningaskuntia. (Ferrante 1984, 8–9.) Uskontojen ja vallan ongelmallinen suhde, ajalle ominainen moraalittomuus ja muut synnit ovat *Huorasadunkin* satiirisen kritiikin kohteita. *Comedian* tavoin *Huorasadun* helvetissä kärsivät rinnakkain antiikin myyttiset hahmot ja nykypäivän syntisiksi leimatut.

Afrodite lähtee etsimään Persefonen viettelemää Adonista Kuoleman valtakunnasta. Kuolemaa muistuttavasta Helsingistä entistä poikaystävää ei löydy, joten on mentävä vielä alemmas. Otettuaan yliannostuksen huumeita Afrodite pääsee Helsingistä Kuolemaan, matkustaa Kharonin lautalla virran yli, maksaa matkansa Visa-kortilla ja kohtaa oppaansa Sarahin. Sarah on Afroditelle ihailun kohde ja esikuva – oppaansa tavoin Afrodite päättää ryhtyä kirjailijaksi ja oppaasta tulee myös hänen rakastettunsa. Afrodite ja Sarah vierailevat Helvetin alueilla ja huomaavat, kuinka Kuolemassa jokainen joutuu elämään päinvastaisella tavalla kuin halusi elää maan päällä. Itsenäiset ja homoseksuaaliset naiset joutuvat konservatiivisten miesten pikkuvaimoiksi ja perheenäideksi rivitaloasuntoihin. Afrodite joutuu sovinnistisen miehen vaimoksi tylsään rivitaloasuntoon, jossa kaikki toivo ulospääsystä on parasta heittää (H, 81). *Huorasadun* Kuoleman valtakunta on epätasa-arvoinen paikka, jossa vainajat jakautuvat eri luokkiin ja josta osa voi päästä pois, vaikka toiset jäävät kärsimään ikuisia rangaistuksiaan. Afrodite otaksuu, etteivät jumalat joudu Kuolemaan ikuisuudeksi: ”Olemme Kuolemassa. Ja Kuolema on ikuista. (Ei kaikille).” (H, 79.)

*Huorasadun* Kuoleman valtakuntaan voi päästä Manala-yökerhosta ja sieltä voi yrittää päästä pois kiipeämällä vuoren rinnettä pitkin Taka-Töölöön. Kuolema muistuttaa jossain määrin maanpäällistä Helsinkiä rivitaloalueineen, mutta siellä asuvat eivät tunne mitään tai nauti mistään. Kuolemassa voi harrastaa seksiä mutta ei saada orgasmeja, eikä kuolemassa voi nauraa. Kuolemassa mikään ei muutu tai uudistu, ja kuolema ”hävittää meistä uudet kuvat, mieleen tulee vain vanhoja” (H, 106). Romanin alamaailman kuvaus

noudattaa nykyaikaisista elementeistään huolimatta myös myyttisten manalakuvausten perinteitä, ja kertoja tiedostaa kirjoittavansa manalasta konventioiden mukaisesti.

Kuolemassa vallitsee ikuinen iltahämärä, sen tietävät kaikki. Eikä joessa ole virtausta, se on pysähtynyt. Siksi soutaminen voisi käydä ripeästi mutta soutaja ei pidä mitään kiirettä. Afroditellä on aikaa katsella ympärilleen. Hän nukahti kerran yöbussiin ja ajeli Espooseen. Siellä näytti vähän samalta. (H, 80.)

Kuoleman valtakunta on kaikessa tavanomaisuudessaan paitsi kauhistuttava myös banaali ja koominen paikka, minkä vuoksi se on manalakuvausten parodia. Relihanin (1993, 76–77) mukaan menippolaisen satiirin taivasta ja helvettiä ei kuvata vakavasti, vaan menippolaisessa satiirissa kuvatut matkat suuntautuvat usein naurettavaan tuonpuoleiseen, koomisesti esitettyyn taivaaseen tai manalaan. *Huorasadun* manalakuvauksissa myyttiset aiheumat yhdistyvät nykyajan teknologiaan. Eri maailmojen välillä kommunikoidaan faksitse ja puhelimitse, ja maailmasta toiseen kuljetaan taksilla tai bussilla. Isis voi ilmestyä maan päälle pesukoneesta (H, 67). Kodinkoneesta ilmestyvä jumalatar on deus ex machina -tyyppinen juonenkehittelyn ratkaisu, joka yhdistää teoksen antiikin teatterin perinteeseen parodisesti. Siinä missä antiikin näytelmissä jumala saattoi ilmestyä lavalle vajereiden varassa, Gustafssonin romaanissa kone esitetään tätäkin konkreettisempänä ja mitä arkisimpana laitteena.

Vaikka Gustafssonin romaanin alamaailmojen kuvaukset ovat koomisia, kadotusta muistuttavien paikkojen kuvaus on satiirinen keino, joka paljastaa ilmiöiden helvetillisyyden. Lihantuotanto ja tuotantoeläinten kohtelu esitetään teoksessa kidutuksena. Kalla työskentelee liharavintola BBQ Paradisessa, jonka nimi vaihtuu tarinan edetessä BBQ Purgatorioksi ja edelleen BBQ Infernoksi. Ravintolan nimet vihjaavat, että ravintolassa siirrytään yhä ahdistavampaan todellisuuteen. Tällainen muutos on päinvastainen kuin Danten matka Helvetistä Kiirastulen kautta Taivaaseen. Paratiisina esitetty paikka paljastuu helvetiksi, jossa ihmisille syötetään eläimen verta valuvia ja syöjäänsä tuijottavia paloja. Kauhistuttavaksi muuttuva arkipäiväinen paikka on esimerkki modernista groteskista, joka Bernard McElroy (1989, 18) mukaan paljastaa jokapäiväisen ja tavanomaisen alla piilevän pahuuden.

Gustafssonin toksen kertoja vertaa Thaimaan Pattayaa Boschin maalaukseen (H, 196). *Divina Comedian* tavoin vertaus Boschin taiteeseen yhdistää Gustafssonin teoksen allegoristen paratiisi-, taivas- ja helvettikuvausten perinteeseen. Hieronymus Boschin maalauksista tunnetuin on *Maallisten ilojen*

*puutarha* -triptyykki (n. 1500–1505), jonka paneeleissa kuvataan paratiisia, maallisia iloja ja himoja sekä mustaa helvettiä, jossa ihmisiä kidutetaan mitä mielikuvituksellisimmin keinoin. Kidutuksen ja kärsimyksen tematiikka ei *Huorasadussa* rajoitu vain Pattayan kuvaukseen, vaan lähestulkoon kaikissa romaanissa kuvatuissa paikoissa piinataan ihmisiä ja eläimiä. Kidutuskuvasto yhdistää teoksen dystopiakirjallisuuden traditioon, johon kuuluu teloitusten sekä ihmisen lajitovereilleen ja muille eläville aiheuttaman kärsimyksen kuvaaminen. Boschin maalauksia ja *Huorasatua* yhdistää helvettikuvausten lisäksi groteski tyyli, jonka hahmoissa eläimen ja ihmisen piirteet sekoittuvat.<sup>46</sup>

*Huorasadun* tunnistettavista maanpäällisistä paikoista keskeisin on Helsinki, koska sieltä pääsee erilaisiin alamaailmoihin ja siellä henkilöhahmot viettävät suurimman osan elämästään romaanissa kuvatun ajanjakson aikana. Toinen maanpäällinen inferno, tuhottu ja savuava Pattaya, vertautuu makkaratehtaaseen ja keskitysleiriin palaneen lihan hajun perusteella. Tuhoamisleiriltä haiseva Pattaya rinnastuu myös alamaailman patriarkaatin hallitsemaan Phallusteiniin, jonka portin yllä on natsien ylläpitämien keskitys- ja tuhoamisleirien porttien suomennettu tunnuslause. Helvetilliset paikat muodostavat vertausten ja analogioiden ketjun, jonka pohjalla on Phallustein. Phallusteiniin pääsee sekä Helsingistä että Pattayalta: Patriarkaatti on tehnyt Pattayan kohdalla maankuoreen aukon, jonka kautta pääsee maanalaiseen valtakuntaan.

Siinä, missä aiemmin sijaitsi Pattaya, on nykyisin iso savuava reikä maassa. Voisi jopa puhua kanjonista. En kylläkään ikinä ole nähnyt kanjonია että sikäli en tiedä, mistä puhun. Haisee tuhoamisleiriltä tai makkaratehtaalta. (H, 234.)

Manalassa työskentelevällä Isiksellä on merkittävä tehtävä romaanissa. Hän on elävien ja kuolleiden maailman välittäjähahmo, joka voi palauttaa kuolleet takaisin elävien joukkoon, mutta hän myös lukee naisille Patriarkaatin sanelemat rangaistukset. Kalla päätyy vierailemaan kuolleiden maailmassa, koska joutuu väkivallan uhriksi ja tappaa raiskaajansa. Isis vie Kallan Manalan oikeussaliin, jossa Kallaa vastaan luetaan syytteet. Isis ja tuomari edustavat Patriarkaattia, ylintä lainsäädäntövaltaa, joka määrittelee rikokset ja niiden rangaistukset ja joka pitää päämajaa Phallusteinin mustassa linnassa. Absurdit oikeudenkäynnit, joissa syytetty ei tiedä, mistä häntä syytetään, ovat 1900-luvun kaunokirjallisuudessa toistuva aihe. Monissa dystooppisissa teoksissa kuvataan mielivaltaisia oikeudenkäyntejä ja rangaistuksia, joiden tehtävä on pelotella kansalaisia näyttämällä kapinallisuuden seuraukset (Gottlieb 2001, 30–31).

---

<sup>46</sup> Boschin groteskista tyylistä esim. McElroy 1989.

Kallan rikokset ovat Isiksen muistion mukaan homoseksuaalisuus, valikoiva prostituutio, murha ja törkeä pahoinpitely. Kalla on kostanut raiskaajalleen kaivamalla silmät tämän päästä ja myöhemmin murhaamalla tämän.<sup>47</sup> Kallan syytteet esitetään selkeästi, mutta tuomio on absurdi ja kohtuuton.

Manalan oikeudenkäyntiä seuraa karnevalistinen hääseremonia. Rangaistukseksi teostaan Kalla joutuu naimisiin tappamansa miehen kanssa ja elämään raiskaajansa kanssa loppuelämänsä. Kalla oksentaa syömänsä miehen kappaleet, jotka Isis ompelee yhteen ja tekee kyhäelmästä ihmeseerumin avulla miehen. Mies on muuten Isiksen silmissä hyvä, mutta siltä puuttuu penis. Puuttuvan sukupuolielimen Isis tekee omasta kylkiluustaan. Paloitellun miehen uudelleenrakentaminen viittaa myyttiin Isiksestä ja Osiriksesta, jotka ovat sisarukset ja puoliset. Myytin mukaan Isis haki veljensä ja kumppaninsa Osiriksen Manalasta ja liitti kappaleiksi hajotetun miehen yhteen, mutta luomukselta puuttui penis. Tämä myyttinen tarina ei ole ainoa kohtauksen interteksti. Uuden miehen rakentaminen on monella tapaa käänteinen *Raamatun Luomiskertomukselle*. Isiksen rakentama mies ei synny tomusta ja tuhkasta vaan naisen oksentamasta orgaanisesta aineesta ja jumalattaren kylkiluusta. *Luomiskertomuksessa* ihmiset luodaan asukkaiksi paratiisiin, josta heidän myöhemmin karkotetaan. *Huorasadussa* mies luodaan Manalassa, ja luomistyötä seuraa kristinuskon rituaaleja rienaava hääseremonia. Ihme-Mieheksi nimetty mies ja Kalla vihitään puolisoiksi seremoniassa, jonka toimittaa edesmennyt paavi.<sup>48</sup> Paavi-instituution kritiikki on yksi piirteistä, jotka yhdistävät Gustafssonin romaania ja *Divina Commediaa*.

Pitää toimittaa vihkiseremonia! Mutta Isis tai sielut eivät voi sitä tehdä, koska naispappuus on oikeasti todella paha juttu, vaikka jotkut hölmöt muuta kuvittelevatkin. Siispä paikalle pyydetään edesmennyt paavi, joka vihkii Kallan ja kuolleista nousseen miehen avioliittoon.

Paavi tutisee ja mumisee ja Raamattu tärisee hänen pienissä kätösissään. Hän narisee jotakin, mistä kukaan ei saa selvää. Isis lyö häntä selkään aiheettoman kovaa. Paavin alahampaat lennähtävät ulos. Ylähampaat putoavat paikaltaan. Hän jää maiskuttelemaan hammasrivistöä. Isis ottaa häneltä hampaat kokonaan pois. Paavi kysyy, miksi Isis niin teki ja joko on päiväkahviaika. (H, 72.)

---

<sup>47</sup> Silmien sokaiseminen on saduissa tyypillinen rangaistuskeino, ja silmien kaivaminen yhdistyy myös marttyyritarinoihin, joihin on Gustafssonin romaanissa muitakin viittauksia.

<sup>48</sup> Karnevalistisessa manalakuvauksessaan *Huorasadun* kohtausta muistuttaa Fjodor Dostojevskin kertomusta ”Bobok” (1873), jota Bahtin (1929–1963/1991, 200–214) analysoi menippolaisena satiirina. Niin Kallan Manala-matka kuin ”Bobokin” päähenkilön vierailu kuolleiden luona tapahtuvat unessa.

Siinä missä *Raamatussa* Eeva on Jumalan lahja yksinäiselle miehelle, Gustafssonin romaanissa mies on rangaistus naiselle. Tämä rangaistus on osa Isiksen loputonta kosta. Hän kosta kohtaan vääryyden pistämällä toiset naiset pakkoliittoihin kuolleiden miesten kanssa.

Tuomio saattaa tuntua julmalta tai ainakin epätavalliselta mutta Isikselle se on mitä tavallisin, jokavuotinen rituaali. Se on hänen rangaistuksensa siitä että ammoisina aikoina hän kävi kovin sanoin kritisoimaan eräitä uskonnollisia ryhmiä heidän tavastaan tuottaa teurastettavalle eläimelle mahdollisimman kivulias ja pitkä kuolema. [--] Niinpä he panivat Isiksen kerralla ruotuun ja pakottivat hänet hakemaan kuolleen veljensä Haadeesta ja naimaan tämän. Rangaistukseen tietysti sisältyi se että veli kuolisi aina uudestaan. Tämä on jatkunut jo tuhansia vuosia ja velimies alkaa suoraan sanottuna olla aika huonossa kunnossa näin monen uudestisyntymisen jäljiltä. (H, 73.)

Monet *Huorasadussa* kuvatut miehen ja naisen väliset parisuhteet ovat rangaistuksenkaltaisia. Kalla joutuu huolehtimaan raiskaajastaan sovittaakseen tähän kohdistamansa väkivallan. Isis on puolestaan sidoksissa raajarikkoon veljeensä Osirikseen. Kuvaamalla näitä rakkaudettomia rangaistusliittoja *Huorasatu* toistaa ja parodioi myyttisiä kertomuksia, joissa mies saa naisen huijaamalla. Tällainen tapa saada puoliso on yleinen myös saduissa, joissa halun kohde voidaan valloittaa taikakeinoin.

Gustafssonin romaanissa varioidaan samoja myyttejä eri näkökulmista ja eri tyyliellä. Teoksen päätarinassa kerrotaan Persefonesta, jonka Haades ryösti mukaansa manalaan. Mustilla sivuilla on kertomus työstä, jota mies käyttää hyväkseen joka yö. Mies on sonnustautunut kasvot peittävään kypärään. Tämä päähine on viittaus myyttiin Haadeesta ja tämän näkymättömäksi tekevästä kypärästä. Myytti esitetään humoristisesti Persefonen tragikoomisessa tarinassa, kun taas mustien sivujen hyväksikäyttötarina on vakava ja surullinen.

*Huorasadun* fantastisuudella on satiirinen tehtävä, ja siinä kuvatut alamaailmat satiirisia allegorioita, jotka auttavat näkemään yhteiskuntamme mädännäiset puolet. Suomalaisille tuttu maanpäällinen Helsinki esitetään Afroditen näkökulman kautta synkkänä paikkana, jossa miehet raiskaavat naisia, naiset kostavat väkivallan väkivallalla ja eläimet joutuvat ihmisten pahuuden uhreiksi. Satiirinen tulkinta syntyy ristiriidasta Afroditen idealistisen rakkaudenaatteen ja romaanissa kuvatun maanpäällisen todellisuuden välillä. Teoksessa leikitellään manalakuvastolla, ja erilaiset alamaailmat ja Olympos ovat koomisia ja myyttikonventioita parodioivia paikkoja, joiden koomisuus vie huomiota satiirisuudelta. Toisaalta teos yhdistyy manalaparodiassaan sellaisen

satiirin traditioon, joka parodioi eepisiä matkoja alamaailmaan ja dialogeja vainajien tai jumalten kanssa (Griffin 1994/1995, 56–57, 73).

Helsinki näyttäytyy helvetillisenä myös sen vuoksi, että kuvaukset pääkaupungista ja alamaailman Phallusteininistä sekä niiden asukkaista ovat osittain analogiset. Erityisen paljon yhtäläisyyksiä on Kallan työpaikkojen ja miesten hallitseman alamaailman kuvauksilla. Phallusteinin valtiat ovat 30 kuollutta suurmiestä, jotka kokoontuvat yhteisen pöydän ääreen. Helsingissä Kalla joutuu siivoamaan toimistoja, joiden 30-vuotiaat miestyöntekijät kiusaavat häntä. Toimistorakennus jakautuu seitsemään kerrokseen, jotka muistuttavat Danten kuvaaman kiirastulen seitsemää piiriä. Mitä alemmas toimistorakennuksessa kuljetaan, sitä likaisempia vessat ovat. Toimistossa työskentelevät harjoittavat ahneuden, ylpeyden, kateuden ja laiskuuden syntejä.

Rakennuksen jokaisessa kerroksessa on lukuisia huoneita. Ja jokaisessa huoneessa on lukuisia tietokoneita ja vielä lukuisampia tietokoneen johtoja. Ja jokaisen tietokoneen takana istuu kolmekymppinen mies.

Miehet juovat limsaa ja syövät karkkia ja jäätelöä ja pullaa, joita firma heille tarjoaa. Kallalle he eivät koskaan sano mitään. Eivät edes vastaa hänen tervehdykseensä. Ehkä he ovat vain niin keskittyneitä tärkeisiin tehtäviinsä. (H, 163.)

Miehet nauravat Kallalle, tahmaavat tietokoneen näppäimistöt rasvaan ja lihovat. Toimistossa työskentelevä nainen kiusaa Kallaa sadistisemmin kuin yksikään miehistä. Kalla joutuu toimistosiihtijänä pukeutumaan oranssiin haalariin, jollaiseen hän joutui pukeutumaan myös ollessaan Phallusteinin rangaistusvanki. Oranssi vaate rinnastaa nämä työn tai helvetin orjat ja syytetyt Guantánamon vankeihin, jotka kantavat oranssia haalaria. Guantánamo Bay on Yhdysvaltain ylläpitämä vankileiri, johon on suljettu terrorismista epäiltyjä (Amann 2004, 265). Vankileirin vartijat ovat kiduttaneet vankeja esimerkiksi valvottamalla, pakottamalla kivuliaisiin asentoihin, eristämällä ja tukehduuttamalla (Marks 2007). Rinnastamalla Kallan siistijän työpuvun Guantánamon vanginasuun *Huorasadussa* rakennetaan analogia nykypäivänä ylläpidettyyn vankileiriin. Tämä rinnastus on osa romaanin työ-, tuhoamis- ja sotavankileirikuvastoa ja tätä kautta dystopiapiirre.<sup>49</sup>

Dystopian repertoarin piirre Guantánamo-rinnastuksessa on myös mielivaltaisuus ja yksilön oikeuksien riistäminen, johon Guantánamon

---

<sup>49</sup> Keskitysleirimäisiä alueita kuvataan mm. romaaneissa *Swastika Night* ja *The Handmaid's Tale*. Suomalainen esimerkki keskitysleiriviittauksia käyttävästä dystopiateoksesta on *Berenikes här*.

ylläpitäjät ja *Huorasadun* oikeusistunnot syyllistyvät. Leirin vangeilla ei ole ollut mahdollisuutta laillisiin oikeudenkäynteihin (UN News Centre 2016). Hannah Arendt (1946/2013, 514) katsoo, että ihmisen tuhoaminen oikeushenkilönä on yksi teoista, jotka johtavat totaaliseen ylivaltaan. Toisen maailmansodan aikana leireihin suljettiin ihmisiä mielivaltaisista perusteista: osa vangeista oli rikoksista syytettyjä, osa syyttömiä (mt. 516–517). Gustafssonin romaani tuo analogioiden kautta esiin paikan, jossa tällaista oikeuksien polkemista harjoitetaan vielä 2000-luvulla.

Gustafssonin romaanissa kuvataan naisvankilaa, jossa Afrodite suorittaa huumerikostuomiotaan. Vankilassa Afrodite tutustuu rikollisiksi tuomittuihin naisiin, joiden tarinoita kerrotaan elokuvissa, myyteissä, eepoksissa ja näytelmissä.

Louise osoittelee vaivihkaa toisia naisia ja kertoo heistä Afroditelle. Tuolla ikkunan vieressä tupakoi Medeia, nelinkertainen murhaaja. Tuo on rouva Macbeth, yllytys ja avunanto. Ilsa, sotarikollinen, pitkä tuomio. Louhi, petossarja. Anna-Liisa, lapsenmurha. Kate Austen ja Klytaimnestra ovat ystävyksiä, molemmilla perhetaustaan liittyviä murhia. Ja tietysti Eeva, tuomittu alkuperäisestä rikoksesta. (H, 144.)

Aviomiehensä murhanneet Klytaimnestra ja *Lost*-televisiosarjan henkilöahmo Kate Austen ovat löytäneet toisensa. Sotarikollinen Ilsa viitanee nimellään sotarikoksista syytettyyn ja Buchenwaldin noidaksi kutsuttuun Ilse Kochiin, Buchenwaldin keskitysleirin johtajan vaimoon, jonka on kerrottu kiduttaneen vankeja (Smith 1995, 1–3). *Huorasadun* vankilan naisista myös Medeia, rouva Macbeth ja Louhi on yhdistetty noituuteen myyteissä ja näytelmäkirjallisuudessa. Osa naisvangeista on kertojan mukaan parisuhdeväkivallan uhreja, jotka ovat syyllistyneet väkivaltarikoksiin. Näiden vankien joukossa ovat vastasyntyneen lapsensa surmannut Minna Canthin näytelmän *Anna Liisa* (1895) nimihenkilö. Vankilaan on suljettu myös *Raamatun* Eeva, jonka synnin vuoksi kaikki naiset joutuvat kärsimään Jumalan rangaistuksesta. Näiden rangaistusten lisäksi Gustafssonin romaanissa kerrotaan tuomioista ja rangaistuksista, jotka muistuttavat marttyyrien kohtaloa.

### 3.4 Stigmoja ja sokaistuja silmiä – groteski marttyyrikuvasto

*Huorasadussa* kristinuskon marttyyrikuvasto yhdistyy populaarikulttuurin väkivaltakuviin. Kalla joutuu teoksessa lukuisten vääryyksien kohteeksi.

Baarituttava Anders raiskaa hänet, ja kostoksi Kalla irrottaa Andersin silmät ja antaa ne kasvattamilleen eläimille Phobokselle ja Deimokselle. Silmien irrottaminen on osa teoksen marttyyrikuvastoa: katolisen kirkon pyhimys Lucia irrotti legendan mukaan silmänsä ja antoi ne ahdistelijalleen, joka oli ihastunut Lucian kauniisiin silmiin. Anders ahdistelee Kallaa, mutta omien silmiensä sijasta Kalla repii ahdistelijansa silmät. Freud (1919/2005, 45) rinnastaa silmien irrottamisen kastraatioon E. T. A. Hoffmannin novellia ”Der Sandmann” (1816) käsittelevässä esseessään ”Das Unheimliche”, koska miehelle on lähes yhtä kauheaa menettää näkökykynsä kuin peniksensä. *Huorasadun* Anders menettää sekä silmänsä että peniksensä, minkä vuoksi hän on Freudin näkemyksen mukaan kaksinkertaisen kastraation uhri.

Ihastuksen kohteen ahdistelu ja vainoaminen on myyteissä toistuva motiivi. Esimerkiksi Ovidiuksen tarinoissa seksuaalisuhteet alkavat usein sillä, että intohimoinen mies ajaa takaa himoitsemaansa naista: Apollo ahdistelee Dafnea, ja Jupiter Ioa. Seksuaalisen väkivallan toteuttajia ovat näissä myyttisissä kertomuksissa pääasiassa miehet. (Bottigheimer 2014, 25.) Kalla joutuu väkivallan ja ahdistelun kohteeksi sekä seksi- että toimistotyöntekijänä. Toimistotyöläiset murhaavat hänet, paloittelevat hänen ruumiinsa ja pudottavat osat roskakuiluun. Alamaailman valtiatar Ereškigal ottaa Kallan valtakuntaansa, kerää tämän ruumiin palaset ja ompelee ne yhteen kultaisella langalla. Ruumiin paloitteleminen ja palojen yhteen liittäminen on monista myyttisistä kertomuksista ja saduista tuttu motiivi, jota mukaillaan *Huorasadussa* laajalti. Kultainen lanka on satujen maaginen esine.<sup>50</sup> Kuoltuaan ja herättyään kuolleista Kalla ilmestyy elävien maailmaan maalattuna kuvana, jossa näkyvät hänen kokemansa väkivallan jäljet.

Jo ensimmäisenä yönä toimistorakennuksen ulko-oveen ilmestyy graffiti. Huolella tehty kuva esittää hyvin kaunista alastonta naista, jonka vartalo on kärsinyt julmasta kidutuksesta. Naisen pään ympärille on maalattu kultainen sädekehä. Muutoin on käytetty mustaa, valkoista ja punaista. Kuvan nainen on nostanut toisen kätensä, kämmen on lävistetty. Hänen huulensa on niitattu yhteen, samoin kuin hänen häpynsäkin. Toisessa kädessään hän pitelee suihkepulloa. (H, 172.)

Kallan lävistetty kämmen muistuttaa ristiinnaulitun Kristuksen stigmoja, ja sädekehä liittyy kuvan pyhimysten ja marttyyrien kuviin. Asento, jossa toinen

---

<sup>50</sup> Esimerkiksi Grimmin satu ”Rumpelstilzchen” (suom. ”Rompanruoja”) kertoo tytöstä, joka yrittää kehrätä oljesta kultaista lankaa.



käsi on nostettu ylös kämmen ulospäin, muistuttaa Kristuksen kuvaustapaa. Naisten kärsimyksestä sukupuolensa vuoksi kertovat sen sijaan Kallan niitatut huulet ja häpyhuulet. Kallan kuvalle annettu nimi, Pyhä Miracle, viittaa ihmeen lisäksi hahmon kädessä olevan hajuvesipullon nimeen. Uskonnollisen ja myyttisen kuvaston rinnastuminen nykyajan kaupalliseen tavarakulttuuriin sekä seksiä ja väkivaltaa korostavaan visuaaliseen kuvastoon on teoksessa toistuva satiirinen keino, joka osoittaa sen, kuinka kulutushyödykkeisiin suhtaudutaan kuin ne toisivat pelastuksen tai ihmeen ja kuinka mainonnassa käytetään väkivaltaista ja seksuaalista kuvastoa. Toisaalta ne ilmentävät, miten uskonto ja myytit ovat länsimaisissa yhteiskunnissa menettäneet merkitystään pyhinä. Uskonnon ja myyttien tarjoaman kollektiivisen kokemuksen sijasta yhteisöön kuulumisen tunteen synnyttävät kaupallinen viihde ja kulutustavarat, joita kaikki käyttävät.

Kallan kuva järkyttää kadunkulkijoita, minkä vuoksi se poistetaan. Kuva kuitenkin maalataan aina uudelleen. Samanlainen kuva sädekehäpäisestä naisesta ilmestyy eri puolille kaupunkia, myös kauppakeskuksen seinään vaatemainoksen tilalle. Vaateketju pyrkii kaupallistamaan kuvan maalaamalla sille ketjun vaatteet, mistä tuhtuneena taiteilija riisuu maalauksensa naisen ja maalaa sille verta pulppuavat haavat. Pian kuvaan totutaan, eikä kukaan enää vaadi sen poistamista. Kalla ilmestyy paitsi kuvana, myös elävänä hahmona aviomiehelleen ja raiskaajalleen Andersille ensin painajaisuudessa, myöhemmin valvetodellisuudessa kohtauksessa, jossa Anders kohtaa valkean Kalla-hahmon kaatopaikalla. Paikka muistuttaa Kallan traagisesta kohtalosta: häntä kohdeltiin kuin jätettä ja työnnettiin roskien mukana Moolokin kitaa muistuttavaan kuiluun.

*Huorasadun* dystooppisuus syntyy osin groteskista kuvastosta, joka herättää kauhua ja inhoa. McElroy (1989, 11, 16) on luonnehtinut groteskin taiteen kuvaavan sekä hirviömyömyyttä että maailmaa, jossa hirviömyömyys on mahdollista. Tällaisessa maailmassa ihmiskunta käyttäytyy McElroyn mukaan kuin Hieronymus Boschin maalausten väkijoukot. McElroy tutkii modernin kirjallisuuden groteskiutta. Hänen (mt., 6) mukaansa groteski on ennen kaikkea fyysinen ja visuaalinen kategoria, ja sen luonteenomaisin alue on kuvataide. Kirjallisessa groteskissa kuvataan henkilöitä ja tapahtumia niin, että lukija voi visualisoida ne mielessään. McElroyn mukaan groteskeja ovat esimerkiksi eläimellisen ja inhimillisen sekä elollisen ja mekaanisen yhdistelmät (mt., 11–12).

*Huorasadussa* Helsinkiä, Pattayaa ja alamaailmaa kuvataan groteskeina paikkoina, jotka synnyttävät hirviöitä. McElroyn luonnehdinnan groteskista hahmosta täyttävät parhaiten lihapaloista itsensä rakentaneet eläimet Phobos ja Deimos, joilla on ihmisen silmät ja ravintolan ylijäämälihoista muodostuneet vartalot. Nämä hahmot eivät kuitenkaan herätä nimiensä mukaisia tunteita kaikissa henkilöissä, vaan ovat Kallan lemmikkejä ja auttajia. Groteskeja eläimen ja ihmisen ominaisuuksia yhdistäviä hahmoja ovat myös kärpäshahmoiset kostottaret, jotka muistuttavat myyttisiä harpyijoita, raivottaria. Kostottaria on käytetty seksuaalisesti hyväksi Pattayan lapsibordellissa, minkä vuoksi he kantavat loputonta vihaa ja kostonhalua. He maalaavat marttyyri-Kallan kuvan kaupungille kerta toisensa jälkeen, jotta ihmiset muistaisivat raiskatun ja murhatun kärsimykset.

Kallan kaupungin näkyville paikoille maalattu kuva muistuttaa black metal -estetiikan tapaa kuvata nainen uhrina, lävistettynä ja ruhjottuna. Esimerkiksi englantilainen black metal -yhtye Cradle of Filth on käyttänyt levynkansitaiteessaan ja muussa materiaalissaan kuvia ristiinnaulituista ja pyhimys-mäisistä, mutta samalla vahvasti erotisoiduista naisista, jotka ovat halun ja katseen kohteita. Kuvaus Kallan ristiinnaulitusta ja lävistetystä hahmosta toistaa samoja elementtejä kuin yhtyeen käyttämä kuva ”Desire me like Satan”, jonka nainen on ristiinnaulittu niin, että hänen auki levitetty jalkansa ovat ristin poikkipuulla, hänen päässään on orjantappurakruunu ja sukupuolielimensä vuotavat verta. Naisen alapää on peitetty valkoisella liinalla, mutta muuten nainen on alaston. Naisen hiukset ovat Kallan hiusten tavoin mustat. Black metal -kuvasto esittää naisen viattomana tai uhrattavana neitsyenä ja toisaalta erotisoituna ja seksualisoituna. Näissä molemmissa rooleissaan naisen aktiivisuus on estetty sitomalla tai kahlehtimalla hänet, mikä esitetään konkreettisesti ristipuuhun naulitsemisena tai sitomisena.

Alamaailman patriarkaalisen valtakunnan nimi Phallustein viittaa niin ikään Cradle of Filthin tuotantoon: EP-julkaisuun *V Empire (Or Dark Faerytales in Phallustein)* (1996), jonka nimi yhdistää vampyyriperinteen ja synkät sadut. *V Empire (Or Dark Faerytales in Phallustein)* -levyn kannessa varioidaan pietä-kuvauksia: vampyyria, lepakkoa tai lintua muistuttava siivekäs mustatukkainen ja pitkäkyntinen nainen pitää sylissään vaaleatukkaista ja puolialastonta naista, joka muistuttaa haavoineen ja orjantappurakruunuineen ristiltä nostettua Kristusta. Kristillisessä kuvastossa pietä kuvaa Neitsyt Mariaa ja kuollutta Jeesusta, mutta levynkannen versiossa Neitsyt Marian tilalla on demonia muistuttava nainen ja Jeesuksen asemassa pornografisesti esitetty nainen.

Tässäkin kuvassa yhdistyvät naiseen liitettyjen ominaisuuksien, pyhyyden, neitseellisyyden ja hoivaavuuden toistaminen ja inversio.

Monien muiden black metal -yhtyeiden kuvastoiden tavoin Cradle of Filthin sanoituksissaan ja kansitaiteessaan käyttämä kuvasto shokeeraa esittämällä kristinuskon pyhinä pitämät henkilöt ja symbolit erotisoituina, pornografisina, nurinkäännettyinä ja pahuuden symboleihin yhdistettyinä. Black metal -kuvasto ja uskonnollinen kuvasto alleviivaavat *Huorasadussa* esitettyä ja kyseenalais-tettua madonna ja huora -asetelmaa. Gustafssonin romaanissa ihmeitä tekevän ja ihmiskunnan pelastavan pojan, Morfeuksen, synnyttää prostituoituna työskentelevä Milla. Milla kuvittelee raskautensa syyn olevan synnitön sikiäminen, ja Kalla vertaa ystäväänsä Neitsyt Mariaan (H, 139).

Kalla ilmestyy raiskaajalleen Mirkallan hahmossa. Mies tavoittelee ihailemaansa naista, mutta ei saa tätä kiinni, koska tämä pakenee kaatopaikan portin ulkopuolelle ja muuttuu hedelmäpuuksi. Ahdistelijaansa karkaava ja puuksi muuttuva nainen on tuttu Dafnesta kertovasta myytistä. Dafne muuttuu laakeripuuksi, jotta häntä takaa ajava mies ei voisi viedä hänen neitsyyttään. Kaatopaikalla kasvava puu ei viittaa pelkästään myyttiin Dafnesta, vaan myös myyttiseen hyvän ja pahan tiedon puuhun, joka kasvaa paratiisissa. *Huorasadun* hedelmäpuu ei kasva muurien sisäpuolella, paratiisin irvikuvassa, vaan muurin toisella puolella.

### 3.5 Tuhottu paratiisi

Kaatopaikan tapahtumat muistuttavat *Raamatun Luomiskertomuksen* kuvausta, jossa paratiisin käärme houkuttelee Eevan ottamaan kielletyn puun hedelmän ja jakamaan sen Aatamin kanssa. Kaatopaikka on *Luomiskertomuksen* puutarhan travestia, jossa pyhän kirjan sisältö on esitetty ironisella ja satiirisella tyylillä.

*Raamattu* on keskeinen interteksti dystopian lajitradiossa – maailman luomisen, paratiisin ja syntiinlankeemuksen ohella dystopioissa viitataan esimerkiksi *Ilmestyskirjaan* ja kertomukseen vedenpaisumuksesta. *Luomiskertomus* ja *Ilmestyskirja* ovat myös ympäristötietoisien kirjallisuuden taajaan käyttämiä intertekstejä (Lahtinen 2005, 14–16). Paratiisimyytti on dystopialle luonteva interteksti, koska monen dystopian tavoin se kuvaa, miten ihminen toiminnallaan hävittää itseltään mahdollisuuden viattomuuteen ja ikuiseen elämään. *Luomiskertomuksessa* esitetään, kuinka Jumala kieltää ihmistä syömästä hyvän ja pahan tiedon puusta, mutta käärmeen houkuttelema

Eeva ottaa puusta omenan ja tarjoaa hedelmästä Aatamillekin. Tämän synnin jälkeen ihmisten silmät avautuvat näkemään alastomuuden ja häpeämään sitä. Jumala karkoittaa ihmiset paratiisista, jotta heillä ei olisi mahdollisuutta päästä nauttimaan elämänpuun hedelmistä, jotka antavat ikuisen elämän. Eevaa ja naissukupuolta rangaistaan kivuliaalla synnytyksellä ja ikuisella alamaisuudella, kun taas mies joutuu kärsimään ja näkemään vaivaa elantonsa vuoksi. Käärmeen Jumala kiroaa matelemaan maan tomussa ilman jalkoja. (1. Moos, 3: 14.)

Naisen rankaiseminen ja muuttaminen käärmeeksi kuvataan *Huorasadussa* naisen ja miehen välisen valtataistelun ja Luojan heikkotahtoisuuden tuloksena. Romaanin sisäiskertomuksessa Luoja irrottaa luomaltaan naiselta kädet ja jalat ja tekee hänestä käärmeen, koska alemmuudentuntoinen mies käskee hänen tehdä niin. Mies ei siedä naista, joka on yhdentoista metrin pituisena kookkaampi ja voimakkaampi kuin 170-senttinen itsensä herraksi kuvitteleva mies. (H, 225.) Tässä kertomuksessa rangaistuksen syy ei ole suoraan Jumalan kiellon rikkominen, vaan miehen halu saada nainen alamaisuuteensa, itseään heikommaksi. Nainen ja käärme samastetaan, mutta kumpaakaan ei esitetä syntisenä tai pahana.

*Huorasadun* henkilöhahmoja ovat muiden muassa Aadam, Anders ja käärme. Yksi teoksen tapahtumapaikoista on kaatopaikka, jonka laidalla kasvaa hedelmäpuu. Teos kääntää nurin sekä *Raamatun Luomiskertomuksen* että Miltonin runoelman *Paradise Lost* henkilöhaamoasetelmia ja tapahtumapaikkoja. *Paradise Lost* -runoelmassa kuvataan yksityiskohtaisesti, kuinka syntiin houkutteleva on Saatanan juoni. Helvetin valtiasta käyttää ihmistä välineenä sodassa Taivaan valtakuntaa vastaan. *Huorasadun* suhde Miltonin runoelmaan on parodinen ja poleeminen. Miltonin teoksessa Jumala näkee valtakunnastaan niin maanpäällisen paratiisin kuin maanalaisen helvetin. Gustafssonin teoksessa kaikennäkevä hahmo on alamaailman Patriarkaatin johtaja ja tuomari, joka seuraa maanpäällisiä ja -alaisia tapahtumia telescreenien välityksellä yhtä tarkasti kuin Big Brother valvoo lukuisine silmineen Orwellin romaanin *Lontoota*.

”Tuomari ei päässyt henkilökohtaisesti paikalle mutta meillä on videoyhteys”, Isis sanoo kuivasti, sellaiseen sarkastiseen asialliseen tyyliin.

Hän napsauttaa päälle suuren screenin. Kuvassa näkyy kuusikymppinen pullukka silmälasipäinen mies harmaissa suorissa housuissa, kauluspaidassa ja slipoverissa. Hänen asentonsa ei ole ylvään jumalinen, pikemminkin hieman lysähtänyt. Kalla katsoo Isisistä epäuskoisesti. Isis vilkaisee häntä mustilla silmillään. ”Mitä oikein odotit, Marlon Brandoa vai?”

”No jaa.”

Isis selittää että enen johtaja oli karismaattisempi mutta piti tehdä hieman muutoksia, koska hänen mielivaltaisuutensa alkoi ahdistaa ihmisiä. Lanseerattiin Kristus ja hänen kauttaan uusi leppoisampi päämies. (H, 69.)

Kuvaus pullukasta silmälasipäisestä tuomarista parodioi dystopiakonventiota kaikennäkevästä pelottavasta hallitsijasta, jonka ulkonäköä ei tunnetuissa dystopioissa kuvata. *Huorasadussa* paljastuu, että pelottava jumalan valtaa käyttävä mutta saatanallinen hallitsija on harmittoman näköinen lysähtänyt ukko.<sup>51</sup>

*Huorasadun* Luomiskertomuksen parodisessa inversiossa kerrotaan, miten Anders-niminen mies kaipaa kadottamaansa Kallaa, johon on rakastunut. Etsiessään naista öisessä kaupungissa mies kohtaa lanttia kerjäävän naisen, joka alkaa ajaa miestä takaa suurempien rahasummien toivossa. Mies pakenee vainoajaansa kaatopaikan muurin sisäpuolelle, koska olettaa, ettei vanha nainen pysty kiipeämään muurin yli. Kaatopaikalla miehelle ilmestyy Kallan hahmo, verisenä ja väkivallan jälkiä kantavana. Hänen kaulalleen on tatuoitu käärme ja hänen rinnoilleen valuvat verivanat muistuttavat Andersin silmissä käärmeitä. Käärme on kietoutunut Kallaan samalla tavalla kuin sen on kuvattu kiertävän hyvän ja pahan tiedon puuta paratiisissa. Käärmemäiset hiukset ovat myös myyttisen Medusan piirre: mustasukkainen Pallas Athene muutti Medusan kultaiset hiukset käärmeiksi, kun Poseidon oli vietellyt tämän.

Medusaa on pidetty naispuolisena hirviönä, jonka katse voi muuttaa ihmisen kiveksi. Freudin (1940/1981, 426) mukaan Medusan pää on kastaatiopelon symboli. Medusaan on liitetty miesten naisiin kohdistamia pelkoja, mutta Medusa on myös miehen halun kohde. Kaatopaikalle ilmestyvä Kalla edustaa medusamaista ambivalenttiutta olemalla miehelle sekä seksuaalisen halun että kauhun herättäjä. Viittaus Medusan myyttiin on jälleen yksi Gustafssonin teoksen intertekstuaalisista kytköksistä Cixousin esseeseen, joka kyseenalaistaa ja purkaa naisiin kohdistuvia oletuksia, myyttisiä rooleja ja vaatimuksia patriarkalisessa yhteiskunnassa.

Anders pyrkii tavoittamaan Kallan, mutta naishahmo johdattaa hänet kaatopaikan portille ja häviää näkyvistä. Kallan sijasta portin ulkopuolella on hedelmäpuu, josta Anders syö.

---

<sup>51</sup> Ironisesti kuvattu hallitsija on myös Tolstajan *Kys*-romaanin Fjodor Kuzmitš (Ågren 2014, 49). Kansalaisilta kirjallisuuden kieltänyt johtaja yrittää paeta päähenkilö Benediktiä kirjajhylyjen alle ja osoittautuu lopulta mitättömän kokoiseksi, hiirtä muistuttavaksi olennoiksi (Tolstaya 2001/2003, 270–273).

Ja portin ulkopuolella hän näkee puun, jossa kasvaa hedelmiä. Ne ovat vähän niin kuin omenia. Mutta omenia ne eivät kuitenkaan ole. Hän poimii käteensä yhden, halkaisee ja ahmii sen. Ja hedelmän kivet putoavat hänen vatsaansa. Ja kaikkihan tietävät, mitä tapahtuu, jos nielee hedelmän siemeniä. (H, 214.)

Hedelmäpuu ja käärme esiintyvät *Raamatun* paratiisikuvauksen lisäksi monissa muissa myyttisissä kertomuksissa, joissa ne usein liittyvät maailman ensimmäisten aikojen kuvaukseen. Gustafssonin romaanissa käärme ja hedelmäpuu eivät ilmesty paratiisiin vaan kaatopaikalle, turmeltumattoman luonnon rikkauksen asemesta lopunajan maisemaan. Käänteinen paratiisikuvaus yhdistyy teoksessa monimutkaiseen ja väkivaltaiseen kostotarinaan. *Huorasadun* kaatopaikkakohtauksessa syntiinlankeemustarinan elementit ovat läsnä, mutta toisin kerrottuna. Romaanissa ei kuvata syntiinlankeemusta tai paratiisista karkottamista – paratiisista ollaan kaukana jo ennen omenan syömistä. Ihmiset riistävät toisiaan ja muita eläimiä, tuhoavat luontoa ja käyttäytyvät väkivaltaisesti ennen kuin käärme houkuttelee hedelmäsyöntiin. Hedelmän syöminen edesauttaa sen sijaan muutosta, joka kumooa totalitaarisen järjestelmän.

*Huorasadussa* luonnonmukaisuudesta vieraantunut kulutuskeskeinen ja kaupallinen maailma esitetään nurinkäännettynä paratiisina. Siinä missä paratiisin puutarha symboloi alkua ja uuden syntymistä, kaatopaikka symboloi loppua: kaatopaikalle viedään kierrätykseen kelpaamaton tarpeeton tavara. Kaatopaikka paratiisi- ja syntiinlankeemuskertomusta mukailevan tarinan miljöönä korostaa parodista suhdetta *Raamattuun*, mutta myös sen dystooppisuutta. Kaatopaikan jätevuoret ovat ihmisen turhamaisuuden ja välinpitämättömän kuluttamisen tulos. Roskien keskelle joutuvan miehen näkökulmasta katsottuna paikka näyttää valtavalta, koska suunnattomat jäteröykkiöt kohoavat hänen silmissään vuorten korkuisiksi. Suuressa mittakaavassaan kaatopaikka muuttuu koko maailman vertauskuvaksi.

Kaatopaikka on paljon suurempi kuin hän kuvitteli. Pimeys laskeutuu eikä hän vielääkään näe ympärillään muuta kuin suunnattomia jäteröykkiöitä, jotka kohoavat paikoin miltei vuoriksi. Hänen jaloissaan raksahtelee: läpinäkyvät muoviset pakkaukset näyttävät muodostavan kuin jään, joka ritisee maanpinnan ja kenkien välissä.

Pimeyden muututtua säkkimustaksi lokit katoavat. Hän on kaatopaikalla yksin. Jalkoihin katsoessa näyttää siltä kuin maa liikkuisi. Rottien legioonat vilistävät jätteissä. (H, 213.)

Läpätunkematon pimeys vahvistaa kaatopaikkakuvauksen lopunajantunnelmaa: mies jää yksin lintujen kaikottua. Rottia ja miestä lukuun ottamatta paikka on keinotekoisien tavaroiden valtakunta, jossa muovipakkaukset muodostavat jäätä muistuttavan kerroksen. Jää on alimpien syövereiden olomuoto esimerkiksi Danten helvettikuvauksessa. Helsinkiläisen kaatopaikan jäätä muistuttava aine on keinotekoisia, mutta ikuista kuin ikipakkasen jää. *Raamatun Luomiskertomuksessa* kuvataan, miten Jumala loi valon, kasvit ja muut eläimet ennen kuin rakensi ihmisen omaksi kuvakseen. *Huorasadussa* ihminen on sen sijaan yksin pimeyden keskellä. Elävistä olennoista jäljelle ovat jääneet Andersin lisäksi vain rotat, joiden legioonat vilistävät hänen jaloissaan. Toista ihmistä ei ole Andersille kumppaniksi.

Kalla on muuttunut puuksi, joka tarjoaa hedelmiään Andersille. Mies halkaisee puun ojentaman hedelmän ja syö sen, minkä seurauksena alkaa kantaa sisällään hedelmää ja synnyttää lopulta vatsanahkansa läpi armeijallisen pieniä Kalloja, amatsonisotureita. Kääntämällä nurin *Raamatun* syntiinlankeemus-kertomuksen sukupuoliasetelman *Huorasatu* kritisoi niitä *Raamatun*-tulkintoja, jotka näkevät naisen heikkouden syynä ihmiskunnan karkottamiseen paratiisista. Eeva on syntipukki, jota on syytetty ihmiskunnan kadotuksesta, ja *Raamatussa* kerrotaan, miten Eeva joutui hedelmän syötyään kärsimään synnytystuskista. Gustafssonin romaanissa hedelmän tarjoava ja puuksi muuttunut Kalla vapautuu tällaisesta syyllisyydestä, ja mies joutuu kärsimään hedelmän syömisen seurauksista.

Maagisen hedelmäpuun topos yhdistää *Huorasadun* kaatopaikkakohtauksen myyttisen kertomuksen lisäksi sadun lajiin. Saduissa omena- tai muu hedelmäpuu voi toimia sankarin auttajana tai koettelijana.<sup>52</sup> Kertoja kieltää puun hedelmien olevan omenia ja kyseenalaistaa näin sen rinnastumisen myyttien ja satujen omenapuihin. Hän kuitenkin viittaa kaikkien jakamaan myyttiseen tietoon siitä, miten käy hedelmän siemeniä syöneelle. Hedelmän siemenestä neitseellisesti hedelmäittyvä nainen toistuu useissa maailman synnystä kertovissa myyteissä (Siikala 2012, 299), ja tällainen tapahtuma on yleinen myös saduissa (Lüthi 1975/1984). Kertojan retoriikka muuttaa myyttisen ja satumaisen aiheen kliseeksi ja tekee siitä koomisen tai banaalin. *Huorasadun* hedelmäpuu on myös inversio muinaispohjoismaisen mytologian lievitysvuorella kasvavasta puusta, jonka hedelmät lievittävät synnytysskipua ja nopeuttavat synnytystä (Siikala 2012, 294–295). Kalla-hedelmäpuun tarjoama

---

<sup>52</sup> Esimerkiksi Grimmin satu ”Frau Holle” (1812, ”Holle-muori”), jossa omenapuu pyytää ohikulkevia tyttöjä pudistelemaan kypsät omenat puun oksilta.

hedelmä pahentaa syöjänsä raskausvaivoja ja synnytystuskia, eikä liennytysvuoren puun tavoin helpota lapsenpäästöä.

Myyttinen kuvaus vaihtuu arkiseksi mutta groteskiksi, kun mies herää aamulla omasta sängystään ja huomaa kurkkunsa olevan karhea. Välinpitämätön lääkäri toteaa, että miehen nielusta tunkee ulos pitkiä hiuksia, ja tarkempi tutkimus paljastaa miehen vatsassa kasvavan pieniä pitkätukkaisia naisia. Miehen vatsa leikataan auki, ja olennot marssivat ulos. Pienet naiset kasvavat jättimäisiksi amatsonieiksi, jotka käyvät sotaan Patriarkaattia vastaan. Tämä amatsoninaisten soturijoukko on alluusio Monique Wittigin teokseen *Les Guérillères* (1969) ja siinä kuvattuun naisyhteisöön. Wittigin teoksen sissinaiset elävät omassa yhteisössään, jossa ei ole miehiä ja jossa miesten luoma kulttuuri on kumottu, minkä vuoksi teoksessa on yhden sukupuolen utopian piirteitä. *Huorasadun* amatsonit pyrkivät vallankumoukseen hyökkäämällä Phallusteinnissa sijaitsevaan Patriarkaatin mustaan linnaan. Wittigin teoksessa kuvatussa naisyhteisön kaltainen yhteiskunta on *Huorasadun* soturinaisten tavoite.

Lintujen katoamisen motiivi yhdistää kaatopaikan kuvauksen kirjallisuuden apokalyptisiin ja dystooppisiin tuhokuviin, joissa kerrotaan lintujen vaikenevan ennen tuhoa tai kuolleen luonnon saastumisen tuloksena. Laajalti tunnettu ja myöhempään kirjallisuuteen vaikuttanut lintujen hiljenemisen ja ympäristökatastrofin kuvaus on Rachel Carsonin teoksen *Silent Spring* (1962, suom. *Äänekäs kevät*) aloittava tarina ”A Fable for Tomorrow”, ”Satu jota kerrotaan huomispäivänä” (Lahtinen 2013, 162–164). Tämä aloitus- ja varoitussatu yhdistää dystopian ja sadun elementtejä. Lahtinen (2005, 10) nimittää aloitussatua pastoraaliseksi ja apokalyptiseksi faabeliksi. Satu alkaa kuvauksella harmonisesta amerikkalaisesta pikku-kaupungista, jossa hedelmäpuut kukkivat, ketut haukkuvat kukkuloilla ja peurat vaeltavat pelloilla. Valtava määrä lintuja talvehtii kaupungissa tai muuttaa sinne keväällä, kunnes jokin kirous muuttaa kaiken: kotieläimet kuolevat, ihmiset sairastuvat ja linnut vaikenevat. Sadun lopussa kertoja toteaa, ettei kuoleman ja hiljaisuuden syy ole noituus vaan ihmisen toiminta. (Carson 1962/2000, 21–22.) Teoksessaan Carter analysoi syitä ekosysteemin muuttumiseen ja osoittaa ennen kaikkea hyönteismyrkkyinä käytetyn DDT:n negatiivisen vaikutuksen eliöihin.

Gustafssonin teoksessa kuvataan puutarhaa, joka muistuttaa *Luomiskertomuksen* paratiisikuvausta enemmän kuin myrkyllinen kaatopaikka. Kuvaus sisältyy Afroditen kertomaan sisäiskertomukseen ”Afroditen kertomus rakkaudesta ja menetyksestä”. Kertomuksen mukaan Afrodite noutaa Kuoleman



laaksosta entisen rakastettunsa Saaran ja asettuu elämään tämän kanssa taloon, jonka takapihalle luo puutarhan. Carsonin *Silent Spring* on *Luomiskertomuksen* ja Miltonin runoelman ohella yksi Afroditen kertoman sadun interteksteistä.

Puutarha oli yksi kauneimmista Afroditen luomuksista. Pikkulinnut ja metsän eläimet hakeutuivat sinne. Siellä vallitsi ikuinen rauha. Ilves ei saanut hotkaista talitinttiä eikä kettu kiusata pikkukaniinia. Pedot oppivat pitämään mangoista, taateleista ja oliiveista. Erityisesti ne pitivät siitä, kun oliiveja vieriteltiin ja ne saivat jahdata niitä. Ne olivat niin söpöjä. Varsinkin ilves, joka hyppäsi aina Saaran syliin kehräämään ja polkemaan isoilla tassuillaan. (H, 180–181.)

Afroditen kuvaus puutarhan kasveista toisintaa *Raamatun* paratiisikuvausta. *Luomiskertomuksessa* kerrotaan Jumalan kasvattaneen paratiisiin ”kaikkinaisia puita, ihania nähdä ja hyviä syödä, ja elämän puun keskelle paratiisia, niin myös hyvän ja pahan tiedon puun” (1. Moos.: 2: 9). Afroditen tarinan eläinlajien harmoninen suhde toisintaa puolestaan Miltonin *Paradise Lostin* paratiisikuvausta, jossa eläinlajit ja niiden ystävällinen suhde kuvaillaan yksityiskohtaisemmin kuin *Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa*. Äskettäin luodut ihmiset kulkevat ihanien kasvien täyttämässä Luojan yrttitarhassa, jossa leijona hellii vohlaa ja norsu viihdyttää muita eläimiä.

Ei sieltä kujerrusta puuttunut, / ei hellää hymyilyä, nuorta kisaa, / mi kuuluu onneen kahden lempivän, / kun ei näy muita. Ympärillä kirmas / maan eläimet – nyt villit, joitten ajo / käy metsissä ja vuorten onkaloissa. / Nous hyppyyn leijona ja käpälin / hyväili vohlaa; karhut, tiikerit / ja leopardit loikkivat; ja norsu / niin kömpelönä, huvittaakseen muita / kiversi kärsäänsä; mut käärme, viekas / ja liukas, kiertyi Gordionin solmuun: / noin huomaamatta kavaluudestaan / se näyttöen antoi. (Milton 1667/1952, Neljäs kirja: 337–350, suom. Yrjö Jylhä.)

Afroditen sadussa harmonia vaihtuu kaaokseen ja suruun, kun ihminen alkaa tappaa puutarhan ja metsän eläimiä. Ensimmäinen kadonnut yksilö on kettu, minkä voi tulkita viittaukseksi Carsonin huomispäivän sadun kettuun, jonka haukku hiljenee. Linnut kuitenkin jäävät Afroditen sadussa henkiin, koska niitä ei metsästetä.

Pikkulintuja lukuun ottamatta kaikki metsän eläimet olivat kadonneet. ”Ne on murhattu”, Saara sanoi, eikä häntä lainkaan lohduttanut se että hedelmät olivat suuria ja kypsiä. ”Kaikki tapetaan”, hän sanoi. ”Mitä mieltä on elää tällaisessa maailmassa.” Afroditen yritti lohduttaa sanomalla että syntyy uutta elämää. Saara ei ollut lohdutettavissa. ”Syntyy uutta elämää, joka sitten tapetaan myös.” (H, 181.)

Afrodite ja Saara ovat paratiisin kaksi Eevaa, kun taas Anders jää yksin kaatopaikalleen. Puutarhan rakastavia, Afroditea ja Saaraa, ei esitetä syyllisinä ihmiskunnan perisyntiin. Syy naisten rakentaman paratiisin kadotukseen on paratiisin ulkopuolinen metsästäjä. Kahden naisen tai kahden miehen välinen rakkaus esitetään Gustafssonin teoksessa tasavertaisena ja onnistuneempana pohjana parisuhteelle kuin useimmat miehen ja naisen väliset suhteet.

Gustafssonin romaanissa kadotettu paratiisi löydetään ainakin väliaikaisesti ja osittain. Teoksen viimeisessä luvussa kuvataan aikaa Patriarkaatin ja sen hallitsijan tuhoamisen jälkeen. Kaikki naisten tavoitteet on saavutettu ja aiemmin helvetillisinä kuvatut kaupungit ovat muuttuneet paratiisimaisiksi paikoiksi, joissa naisia ei alisteta eikä eläimiä satuteta. Kerronnan naiiviuden vuoksi tämä utooppinen paratiisikuvaus saa parodian piirteitä. Pattaya esittää dystooppisen paikan sijasta nyt utooppisena kaupunkina, jossa naisten ei tarvitse enää myydä seksiä, ruoka on hyvää, aurinko lämmittää ja Milla kohtaa ihanan miehen – entisen lumenpudottajan nimeltä Lumimies.<sup>53</sup> Nimi viittaa Atwoodin dystopiaromaanin *Oryx and Crake* (2009) henkilöhahmoon nimeltä Snowman, joka löytää itsensä yksinäisenä meren rannalta ympäristötuhon jälkeen.

*Huorasadun* utopiakuvaus asettuu maanpäällisten ja maanalaisten helvettien vastakohdaksi. Toiveikas ja onnellinen loppu on tyypillinen satupiirre, jota toisinaan pidetään sadun lajia määrittävänä piirteenä. Toiveikkaus on toisaalta ominaista kriittisille dystopioille, joiden henkilöhahmot voivat onnistua kapinassaan ja selvitä hengissä toisin kuin klassisten dystopioiden kapinalliset henkilöt (Baccolini & Moylan 2003). Sadun lajikonventioksi on luettavissa ennen kaikkea Millan ja Lumimiehen rakkaustarina, koska Milla saa Lumimieheltä kaiken haluamansa: kumppanin, joka ei järkyty seksityömenneisyydestä ja tekee naiselleen niin paljon kasvisruokaa kuin tämä vain jaksaa syödä. Kansansaduille tyypillinen yltäkylläisyyden toive toteutuu, ja Pattaya näyttäytyy Millalle köyhän paratiisina, josta ruoka ei lopu. Rasvaiset manteli-, pähkinä- ja kookosruoat ovat kuin myyttien gastronominen utopia, jossa kenenkään ei tarvitse tehdä töitä vaan kaikki voivat keskittyä loputtomien rasvaisten herkkujen syömiseen (Del Giudice 2001, 12). Aiemmin Millan köyhyys konkeretisoitui ruoan puutteena ja ikuisena soijarouhenuudeleiden syömisenä.

---

<sup>53</sup> Nimi viittaa suomalaiseen lumenpudottajana työskennelleeseen mieheen, joka ilmoitti vuonna 2011 myyvänsä omaisuutensa, jättävänsä perheensä kotimaahan ja muuttavansa myyntituloilla Thaimaahan. (HS 31.10.2014.)

Erikoinen nimi yhdistää miehen Lumimiehen myyttiseen ja legendoissa toistuvaan hahmoon, jonka kerrotaan vaeltavan Himalajan vuoristossa. Tarunomainen hahmo sopii satumaiseen lopetukseen. Vaikka kukaan Millan asiakasta ei osoittautunut naisen pelastajaksi tai päätyntä tämän rakkauden kohteeksi, ”Tuhkimo”- ja *Pretty Woman* -juoni ei jää vaille ratkaisua, vaan saa täyttymyksensä Millan ja Lumimiehen tarinassa.

Kun Kalla ja Milla perheineen palaavat takaisin Suomeen, he huomaavat naisten aseman parantuneen myös kotimaassa. Thaimaasta saapuneet kostottaret opiskelevat lukemaan pleksiseinäisessä huoneessa opettajanaan mehiläistarhaajaa muistuttava hahmo. Koppi on Korkeasaaren Kaakkois-Aasia-talossa, johon on rakennettu paratiisia muistuttava ympäristö.

Talossa kuuluu lintujen laulua ja veden solinaa. Ilma on kostea ja kuuma. Terraariossa mönkii hämähäkkejä ja rapuja. Seinän kokoisessa akvaariossa ui isoja sinisiä kaloja. Aivan peräseinällä on suuri läpinäkyvällä pleksillä eristetty alue.

”Äiti miksi tuolla on lapsia?”

”Kato kulta... Ei ne oikeestaan oo lapsia. Ne vaan vähän näyttää sellaisilta.

Kalla huokaisee. Kaksitoista päätä nousee pleksikopissa. Tai ei se ole koppi. Se on huone, luokkahuone, jossa on liitutaulu, pulpetit ja ihan oikea opettaja. Hän tosin on pukeutunut vähän samantyyppisiin vaatteisiin kuin mehiläistenhoitajat. Milla ja Kalla eivät näe hänen kasvojaan. (H, 292–293.)

Siivekkäät tytöt, entiset seksiorjat, oppivat taitoja, jotka auttavat heitä selviytymään yhteiskunnassa, mutta kuvauksen idealistisuudessa on särö: huoneen nurkassa on sinkkiämpäri (H, 294), joka vertautuu teoksessa kuvattujen vankiloiden ja bordellien paljuihin. Joutuvatko kostottaret asumaan luokkahuoneensa vankeina ja tekemään tarpeensa ämpäriin? Ovatko he muuttaneet bordellivankilasta eläintarhan vankeuteen, jonka läpinäkyvien seinien läpi ihmiset katselevat heitä kuin omituisia otuksia? Eläintarhaympäristö korostaa ihmisen ja eläimeksi määritellyn välille vedettyä rajaa: toinen on katsoja ja toinen katsottava, toisen tehtävä on viihdyttää ja toisen olla viihdytettävänä. Tällaisena ympäristönä eläintarha rinnastuu teoksessa bordelleihin, joissa naiset myyvät palveluitaan miehille ja toisaalta kaupunkiympäristöön, jossa naiset ovat miesten katseiden erotisoituja kohteita.

*Huorasadun* loppuratkaisu on siis ambivalentti samoin kuin Lindbergin romaanin. Alistavan järjestelmän ja bordellien tuhoutumisen jälkeen moni asia on muuttunut paremmaksi, mutta uusia vankiloita rakennetaan edellisten raunioille. Kummassakin romaanissa palataan alun asetelmaan: Berenike löytää

itsensä juhannuspäivän aamuna mielisairaalan huoneestaan. Milla, Kalla ja Morfeus palaavat kaukomailta Suomeen ja löytävät vangitut kostottaret eläintarhasta, jossa niille on luotu luontaista ympäristöä jäljittelevä keinotekoinen sademetsä. Keinoviidakon keskellä heitä sivistetään ja koulutetaan, mutta kertomatta jää, pääsevätkö he koskaan pleksiseinien vapaammalle puolelle käyttämään oppimiaan taitoja. Teosten lopetukset ovat dystopian ja utopian piirteitä yhdistäville teoksille tyypillisiä ratkaisemattomia ja ambivalentteja lopetuksia, jotka jättävät epäselväksi sen, miten kapinallisille käy. Tämä ominaisuus erottaa teokset monille saduille ominaisesta sulkeumalopusta.

### 3.6 Vampyyri-Lumikki

Muodonmuutokset ovat osa *Huorasadun* fantastista maailmaa, jossa mikään ei ole mahdotonta. Tämän metamorfoosien tarinan henkilögalleriaan lukeutuu erilaisia kaksoisolentoja: henkilöhahmoja, jotka ovat toistensa peilikuvia tai jotka ilmentävät saman persoonan eri puolia. Kaksoisolennot ja metamorfoosit liittävät teoksen sadun ja goottilaisen kirjallisuuden lajitradiioihin. Muodonmuutosten ja kaksoisolentojen runsaus monimutkaistaa *Huorasadun* kerrontaa siinä määrin, että lukijan on toisinaan vaikea hahmottaa, kuka kukin on. Esimerkiksi naapurukset Milla ja Kalla ovat niin toistensa kaltaisia, että lukija sekoittaa heidän helposti toisiinsa. Hahmojen rinnastumisesta ja sekoittumisesta kertovat jo heidän seksityönimensä Mirkalla ja Karmilla.

Tässä luvussa käsitelen vampyyri- ja demonikertomusten motiiveja Gustafssonin teoksessa. Kallan ja Millan seksityössään käyttämät pornonimet Karmilla ja Mirkalla viittaavat Sheridan Le Fanun pienoisromaanin *Carmilla* (1871–1872) päähenkilöön ja tätä myötä lesboeroottiseen vampyyriperinteeseen. Intertekstuaalinen yhteys *Carmillaan* tukee tulkintaa, jonka mukaan Kalla ja Milla ovat toistensa kaksoisolennot.

*Carmillaa* on pidetty ensimmäisenä selkeästi homoeroottisena vampyyritarinana. Sen päähenkilö, salaperäinen kalpea neito Carmilla, ihastuu syrjäisessä linnassa isänsä kanssa asuvaan Lauraan, mutta Lauran tunteita Carmillaa kohtaan ei kerrota yhtä yksiselitteisesti. Tällainen rakkaus on tyypillistä 1800-luvun vampyyrikirjallisuudelle, jossa naisvampyyrin ja naispuolisen uhrin välillä on usein läheinen suhde. (Rossi 2011, 90.) Carmilla saapuu Lauran ja tämän isän linnaan myrsky-yönä ja jää määrättömäksi ajaksi asumaan heidän

luokseen. Laura ja Carmilla muistavat toisensa aiemmin näkemistään unista, joissa ovat ilmestyneet toisilleen. Carmilla lumoo Lauran ja saapuu tämän luokse öisin imemään verta. Pienoisromaanin lopussa käy ilmi, että Carmilla on yli kaksisataa vuotta aiemmin vaikuttanut kreivitär Mircalla – vampyyrinainen, joka on noussut haudastaan vainoamaan ja tappamaan nuoria naisia. (Le Fanu 1871–1872/2012.) Eeva Rossin (2011, 95, 96) mukaan englantilaisen 1800-luvun kirjallisuuden vampyyrinaiset viettelevät uhrinsa kauneudellaan, ja vampyyrien hyökkäykset tapahtuvat useimmiten uhrin ollessa unessa.

Vampyyrikertomukset käyttävät tyypillisesti eroottista kuvastoa. Eroottisuus, seksuaalisuus ja huomiota herättävä ulkonäkö ovat *Huorasadun* Kallan ominaisuuksia, joita korostavat hän itse, hänen työnantajansa ja asiakkaansa sekä romaanin kertoja. 1800-luvun kirjallisten vampyyrien tavoin Kalla ilmestyy Mirkallan hahmona uhrilleen yöllä, kun tämä on nukkumassa. Väkivaltaisen kuolemansa jälkeen hän saapuu raapimaan aviomiehensä Andersin ikkunaa. Anders päästää korppia muistuttavan mustan hahmon sisään tuuletusikkunasta.

Mustat hiukset ruoskivat häntä niin kuin ohuet nahkaiset piiskat tai nuoret kyykäärmeet. Ne näyttävät lentävän huoneen jokaiseen nurkkaan.

Kun hiukset asettuvat aloilleen, hän näkee vaimonsa kasvot.

Mirkalla nousee hänen edessään korkeana ja kieroutuneena. Nainen ojentelee raajojaan, jotka näyttävät olevan pahasti sijoiltaan. Hän vääntää toisen kätensä oikeaan asentoon. Sitten toisen. Sitten hän suoristaa jalkojaan ja kääntää ne oikein päin.

Naisen huulet ovat edelleen kiinni nidotut ja hänen ihonsa aivan valkea. Niin valkea että se tuntuu hohkaavan valoa pimeässä huoneessa. (H, 210.)

Torahampainen Mirkalla repii kiinni nidotun suunsa auki ja suutelee miestä: ”Naisen suu maistuu mullalta mutta veri on paksua ja makeaa ja se valuu miehen kurkkuun kuin hunaja (H, 210). Mullalta maistuva suu vihjaa, että Kalla on saapunut Andersin luo mullan alta. Kalla on muuttunut vampyyriksi jo aiemmin, kun mies on raiskannut hänet. Toisteisuus on Lyytikäisen (2015b, 193) mukaan vampyyrikirjallisuuden rakennepiirre, koska vampyyrin hyökkäykset toistuvat kerronnassa samankaltaisina. Mirkalla hyökkää Andersin kimppuun kahdesti. Hän on kostotar, jonka ensimmäinen kosto ei ollut täydellinen. Ensimmäisen kerran Kalla hyökkää, kun Anders raiskaa hänet.

Veri roiskuu Kallan sängylle splärt ja hän tuntee, miten mies pienenee hänen sisällään.

”Nyt mä tapan sut saatanan alamittainen paska”, Kalla sanoo leijonan äänellä ja mies uskoo häntä.

Kallalle on kasvanut pitkät ja terävät torahampaat, jotka hän upottaa miehen lihaan. Eläimet katsovat vierestä. Ne taitavat hymyillä. Kyllä! Se on ihan varmaa, sillä nythän niillä on jo huuletkin.

Tuokion kuluttua miehestä ei ole jäljellä muuta kuin hänen surkea peniksensä. Kalla pyyhkäisee suutaan, avaa ikkunan ja heittää elimen pihalle. Muutama lokki lentää paikalle tappelemaan suupalasta.

Kalla laskee itselleen kylpyveden. Se värjäytyy punaiseksi, näyttää siltä kuin kylpisi veressä. (H, 67.)

Kuvaus veressä kylpevästä Kallasta toistaa myyttiä unkarilaisesta kreivitär Báthorysta, jonka kerrotaan kylpeneen ihmisveressä. Tätä kreivitärtä on luonnehdittu erityisen verenhimoiseksi sarjamurhaajaksi, joka uskoi pysyvänsä nuorena ja kauniina neitsyiden veren avulla. Báthoryn hahmo on yhdistetty vampyyritarinoihin, mutta esimerkiksi Draculan ja Báthoryn kertomusten välillä ei ole kiistatonta yhteyttä (Hovi 2015, 113). Báthoryn hahmoa on hyödynnetty kulttuurissa laajalti, ja sitä ovat käyttäneet myös monet black metal -yhtyeet, muiden muassa Cradle of Filth, jonka tuotantoon ja kuvastoon *Huorasadussa* on muitakin viittauksia. Cradle of Filthin teema-albumi *Cruelty and the Beast* (1998) käsittelee kaikissa lauluissaan Báthorya, ja tämän levyn kannessa on kuvattuna veressä kylpevä nainen. Kylpevän Kallan ekfrasismainen kuvaus viittaa samanaikaisesti legendaan kreivitär Báthorysta, vampyyrikertomuksiin ja Báthoryn tarinaa kierrättävään black metal -kulttuuriin, musiikkiin ja oheiskuvastoon.

Kallalla on mustat hiukset, verenpunaiset huulet ja lumivalkea hipiä. Nämä ominaisuudet ovat osa hänen vampyyrimaista olemustaan, mutta ne rinnastavat hänet samalla vampyyreja huomattavasti lempeämpään fiktiiviseen hahmoon, Lumikki-satujen sankarittareen. Grimmin ”Sneewittchen”-sadussa Lumikin lasiarkkuun aseteltua ruumista kuvataan kauniiksi ja ehyeksi: ruumis ei näytä kuolleelta, siitä ei vuoda verta eikä se ole muodottomaksi turvonnut. Kuoltuaankin Sneewittchen on kääpiöiden ja prinssin ihailevien katseiden kohde. Kallan ruumiin eheys sen sijaan rikotaan. Kun toimistotyöläiset tappavat Kallan, he paloittelevat ja lävistävät hänen ruumiinsa. Sneewittchenin tavoin hän joutuu katseiden kohteeksi kuolemansa jälkeen, kun hänen kuvansa ilmestyy kaupungin mainospaikoille. Näissä kuvissa Kallan ruumis on verinen ja lävistetty mutta kaunis. Toisin kuin ruumiiltaan ehyt ja kuolemankaltaista unta nukkua Lumikki, Kalla vääntää ruumiinjäsenensä paikoilleen itse. Yhteen

niitatut huulet symboloivat naisen vaimentamista, mutta Kalla repii niitit auki. Toimimalla päinvastaisella tavalla kuin klassikkosatujen Lumikki hän osoittaa, miten alistettu ja vaimennettu Lumikki on esimerkiksi Grimmin ja Disneyn versioissa. Hiljaisen, alistuvan ja nöyrän käyttäytymisen asemesta Kalla puolustaa oikeuttaan ruumiiseensa tappamalla raiskaajansa. Kallaa ei pelasta yksikään prinssi, vaan toiset naiset, jotka matkustavat Manalaan hakemaan hänen ruumiinsa palaset.

Lumikki-motiiveja ja vampyyrikertomusten elementtejä on yhdistetty myös sadun muissa uudelleenkirjoituksissa. Tanith Leen novelli ”Red as Blood” (1977) osoittaa *Huorasadun* tavoin sadun ja vampyyrikertomusten yhteiset motiivit. Vampyyri- ja Lumikki-tarinat yhdistää myös Neil Gaimanin novelli ”Snow, Glass, Apples” (1994), jossa kalpea lumikkimainen tyttö imee äitipuolensa verta. Jessica Tiffinin (2009, 149) mukaan Leen novelli yllättää lukijan, joka tunnistaa Lumikki-sadun piirteet korostamalla kuilua sadun kanonisoitujen versioiden ja uudelleenkirjoituksen kauhuelementtien välillä. Leen novelli toimii Tiffinin mukaan kauhun ja sadun välisellä päällekkäisalueella, jonka troopit kuuluvat molempiin lajeihin, ja tätä päällekkäisaluetta se käyttää kääntääkseen nurin tarinaan kohdistuvat odotukset. (Mt.) Leen ja Gaimanin novellien tavoin Gustafssonin romaani hyödyntää sadun ja kauhukertomusten repertoaarien päällekkäistä aluetta, mikä nostaa esiin uusia aspekteja molemmista lajeista ja niiden piiriin kuuluvista teoksista.

Leen novellin päähenkilöinä on kolme naista. Ensimmäinen kuningatar toivoo itselleen lasta, joka olisi samannäköinen kuin hän itse: lapsella tulisi olla pitkät mustat hiukset, valkoinen iho ja verenpunaiset huulet. Kuningatar synnyttää Biancaksi nimetyn tytön, joka kehittyy halutun kaltaiseksi. Kun ensimmäinen kuningatar kuolee, kuningas nai noitakuningattaren. Noitakuningatar kysyy taikapeililtään, mitä koko valtakunnan naiset paljastavassa peilissä näkyy, mutta koska Bianca on vampyyri, häntä ei peilissä näy. Vampyyrihahmossaan Bianca tappaa metsästäjän, jonka kuningatar on käskenyt murhaamaan tytön. Koska metsästäjästä ei ole tappajaksi, kuningatar etsii Biancan käsiinsä ja käyttää tappovälineenä omenaa. Bianca tukehtuu hedelmänpalaan, minkä jälkeen hänet suljetaan lasiarkkuun ja jätetään pimeään metsään seitsemän puuhahmoisen kääpiön varjeltavaksi. Kun prinssi herättää Biancan henkiin, tämä palaa takaisin kuninkaanlinnaan kostamaan tappajalleen. (Lee 1977/1979.) *Huorasadun* tavoin ”Red as Blood” korostaa Lumikki-satujen kostoaihetta siten, että verenjanoisena kostajana esitetään myös Lumikki-hahmo. *Carmillan* tavoin Leen novelli esittää vampyyrinäiset toistensa

kaksoisolentoina ja seuraajina: Bianca ottaa äitinsä vampyyrihahmon tappaessaan metsästäjän.

Joosen (2011, 216, 227) katsoo, että Lumikki-satujen uudelleenkirjoitukset käyvät dialogia sekä Grimmin ”Sneewittchenin” että Gilbertin ja Gubarin siitä tekemän tulkinnan kanssa. Tämä teoksen *The Madwoman in the Attic* johdannon päättävä tulkinta on hänen mukaansa vaikuttanut huomattavasti satututkimukseen ja myöhempiin tulkintoihin kanonisoiduista Lumikki-saduista (mt., 215). Gilbert ja Gubar korostavat peilin symbolimerkitystä ja esittävät sen kaiuttavan miehen ääntä, jota nainen noudattaa pyrkimällä olemaan kaikkein kaunein. Joosenin (mt., 215–228) mukaan uudelleenkirjoitukset, esimerkiksi Adèle Deras’n *Pictures of the Night* (1992), Jane Yolenin ”Snow in Summer” (2000) ja Emma Donoghuen *The Tale of the Apple* (1997) kyseenalaistavat Gilbertin ja Gubarin näkemyksen Lumikista viattomana ja avuttomana uhrina, jolla ei ole tarinankertojan valtaa. *Huorasadunkin* voi tulkita suhtautuvan kriittisesti paitsi aiempiin Lumikki-satuihin myös Gilbertin ja Gubarin tulkintaan, jossa korostuu peilin ja miehen hallitsevan äänen merkitys. Romaanin kertoja korostaa, etteivät päähenkilöt laittaudu kauniiksi tai käyttäydy seksikkäästi miehen katsetta varten vaan omaksi tai rakastamiensa naisten iloksi. Kauneudellaan ja karismallaan naiset alistavat miehet tottelemaan naisten käskyjä sen sijaan, että osoittaisivat kuuliaisuutta patriarkaatin äänelle.

Omena on taikaväline sekä Leen novellissa että *Huorasadussa*, mutta jälkimmäisessä omenalla ei tapeta Lumikki-hahmoa Kallaa, vaan Kalla tarjoaa hedelmän vainoajalleen Andersille. Enemmän kuin Lumikki-satujen myrkkymenaa Kallan omena muistuttaa myyttisten kertomusten hedelmiä, jotka tekevät syöjänsä raskaiksi. Lumikin erotisoiminen on kuitenkin Leen ja Gustafssonin teoksia yhdistävä piirre. Leen novellin metsästäjä himoitsee Biancaa, mutta metsästäjää syleilevä Bianca muuttuu vampyyriksi ja tappaa miehen. Yhdyntä ja tappaminen ovat samanaikaiset Gustafssoninkin romaanissa, jossa kuvataan, miten torahampaiseksi muuttunut Kalla raatelee raiskaajansa.

Vampyyrikertomukset, esimerkiksi Le Fanun *Carmilla*, on usein tulkittu seksuaalisen halun kuvauksiksi. Kallan kaksi Andersiin kohdistamaa hyökkäystä ovat eroottisia vain miehen kuvitelmissa. Kalla ei himoitse uhriaan, vaan repii miehen kappaleiksi, syö tämän lihan ja jättää jäljelle vain peniksen, jonka heittää ulos ikkunasta. Hän tekee miehelle sen, minkä tunki kokeneensa itse, kun mies raiskasi hänet: hän kohtelee miestä lihana ja syötävänä hyödykkeenä. Uhrin syöminen on satutraditiossa toistuva motiivi.



Kannibalismia kuvataan esimerkiksi Grimmin sadussa ”Der Räuberbräutigam”, jossa syötäväksi paloitetavalta uhrilta lentää peniksen sijasta sormi. Uhrinsa syöviä syöjätär-noitia ovat slaavilaisen tradition ambivalentti hahmo Baba-Jaga<sup>54</sup> ja Grimmin ”Hänsel und Gretel” -sadun noita, joka ruokkii Hänsel-poikaa kuin syöttöporsasta.

Demoni- ja vampyyritraditioon liittyy Kallan lisäksi *Huorasadun* henkilöhahmo Lilith, jonka nimi viittaa naisdemoniin ja vampyyrien varhaiseen esikuvaan. Lilith on sumerilaisissa myyteissä henkiolento, joka kummittelee puissa ja tekee vahinkoa raskaana oleville naisille, häiritsee synnytystä ja tappaa pieniä lapsia. Lilithin hahmoon on yhdistetty myöhemmin vampyyrimaisia piirteitä ja hänet on esitetty succubuksena, joka imee miehistä energiaa ja yhtyy miesten kanssa. (Hyyrynen 2011, 61–62.) Lilith-niminen hahmo kuuluu *Huorasadun* henkilögalleriaan, ja hänen kaltaisensa lamia-hahmo on naisdemoni Kra-Sue, joka uhkaa raskaana olevaa Millaa.

Istukan haudalle on laskeutunut nainen. Paitsi ettei se ole nainen vaan pelkkä pää, jonka kaulasta levittäytyy sisäelinten sarja: henkitorvi, keuhkot, mahalaukku, suolet, kohtu, kaikenlaista. (H, 200.)

Verensekaisena Kra-Sue rynnii Devin ohitse sisälle taloon. Se pysähtyy silmänräpäykseksi haistelemaan ilmaa ja kiittää sitten huoneeseen, jossa Milla ja vauva ovat. Se on niin ahne että puraisee ensimmäiseksi pikkupojan varpaita siirtymättä suoraan herkullisempiin osiin kuten käsivarsiin, vatsaan ja reisiin. (H, 200–201.)

Kuvaus raajattomasta naishirviöstä on viittaus Miltonin runoelman *Paradise Lost* helvetin porttia vartioivaan naiseen, jonka alaruumis on ruhjoutunut hänen synnyttäessään Saatanan siittämän pojan, Kuoleman. Syntyvä lapsi raatelee väkivalloin naisen sisukset ja naisen alaruumis muuttuu käärmeeksi. Nainen on tuomittu synnyttämään ikuisesti hirviöitä, jotka aina halutessaan palaavat äitinsä kohtuun, nakertavat äidin sisusta ja tunkevat ulos. Kra-Sue on puolestaan tuomittu syömään vastasyntyneitä.

*Huorasadussa* kirjailijana esitelty henkilöhahmo ottaa Lilithin ruumiinsa sisälle ennen hyökkäystä Patriarkaattiin. Lilith ottaa tällä tavoin kirjailijan hahmon ja puhuu kirjailijan suulla, minkä seurauksena kirjailija kertoo

---

<sup>54</sup> Baba Jaga esitetään saduissa toisinaan auttajana, toisinaan vastustajana. Oikein tekeville Baba Jaga lahjoittaa auttavia taikaesineitä, kun taas väärin tekevät joutuvat vangiksi kananjalkataloon ja huono-onnisimmat päätyvät noidan pataan.

ääntävänsä s:n sihisevästi vielä tänäkin päivänä.<sup>55</sup> *Paradise Lostissa* kuvataan, kuinka Saatana tunkeutuu käärmeeseen, joka alkaa puhua Saatanan sanoja. Kirjailija vertautuu täten *Paradise Lostin* käärmeeseen ja Lilith Saatanaan. Lilith-kirjailijan ja Afroditen sotaretki Patriarkaattiin toistaa Miltonin eeposrunoelman lisäksi muiden eeposten juonielementtejä. Näihin elementteihin ja muihin eepospiirteisiin keskityn seuraavaksi.

### 3.7 Eepokset *Ilias*, *Odyseeia* ja *Kalevala* interteksteinä

Kotisivuillaan Laura Gustafsson määrittelee esikoisromaaninsa eepokseksi, rakkausromaaniksi ja naisen näkökulmasta kirjoitetuksi mytologiaksi: ”*Huorasatu* on eepos, jossa näkyy ärsyyntymiseni juoniromaanin ylivaltaa kohtaan. Teos on perinteisessä mielessä huonoa kerrontaa, täysin *Runousopin* vastainen. Kaiken kukkuraksi romaanissa murhataan Aristoteles.” (Gustafsson 2011.) Kotisivujen teksti on teoksen lajitulkintaan vaikuttava julkinen epiteksti (vrt. Genette 1987/1997, 351) ja osa kirjailijan, teoksen ja lukijan kommunikaatiota. Kirjailija tarjoaa yhden lukuohjeen teokselleen, jonka mainitsee olevan sommittelultaan Aristoteleen *Runousopin* vastainen.

Aristoteles (384–322 eaa) erittelee *Runousopissaan* (1987, I, iv–vi, 49a32–49b20) piirteitä, jotka erottavat eepoksen komediasta ja tragediasta. Toisin kuin komedian naurettavat ja alhaiset henkilöahmot, eepoksen hahmot ovat arvokkaita ja vakavia. Tragedian kanssa eepoksella on Aristoteleen mukaan yhteistä arvokkaat hahmot ja runomuotoisuus, mutta eepos käyttää vain yhtä runomittaa. Toisin kuin tragedia, eepos on kertova ja yleensä ajankuvaukseltaan tragediaa laajempi. Tragedia kuvaa yleensä lyhyttä ajanjaksoa, mutta eepos ei ole sidoksissa mitattavaan aikaan. Eepoksen tulisi kuvata kokonaista tapahtumaa, jolla on alku, keskikohta ja loppu. (Aristoteles I xxii–xxiii, 59a17–20.) Tragedian lailla eepos sisältää vastoinkäymisten, tunnistamisten ja kärsimysten kuvauksia (mt., xx1v 59b10–11). Täysin *Runousopin* vastainen *Huorasatu* ei ole, vaikka kirjailija niin esittää. Eepoksen repertoarin piirteisiin se yhdistää koomisia, satiirisia ja parodisia elementtejä, minkä vuoksi teos on

---

<sup>55</sup> Sihisevä s-sibilanti on yhdistetty Helsingin puhekieleen ja erityisesti nuorten naisten puheeseen, vaikka tutkimusten mukaan sihisevää tai etistä s-äännettä esiintyy muidenkin alueiden puheessa, eikä piirre ole erityisen helsinkiläinen muuten kuin mielikuvissa. Käärmeen ja kirjailijan sihisevä s-äänne on yksi esimerkki halveksittujen kielenpiirteiden käytöstä Gustafssonin romaanissa. Etiseen s-äänteeseen on liitetty negatiivisia konnotaatioita nimittämällä sitä esimerkiksi pissis-ässäksi. (Vaattovaara & Halonen 2015, 46.)

vakavan sijasta koominen eepos. Tästä huolimatta teos kuvaa vakavia ja surullisia aiheita, lukuisia vastoinkäymisiä ja syvää kärsimystä.

Monet eepokset kertovat muinaisaikojen sankareiden teoista ja yhteisössä tärkeistä tapahtumista (Steinby & Mäkikalli 2013, 137). Satujen tavoin eepokset jaetaan toisinaan kansaneepoksiin ja taide-eepoksiin, joista jälkimmäiset ovat yksittäisen henkilön kirjoittamia (mt., 138). Dystooppisia alamaailmoja käsittelevässä luvussa analysoin *Huorasadun* tekstienvälisiä suhteita Danten keskiaikaiseen eepokseen *Divina Commediaan* ja Miltonin eeppiseen runoelmaan *Paradise Lost*. Koska *Huorasatu* viittaa niin moneen eepokseksi luettuun teokseen ja kirjailija itsekin nimittää teosta eepokseksi, on syytä tutkia myös sitä, ovatko Gustafssonin intertekstuaaliset yhteydet eepoksiin myös lajiyhteyksiä: miten *Huorasatu* liittyy eepoksen lajitraditioon? Tässä luvussa tutkin kreikkalaisia eepoksia *Iliasta* ja *Odyssia* sekä Suomen kansalliseeposta *Kalevalaa Huorasadun* interteksteinä.

*Huorasadun* henkilöahmoin lukeutuvat Afrodite, Ares, Odysseus, Kirke ja Penelope, jotka tunnetaan *Iliaan* ja *Odyseian* ihmis- tai jumalhahmoina. Lihasta rakentuneet Kallan hoivaamat eläimet Pelko ja Kauhu viittaavat nimillään *Iliassa* mainittuihin jumaliin Fobokseen ja Deimokseen. Yhteys Suomen kansalliseepokseen, Elias Lönnrotin kirjoittamaan *Kalevalaan* (*Vanha Kalevala* 1835, *Uusi Kalevala* 1849) ilmaistaan epäsuoremmin, eivätkä esimerkiksi henkilönnimet Louhea lukuun ottamatta paljasta teosten välistä yhteyttä.

*Kalevalan* tavoin *Huorasatu* alkaa syntytarinalla. *Kalevalassa* maailma syntyy sotkan munista, jotka vierivät Ilmattaren polvelta ja särkyvät. Munan palasista syntyy maailmankaikkeus. Gustafssonin romaanin aloitussatu kertoo vedestä nousevasta olennot, joka muuttuu naiseksi, saapuu maan päälle ja palaa jälleen vedenelävän muotoon. *Huorasadun* alku ja sen lukujen välikertomukset sijoittuvat muinaiseen menneeseen ja luovat tällä tavoin eeppisen välimatkan kuvattujen tapahtumien ja muun kerronnan nykyhetken välille (Bahtin 1981/1996, 17, myös Lyytikäinen 1992, 117).

*Kalevalan* hirviönainen on Pohjolassa valtaa pitävä ja tarpeen tullen itsensä kotkaksi muuttava Louhi, jonka yksi vastine *Huorasadussa* on käärmeeksi muuttava Lilith. *Kalevalan* sankariasetelma on kuitenkin käännetty *Huorasadussa* toisinpäin, koska Gustafssonin romaanissa naiset pyrkivät vapauttamaan joukkonsa Patriarkaatin ylläpitämältä alistamiselta ja vainolta. Afroditen johtama sota Patriarkaattia vastaan vertautuu Kalevan väen taisteluun Pohjolaa vastaan, ja naisten retket alamaailman Phallusteiniin vertautuvat tässä

tulkinnassa Väinämöisen, Ilmarisen ja muun Kalevan väen retkiin Pohjolaan. Kalevan väki pyrkii kaappaamaan Pohjolasta sammon, jonka Ilmarinen on takonut Pohjolan väelle, kun taas *Huorasadun* naisten tarkoitus on saada heiltä ryöstetty valta takaisin. Itämerensuomalaisessa kansanrunoudessa Lovettareksikin kutsuttu Pohjan akka on perinoita, joka pystyy muuntautumaan hahmoeläimeksi, esimerkiksi lieveeksi (kaarneeksi, kotkaksi) tai sirkuksi. Metamorfoosi linnuksi korostaa Pohjan akan entisestäänkin voimakkaita kynsiä. (Siikala 2012, 292–293.) Lintumaiseksi ja pitkäkyntiseksi hahmoksi muuttuu Gustafssonin romaanissa Kalla, joka ilmestyy aviomiehelleen öisin korppia ja lepakkoa muistuttavana olentona ja joka amatsoneiksi muuntautuneena hyökkää tuhoamaan Patriarkaatin mustan linnan.

Siikala (2012, 293) mainitsee, että itämerensuomalaisessa kansanrunoudessa Louhi ilmentää äärimmäistä pahaan asumalla Kuoleman naapurissa ja lähettämällä ihmisten keskuuteen kylmän ja hallan. Pohjola on hallan ja tautien tyyssija, ja paha ruumiillistuu sen emännässä, jota runoissa nimitetään Portoksi Pohjolan emännäksi (mt., 292). Noituuteen, kylmyyteen ja porttouteen yhdistyy myös *Huorasadun* Kalla, jonka nimi viittaa ruotsin kielessä kylmyyteen ('kall') ja joka tuo tullessaan Andersin huoneeseen kylmän viiman. Noituuden piirteitä ovat Kallan kyky muodonmuutokseen sekä taito riistää uhriltaan henki ja palauttaa tämä takaisin eloon.

Luvussa 3.2. yhdistin Andersin paloittelun ja palojen yhteen liittäminen myyttiin Osiriksesta ja Isiksestä. Tällainen kuolleista eloon palauttaminen toisintaa *Kalevala*-kontekstissa Lemminkäisen surmasta kertovaa 14. runoa ja kuolleista herättämistä kuvaavaa 15. runoa. Lemminkäinen ampuu Tuonen joen joutsenen, minkä vuoksi sokea paimen tappaa hänet (Lönnrot 1849, 14: 370–460). Poikaansa sureva äiti naaraa Lemminkäisen Tuonen joesta, pyytää mehiläistä tuomaan taikavoidetta ja palauttaa poikansa henkiin (mt., 15: 239–554). Mehiläisen taikavoiteen vastine on Gustafssonin romaanissa ihmeseerumi, joka palauttaa kuolleista. Mehiläismyyttejä toistaa myös yksi *Huorasadun* sisäiskertomuksista, satu Mehiläiskuningattaresta, joka luo naiselle klitoriksen ja täten naisen kyvyn nautintoon (H, 50).

*Kalevalan* viimeisessä laulussa kerrotaan, kuinka Marjatta tulee raskaaksi syötyään puolukan ja synnyttää varhaiskypsän pojan, joka haastaa Väinämöisen. Gustafssonin romaanin Anders alkaa kantaa uutta elämää syötyään omenansiemeniä ja synnyttää armeijallisen pieniä Kalloja, jotka hyökkäävät Phallusteinin patriarkkojen asuinsijoille. Marjatan poikaan vertautuu pikku-Kallojen lisäksi Millan synnyttämä lapsi Morfeus, joka on unenjumalan pojan

kaima. Pikkuvanha Morfeus ymmärtää jo varhain, että valta on jakautunut maailmassa epäonnistuneesti ja yllyttää naisia taisteluun. Hän on vanhan vallan kukistaja ja uuden ajan symboli Marjatan pojan tavoin. *Kalevalassa* Marjattaa luonnehditaan neitsykäiseksi ja siveäksi paimentytöksi, mutta kun hän tulee raskaaksi, äiti ja muut naiset nimittävät häntä hien huoraksi ja portoksi (Lönnrot 1849, 50: 161–192). Runon alussa Marjatan neitseellisyyttä liioitellaan: hän ei suostu lypsämään lehmää, jonka härkä on astunut tai syömään pääsin luona vierailleen uuhien lihaa (mt. 50: 1–34). Millaa ei luonnehdita neitsyeksi missään vaiheessa. Ennen raskaaksi tuloaan hän työskentelee prostituoituna, ja raskaaksi hän tulee jouduttuaan asiakkaan huijaamaksi. Yhteistä Marjatan ja Millan kohtaloille on kuitenkin se, että yhteisö suhtautuu heihin eri tavalla heidän tultua raskaiksi. Marjatta saa kantaakseen naisten halveksunnan, eivätkä naiset päästä häntä saunoihinsa synnyttämään. Millan asiakkaat alkavat karttaa lasta odottavaa naista, koska pitävät tätä epäseksikkäänä.

Milla synnyttää pojan, joka saa nimekseen Morfeus. Unen pojan kaima Morfeus on Gustafssonin romaanissa unen ja valveen maailmojen välittäjähahmo, joka kuljettaa muita henkilöitä unen valtakuntaan hakemaan vaikeasti saavutettavia tietoja.<sup>56</sup> Hän on syvämietteinen tietäjälapsi, joka kyseenalaistaa kaikki auktoriteetit, muiden muassa Homeroksen ja Aristoteleen. Tässä hän muistuttaa Marjatan poikaa, joka kyseenalaistaa Väinämöisen vanhan vallan. Marjatan pojan lailla Morfeus oppii puhumaan muutaman viikon ikäisenä.

Vain kahden kuukauden ikäisenä Morfeus alkaa jokeltelun. Äänet tunkeutuvat Millan uneen ja hän kuvittelee olevansa jossain vieraassa ja eksoottisessa maassa.

Ai niin, niinhän hän onkin.

Hän nousee haukotellen ja menee poikansa kehdon luokse. Milla on aina kuvitellut että vauvat hymyilevät jokellellessään mutta Morfeuksen kasvoilla on vakava ilme. Se näyttää ihan joltain poliitikolta, ehkä Paavo Lipposelta tai mitä niitä on. Millaa alkaa naurattaa. (H, 227.)

Lapsi kertoo vierailleensa yöllä Phallusteinin kuningaskunnassa, jossa on tavannut heikoiksi palvelijoiksi pakotetut amatsonit. Kun Afrodite on unessa, Morfeus vie hänet maan syövereiden Phallusteiniin. Maailman seitsemänneksi

---

<sup>56</sup> Unen ja kuoleman valtakunnissa vaeltavan Morfeuksen esikuva on myös Manalasta Eurydikeaan noutava myyttinen Orfeus.

alimmassa kerroksessa Afrodite ja Morfeus kohtaavat raa’asti murhatun Kallan jäännökset: ”siinä konttaa Kalla, monistettuna, kummallisesti puettuna ja ilman hampaita” (H, 229). Seitsemänneksi alin kerros on viittaus Danten Kiirastulen seitsemään piiriin ja Kallan seitsenkerroksisen työpaikan saastaisimpaan alimpaan kerrokseen. Aristoteles on poistattanut naisilta kynnet ja hampaat todistaakseen, että naiset ovat miehiä huonompia ja vajavaisempia olentoja. Afrodite ja Aristoteles käyvät seuraavanlaisen vuoropuhelun naisen sukupuolielinten leikkelemisestä. Kumpikaan ei ymmärrä toisen sanomaa.

MIES: Tällä tavoin miehen on helpompi ja miellyttävämpi sijoittaa siemenensä kasvamaan naiseen. Ja synnytyskin käy tehokkaammin.

”Ai siis että irrottaisi häpyhuulet ja klitoriksen ja kaiken?!” Afrodite parahtaa.

MIES: Esimerkiksi terävällä kivellä! Tai nykyäänhän on järkeviä välineitä muitakin, partakoneenterät ja sen sellaiset.

”Äidit eivät koskaan antaisi tehdä sellaista tyttärilleen!”

MIES: Hmm, kumma, ihan kuin tuuli toisi korviini sanoja. Jos oikein kuulin, se sanoi: kun teet sen ensin äidille, äiti tekee sen sitten tyttärelleen. (H, 230.)

Afrodite haluaa pois patriarkalisesta helvetistä, jossa mies suunnittelee naisten alistamista ja silpomista. Hän kuvittelee, etteivät miehen suunnitelmat ole vielä toteutuneet ja yrittää estää niiden toimeenpanon. Kohtauksen ironia syntyy siitä, että lukija tietää naisia kohdellun miehen mainitsemilla tavoilla teoksen ulkoisessa todellisuudessa. Afroditen tekemä unimatka Morfeuksen kanssa on kriisiuni (vrt. Bahtin 1929–1963/1991, 214–215), joka saa Afroditen näkemään maailman uudella tavalla ja toimimaan ripeästi, sillä ”[a]siat menee ihan kyrviksi jos ei nyt heti toimita” (H, 230). Afrodite aikoo pelastaa Morfeuksen kanssa maailman, mutta tarvitsee avukseen maailman mahtavimman olennon Lilithin.

Gustafssonin romaanin parodioi Homeroksen eeposta *Odysseiaa*, joka kuvaa Odysseuksen paluuta Troijan sodasta kotiin Penelopen luokse. Odysseus on ollut poissa kotoa 20 vuotta, mutta hänen vaimonsa on torjunut kosijat, pysynyt uskollisena ja odottanut miestänsä palaavaksi. Matkalla Odysseus joutuu moniin vaaroihin ja ajautuu saarille, esimerkiksi kyklooppien, Kalypson ja Kirkenoidan luokse. *Huorasatu* kertoo puolestaan Afroditen harharetkistä maan päällä ja manalassa, mutta romaanin sivuhenkilöihin lukeutuvat myös Odysseus, Penelope ja Kirke. Eepoksessa *Ilias* kreikkalaiset sotilaat lähtevät hakemaan Parisin viemää Helenaa Troijasta. Afroditen matkan alkuperäinen syy on puolestaan noutaa Persefonen ryöstämä Adonis, mutta matkasta tulee pitkä ja

monivaiheinen. Afrodite joutuu vankilaan, aiheuttaa skandaaleja ja vierailee Kirken baarissa, jossa Odysseuskin on tuttu asiakas.

Kirken hahmo on Bottigheimerin (2014, 26) mukaan kulkeutunut kreikkalaisesta mytologiasta keskiaikaisiin ritariromansseihin ja myöhempiin satuihin, joissa se esiintyy voimakkaana loitsijana. Kirken hahmoa on käytetty uudemmassakin kirjallisuudessa. Gustafssonin romaanissa Penelope ja Kirke kertovat Odysseuksen harharetkestä, ja heidän kertomanaan retkeilijän sankaruus kyseenalaistuu. Odysseuksen miehistö käyttäytyy huonosti ja ylenkäyttää alkoholia Kirken saarella, minkä Kirke kostaa muuttamalla sikailevat miehet sioiksi. Harharetket näyttäytyvät humalaisten seikkailuna pikemmin kuin sankarimatkana. *Odysseian* tunnistamiskohtaus, jossa Penelope ymmärtää miehensä palanneen kotiin, toistuu *Huorasadussa* ja on yksi eeosrepertoarin piirteistä.

Margaret Atwood kirjoittaa uudelleen Odysseuksen tarinaa teoksessaan *Penelopiad* (2005), jossa kerrotaan Penelopen kahdentoista palvelusnaisen surullisesta kohtalosta. Romaanin Penelope kertoo oman versionsa Odysseuksen matkasta, pitkästä odottamisesta ja siitä, kuinka molemmat puoliset ovat valehdelleet toisilleen (Atwood 2005, 173). Odysseuksen ja Penelopen tarina esitetään Penelopen kertomana myös *Huorasadussa*. Penelope esittää Afroditelle ”Penelopen avioerokertomuksen”, tarinan kotiinpalaavasta humalaisesta Odysseuksesta, pihalla rymyävistä miehistä ”kuka tietää mistä kaikista maailman perserei’istä” (H, 269) ja Penelopesta, joka miehensä seikkailuihin kyllästyneenä tappaa tämän. Molemmissa teoksissa Odysseuksen sankarillisuus ja Penelopen kärsivällisyys kyseenalaistuvat.

Kymmenen tai kaksikymmentä vuotta poissa ollut *Huorasadun* Odysseus palaa Penelopen kertomuksessa kotiinsa ja tivaa vaimoltaan, onko tämä ollut uskollinen. Molemmat puolisoista ovat humalassa tai huumeissa, ja Penelope kertoo miehelleen jättävänsä tämän. Lopulta hän surmaa miehensä sukka-puikolla, ja rangaistukseksi häneltä takavarikoidaan kutimet. *Odysseiassa* Penelope kutoo kangasta, joka valmistuessaan olisi hänen hääkankaansa. Penelope ei kuitenkaan halua naimisiin yhdenkään kosijansa kanssa, minkä vuoksi hän purkaa joka yö päivällä kutomansa kankaan. Kankaan kutominen on tulkittu uskollisen odottamisen ja naisen tarinankerronnan metaforaksi. Adriana Cavarero (1995, 16) tulkitsee kankaan kutomisen ja purkamisen Penelopen kapinaksi: purkamalla hääkankaansa Penelope mitätöi roolin, johon patriarkaalinen järjestys hänet yrittää pakottaa. Kutomalla hän rakentaa oman aikansa, johon patriarkaalinen järjestys ei voi kajota. Kutomisväline on kapinan

keino myös *Huorasadun* Penelopelle, joka tappaa lähentelevän miehensä sukka-puikolla ja jolta teon seurauksena takavarikoidaan neulat ja puikot. Kudinten takavarikointi on yksi esimerkki naisen metaforisesta vaimentamisesta ja naisen kapinallisuuden rankaisemisesta.

”Penelopen avioerokertomus” on yksi esimerkki eeposten juonten nurinkääntämisestä. Uskollisuuden ja odottavan rakkauden sijasta Penelopen ja Odysseuksen tarina kertoo *Huorasadussa* pettymyksestä, vihasta ja turhautumisesta.

Mutta nyt kun se oikeasti tapahtui, mä vaan istuin paikallani ja kuuntelin, mihin päin taloa sen askeleet meni. Mä otin huikan roseeviiniä, koska oli vasta aamupäivä, ja kaivoin mun käsityön sängyn alta. Siinä mä sitten odotin että se löytää mut. Lopulta se astui mun huoneeseen ja näytti siltä kuin odottaisi että mä syöksyn sen syliin mitenkään kommentoimatta tätä sen pikku meriseikkailua.

No mä en tehnyt niin. (H, 269.)

*Huorasadun* Odysseus ei pääse kertomaan merimatkastaan vaimolleen, kun taas Afroditelta Penelope kysyy, miten tämän matka onnistui. Afrodite kertoo matkastaan merellä, näkemistään jätelautoista, delfiinien kanssa laulamisesta, koralleista, valaista ja vasarahaista, joka ehdottaa Afroditelle ihmiskunnan tuhoamista, jotta merten eläimet saisivat elää (H, 271).

Eeposlajeille tyypillistä tunnistamiskohtausta varioidaan Gustafssonin romaanissa monessa kohdin. Iloinen tunnistaminen esitetään, kun Afrodite löytää Penelopen baaritiskin paremmalta puolelta: Penelope on päässyt baariin töihin raitistuttuaan miehensä kuoleman jälkeen ja näyttää nuorelta ja hehkeältä. Iloisia tunnistamisia ovat myös Millan ja Kallan sekä Afroditen ja Saaran kohtaamiset pitkien erossaolojen jälkeen. *Odyssiassa* Telemakhos tunnistaa kotiin palanneen isänsä, kun taas *Huorasadussa* Afrodite yllättyy nähdessään Penelopen ja Odysseuksen pojan.

AFRODITE: Onks toi...

PENELOPE: Telkkari, on.

AFRODITE: Onpa se erinäköinen. (H, 270.)

*Huorasatu* käy dialogia länsimaisen kirjallisuuden kanonisoitujen teosten kanssa kirjoittamalla uudelleen esimerkiksi *Raamatun*, *Paradise Lostin*, *Divina Comedian* ja *Odyssiain* tarinoita ja henkilöahmoja. Kaikki tekstienvälisistä viittauksista eivät ole lajiviittauksia, mutta ne saavat merkityksiä osana *Huorasadun* parodista uudelleenkirjoittamisen poetiikkaa. Erinäköiseksi Telkkariksi muuttunut Telemakhos on tästä esimerkki. Dialogi kanonisoitujen



teosten kanssa osoittaa kuitenkin myös Gustafssonin romaanin paikan kaanonin osana, myyttisenä ja eepisenä kertomuksena maailman alkuvaiheista, naisen ja miehen välisistä suhteista, syntymästä ja kuolemasta sekä kostosta ja väkivallasta.

## 4 Domestikoidut naiset. Johanna Sinisalon *Auringon ydin*

### 4.1 Tieteisfiktio, vaihtoehtohistoria ja uuskuuma

*Auringon ydin* kuvaa fiktiivistä Suomen Eusistokraattista tasavaltaa, jonka merkittävin hallintoelin on Terveysvirasto. Totalitaarinen Eusistokratia pyrkii kontrolloimaan kansalaistensa käyttäytymistä lainsäädännön, koulutuksen ja kasvatuksen avulla. Teoksen päätarina kuvaa ajanjaksoa 2013–2017, mutta sisäiskertomuksissa, päähenkilön muistoissa ja teokseen liitetyissä dokumenteissa kerrotaan myös varhaisemmista vuosikymmenistä. Teos koostuu päähenkilön Veran/Vannan ja hänen ystävänsä Jaren kerronnasta sekä eri tekstilajeja edustavista katkelmista.

Romaaniin on liitetty esimerkiksi kirjeitä, sanakirja-artikkeleita, kouluaineita, opetusfilmin käsikirjoitus, palvelukseenastumismääräys, lottomainos, kansanlaulu, opaskirjan katkelma, oikeudenkäyntipöytäkirja ja otteita historiateoksista. Eri aikojen dokumentit rakentavat yhdessä henkilöahmokerronnan kanssa kuvan kehityksestä, joka on johtanut Eusistokratian syntymiseen. Katkelmat fiktiivisestä teoksesta ”Naisten domestikaation lyhyt historia” (AY 177–184) kertovat yhteiskuntajärjestelmän tieteellisestä taustasta: kokeista, joiden soveltaminen ihmiseen on johtanut kahden toisistaan eroavan naissukupuolen, eloisten ja morlokkien, kehittymiseen. Naisista on pyritty jalostamaan kesyjä eloisia, mutta jalostaminen ei ole onnistunut täydellisesti, minkä vuoksi osa naisista ilmentää vääränä pidetyn sukupuolen ominaisuuksia.

Kollaasimaisuus, eri lajien piirteiden yhdistäminen, normatiivisen heteroseksuaalisuuden kyseenalaistaminen ja ekologiset teemat ovat 1970-luvulla ja myöhemmin kirjoitettujen feminististen utopioiden tyypillisiä piirteitä (Mohr 2005, 24–25). Sinisalon romaanissa nämä piirteet yhdistyvät dystooppiseen yhteiskuntakuvaukseen. Kollaasimaisuus on rakennepiirre, joka yhdistää *Auringon ytimen* Sinisalon esikoisromaanin *Ennen päivänlaskua ei voi*, jonka teksteissä kerrotaan peikkolajin vaihtoehtoisesta historiasta. Sinisalon debyyttiromaanin *Auringon ytimen* yhdistävät myös vaihtoehtoisen historian

kuvaaminen, myytti- ja satuviittausten laaja käyttö sekä yhteisöstään poikkeavien olentojen kuvaus.

*Auringon ytimen* tekstikatkelmista useimmat ovat fiktiivisen valtiollisen kustantamon julkaisemia. Ne osoittavat sen, miten kuvatussa yhteiskunnassa on valtiollistettu muiden muassa koulutus, bordellit ja rahapelit. Nämä Valtion Kustannuksen julkaisemat tekstit ovat teoksen sisäsivuilla muun tekstin lomassa, ja niiden moninaisuus kuvaa, miten Eusistokratian valta on hajaantunut ja levittäytynyt yhteiskunnan ja kulttuurin eri aloille: satukirjoihin, maanpuolustukseen ja opasteuksiin.

Dystopian traditiossa valtion kontrolloiman julkaisutoiminnan kuvauksella on merkittävä asema, ja sitä voi pitää yhtenä lajin prototyyppisistä piirteistä. Esimerkiksi Zamjatinin romaanin *My* alussa on valtion julkaisema teksti, jossa kehoitetaan tuottamaan ylistysrunoja valtiolle. Tämän teoksen kertojan päiväkirjateksti on aluksi linjassa valtion ideologian kanssa, mutta myöhemmin alkaa poiketa valtion määräämistä koneita ja kollektiivia ylistävästä tyylistä ja sisällöstä. Orwellin romaanissa *Nineteen Eighty-Four* kerrotaan, kuinka totuusministeriö muokkaa vanhoja runoja valtioideologian mukaisiksi. Hegemoniasta poikkeaminen ilmenee eri tekstilajeissa ja henkilöhahmokerronnassa myös Sinisalon *Auringon ytimessä*. Valtion kustantamien katkelmien lisäksi Sinisalon teoksessa on sitaatteja šamanistisista henkimatkalauluista, jotka ovat teoksen alussa parateksteinä ja myöhemmin osana Veran/Vannan kerrontaa. Myyttiset tekstit eroavat valtion kontrolloimista teksteistä ja edustavat teoksessa toista, kapinallista ääntä.

Valtion Kustannus on Suomen Eusistokraattisen tasavallan virallinen ja ainoa kustantaja. Tämän valtiollisen kustannusyhtiön päämäärä on manipuloida kansalaiset uskomaan eusistokraattisen yhteiskunnan paremmuuteen hedonistivaltioiksi kutsuttuihin ympäröiviin yhteiskuntiin nähden. Sinisalon teos on satiirinen kuvaus rajansa sulkevasta valtiosta, joka propagandan, kasvatuksen ja pelon lietsonnan keinoin saa kansalaiset uskomaan ulkopuolelta tulevaan uhkaan. Tätä uhkaa kuvataan teoksessa symbolisesti ja intertekstien avulla esimerkiksi varioimalla ”Punahilkka”-satujen asetelmia.

Myyttisiä kertomuksia muistuttavat kuvaukset šamanistisista matkoista vuorottelevat *Auringon ytimessä* esimerkiksi luonnontieteellisten ja historiallisten tekstikatkelmien kanssa. Eri tekstilajeja edustavat katkelmat antavat selityksiä sille, miksi romaanissa kuvattu maailma on kehittynyt sellaiseksi kuin se tapahtumahetkellä on. Sinisalon tapa käyttää eri tekstilajeja on yksi hänen tuotantonsa leimallisimmista piirteistä. *Auringon ytimessä*

erilaisten tekstilajien käyttö on toisaalta osa teoksen leikkisää itserefleksiivisyyttä, toisaalta merkittävä osa sitä, miten teoksessa kehitellään spekulatiivista ajatuskoetta (Roine & Samola 2017).

Vaikka Sinisalon teoksessa kuvatun Eusistokratian historiallisia esikuvia ovat esimerkiksi Neuvostoliitto, Neuvostoliiton aikainen Viro ja 1930-luvun Saksa, kirjoitusaikaansa nähden lähitulevaisuuteen sijoittuvassa romaanissa on yhtymäkohtia myös niihin poliittisiin kehityskulkuihin, joita eri puolilla Eurooppaa on ollut teoksessa kuvattujen vuosien aikana. Esimerkiksi Viktor Orbánin pääministerikauden Unkari on valtiollistanut koulutuksen, oppikirjat ja opetussisällöt niin, että kirjoissa on puutteellisia tietoja, eivätkä opettajat saa suunnitella opetustaan itsenäisesti (Turtiainen 2016). Suomessa kehitys on kulkenut osittain eri suuntaan, ja valtiollistamisen sijasta valtion instituutioita ja omaisuutta on yksityistetty ja yhtiöitetty. Uuskonservatiivisuus ja syrjintä ovat kuitenkin nyky-Suomenkin ilmiöitä. Sinisalon lähitulevaisuuteen sijoittuva dystopia on siis osoittautunut osittain toteutuneeksi ennustukseksi.

Rajoja sulkeva ja muista valtioista eristäytyvä Eusistokratia on nyky-Euroopan satiirinen kuvaus, joka on vuonna 2016 vielä ajankohtaisempi kuin ilmestymisvuonnaan. Vuonna 2013 julkaistu teos kuvaa vuosia 2015 ja 2016. Vuonna 2015 Euroopan maihin pyrki satojatuhansia turvapaikanhakijoita, mikä synnytti kiivaan keskustelun rajavalvonnan tarkentamisesta ja maahanmuuttolakien tiukentamisesta. Euroopan maat alkoivat rakentaa rajoilleen konkreettisia muureja estämään turvapaikanhakijoiden pääsyn maahan. Näinä vuosina rasismista tuli entistä näkyvämpää Suomessa: eri kaupungeissa perustettiin katupartioita, joihin kuulunut Soldiers of Odin -ryhmä julisti puolustavansa naisten turvallisuutta, mutta ryhmän jäsenillä paljastui olevan yhteyksiä uusnatsismiin ja rasistisiin yhdistyksiin (Viljamaa 2016). Rajat kiinni! -kansanliike on ilmaissut tavoitteekseen Suomen ja Euroopan rajojen sulkemisen osalta ihmisistä. Katupartioiden tavoin tämä ryhmä on kertonut puolustavansa naisten oikeutta kulkea kaduilla rauhassa ilman, että naisten seksuaalista koskemattomuuttaan loukataan (Yle Uutiset 25.1.2016). Sinisalon teoksen dystopiayhteiskunnassa sukupuolesta ja seksuaalisuudesta on tehty poliittisia kysymyksiä, ja esimerkiksi naisten seksuaalisen turvallisuuden takaamisella perustellaan toisaalta heidän alistamisensa, toisaalta rasistinen suhtautuminen muunmaalaisiin ”hedonistivaltioissa” eläviin ihmisiin.

Eristäytyneisyys, muurien pystyttäminen, kiristynyt insitutionaalinen kontrolli, vallan keskittyminen ja ulkopuolisena pidettyyn kohdistuva pelko ovat 2010-luvun Euroopan todellisuutta, mutta niiden kuvaukset ovat myös

dystopialle tyypillisiä lajipiirteitä. Dystopia on saanut vaikutteita 1900-luvun totalitaarisista valtioista, niin fasisisiksi kuin kommunistisiksi kutsutuista hallinnoista, mutta on todennäköistä, että tämän lajin 2000-luvulla kirjoitettuihin edustajiin ovat vaikuttaneet myös kirjoitusajan poliittiset kehitykset eri puolilla maailmaa. Esimerkiksi Sinisalonen romaanissa 2010-luvun poliittiset ideologiat esitetään analogisina 1930- ja 1950-lukujen politiikan ja aateilmapiirin kanssa. Tämä analogisuus näkyy esimerkiksi siinä, että teokseen liitettyjen dokumenttien julkaisuajoina mainitaan 1930-, 1950- ja 2010-luvut, mutta niiden sisällöt ilmentävät samankaltaista ideologiaa.

Totalitaarinen Eusistokratia pyrkii kontrolloimaan kansalaistensa käyttäytymistä lainsäädännön, koulutuksen ja kasvatuksen avulla. Eusistokratia näyttää hyvinvointiyhteiskunnan äärimmäisenä ja kieroutuneena muotona, jossa yksilöiltä on viety mahdollisuus tehdä elämäänsä koskevia valintoja ja kantaa vastuuta omasta terveydestään. Teos liittyy osaksi dystopiatradition kuvauksia yhteiskunnista, joissa yksilöiden oikeuksia ja vapautta rajoitetaan mutta rajoitukset perustellaan vetoamalla johonkin hyvänä esitettyyn päämäärään.

Sinisalonen teokseen liitetty katkelma kuvitteellisesta ”Nyky-suomen sanakirjasta” antaa sanalle ’eusistokratia’ selityksen. Nimen alkuosa eu on viittaus utopia-sanalle etymologiaan – tämän sanan on katsottu juontuvan kreikan sanoista eu tai ou (hyvä; ei-oleva) ja topos (paikka). Tämä viittaus korostaa sitä, kuinka Eusistokratia esittää olevansa utopia. Se kuitenkin osoittautuu dystopiaksi ainakin osalle kansalaisistaan. Tällainen utopian ja dystopian ambivalentti suhde on tyypillistä utopia- ja dystopiakirjallisuudelle. Eusistokratia-nimen alkuosa viittaa myös nimeen Eurooppa sekä sen poliittiseen ja taloudelliseen liittoon Euroopan Unioniin, jonka virallinen lyhenne on EU. Sanan loppuosa -kratia juontuu puolestaan kreikan kielen valtaa tarkoittavasta sanasta krátos.

**EUSISTOKRATIA.** Suomessa vallitseva yhteiskuntajärjestys, ”hyvinvointivalta”. Pohjautuu latinan kielen sanoihin eu (hyvä) ja sistere (seistä), kirjaimellisesti siis ”pysyä, pysytellä hyvässä olotilassa”. Vrt. → **eusistentialisti** → **eusistenssi**. Esimerkkilause: ”Eusistokraattisessa yhteiskunnassa hallinnon tärkein tehtävä on edistää kansalaisten kaikinpuolista hyvinvointia ja terveyttä.” (AY, 80.)

Kansalaisten hyvinvointi ja terveys pyritään eusistokratiassa turvaamaan esimerkiksi kieltämällä päihteet ja itsetuhoinen käytös. Huomattava osa sääöksistä kohdistuu lisääntymisterveyteen ja naisten käyttäytymiseen, ja

valtio pyrkii turvaamaan uusien kansalaisten synnyn kannustamalla ja pakottamalla osan kansalaisista hankkimaan jälkeläisiä. Eusistokraattinen valtio tukee ydinperheitä, mutta syrjii ihmisiä, jotka eivät sovi tarkasti määriteltyihin perhe- ja sukupuolimalleihin. Naisista on Eusistokratiassa jalostettu ja kasvatettu stereotyyppisen feminiinisiä eloisia, ja norminmukainen eusistokratialainen mies on korostuneen maskuliininen masko. Androgyynejä morlokkinaisia ja miinusmiehiä sen sijaan syrjitään.

Sinisalonen teoksen päähenkilöt ovat orvoiksi jääneet sisaret Mira ja Vera. Kun sisarukset ovat lapsia, heidät tuodaan Espanjasta Suomeen, jossa heidän isoäitinsä Aulikki Neulapää asuu. Lapset muuttavat Aulikin taloon Neulapään tilalle Tampereen Teiskoon. Eusistokratian valta ulottuu periferiaankin, ja lapset pakotetaan sukupuolenmääritykseen. He joutuvat luopumaan vanhoista nimistään ja ottamaan hallinnon hyväksymät nimet Manna ja Vanna. Suomen Eusistokraattinen valtio nimeää kaikki naiset -nna-loppuisella nimellä esimerkiksi Hannoiksi, Vannoiksi ja Johannoiksi. Nimien nasaaliäänteet ovat paitsi tyypillisiä suomenkielisille naisennimille myös äänteitä, jotka yhdistetään naiselliseen puhetapaan: kun imitoidaan naisen ääntä, puhutaan usein niin, että ilmavirta kulkee nenän kautta. Naisellisena pidetyn puhettavan parodiointia on myös *Huorasadussa*, jonka kertojan mainitaan ääntävän s-äänteen sihisevänä sen jälkeen, kun hän on nielaissut käärmeen.

Eusistokratian sukupuolenmäärityksen tarkoitus on varmistaa, että kaikki lapset käyttäytyvät määrätyn ja luonnollisena pidetyn sukupuolen mukaisesti. Teoksessa ei kuitenkaan kerrota, joutuvatko pojat sukupuolenmääritykseen vai määritelläänkö vain tyttölapset. Sisaruksista Miran/Mannan kerrotaan olevan ilmetty eloi: lapsenomainen, vaalea, pyöreäpäinen ja kiharatukkainen tyttö, joka huolehtii kauneudestaan. Mira/Mannan kerrotaan rakastavan kaikkea kaunista, kukkia ja punaisia esineitä, joita pidetään kulttuurissa feminiinisinä. Hän haaveilee heteroavioliitosta, lapsista ja hoivaamisesta ja kokee tärkeimmäksi tehtäväkseen onnistumisen pariutumismarkkinoilla. Vera/Vanna vastaa ulkomuodoltaan naiseuden normia, mutta häntä kiehtovat seikkailut ja älyllisyyttä edellyttävät askareet. Hän kokee olevansa morlokki, mutta hänen ruumiinsa muistuttaa eloin vartaloa. Morlokkiudellaan hän rikkoo naisille asetettuja sääntöjä, eikä hänen kaltaistaan saisi olla olemassa, minkä vuoksi Aulikki-isoäiti kehottaa häntä piilottamaan sukupuolensa valtion viranomaisilta ja käyttäytymään kuin eloi-nainen: ehostamaan, pukeutumaan, kirjoittamaan ja puhumaan feminiinisiksi katsotuilla tavoilla kodin ulkopuolella.

Sinisalo (2014, 3) on itse yhdistänyt tuotantonsa uusikummaan (New Weird) ja erityisesti sen suomalaisen varianttiin suomikummaan, jossa uusikumman lajipiirteisiin yhdistyy esimerkiksi viittauksia pohjoiseen mytologiaan ja folkloreen. Uusikumman lajia edustavat teokset eivät Jeff VanderMeerin (2008, xvi) mukaan kuvaa perinteiselle fantasialle tyypillisiä romantisoituja paikkoja vaan esittävät jokseenkin realistisen miljöön, jonka kuvaukseen sekoittuu usein fantasian, tieteisfiktion ja kauhun elementtejä. VanderMeer (mt.) luonnehtii uusikummaa urbaaniksi fiktioksi, joka kuvaa nykyajan ilmiöitä mutta myös vaihtoehtoisia maailmoja. Uusikumman piirteeksi on mainittu eklektinen tapa lainata mitä erilaisimmista lähteistä ja yhdistää erilaisia lajeja (Swainston 2008, 319). Sinisalon romaanin monilajisuus on rakennepiirre, joka yhdistyy uusikumman repertoariin, mutta toisaalta se on myös postmodernistisen kirjallisuuden piirre. Ensimmäiseksi laajasti tunnetuksi uusikummalliseksi teokseksi luetaan usein China Miévilin *Perdido Street Station* (2000) (VanderMeer 2008, xi). Uusikumma on 2000-luvulla käytetty lajitermi, joka on läheinen maagisen realismin ja reaalfantasian kanssa.

Uusikummalta tyypilliseen tapaan Sinisalon romaani yhdistää nykyajan realistisen miljöökuvauksen yliluonnollisiin ja myyttisiin elementteihin. Teoksessa kuvataan 2000-luvun Tamperetta ja sen lähiympäristöä yksityiskohtaisesti, ja tamperelainen lukija voi tunnistaa tapahtumapaikoiksi Kalevan kankaan hautausmaan, Siilinkarin kahvilan, Juhannuskylän ja Teiskon maaseutumaiseman. Useissa dystopiateoksissa pääkaupunki on valtion metonymia (Ågren 2014, 26–27)<sup>57</sup>, mutta muiden Sinisalon teosten tavoin *Auringon ydin* sijoittuu Tampereen kaupunkiin valtiovallan keskuksen ulkopuolelle. *Auringon ytimessä* ei mainita Helsinkiä tai pääkaupunkia, joten Tampere saa keskeisimpänä kuvattuna kaupunkina valtion metonymian ominaisuuksia. Realistinen miljöökuvaukseen yhdistyy teoksessa outoihin piirteisiin, joista huomattavimmat liittyvät sukupuoliin, sukupuolipolitiikkaan, ihmislajin muokkaamiseen sekä ihmisten noitamaisiin kykyihin. Uusikummalta ja suomikummalta ominaisesti teoksessa viitataan myytteihin ja kansanperinteeseen. Nämä viittaukset esimerkiksi itämerensuomalaiseen mytologiaan ja siperialaisen tšuktšikansan myytteihin tuovat esiin Sinisalon

---

<sup>57</sup> Esimerkkejä dystopioissa kuvatuista pääkaupungeista ovat Huxleyn *Brave New Worldin*, Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanin ja Zamjatinin dystooppisen novellin ”The Fisher of Men” (1921) Lontoo, Viktor Pelevinin romaanin *Omon Ra* ja Tatjana Tolstajan romaanin *Kys’ Moskova* sekä Madeleine Hesséruksen romaanin *Staden utan kvinnor* Tukholma.

romaanin paikallisen erityisyyden uuskumman, tieteisfiktion ja dystopian lajitraditioissa.

Sinisaloon mukaan monet 1900- ja 2000-lukujen vaihteen suomalaiset kirjailijat ovat haastaneet pitkään vallinneen realistisen proosan tradition kirjoittamalla fiktiota, joka yhdistää tieteisfiktion, fantasian, kauhun, surrealismia ja maagisen realismia piirteitä. Nämä teokset voivat hänen mukaansa sijoittua tieteisfiktioviisiin rinnakkaismaailmihin tai yhdistää realistiseen kerrontaan outoja elementtejä. (Sinisalo 2014, 3; Sinisalo 2015.) Suomikumma-nimitetyn lajin piiriin on luettu Sinisaloon lisäksi muiden muassa Tiina Raevaaran, Pasi Ilmari Jääskeläisen, Maarit Verrosen ja Leena Krohnin teoksia. Suomikumma-nimitys on toiminut lajikategorian lisäksi myös markkinointiterminä, jonka avulla suomalaista kirjallisuutta on myyty ulkomaille korostamalla sen eksoottisuutta ja outoutta (Roine & Samola 2017). Suomikumman määrittelemistä lajiksi tai alalajiksi hankaloittaa se, että sen mainitaan pakenevan kaikkia lajiluokituksia yhdistämällä vapaasti eri lajien elementtejä (Sinisalo 2014, 4).

*Auringon ytimen* keskeinen spekulatiivinen kysymys on, mitä voisi tapahtua, jos ihmisen eläimiin ja kasveihin kohdistama jalostustyö ja domestikaatio kohdistuisivat ihmislajeihin. Millaisia yhteiskunnallisia vaikutuksia sillä olisi ja millaisessa yhteiskunnassa jalostustyön harjoittaminen olisi mahdollista? Ihmisten jalostaminen on monissa dystopioissa kuvattu vallankäytön muoto, ja jalostustyön yksityiskohtainen ja mielikuvituksellinen kuvaus on näissä teoksissa usein myös tieteisfiktion piirre. Näin on laita Sinisaloonkin teoksessa, jossa tieteisfiktion elementit yhdistyvät vaihtoehto historian, sadun, myytin, fantasian ja realismia piirteisiin. Naisten jalostamista ja domestikoimista esitellään teokseen liitetyissä tieteellisten teosten katkelmissa, joissa kerrotaan esimerkiksi venäläisen tutkijan Dimitri Beljajevin hopeakettukokeista. Tieteellisen kielen rekisteri ja akateeminen diskurssi yhdistyvät Sinisaloon teoksessa satu- ja folkloremotiiveihin, kun jalostus- ja kasvatustyön tuloksena enemmistö naisista muistuttaa kanonisoitujen satujen kauniita ja avuttomia naishahmoja ja uskoo saduille tyypillisiin sukupuolirooleihin. Eloisukupuolta edustava Mira/Manna leikkii satuprinsessaa, kun taas hänen morlokkisiskonsa Vera/Vanna esittää neuvokkaan paimenen roolia.

Henkilöhahmojen lisäksi chili on teoksessa sekä sadun että tieteisfiktion elementti: se on satusankarin muodonmuutoksen ja pelastumisen mahdollistava taika-aine mutta myös tieteisfiktioille tyypillinen novum (Suvin 1979, 63–84), uutuuselementti, joka Sinisaloon romaanissa mahdollistaa henkilöhahmon



matkan toisten hahmojen mielen sisäiseen maailmaan ja muihin arkimaailmasta poikkeaviin ulottuvuuksiin. Chilinjalostusta harjoittava Valteri selittää biologisen tarkasti, miten chili vaikuttaa ihmisen mieleen ja ruumiiseen aktivoimalla kipureseptoreita, ärsyttämällä trigeminaalisoluja ja vapauttamalla neuropeptidejä, jotka kiihdyttävät dopamiiniaineenvaihduntaa ja edesauttavat pääsyä mielensisäisille matkoille (AY, 245–246).

Darko Suvinin (1979, 7–8) määritelmän mukaan tieteisfiktio on laji, jolle on ominaista tiedostava vieraannuttaminen (cognitive estrangement, suom. Raipola 2015) ja jonka keskeinen keino on esittää kirjailijan empiirisestä ympäristöstä eroava ja sille vaihtoehtoinen mielikuvituksellinen ympäristö. Suvin (mt., 4, 7–8) painottaa tiedostavan vieraannuttamisen merkitystä tieteisfiktio lajia määrittävänä piirteenä. Vieraannuttamisen ja tiedostavuuden hän näkee lajin välttämättöminä ja riittävinä edellytyksinä. Suvinin kahteen ominaisuuteen painottuva ja toisia ominaisuuksia poissulkeva käsitys lajista eroaa Fowlerin (1982) käsityksestä lajista piirrepertoaarina, jossa yksikään yksittäinen piirre ei nouse toisia hallitsevammaksi niin, että se olisi ehdoton edellytys lajiin kuulumiselle. Suvinin määritelmä on ollut pohja myöhemmille tieteisfiktio määritelmille, jotka eivät ole yhtä poissulkevia mutta jotka esittävät vieraannuttamisen lajin keskeisenä ominaisuutena (esim. Mendlesohn 2003).

Tieteisfiktio kuvaa mielikuvituksellisia ympäristöjä vieraannuttaen, mikä on tyyppillistä muillekin lajeille, esimerkiksi sadulle ja fantasialle. Suvin (1979, 7–8) kuitenkin erottaa tieteisfiktio esimerkiksi myytistä, sadusta, realismista, pastoraalista ja fantasiasta omaksi lajikseen. Myytistä tieteisfiktio eroaa hänen mukaansa sillä perusteella, ettei se myytin tavoin kuvaa ajatonta, staattista tai universaalista ideaa, maailmaa tai ihmistä tai selitä näiden olemusta. Tieteisfiktio sen sijaan esittää ongelmia ja tutkii, mihin ne voivat johtaa. Vieraannuttaminen on piirre, joka erottaa tieteisfiktio realismista, ja tiedostavuus erottaa sen sadusta. Suvinin mukaan myös satu kyseenalaistaa kirjailijan empiirisen maailman lait, mutta pakenee rinnakkaismaailmaan välittämättä tiedostavuudesta. Suvin esittää, että sadun mielikuvituksellisuuden tarkoitus ei ole ymmärtää empiirisen todellisuuden piileviä virtauksia, vaan satu sulkeutuu itseriittoisesti omaan maailmaansa, jossa kaikki on mahdollista. (Mt.)

Satu näyttäytyy tässä määritelmässä tieteisfiktioita yksinkertaisempaan ja mielenkiinnostomampaan lajiin. Suvin esittää, että alaluokkainen kansansatu muuttui 1600- ja 1700-luvuilla taidesaduksi, joka oli aiempaa yksilöllisempi ja osin yksinkertaisempi laji. Tämän vuoksi tieteisfiktio palauttaminen sadun lajiin on Suvinin mielestä luova itsemurha. (Suvin 1979, 8.) Suvinin käsitys

sadusta on yksinkertaistava, koska se ei ota huomioon monien satujen tapaa kuvata sekä tekstinulkoista yhteiskuntaa että mielikuvitusmaailmaa samanaikaisesti. Satu ei ole eskapistinen laji siinä mielessä kuin Suvin sen esittää olevan, vaan useat sadut kertovat kerronta-aikansa yhteiskunnasta ja ihmisryhmien asemasta joko suoraan tai symbolisesti. Sinisalón romaanissa satupiirteet yhdistyvät satiiriseen yhteiskuntakuvaukseen, minkä vuoksi teos jatkaa satiirisen sadun perinnettä.

Farah Mendlesohnin (2003, 4) mukaan ajatuskoe ”mitä jos” (vrt. Suvinin novum) on keskeinen kaikessa tieteisfiktiossa. Tätä lajia edustavissa teoksissa tärkeimmässä asemassa on ihmispäähenkilön asemasta idea, jota käsitellään eri näkökulmista.<sup>58</sup> Mendlesohn puhuu kirjailijan sijasta lukijasta, ja hänen mukaansa tiedostava vieraannuttaminen tarkoittaa sitä, että jokin seikka fiktiivisessä maailmassa on ristiriidassa lukijan todellisuudeksi kokeman maailman kanssa (mt.). Sinisalón teoksessa tiedostava vieraannuttaminen tapahtuu esimerkiksi silloin, kun kummallisilta vaikuttavat ilmiöt esitetään realistisessa miljöössä. Sinisalón romaani esittää ajatuskokeen ”mitä jos kaikki naiset olisi jalostettu hopeakettujen tavoin kuuliaisiksi muutaman vuosikymmenen aikana ja jos Suomen lainsäädäntö ja yhteiskuntapolitiikka olisivat 1900-luvun alussa poikenneet siitä, minkä ymmärrämme historiallisena totuutena”. Tätä ideaa ja ajatuskoetta käsitellään teokseen liitetyissä katkelmissa.

Kollaasitekniikka yhdistää *Auringon ytimen* esimerkiksi Karel Čapekin tieteisfiktiiiviseen, satiiriseen ja dystooppiseen romaaniin *Válka s mloky* (1935–1936, suom. *Salamanterisota*), jossa kerrotaan, miten salamanterit nousevat vedestä maan päälle ja alkavat hallita ihmisiä. Tämä tšekkiläinen teos koostuu henkilöhahmokerronnan lisäksi salamantereiden invaasiosta kertovista lehti-leikkeistä, tieteellisistä artikkeleista ja muista fiktiivisistä dokumenteista, joita yksi päähenkilöistä, Mr. Povondra, keräilee tutkiakseen salamantereiden maailmanvalloitusta.<sup>59</sup> Sinisalón ja Čapekin romaaneja yhdistää tieteisfiktiiivisten elementtien ja kollaasitekniikan lisäksi tekstilajien parodioiminen ja satiirinen suhtautuminen ideologioihin. Romaanissa *Válka s mloky* parodioidaan muiden muassa kommunistista manifestia, pasifistista

---

<sup>58</sup> Vrt. idea menippolaisessa satiirissa. Menippolaisessa satiirissa on Bahtinin (1929–1963/1991, 168) mukaan keskeisintä ihmisen sijasta idea, jota koetellaan eri ympäristöissä ja jonka edustaja ihminenkin on.

<sup>59</sup> Sinisalo (2015) on maininnut tämän Čapekin teoksen yhdeksi merkittäväksi vaikuttajakseen nimenomaan siinä käytetyn kollaasitekniikan vuoksi.

julistusta ja fasistisia tekstejä. Romaania on luettu fasismin nousun allegoriana ja fasisminvastaisena teoksena (Porter 2001, 42, 47). Bookerin (1994b, 110) mukaan salamanterikuvaus on ennen kaikkea patriarkaalisen järjestelmän ja sen kautta kommunismin, kapitalismin ja fasismin parodia: naarassalamantereilla ei ole asemaa yhteisössä, jota urossalamanterit hallitsevat järkkymättä ja jatkuvasti uusia alueita valloittaen.

1930-luvun kansallismieliset ideologiat ja niiden samankaltaisuus 2000-luvun ääriaatteiden ja politiikan kanssa on yksi Sinisalon romaanin satiirin kohteista. Aiempien tapahtumien ja aatteiden toistumisen kuvaus on myös osa teoksen dystooppisuutta. Yksi Čapekin ja Sinisalon teoksia yhdistävä piirre on se, että niissä kuvataan ihmisen lyhytnäköistä halua manipuloida ja hallita muita olentoja ja luontoa. Sinisalon romaanissa jalostetaan ihmisiä ja kasveja, ja Čapekin romaanissa ihmiset siirtävät salamantereita niiden alkuperäisiltä asuinalueilta eri puolille maapalloa, koska havittelevat salamanterien keräämiä helmiä. Čapekin romaanissa ihmisen toiminta osoittautuu katastrofaaliseksi, kun maapallo uhkaa peittyä veden alle ihmisen ahneuden vuoksi.

Kummassakin teoksessa parodioidaan akateemista diskurssia liittämällä romaaniin tieteellisen tekstin rakennepiirteitä tai katkelmia fiktiivisistä tiedeteoksista. Čapekin teoksessa tieteellistä tekstiä parodioivat alaviitteet alkavat hallita kerrontaa (Porter 2001, 47), ja Sinisalon teoksessa Beljajevin työstä kertovat katkelmat ovat keskeisiä kuvatun yhteiskunnan historiallisen taustan selittäjiä. *Auringon ytimestä* katastrofikuvaus puuttuu, mutta lajiyhteydet muihin dystopioihin mahdollistavat tulkinnan, että ihmisen toiminta on teoksessa kuvatussa maailmassa äärimmäisen haitallista niin ihmiselle ja muille lajeille.<sup>60</sup> Molemmissa teoksissa on kuitenkin toiveikas loppu: *Válka s Mloku* -romaanin kertoja ennakoi uuden alun ihmiskunnan tuhoutumisen jälkeen (Čapek 1936/1972, 214), ja *Auringon ytimen* lopussa kuvataan Vannan ja Jaren pakomatkaa Eusistokratian ulkopuolelle.

*Auringon ytimessä* ajatuskoetta käsitellään jalostustyön tutkijoiden tieteellisissä esityksissä, mutta myös yksilöiden näkökulmasta. Teoksen henkilöt Vera/Vanna ja Mira/Manna ovat naiseutensa vuoksi jalostustyön kohteita, mutta Vera/Vanna kokee olevansa eri sukupuolta kuin Mira/Manna. Naisten jalostustyön esitetään kestäneen vain 1900-luvun ja 2000-luvun ajan, mutta tulokset ovat huomattavat: lähestulkoon kaikki naiset ilmentävät toivottuja sukupuoli-ominaisuuksia ja vain pieni osa naisista on epätoivottuja morlokkeja. Miten on

---

<sup>60</sup> Ihmisen yritystä hallita lajitovereitaan ja muuta luontoa kuvataan useissa Sinisalon teoksissa, erityisesti romaaneissa *Ennen päivänlaskua ei voi*, *Linnunaivot* ja *Enkelten verta*.

mahdollista, että ihminen, jonka sukupolvikierto on pitkä, on kehittynyt toivottuun suuntaan niin lyhyessä ajassa? Onko ajatuskoe epäuskottava ja mahdoton, ja onko mahdollinen epäuskottavuus ristiriidassa tieteisfiktion lajiominaisuuksien kanssa? *Aurington ytimeen* liitetyssä katkelmassa ”Lahjakas herra Beljajev” selitetään, miksi geneettinen muutos on tapahtunut nopeasti.

Feminaisten domestikaation aitouteen on joskus kohdistettu epäilyjä. Voiko näin merkittävä geneettinen muutos lajissa tapahtua evolutiivisessa mielessä äärettömän lyhyessä ajassa, kun sukupolven pituus ei ole – kuten Beljajevin ketuilla – yhden tai kahden vuoden mittainen, vaan viitisentoista vuotta, ja ennen domestikaation myötä tullutta lisääntymisiän madaltumista se oli sitäkin pidempi?

Luonnollisesti feminaisten domestikaatiossa onkin käytetty myös muita lajia muokkaavia metodeja kuin pelkkää otollisten yksilöiden valitsemista sukua jatkamaan. Domestikaatiossa eläinlajin muuttumiseen vaikuttaa kahdenlaisia tekijöitä, biologisia ja kulttuurillisia. Esimerkiksi säyseyttä tai miellyttämisen halua on kyetty feminaisten tapauksessa edistämään luonteenpiirteen geneettisen pohjan lisäksi sillä, että toivotun käytöksen palkitseminen ja vastakkaisesta käytöksestä rankaiseminen on vienyt kehitystä koko ajan toivottuun suuntaan. Ihmisen laumaeläimen tausta suosii tätä metodia, koska ihmislaji on alun perinkin herkkä ja altis sosiaalisille vihjeille. (AY 139.)

Feminaisten domestikaatiota verrataan teoksessa sekä hopeakettujen että koirien jalostamiseen ja kouluttamiseen. Sinisalon romaaniin liitetyissä tiedeartikkeleissa ja muissa teksteissä naisista ja heidän kasvattamisestaan käytetään sanastoa, jonka tavallisempia viitekehyksiä ovat eläimet ja eläinten jalostaminen. Naisten kohtelu eläiminä ja heidän ihmisarvonsa riistäminen on muissakin feministisissä dystopioissa kuvattu alistamisen muoto,<sup>61</sup> mutta Sinisalon teoksessa tätä alistamista pyritään kuvaamaan biologisella ja psykologisella tarkkuudella. Näistä selityksistä huolimatta naissukupuolen muuttuminen tyhjäpäisiksi ja pyöreäkasvoisiksi seksi- ja synnytyskoneiksi esitetään teoksessa siinä määrin satiirisen liioiteltuna, että kuvaus on tieteellisesti mahdoton ja kestämaton. Vaikka ilmiötä pyritään selittämään analogialla kettujen jalostamiseen, selittämättä pääosin jää, miksi naisen kasvopiirteiden lapsekkuus kytkeytyy geneettisesti naiiviuteen, hoivaviettiin ja älyn puutteisiin.

Pseudotiedettä käsittelevässä artikkelissaan Roger Luckhurst (2009, 407) toteaa, ettei tieteisfiktiota tarvitse sitoa tieteellisen totuuden tarkkoihin

---

<sup>61</sup> Esimerkiksi Burdekinin romaanissa *Swastika Night* miehet puhuvat naisista ei-inhimillisinä eläiminä, joilla ei ole samoja oikeuksia kuin miehillä.

vaatimukseen, vaan tieteisfiktiiäinen teos voi luoda fantastisia versioita tieteestä. Hänen mukaansa myös niin sanottu kova tieteisfiktio esittää tällaisia fantastisia visioita. Luckhurst (mt., 407–408) katsoo tieteisfiktioä olevan hybridimäinen laji, joka yhdistää tieteellistä materiaalia esimerkiksi utooppisiin, dystooppisiin, goottilaisiin tai fantastisiin kertomuksiin. Vaikka *Auringon ytimessä* esitelletyt jalostuskokeet olisivat mahdottomia tekstinulkoisessa konsensustodellisuudessa, teoksen tieteisfiktiiävyyttä kokeiden mahdottomuus ei välttämättä kyseenalaista.

## 4.2 Eugeniikka dystopian ja utopian lajiträditioissa

Eusistokratiassa naissukupuoli on domestikoitu ja jalostettu yksinomaan feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia ilmentäväksi. Naisten toivottuja ominaisuuksia ovat kiltteys, kauneus, alistuvuus ja voimakas hoivavietti. Naisten tulee olla sinisilmäisiä, vaaleatukkaisia satuprinsessoja, jotka ilmentävät pohjoisille kansoille ominaisia ulkonäköpiirteitä. Äärimmilleen vietyjen sukupuoliroolien, lisääntymisrajoitusten ja ihmislajin manipuläation kuvaukset yhdistävät teoksen dystopian, utopian ja erityisesti niiden feminististen alalajien traditioon.

Ihmislajin geneettinen muokkaaminen ja ihmisten psyykkinen manipulointi yhteiskuntaan soveltuviksi ovat toistuvia aiheita dystopiakirjallisuudessa. Romaanissa *My* lisääntymisestä on tehty matematiikkaa ja seksuaalilaki *Lex sexualiksella* säädelyä: kansalaiset tutkitaan seksuaalitoimiston laboratoriossa, heidän hormoninsa ja verensä määritellään ja heille määrätään seksuaalipäivät, jolloin he saavat käyttää ilmoittamaansa numeroa seksuaalisen tyydytyksen hankkimiseen (Zamjatin 1920/1994, 24). Randin romaanissa *Anthem* miehet saavat ajatella ja lähestyä naisia kerran vuodessa paritumisaikana, jolloin aikuiset miehet ja naiset lähetetään yöksi parittelupalatsiin. Eugeniikkaneuvosto määrää kullekin sopivan partnerin. (Rand 1938/2008, 41.)

Tutkin *Auringon ytimen* intertekstuaalisia viittauksia ja lajiyhteyksiä teoksiin, jotka käsittelevät lisääntymistä, ihmislajin evoluutiota tai ihmisen manipuloimaa evoluutiota eli eugeniikkaa, esimerkiksi romaaneihin *The Time Machine* (H. G. Wells, 1895) ja *Brave New World*. Ne ovat osa dystopia- ja utopiakirjallisuuden kaanonin ja toimineet lajimalleina muille teoksille. Lajin tunnistamisen kannalta keskeisten teosten ja lajiäpiirteiden analysoinnissa sovellan David Fishelovin (1993, 8–13, 59–61) teoriaa, jonka mukaan kirjallisuudenlajeilla on

prototyypimäisiä piirteitä ja teoksia. Näiden piirteiden tunnistaminen ja teosten välisten lajiyhteyksien havaitseminen auttavat yksittäisen teoksen lajin tulkitsemisessa. Ennen kuin analysoin *Auringon ytimen* intertekstuaalisia yhteyksiä muihin dystopioihin, kerron, millaista eugeniikkaa Sinisalon kuvaamassa Eusistokratiassa on harjoitettu.

Sinisalon teoksen intertekstuaaliset yhteydet muihin teksteihin ja ideologioihin tulevat esiin erityisesti fiktiivisissä tai osittain autenttisissa dokumenteissa, joiden avulla kerrotaan Eusistokratian historiasta ja aatetaustasta. Teokseen on liitetty esimerkiksi vuonna 1935 ilmestynyt *Kotiliesi-*lehden artikkeli, joka kertoo ihmisryhmien steriloimisesta ja sterilisoimislaista (AY, 252–255). Tämä dokumentti on romaanin jälkisanojen mukaan muutamaa lisäystä ja poistoa lukuun ottamatta aito (AY, 339). Tohtori Rakel Jalaksen (1935, 270 ja 291) kirjoittamassa *Kotilieden* artikkelissa selostetaan sterilisaatiolain perusteita ja esitetään syitä sille, miksi olisi suotavaa estää ”heikkojen yksilöiden” (mt., 270) syntyminen. Artikkelin kirjoittaja vertaa ihmisryhmien lisääntymisen rajoittamista eläinten jalostamiseen ja huomauttaa, ettei ”luomakunnan kruunun” suvun parantamisesta ole kannettu samanlaista huolta kuin eläinlajien. Jalaksen mukaan sterilisoimislakia puoltavat rotuhygieeniset, kriminaalipoliittiset, yleishumaanit ja lääketieteelliset syyt. Kirjoittaja mainitsee myös positiivisen suvun parantamisen: lisääntymiskelposiksi luokiteltujen kansalaisten kannustamisen lisääntymiseen esimerkiksi valistamalla. (Mt., 270, 291.) Sinisalo (AY, 255) on lisännyt artikkelikatkelmaan maininnan neutrinaisten sopimattomuudesta avioitumaan ja lisääntymään, mutta muilta kohdin katkelma vastaa *Kotilieden* tekstiä.

1930-luvun sterilointiartikkelin myötä eusistoraattisen politiikan vertailukohdaksi hahmottuu 1930-luvun Euroopassa harjoitettu politiikka ja siihen liittyvä ideologia ihmisryhmien paremmuudesta tai huonommuudesta toisiinsa nähden. Eusistokratian eloisille ominaiset siniset silmät ja vaaleat hiukset ovat ominaisuuksia, joita suosittiin myös natsien johtamassa Saksassa. 1930-luvulle oli leimallista poliittisten ääriliikkeiden, nationalismin ja konservatiivisuuden nousu eri puolilla Eurooppaa, ja näiden poliittisten ääriliikkeiden aatteisiin kuului ihmislajin kehittäminen ideologisia päämääriä vastaavaksi. Rodunjalostukseksi kutsuttu toiminta ilmeni pakkosterilisointeina sekä ihmisryhmien tuhoamisena.

1.1.1934 Saksassa hyväksyttiin voimaan periytyvien sairauksia kantavien jälkeläisten syntymisen ehkäisevä laki, jonka tarkoituksena esitettiin geneettisen perimän suojeleminen. Keinoksi otettiin määrättyjen ihmisryhmien

lisääntymiskielto, joka toteutettiin pakollisin sterilisaatioin ja kastraatioin. (Overy 2004, 245.) Overy (mt., 246) mainitsee, että perinnöllisyydellä perusteltiin sosiaalista syrjintää ja biologisia rangaistuksia, jotka kohdistuivat sellaisiin ihmisiin, jotka eivät sopineet rodun ja perheen virallisiin malleihin. Perinnöllisyystiede valjastettiin osaksi puolueen rotupolitiikkaa rekrytoimalla tutkijoita SS-koneistoon. Tämä rotupolitiikan ja perinnöllisyystieteen epäpyhä liitto johti pakkosterilisaation ja syrjinnän lisäksi ihmisten tappamiseen. (Mt., 250.) Sinisalon romaanissa ei kuvata eksplisiittisesti vääränlaisina pidettyjen ihmisten tappamista, mutta teoksen interteksteissä ja lajiesikuvissa kuolemantuomio on rangaistus esimerkiksi ei-toivotusta sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta.

*Auringon ytimen* tapa kuvata 1900-luvun historiaa on ominainen vaihtoehtohistorian lajille, joka usein ymmärretään tieteisfiktion alalajiksi. Vaihtoehtohistoria spekuloi erilaisten historiallisten kehitysten vaikutuksilla nykyhetkeen ja tulevaisuuteen: jokin historiallinen tilanne esitetään toisin kuin se on tapahtunut ja tutkitaan, millaisia vaikutuksia tällä tapahtumalla on. Dystopialle ja vaihtoehtohistorialle yhteinen piirre on ajallisuuden, menneisyyden ja nykyhetken sekä determinismin problematisointi. (Hellekson 2009, 453.) Sinisalon romaanissa spekuloidaan ajatuksella, millainen Suomi olisi 1900- ja 2000-luvuilla, jos ihmisten toimintaa valvova yhteiskunta olisi kehittynyt äärimuodokseen ja jos maassa olisi harjoitettu systemaattista ja laajaa eugeniikkaa. Fiktiiviset dokumentit kuvaavat naisten jalostamisen biologisia, sosiologisia ja psykologisia taustoja. Nämä dokumentit rinnastavat Eusistokratian toiminnan 1900-luvun alkuvuosikymmeneen ja erityisesti 1930-luvulla harjoitettuun eugeniikkaan sekä yhteiskuntiin, joissa ihmislajia pyrittiin muokkaamaan sterilisoimalla tai tappamalla osa ihmisistä heidän ominaisuuksiensa perusteella.

Sinisalon romaanissa on katkelmia, joiden kerrotaan olevan Valtion Kustannuksen vuonna 1997 julkaisemasta teoksesta ”Naisten domestikaation lyhyt historia”. Valtion kustantaman ”Naisten domestikaation lyhyen historian” sivuilla kerrotaan, kuinka nuorten miesten väkivaltaisuutta ja levottomuutta pyrittiin 1800-luvun ja 1900-luvun Suomessa ehkäisemään pakottamalla naiset kuuliaisiksi seksikumppaneiksi ja vaimoiksi. Vain säyseäluontoisimmiksi katsotut naiset hyväksyttiin tämän historiateoksen mukaan avioitumaan ja jatkamaan sukua. Suomen historia yhdistetään eugeniikkateorioiden historiaan, jonka kerrotaan antaneen tieteellisiä perusteita valtion harjoittamalle suunnitelmalliselle politiikalle. (AY, 177–184.)

Francis Galtonin eugeniikkateoriat 1900-luvun alkupuolella selkeyttivät edelleen Suomen kansan eusistokraattisia pyrkimyksiä. Eugeniikan teoria loi aivan uusia, loistavia näkymiä niin ihmiskunnan kuin Suomen kansankin tulevaisuuteen. Positiivista rotuhygieniää, eli kasvatusta ja valistusta, ymmärrettiin yhdistää negatiiviseen rotuhygieniaan, jossa erilaiset säännökset ja rajoitteet ehkäisivät heikomman aineksen syntymistä. Myöhemmin Mendelin ja Beljajevin työ ja perinnöllisyyden mekanismien syvempi ymmärtäminen ovat edelleen kantaneet eusistokratian kirkasta soihtua eteenpäin. (AY, 182.)

Historiateoksessa mainittu Francis Galton lienee vaikuttanut dystopian ja utopian lajeihin tieteellisillä eugeniikkakuvauksillaan ja kaunokirjallisella tuotannollaan. Galton kirjoitti utopiateoksen *Kantsaywhere*, joka jäi kirjoittajansa elinaikana julkaisematta. Se julkaistiin postuumisti osittain. Tässä teoksessa kuvataan valtiollista instituutiota nimeltä Eugenics College, jonka opiskelijoita koulutetaan eugeniikan teoriaan ja käytäntöön. (Parrinder 1997, 3). Galtonin ihmis- ja eläinpopulaatioiden kehittämistä kuvaava tieteellinen teos *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (1883) lienee kuitenkin vaikuttanut eugeniikkaa käsitteleviin utopihin ja dystopioihin tätä kaunokirjallista teosta enemmän.

Vaikka Galton esitteli termin 'eugeniikka' 1800-luvun lopussa, utopian traditioon suvunjatkamisen kontrollin kuvaukset ovat kuuluneet huomattavasti kauemmin. Platonin *Valtion* neljännessä kirjassa ihmisten ja eläinten jalostamista verrataan toisiinsa, ja viidennessä kirjassa kehoitetaan parittamaan miehistä ja naisista parhaat mahdollisimman usein ja huonoimmat mahdollisimman harvoin (Parrinder 1997, 3). Platonin lisäksi pariutumisen ja lisääntymisen kontrolloinnin kuvauksia on esimerkiksi Thomas Moren *Utopiassa*, Tommaso Campanellan utopiassa *La città del Sole* (1602) ja Charlotte Perkins Gilmanin yhden sukupuolen utopiassa *Herland* (1915) (mt., 1).

”Naisten domestikaation lyhyessä historiassa” esitellään myös venäläisen geneetikon Dimitri Beljajevin vuonna 1959 aloittamia tutkimuksia ja kokeita, joissa hän muokkasi villeistä ketuista määrättyjä ominaisuuksia kantavia: lauhkeita, sopuisia ja ihmistä tottelevia koiramaisia eläimiä. Beljajevin henkilöhistoria liitetään tässä kuvitteellisessa teoksessa Suomen historiaan. Katkelmassa korostetaan historian synkronisuutta ja ennaltamäärättyyttä.

Beljajev syntyi vuonna 1917, samana vuonna kuin Suomi itsenäistyi, mikä on kiinnostava esimerkki siitä, että historia ei ole sattumanvaraista vaan kauniin synkronista! Dimitri Beljajev ja hänen elämäntyönsä kietoutuvat Suomen kohtaloon harvinaisen oleellisesti. (AY, 134.)



Dimitri Beljajev (1917–1984) on tullut tunnetuksi Sinisalon romaanissa mainituista ketuilla tehdyistä kokeista. Hän perusti Novosibirskiin tutkimuskeskuksen, jossa hän kollegoineen tutki eläinten domestikaatiota (Wilkins et al. 2014, 795). Beljajevin jalostuskokeet vertautuvat prosessiin, jolla Eusistokratiassa on jalostettu naisista tottelevaisia ja mukautuvia. Beljajevin kokeissa tarhaketuista valittiin lisääntymään vain kesyimmät yksilöt. Sen lisäksi, että ketut kävivät sukupolvien myötä kesyimmiksi ja ihmisrakkaammiksi, niiden ulkoiset ominaisuudet muuttuivat. Villien eläinten ulkonäön ja käyttäytymisen samanaikaista muuttumista on biologiassa selitetty domestikaatiosyndroomalla: jalostustyössä yleistyvät geenimuutokset vaikuttavat useampaan kuin kokeen kohteena olevaan ominaisuuteen, esimerkiksi piirteiden pentumaisuuteen, pelottomaan käytökseen aivojen pienentyneeseen kokoon, luppakorvaisuuteen, lyhytkuonoisuuteen, pigmenttiin sekä lyhentyneeseen ja kihartuneeseen häntään. (Wilkins et al. 2014, 797–798.) Piirteiden kirjo johtuu ilmiön polygeenisyydestä, vaikutuksesta eri geneihin (mt., 803). Beljajevin työn jatkaja Ljudmila Trut havaitsi 50 vuoden jälkeen kettukokeen alkamisesta, että laaja kirjo domestikaatiosyndrooman piirteitä ilmenee kesyiksi jalostetuilla eläimillä jo suhteellisen lyhyessä aikana (mt., 797). Sinisalon teoksessa selitetään Beljajevin kokeita.

Vaikka Beljajev ja hänen apulaisensa eivät siis suinkaan kiinnittäneet huomiota elikoiden ulkonäköön, vaan ainoastaan niiden käytökseen ja mieltymyksiin, niin sukupolvien saatossa myös niiden ulkoinen olemus eli fenotyyppi muuntui, ja nimenomaan pentuvaihetta muistuttavaksi. Joidenkin Beljajevin seuraajien teorioiden mukaan eläinten käyttäytymistä ohjaavat geenit toimivat niin, että ne muuttavat aivojen kemiallista rakennetta. Nämä aivokemialliset muutokset taas vaikuttavat edelleen myös eläinten fyysiseen ilmeeseen. (AY, 136.)

Domestikaatiosyndrooman piirteet ovat tyypillisiä eloisille, vaikka he eivät kuulu samaan eläinlajiin kuin kesytetyt eläimet. Domestikoiduilla eloisilla on kiharat hiukset, vaalea pigmentti, lapsenomaiset kasvot ja käytös. Veran/Vannan kuvauksen perusteella heillä on pienemmät aivot kuin jalostamattomilla naisilla. Vaaleat läikät ja pigmenttömyys ovat myös kaikkien kesyiksi jalostettujen eläimien ominaisuuksia (Wilkins et al. 2014, 799). Domestikaatiosyndroomaa on selitetty muutoksilla hermostopienan soluissa (mt.). Ihmisellä tällaiset muutokset aiheuttavat muun muassa mikrokefaliaa, pienipäisyyttä (mt., 801), ja tämän biologisen yksityiskohdan kautta Sinisalon romaanin tilanimi ja sukunimi Neulapää saa yhden selityksen.

Kettujen domestikaatiota käsittelevässä *Auringon ytimen* tekstissä kettujen käytös rinnastetaan naisten käyttäytymiseen, jolle on artikkelin mukaan ominaista ”miellyttämisen tarve, sosiaalinen avoimuus, turvan ja suojan haku miessukupuolelta sekä leikkisä naiivisuus. [--] Feminaisten jalostuksessa tapettiin proverbiaalisesti kaksi karpästä yhdellä iskulla: luotiin miehelle sekä käyttökseltään että ulkonäöltään ideaalinen kumppani” (AY, 137). Feminiinisyyden on essentialistisen biologisuuden lisäksi esitettyä, performatiivista, sillä feminainen rakentaa naiseuttaan muokkaamalla ulkonäköään normia vastaavaksi. Naisten jalostamista perustellaan tekstissä yhteiskuntarauhan säilyttämisellä ja naisten palauttamisella heille alkuperäisimpään ja luonnollisimpaan käyttäytymistapaan (mt.). Jalostetut feminaiset eivät halua elää yksin, valitse kumppanikseen naista tai pelkästään komeita, lihaksikkaita ja rikkaita miehiä vaan suostuvat kumppaneiksi miehelle kuin miehelle, mikä ennaltaehkäisee miesten seksuaalisen turhautumisen. Sinisalonen teoksessa kuvattu naisten seksuaalisen itsemääräämisoikeuden rajoittaminen ja seksuaalisten velvollisuuksien asettaminen muistuttavat 2000-luvun keskustelua naisten velvollisuudesta tyydyttää miesten seksuaaliset tarpeet<sup>62</sup> sekä keskustelua herättäneisiin aiheisiin sukupuolten tasoluokituksesta ja seksuaalisen käyttäytymisen populaarievoluutiivisista selityksistä. Katkelma fiktiivisestä *Naisten domestikaation lyhyt historia* -teoksesta korostaa, kuinka tärkeää on säilyttää tasapaino seksuaalisen tyydytyksen kysynnän ja tarjonnan välillä.

Naisten ja miesten välinen sukupuolinen dimorfismi oli lajistamme lähes katoamassa, ennen kuin määrätietoisesti alettiin ohjata lisääntymistä suosimaan neoteenisia piirteitä naissukupuolella. Ihmisnaaraiden tehtävä on kilpailla uroksista, mutta ihmislajin kulttuuriset erityispiirteet eivät suosi tilannetta, jossa naaras etsii pelkkää siittäjää. Älyllisesti ja fyysisesti heikomman naaraan on etsittävä itselleen myös elättäjä. Tällöin lapsenomaiset ja suojelunhalua herättävät piirteet toimivat urosten suhteen parhaiten. Yhtälö toimii: naaraiden kilpaillessa uroksista seksuaalisen tyydytyksen ja turvan kysyntä ja tarjonta kohtaavat lähes ideaalisesti. (AY, 268–269.)

---

<sup>62</sup> Keskustelua on herättänyt esimerkiksi Markus Määttäsen puheenvuoro, jonka mukaan tyttöystävän ja seksin puute sairastuttaa nuoren miehen ja voi johtaa turhautumiseen ja väkivallantekoihin (*Aamulehti* 23.7.2011).

Sinisalón romaaniin intertekstejä ovat esimerkiksi Henry Laasanen kirjoitukset. *Uuden Suomen* verkkosivuilla julkaistussa blogitekstissään ”Poliitikot pakottavat suomalaiset miehet naiseettomuuteen” (6.9.2015) Laasanen vetoaa poliitikoihin, jotta nämä takaisivat suomalaisille miehille riittävän määrän naistarjontaa, jotta välttyttäisiin miesten itsemurhilta ja väkivaltaisuukselta. Laasanen esittää, että suomalaisten miesten pahimmat kilpailijat pariutumismarkkinoilla ovat maahanmuuttajia: ”maahanmuuttajamiehet ovat naisteniskennässä paljon tehokkaampia kuin feminismin kuohitsemat suomimiehet” (mt.).

Parisuhde, seksi ja lisääntyminen ovat elämän perustarpeita. Naiseettomuus johtaa itsemurhiin, elämän tarkoituksettomuuteen ja pahimmassa tapauksessa väkivaltaan.

Naiseettomaksi jäämisessä ei ole kyse vitsistä, vaan tragediasta, joka kaipaa ratkaisua.

Pariutumismarkkinat ovat muuttumassa entisestäänkin epäedullisemmiksi suomalaisten miesten kannalta.

Miten aiotte taata, että naistarjonta suomalaisille miehille on riittävää? (Laasanen 2015.)

Sinisalón romaanissa toistetaan Laasanen käyttämää termiä pariutumismarkkinat, joiden epäsuhtaisuus herättää huolta Eusistokratiassakin. Tasavallan miehet on luokiteltu maskuliinisten ominaisuuksien perusteella, ja tämä ryhmittely muistuttaa miesten tasoluokitusta, jonka Laasanen on tehnyt tunnetuksi Suomessa. Tasoluokituksessa miehet jakautuvat seksuaalisen markkina-arvonsa mukaisesti eri luokkiin. Ylempitasoisilla miehillä on lukuisia suhteita naisten kanssa, kun taas alempitasoiset eivät pääse seksuaaliseen suhteeseen naisen kanssa juuri koskaan. Laasanen mukaan ylempitasoisia miehiä on vain pieni osa miesväestöstä (Laasanen 2013), mutta Eusistokratian julkaiseman ”Nykysuomen sanakirjan” mukaan pariutumismarkkinoilla menestyviä maskoja on valtaosa Eusistokratian miehistä.

**MASKO.** Yleinen mutta epävirallinen käyttökielen sana, joka viittaa ehdottomaan valtaosaan miessukupuolesta. Sanaa käytetään erottamaan nämä miehet kohtalaisen suppeasta miespuolisesta yhteiskuntaryhmästä eli niin sanotuista → **miinusmiehistä**, joille on rajoitteidensa takia (esim. krooninen sairaus, vakavat ruumiilliset puutteet) leimallista pariutumismarkkinoiden ulkopuolelle jääminen. (AY, 59.)

Maskojen jalostamista ja kasvattamista ei Sinisalón teoksessa kuvata. Teos keskittyy kertomaan, miten Eusistokratia on turvannut maskojen seksintarpeen

jalostamalla naisista alistuvia ja romanttisesta heterorakkaudesta haaveilevia eloisia.

Sukupuolten nimitykset eloi ja morlokki ovat eksplisiittinen viittaus H. G. Wellsin utopian ja dystopian piirteitä yhdistävään tieteisfiktiviseen teokseen *The Time Machine* (1895). Tämä viittaus rinnastaa Sinisalon teoksen eloit ja morlokit Wellsin teoksen samannimisiin olentoihin.<sup>63</sup> *The Time Machinen* kertoja matkustaa aikakoneella 1800-luvulta vuoteen 802701 ja löytää yhteisön, jossa ihmislaji on jakautunut kahdeksi eri eläimeksi: kertojan näkökulmasta sulokkaiksi eloiksi ja luotaantyöntäviksi morlokeiksi. Wellsin teoksen eloit ovat maan pinnalla eläviä kauniita, huolettomia ja järjettömiä olentoja, joiden ei tarvitse tehdä töitä. Maan alle karkoitettut rumat morlokit tekevät työt ja rakentavat tarvikkeet, joita eloit käyttävät: ”Ennen pitkää maan päällä siis asuvat varakkaat nautintoja jahdaten mukavuuden ja kauneuden keskellä, ja maan alla varattomat sopeutuvat jatkuvasti uusiin työoloihin. [...] Ylämaailman asukkien yletön turvallisuus oli ajanut heidät rappeuttavaan kehitykseen, ja heidän kokonsa, voimakkuutensa ja älykkyytensä oli alkanut hiipua.” (Wells 1895/2000, 55.) Tyhmyys, turvallisuushakuisuus ja ulkoisen kauneuden palvonta ovat eloiden ominaisuuksia sekä *Auringon ytimessä* että *The Time Machinessa*. Wellsin aikamatkailijan kohtaama yhteiskunta ja Sinisalon romaanin Eusistokraattista tasavaltaa yhdistää pyrkimys visuaaliseen kauneuteen ja rumana pidetyn torjuminen.

Wellsin teos on luokkayhteiskunnan allegoria: maan päällä asuva eloiden yläluokka hyödyntää maan alle vangittujen alaluokkaisina pidettyjen morlokkien tuottamia tavaroita, mutta samalla halveksuu ja alistaa hyödyntämäänsä ryhmää. Luokkajako perustuu yhteisössä ainakin osittain ulkonäköön, koska vain rumiksi katsotut joutuvat työskentelemään maan alla ja olemaan täten konkreettisesti alemmalla tasolla kuin työn tuloksista nauttivat yhteisön jäsenet. Tällainen ulkoisiin ominaisuuksiin perustuva luokittelu on Eusistokratiassakin harjoitettu tapa rakentaa hierarkkinen yhteiskunta, jossa osa hyötyy ja osa kärsii.

*The Time Machinen* kuvaamassa tulevaisuudessa perheinstituutiolla ja sukupuolirooleilla on vastakkaiset merkitykset kuin Sinisalon romaanin Eusistokratiassa. Wellsin romaanin tulevaisuudessa sukupuolia ei voi erottaa toisistaan ulkoisten ominaisuuksien perusteella, minkä kertoja uskoo johtuvan sukupuolierojen tarpeettomuudesta aikana, jolloin maskuliinista vahvuutta tai naisellista pehmeää hoivaavuutta ei tarvita, koska yhteisöä uhkaavia vaaroja ei

---

<sup>63</sup> Termejä eloi ja morlokki on käytetty lukuisissa teoksissa Wellsin jälkeen.

ole. Perheenjäseniä suojaava perheinstituutio on niin ikään tulevaisuuden yhteiskunnassa tuntematon käsite. Sinisalon romaanissa perinteistä ydinperhettä pidetään sitä vastoin ainoana suositeltavana yhteisasumisen muotona.

Wellsin romaanin eloiden joukossa on eri sukupuolten edustajia, mutta Sinisalon teoksessa eloit ovat yksinomaan naisia. Wellsin romaanin kuvaamassa tulevaisuudessa koko luonto on kesytetty ihmisen mielihalujen mukaiseksi, kun taas Sinisalon romaanissa domestikaation kohteena ovat erityisesti naiset. *Auringon ytimessä* ei kuvata matkaa kaukaiseen tulevaisuuteen, vaan romaanin tapahtuma-aika on pääosin yhtenevä romaanin julkaisuajan kanssa. Osa teoksesta kuvaa varhaisempaa aikaa, osa vuosia 2013–2017, mutta kuvattu ajanjakso on vain muutaman kymmenen vuoden pituinen. Tällaisessa ajankuvauksessa se eroaa Wellsin tulevaisuuspekulaatiosta merkittävästi. Wellsin teoksen aikakoneen matka vuosituhansien yli selittää, miten eloit ja morlokit ovat eriytyneet omiksi lajeikseen pitkän ajan kuluessa. Sinisalon teoksesta aikamatkan kuvaus puuttuu, ja jalostustyön tulos esitetään nopeasti saavutettuna.

Wellsin romaanin aikamatkustava henkilökertoja saapuu itselleen vieraaseen aikaan ja yhteiskuntaan. Utopiakirjallisuuden konventioiden mukaisesti hän ihmettelee uutta ympäristöään ja kaikkea näkemäänsä. Suurinta vastenmielisyyttä hän kokee morlokkeja ja näiden tapoja kohtaan, koska ne poikkeavat siitä, mihin hän on tottunut ja tuntuvat siksi epäinhimillisiltä ja vierailta. *Auringon ytimestä* kaukomatkailijamotiivi puuttuu, ja teos alkaa suoraan dystooppisesta mutta utooppiseksi uskotellusta yhteiskunnasta. Wellsin ja Sinisalon teoksia kuitenkin yhdistää päähenkilö, joka tuntee itsensä vieraaksi ja ulkopuoliseksi.

*Auringon ytimen* Vera/Vanna tuntee olevansa ulkopuolinen ja erilainen asuinympäristössään, vaikka on elänyt siellä lapsesta asti. Ulkopuolisuus ja poikkeavuus johtuvat hänen sukupuolisesta identiteetistään ja sen sopimattomuudesta Eusistokratian sallimiin sukupuolimalleihin. Wellsin romaanin kertoja tuntee puolestaan olonsa oudoksi 1800-luvun vaatteissaan ja eloisista poikkeavassa ulkomuodossaan. *Auringon ydin* on kerrottu pääosin morlokiksi luokitellun hahmon näkökulmasta, kun taas Wellsin romaanissa morlokeista kerrotaan etäännyttäen ja oudoksuen. *The Time Machine* -teoksessa täysin äänetön ja vieraannuttaen esitetty morlokkien ryhmä saa siis näkökulmansa esille Sinisalon romaanissa. Tästä huolimatta *Auringon ydin* ei ole Wellsin teoksen uudelleenkirjoitus Morarun kuvaamassa ideologisessa merkityksessä. Teokset kuvaavat eloihin ja morlokkeihin jakautuneita

ihmisyhteisöjä, ja samankaltaisen asetelman ja muiden yhteisten piirteiden kautta teosten välille syntyy intertekstuaalinen ja geneerinen yhteys.

*The Time Machinen* kuvaamassa yhteiskunnassa morlokit tappavat ja syövät eloita ja ovat ilmeisesti eloita älykkäämpiä. Heillä on näin ollen älyllinen ja fyysinen valta tulevaisuuden yhteiskunnassa, vaikka heidät on piilotettu maan alle palvelemaan eloi-väestöä. Kertoja uskoo, että eloit eivät tyhmyytensä vuoksi pysty puolustautumaan morlokkien hyökkäyksiltä. Aikamatkustajan teorian mukaan vaaraton ympäristö ja älyn käytön tarpeettomuus ovat muokanneet eloiden lajista yksinkertaisen ja pelottoman. Ihmisen pyrkimys turvallisuuteen, helppouteen ja mukavuuteen on satiirisen kritiikin kohde niin Wellsin kuin Sinisalon teoksessa.

*The Time Machinen* aikamatkustaja pettyy huomattaessaan, miten vastenmieliseen tulokseen päädytään, kun ihminen, joka oli pyrkinyt kohti äärimmäisen tasapainoista, turvallista ja stabiilia yhteiskuntaa, on päässyt tavoitteeseensa. Pyrkimyksen tuloksena ihmislaji on jakautunut kahtia ja maan päällä asuva laji saa elää näennäisen autuasta ja huoletonta elämää ymmärtämättä uhkaavia vaaroja. Wellsin teoksen kertoja karkaa aikakoneellaan häntä takaa ajavia morlokkeja ensin kauas tulevaisuuteen ja lopulta takaisin omaan aikaansa. Tulevaisuudessa hän näkee ihmislajin tuhoutuvan ja Auringon sammuvan. Intertekstuaalinen yhteys tähän maapallon tuhoutumista kuvaavaan teokseen vahvistaa tulkintaa, jonka mukaan Eusistokratiassa harjoitettu ihmislajin manipulointi johtaa todennäköisesti ihmislajin tuhoon.

Ihmislajin jalostamisen aihe yhdistää Sinisalon teoksen dystopia-kirjallisuuden prototyypiteokseen, Huxleyn romaaniin *Brave New World*. Huxleyn kuvaamassa tulevaisuuden Lontoossa ihmisten lisääntyminen ja kasvattaminen toteutetaan perheiden sijasta tehtaassa. Sukusolut hedelmöitetään ja sikiöt kasvavat ihmisruumiin ulkopuolella säiliöissä, jotka kulkevat liukuhihnoilla. Liukuhihnan eri osissa ihmisalkuja muokataan halutunlaisiksi, ja tuloksena on eri kasteihin kuuluvia ihmisiä. Nämä oloutetut ihmiset eivät toimi yksilöinä vaan ryhminä, eikä yksittäisen ihmisen ole sallittua käyttäytyä muuten kuin kastin määräämällä tavalla. Kastit määräytyvät osittain sekundaaristen sukupuoliominaisuuksien mukaan. Miehistä arvovaltaisimmat ovat alfa plus -miehiä, heikommat epsilonja. Ihmissikiön sukupuoli määritetään, kun sikiö on liukuhihnan 200. metrin kohdalla. Tämän jälkeen sikiö merkitään sukupuolen tunnuksella: miehet merkitään T-kirjaimella, naiset ympyrällä ja hedelmätömiksi määrätyt naiset mustalla kysymysmerkillä. Osasta naisista tehdään steriilejä antamalla heille miessukuhormonia. (Huxley 1932/1967 17–24.)

Huxleyn romaani alkaa lisääntymisteknologian yksityiskohtaisella kuvauksella. Sukupuoliominaisuuksien lisäksi ihmisen yhteiskunnallinen asema määrätään jo sikiövaiheessa (Huxley 1932/1967, 24). Sinisalón romaanista yhtä yksityiskohtaiset jalostusteknologiset selitykset puuttuvat. Teokseen liitetyt katkelmat historian ja biologian alan tietoteoksista kertovat, miten jalostustyötä on harjoitettu, mutta kokonaisuus on aukkoinen. Ihmislajin jalostuskeinoiksi teoksessa mainitaan lisääntyjien valikoiminen, valittujen ryhmien lisääntymiseen kannustaminen ja kasvatustyö. Eri sukupuoliryhmät erotetaan toisistaan ja koulutetaan käyttäytymään sukupuolensa mukaisiksi katsotuilla tavoilla lapsista asti. Naisista kasvatetaan kauneudenhoitoon, miesten miellyttämiseen ja hoivaamiseen keskittyviä olentoja rajoittamalla heidän tiedonsaantiaan. Heitä ei kannusteta matemaattista, kielellistä tai teknologista älykkyyttä kehittäviin tehtäviin, koska tyhmyyttä pidetään naissukupuolelle luontaisena ominaisuutena. Tulos on samankaltainen kuin Huxleyn teoksessa: osa väestöstä pakotetaan tietämättömyyteen, ja tyhmyytensä vuoksi tämä väestönosa on ainakin näennäisen tyytyväinen osaansa.

Sinisalón teokseen on liitetty artikkeli ”Eloisten koulimisesta”, jonka lähde on fiktiivinen teos ”Eloi tuli taloon – neuvoja harmoniseen perhe-elämään” (2008). Tässä artikkelissa naiset rinnastetaan eläimiin ja heidän kasvattamistaan kuvataan samalla tavalla kuin on totuttu kuvaamaan eläinten kasvattamista. Siinä neuvotaan, miten eloiset voidaan ohjata toimimaan heille luonnollisella tavalla ja tottelemaan miehen sanaa.

Eloisen puolison rooliin koulimisen avainasioita ovat järjestelmällisyys, johdonmukaisuus, selkeys ja maltti.

Kuuliaisuuden tulisi olla eloisen luonnollinen ominaisuus. Kuitenkin yksilöissä ja heidän perimässään voi olla suuriakin eroavaisuuksia.

Eloi ei aina erota oikeaa väärästä, vaan hänen käyttäytymisensä perustuu miellelyhtymiin ja mieleenjohtumiin. Tämä tarkoittaa yksinkertaisimmillaan sitä, että mikäli jollain teolla on miellyttäviä seurauksia, eloi toistaa sen. Mikäli jokin teko puolestaan aiheuttaa epämiellyttäviä kokemuksia, eloi välttää sitä. Eloista koulittaessa ei siis tule käyttää pelkkää rankaisua, vaan on myös tärkeää palkita ja vahvistaa toivottavaa käytöstä. (AY, 156–157.)

Eloisten kouluttamiseen sovelletaan ehdollistamista, jonka tunnetuin harjoittaja on ollut Ivan Pavlov (1849–1936) koirakokeineen. Näitä kokeita on pidetty keskeisinä behavioristisen psykologian kehittymiselle. Uuspavlovilaisia metodeja sovelletaan myös Huxleyn romaanissa *Brave New World*, jossa ehdollistamista käytetään kasvatukseen: beta-kastiin kuuluvat lapset

ehdollistetaan inhoamaan ja pelkäämään luontoa, kauneutta, kirjoja ja kukkia. Huxleyn uljaassa uudessa maailmassa ihmisryhmiä tyhmennetään ja muokataan ehdollistamisen lisäksi kemiallisesti. Alempiin kasteihin kuuluville annetaan vain vähän hapetta, kun he ovat sikiövaiheessa. Näin vaikutetaan heidän aivojensa ja luustonsa kehittymiseen.

The lower the caste' said Mr Foster, 'the shorter the oxygen. The first organ affected was the brain. After that the skeleton. At seventy per cent of normal oxygen you got dwarfs. At less than seventy, eyeless monsters. Who are no use at all' concluded mr Foster. (Huxley 1932/1967, 23.)

Sinialon teos lainaa Huxleyn teoksesta ajatuksen sukupuoliominaisuuksien perusteella ihmiset ryhmiin jakavasta yhteiskunnasta ja ihmisten jalostamisesta haluttujen sekundaaristen sukupuoliominaisuuksien kantajiksi. *Auringon ydin* eroaa kuitenkin teoksesta *Brave New World* siinä, miten se kuvaa perhe- ja seksisuhteita. Huxleyn teoksen Lontoossa ydinperhettä ei esitetä oikeana paikkana lasten hankintaan ja kasvattamiseen, vaan perhekeskeisyyttä kyseenalaistetaan ja kritisoidaan. Eusistokratia sen sijaan korostaa perhearvoja ja naisten merkitystä kodinhoitajina. Naiset eivät saa opiskella muuta kuin kotitaloutta, ja naisen paikka on kotona synnyttämiensä lasten kanssa. Mira/Manna haaveilee tällaisesta ydinperhe-elämästä ja sisustaa Neulapähän perheelleen kauniin kotipesän. Morlokiksi syntynyt Vanna ei sitä vastoin suunnittele avioitumista tai lasten synnyttämistä.

Manna on ulkomuodoltaan ja käytökseltään kuin Zamjatinin teoksen O-90, jota kuvataan pyöreämuotoiseksi, herttaiseksi, lapsenkaltaiseksi, ruusunpunervaksi ja sinisilmäiseksi (Zamjatin 1920/1994, 13, 16). Tämä täydellisen pyöreäksi luonnehdittu nainen on teoksen päähenkilön siittämän lapsen äiti, joka on rakastunut partneriinsa. Rakkaus ei kuitenkaan ole molemminpuoleista, koska D-503 rakastaa pitkää ja hoikkaa numeroa I-330. Tässä varhaisessa dystopiassa aktiivisen ja kapinallisen naisen vastinparina esitetään äidillinen, naiivi ja sulomuotoinen nainen. Zamjatinin romaanin O-90 kuitenkin kapinoi hänkin valtion normeja vastaan tulemalla luvottomasti raskaaksi. Sekä O-90:n että D-503:n kapinan voimana on onneton rakkaus – O-90 rakastaa D-503:a, joka puolestaan rakastaa I-330:a. O-90:n ja Miran/Mannan kuvauksia yhdistää heidän yksinkertaisuutensa ja sulokkuutensa korostaminen sekä kertojan heihin kohdistama älyllinen ylimielisyys.

*Auringon ytimen* kritiikin kohteita ovat uuskonservatiivisuus, perinteisten perhe- ja sukupuolikäsitysten pitäminen kaikkia ihmisiä sitovina normeina sekä valtioiden välisiä rajoja korostava patriotismi. Teoksessa kuvataan sulkeutunutta



valtiota, joka pyrkii olemaan riippumaton muista valtioista ja esittää muut valtiot uhkaavina rappioyhteiskuntina. Sen kansalaisten tulee palvella isänmaata, ja kansalaisten pääsy maan rajojen ulkopuolelle on rajoitettu.

Kuvatessaan eristettyä ja eristynyttä yhteiskuntaa Sinisalonen teos viittaa epäsuorasti historiallisiin yhteiskuntiin, esimerkiksi Neuvostoliiton ajan Virossa: eusistokraattisessa Suomessa katsotaan salaa etelänaapurin televisiolähetystä, kuten Neuvosto-ajan Tallinnassa katsottiin Suomen televisiota. Pohjoisnaapurin yltäkylläisyyden symboliksi muodostui 1980-luvulla elintarvikepulasta kärsivässä Virossa suomalaisen K-kaupan Väiskin esittelemä lihatiski, joka oli tulvillaan ruokaa. Vera/Vanna ja Jare keskustelevat television katselusta vierailulle tulleen teiskolalaisännän kanssa, joka kertoo Viron television salakatselusta.

”Olettekos kuulleet, että tuolla joissakin etelärannikon kodeissa näkyy aika ajoin Tallinnan televisio? Niitä ohjelmia ei ole suositeltavaa katsoa, mutta ei kai sille mitään voi, jos kanavaa vaihtaessa *vahingossa* sattuu silmään.”

Suomalaisia kanavia on tasan kaksi. Niiden välillä liikkua ei todellakaan *vahingossa* törmää Tallinnan televisioon.

”Sehän on aivan holtitonta menoa siellä”, Jare säestää. ”Elintarvikevirastossa me tietysti olemme ilman televisio-ohjelmiakin tietoisia rappiodemokratioiden alamäestä. Kauppojen tiskeillä on röykkiöittäin punaista lihaa, ja joka paikassa on kaupan puhdistettua sokeria ja rasvaa tihkuvia makeisia ja leivonnaisia. Kas kun koko kansa ei ole jo kuollut sukupuuttoon.” (AY, 223.)

Televisio-ohjelmien sensuroiminen ja television valjastaminen valtiollisiin tarkoituksiin on osa tiedonsaantia rajoittavaa dystopiavaltion vallankäyttöä. Televisiota tai television kaltaisia välineitä käytetään varhaisissakin dystopiateoksissa katsojien passivoimiseen tai propagandan välittämiseen. Huxleyn uudessa uljaassa maailmassa kirjat on korvattu tuntokuvilla, jotka stimuloivat ihmisten kaikkia aisteja ja turruttavat nautintoihin (Huxley 1932/1967, 134). Bradburyn romaanissa *Fahrenheit 451* inhimillinen välinpitämättömyys kulminoituu päähenkilön vaimon hahmossa, joka päivästä toiseen katsoo television saippuaoppereita. Televisiota yleisempi dystopioissa kuvattu tiedonvälityksen muoto ovat kirjat, joita sensuroidaan, kielletään, poltetaan ja kätketään.

### 4.3 Kielletyt kirjat ja piilotetut viestit

Dystopian lajitradiotiossa kielellä, teksteillä ja puheella on merkittävä tehtävä sekä ihmisryhmien alistamisen että alistettujen kapinan kuvauksissa. Monissa totalitaristisen dystopian klassikoissa, esimerkiksi Burdekinin romaanissa *Swastika Night* ja Orwellin romaanissa *Nineteen Eighty-Four*, kerrotaan kielletystä ja vaarallisesta historiallisesta tai poliittisesta kirjasta. Luku- ja kirjoitustaidon rajoittaminen, tiedonsaannin estäminen ja propaganda ovat dystopia-yhteiskuntien keinoja vaimentaa kriittiset äänet ja pakottaa ihmiset mukautumaan valtaideologiaan. Tässä alaluvussa käsittelem, millä tavalla kieli ja valta kytkeytyvät Sinisalón romaanin Eusistokratiassa toisiinsa ja miten kielen ja vallan käsittely suhteutuu dystopian lajitradiotioon.

Eusistokratiassa harjoitettu naisten alistaminen ja sulkeminen vallan ulkopuolelle perustuu suurelta osin kielenkäytön ja kielitaidon hankkimisen rajoitukseen, joiden vuoksi naiset eivät pysty hankkimaan tietoa, puolustautumaan sanallisesti tai esittämään sanallista vastarintaa. Dokumenttien ja Veran/Vannan kertoman perusteella eloit on jalostettu ja kasvatettu sellaisiksi, etteivät he tunne kiinnostusta kirjoitettua viestintää kohtaan. Vera/Vanna on sitä vastoin kiinnostunut kirjallisuudesta jo lapsena. Hän lukee tietosanakirjoja, kasvikirjoja ja muita tietoteoksia.

Esimerkkejä eloilte suunnatusta kirjallisuudesta ovat satukokoelma ”Eloityttösten kauneimmat sadut” ja ”Femityttö”-lehti. Teokseen on liitetty Veran/Vannan kirjoittama kouluaine, jonka hän on kirjoittanut tarkoituksellisen virheel-lisellä suomella, jotta häntä ei epäiltäisi morlokiksi. Teksti poikkeaa nyky-suomen standardikielestä, koska Vera/Vanna on kirjoittanut yhdyssanoja erikseen ja tehnyt virheitä esimerkiksi äänteiden pituuksissa, lukukongruenssissa ja predikaatiivilauseissa.

Eusistokraattian vastakohta on Hedonisti Demokraattia ja siinä on paljo vikoja. Ihmiset voi päättää semmoisistakin asioista mitkä ei ole heille Hyvät. Ihmiset voi päättää jopa asioista jotka on niille vaaralliset. [--] Sitten jos ei ole Terveysvirastoa niin ihmiset ei osaa itse pitää terveys huolta ja sitten tulee kakkia tauteja ja Rappioita ihmiskehollle mikä kuitenkin on se Yhteiskunnan tärkein voimavara. (AY, 81.)

Tietämättömyyteen pakottaminen on dystopian lajirepertoarin keskeinen piirre. Huxleyn ja Sinisalón romaaneissa ihmisryhmiä kasvatetaan tyhmyyteen. Huxleyn *Brave New World*issa keinoja ovat esimerkiksi ihmisalkuun sikiövaiheessa ja lapsuudessa kohdistettu olouttaminen, muista ihmisistä

eristäminen, kouluttautumisen estäminen ja aivotoiminnan lamaava soma-huume. Samankaltainen keinovalikoma on käytössä Eusistokratiassa, jossa tyhmentämispyrkimys alkaa jo kohteiden lapsuudessa ja jatkuu kouluiän läpi aikuisuuteen.

Huxleyn *Brave New World* -romaanin Lontoon koulukirjastossa on vain hakuteoksia, koska lapsia ei rohkaista lukemisen kaltaiseen yksinäiseen huviin. Kieleen ja kielelliseen eriarvoisuuteen perustuva vallankäyttö ilmenee Sinisalon romaanin Eusistokratian kuvauksessa monin tavoin. Romaanissa on katkelmia valtiollisen kustantamon julkaisemista propagandateksteistä ja valtion ideologiaan sopivaksi muunneltu Punahilkka-satu. Valtion ideologiaa tukevien tekstien kuvauksessa lajimallina on Zamjatinin romaani *My*, jossa kerrotaan, miten runous, tragediat ja käsikirjat julistavat Yhtenäisen Valtion aatteita: Hyväntekijälle laaditaan päivittäisiä oodeja, ja pelottelurunouden lajia edustavat ”Oikeudenpäättöksen kukkaset”. ”Työstä myöhästynyt” on tragediaklassikko, ja käsikirjamuotoon on kirjoitettu ”Stansseja sukupuolihygieniasta”. (Zamjatin 1920/1994, 54, suom. 1920/2013, 93.) Yhtenäisen Valtion musikaalinen tehdas tuottaa mekaanisia säveliä yhdenmukaiselle kansalle, jonka runoilijat kulkevat samassa tahdissa muun väestön kanssa ja julistavat majesteettista koneita palvovaa hymniä.

Sinisalon teokseen liitetyt mainostekstit julistavat valtiollista ideologiaa kannustamalla kansalaisia hajustamaan itsensä tuoksuvedellä tai käyttämään rahansa lottokuponkeihin. Lottomainos on yksi teoksen viittauksista teokseen *Nineteen Eighty-Four*. Orwellin Lontoossa proletaariryhmään kuuluvat ihmiset kuluttavat rahansa lottoon. Teoksen kertoja otaksuu, että miljoonille proleille lotto on ainoa syy pysyä elossa ja että sellaisestikin ihmiset, jotka eivät osaa lukea tai kirjoittaa, kykenevät monimutkaisiin laskutoimituksiin lototessaan. (Orwell 1949/1984, 77.) Lotto on Orwellin lontoossa Ylellisyysministeriön ylläpitämä rahapeli. Eusistokratiassakin lotto on valtiollinen hupi. Orwellin teoksessa lotonpelaajia huijataan, koska palkinnot ja suurten palkintojen voittajat ovat suurelta osin kuvitteellisia (mt.). Eusistokratiassa Kansallislottoa markkinoidaan unelmien saavuttamisella ja kansallistunteella: laittamalla rahansa lottoon kansalainen voi edesauttaa unelmiensa toteutumista ja tukea valtionaloutta. Sinisalon teoksessa lotto osoittautuu valtion kontrollointi-keinoksi ja voitontavoitteluksi.

Lottopolitiikan esittelylle on omistettu Sinisalon teoksessa kokonainen Jaren kertoma luku. Aulikin luona renkinä työskennellessään Jare on ollut lottoriippuvainen – tämä rahapeli on ollut maalaisympäristön harvoja

viihdykkeitä. Hän on ensimmäisen pienen voiton jälkeen tavoitellut suurempia voittoja, joita ei ole koskaan tullut. Aulikki huomaa Jaren lottoamisen ja kertoo tälle salaista tietoa, jonka on kuullut vahingossa lottoviranomaiselta. Aulikin kertoman mukaan Kansallislottovirastossa on yksi harvoista Suomen tietokoneista, joka on manipuloitu antamaan monia pieniä voittoja mutta vain vähän pääpotteja. Pelaajien sosiaaliturvatunnusten avulla tutkitaan heidän pelitapojaan ja pelihistoriaansa ja pyritään koukuttamaan pelaajat lottoon. Aulikki kertoo Jarelle myös, että lottoajien tietoja käytetään muuhunkin kansalaisten valvontaan.

”Totta kai Kansallislotto tuottaa valtiolle paljon rahaa, ja valtion kannattaa siksi koukuttaa ihmisiä peliin. Mutta samalla Terveysvirasto saa mainion rekisterin jännitystä ja riskinottoa etsivistä ihmisistä. He voivat nimittäin olla niitä, jotka muutenkin saattavat olla kiinnostuneita kaikenlaisista laittomuuksista. Siihen rekisteriin ei ole hyvä ehkä joutua. Ja lisäksi: etähän sinäkään rahan takia pelaa, vaan sen, mitä itse pelaaminen antaa sinulle. Jos jatkat, elämäsi ei kohta enää mahdu muuta. Rahasi kiertävät takaisin valtiolle, ja samalla kun sinusta tulee vähävarainen, sinusta tulee vaaraton.” (AY, 220–221.)

Keskustelun jälkeen Jare analysoi kuulemaansa. Hänen pohdintaansa sisältyy yksi teoksen eksplisiittisistä viittauksista Orwellin romaaniin *Nineteen Eighty-Four* ja siinä kuvattuun johtajaan Big Brotheriin, joka propagandassa esitetään hyvänä isoveljenä mutta joka hallitsee valtiollista valvontakoneistoa ja väkivaltaista järjestelmää. Orwellin teoksessa lottoon koukuttuneista proleista osa on lähes luku- ja kirjoitustaidottomia. Heidän yhteiskunnallinen statuksensa tekee heistä vaarattomia: he ovat yhteiskunnan pohjalle sysättyjä ihmisiä, joiden mahdollisuudet vaikuttaa elämäänsä ovat olemattomat. Sinisalonkin teoksessa kerrotaan, miten varallisuus ja valta kytkeytyvät toisiinsa. Aulikki toteaa Jarelle, että vähävarainen on valtiolle vaaraton, minkä vuoksi ihmisiä kannustetaan tuhlaamaan rahansa lottoon.

Ymmärsin myös joitakin muita asioita. Ensin hämäästi, sitten koko ajan kirkastuvasti. Että oli ihmisiä, jotka tiesivät enemmän kuin minä. Että he korkeista asemistaan näkivät jotakin sellaista, mitä tavallinen kansalainen ei nähnyt. Eivätkä pelkästään nähneet, vaan tekivät taustalla asioita, jotka vaikuttivat minunkin elämäni, arvaamattomilla tavoilla.

Että eusistokraattinen yhteiskunta ei ehkä ollutkaan pelkästään varjeleva ja huolehtiva isoveli. (AY, 221.)

Jare on Sinisalon teoksessa henkilö, jonka silmät avautuvat näkemään yhteiskunnan korruption ja virkamiesten harjoittaman valvonnan. Hänellä on

myös yhteyksiä valtion virastoihin. Jaren hahmon esikuva Orwellin teoksessa on päähenkilö Winston Smith, jonka kerronnan kautta Oceanian järjestelmä esitetään. Winstonin tavoin Jare rakastuu kapinalliseen naiseen, ja heidän suhteensa on luvaton, koska Vera/Vanna ei ole sukupuoleltaan pariutumiskelpoinen eloi. Sen sijaan, että pariskunta yrittäisi salata kielletyn suhteensa, kuten Orwellin romaanin kapinallispari, he esittävät norminmukaista pariskuntaa.

Opitut ja näytellyt roolit näkyvät myös Miran/Mannan ja Veran/Vannan lapsuuden leikeissä. Siskokset leikkivät satuja, joissa Miralla/Mannalla on naimisiin pyrkivän prinsessan rooli.

*”Nyt tämä prinsessa menee tanssiasiin ja on siellä kaikkein kaunein. Ja kaikki haluavat naimisiin hänen kanssaan.”*

*”Eikös se prinssi kosinut prinsessaa jo?”*

*”Tulee toinen prinssi, vielä komeampi ja vielä rikkaampi.” (AY, 34.)*

Myöhemmin Vera/Vanna uskoo, että Mira/Manna on kuvitellut tulevalta aviomieheltään Harrilta saamansa kihlasormuksen satumaiseksi taikavälineeksi, jonka avulla voi saavuttaa ikuisen onnen. Vera/Vanna mainitsee kirjoituksissaan toistuvasti, miten Mira/Manna uskoo satujen juoniratkaisujen toteutumiseen myös muussa elämässä.

*Siinä oli jotakin sanomattoman liikuttavaa. Että oikeasti kuvittelit, että kädessäsi oleva sormus oli taikakalu, joka muuttaisi elämäsi silkaksi loputtomaksi auvoksi. (AY, 119.)*

Eloitytöille suunnatut sadut noudattavat juonikaavaa, jossa avioliitto rikkaan ja komean miehen kanssa esitetään naisen tärkeimpänä päämääränä. Tämän päämäärän voi saavuttaa, jos on kaunis, käyttäytyy norminmukaisesti ja tottelee miehiä. Tällaista normatiivista asennetta välittää myös jokaiselle yli 6-vuotiaalle eloille lähetetty Femityttö-lehti, jossa on ”yksinkertaisin virkkein rakennettuja romanttisia kertomuksia samasta maskosta kilpailevista eloisista, joista toinen voitti aina lopulta maskon omakseen naisellisia avujaan hyödyntäen” (AY 51–52). Vera/Vanna kertoo siskonsa tavaavan lehteä tuskallisen hitaasti mutta uppoutuvan Femitytön kertomuksiin kerta toisensa jälkeen. Vera/Vanna erottaa itsensä pikkusiskostaan ja kertoo ymmärtäneensä siskoa katsoessaan heidän välisensä eron syvyyden. Erot näkyvät myös saduissa, joita lapset kertovat toisilleen leikeissään.

*”Tämä olisi prinsessa.”*

*”Tämä olisi paimentyttö.”*

*”Prinssi tulee ja kosii prinsessaa.”*

*”Paimentyttö pukeutuu valeasuun ja veistää itselleen kivistä miekan, hän kesyttää suden ja ratsastaa sillä taisteluun, hän valloittaa itselleen valtakunnan ja...”*

*Sinä purskahdit itkuun.*

*”Minä pelkään susia.”*

*”Ei täällä ole susia. Ei oikeasti. Se on vain satua, minun keksimääni satua.”*  
(AY, 34.)

Vera/Vanna leikkii kertomassaan sadussa suden kesyttävää paimentyttöä, joka valloittaa koko valtakunnan, kun taas Mira/Manna omaksuu tanssiaisissa hurmaavan prinsessan roolin. Vera/Vanna kertoo eusistokraattisesta satukaavasta poikkeavaa satua, jossa nainen voi ratsastaa taisteluun. Tässä sadussa tyttö on pukeutunut valeasuun, eikä tarina kerro, peittääkö hän asulla tyttöytensä. Kertomassaan sadussa Vera/Vanna ratsastaa sudella, ja tämä liitto suden kanssa toistaa naisen ja suden liittoa, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.5.

Aulikki kätkee kirjat, joita on tilannut ulkomailta Veralle/Vannalle. Jo kymmenvuotiaana Vera/Vanna lukee käsiinsä saamat kirjat, joita valvojat ja viranomaiset eivät ole takavarikoineet. Hänen lukemansa kirjat edustavat lajeja, joiden piirteitä Sinisalon romaani kokonaisuudessaan käyttää – kasvitiedettä, historiankirjoitusta, kemian alan teoksia ja tieteisromaaneja. Tämä on yksi romaanin metafiktiivisistä lukuohjeista.

*Iso Tietosanakirja oli lempilukemistani, vaikka isältäni ja isänisältäni Neulapähän jääneiden kirjojen joukossa oli runsaasti teoksia yksittäisiltä tieteenaloiltakin. Eniten minua kiinnostivat biologia ja botaniikka, mutta lueskelin myös fysiikkaa, maantiedettä ja maailmanhistoriaa. Huvikseni hapuilin ranskan ja englannin kielen perusteita ja opettelín ulkoa alkuaineiden jaksollisen järjestelmän. Aulikki oli tuonut Neulapähän mukanaan kokoelman eurooppalaista ja amerikkalaista kaunokirjallisuutta, jonka kuvaama maailma oli minulle yhtä outo kuin isältäni jääneiden tieteisromaanien muukalaiskulttuurit. (AY, 51.)*

Jos Aulikin piilokirjasto löydettäisiin, teokset takavarikoitaisiin ja mahdollisesti tuhottaisiin. Kirjoihin ja kirjallisuuteen kohdistuva vihamielisyys on dystopiayhteiskuntien piirre lähes kaikissa tässä tutkimuksessa analysoimissani teoksissa Zamjatinin varhaisessa dystopiasta alkaen. *Huorasadun* sisäiskertomuksessa kuvataan naisten rakentaman kirjaston hävittämistä, joka tuhoaa ihmiskunnan keräämät tiedot. Lindbergin romaanin Oblivionin kirjasto

on kivettynyt ja Nadirin kansalaisten lukutaitoa on rajoitettu. Kirjastojen hävittäminen ja kirjoittamisen rajoittaminen ovat luontevia kauhuelementtejä kirjailijoiden luomissa teoksissa – juuri kirjallisuuteen sisältyy näissä teoksissa ihmiskunnan viisaus ja ideoiden rikkaus, jonka yhdenmukaistamiseen pyrkivät hallitsijat pyrkivät hävittämään tehdäkseen kansalaisista tyhmiä ja välinpitämättömiä.

Salaisen, kielletyn ja viisauksia sisältävän kirjan motiivi on myös parodioitu dystopiakonventio. Esimerkiksi Tolstajan romaanissa *Kys'* vanhan vallan aikaisia kirjoja poltetaan ja piilotetaan, koska niiden väitetään olevan radioaktiivisia. Samalla tuhotaan historiallinen tieto, joka voisi horjuttaa nykyistä valtaa. Romanin lukemista rakastava päähenkilö Benedikt löytää valtavan kirjaston kiellettyä kirjallisuutta appiukkonsa luota, mutta ei tule kirjoja lukemalla yhtään viisaammaksi – hän ymmärtää lukemansa vain pintapuolisesti. Hän ei koskaan löydä suurta kirjaa, jonka olemassaolosta hänelle vihjaillaan.<sup>64</sup>

Kirjallisuuden lisäksi teoksissa kerrotaan muun taiteen valjastamisesta vallanpitäjien toiveiden mukaiseen käyttöön – kansalaiset marssivat mekaanisen musiikin tahdissa Zamjatinin ja Huxleyn romaanissa, ja Lindbergin romaanissa Nadirin kansa on altistettu jatkuville nauruaarioille. Orwellin romaanin telescreenit toistavat sotilasmusiikkia. Bradburyn romaanissa *Fahrenheit 451* passiiviset kansalaiset kuuntelevat ympäri vuorokauden sähköistä musiikkia korviin laitettavilla näkinkenkäkuulokkeilla. Sinisalon kuvaamassa Eusistokratiassa ihmisten on kuunneltava valtionmusiikkia, mutta Aulikki kapinoi musiikkimääräyksiä vastaan kuuntelemalla Ruotsista tuotuja jazz-levyjä ja Mozartin *Requemia* (AY, 51).

Kirjallisuuden tuhoamista kuvaa esimerkiksi Ursula K. Le Guinin dystopian ja utopian elementtejä yhdistävä teos *The Telling* (2000 *Kahdesti haarautuva puu* 2009), jonka päähenkilö yrittää kerätä tarinoita ja historiallista tietoa yhteisöissä, joissa on käyty sotaa menneisyyttä vastaan polttamalla kirjoja ja tuhoamalla kirjastoja. Kielellinen monimuotoisuus on samalla hävitetty, ja kansalaiset on pakotettu käyttämään yhtä kieltä. Runouden ministeriö paikantaa ja takavarikoi kirjoja ja käyttää niitä rakennusaineena. Ministeriö on kieltänyt kirjoitetun tekstin lukemisen, ja vain suullinen Korporaation ohjeiden mukainen

---

<sup>64</sup> Ågren (2014, 47, 56) tulkitsee, kuinka Tolstajan romaani parodioi dystopian (antiutopian) lajikonventioita, esimerkiksi päähenkilökuvausta. Tolstajan romaanin päähenkilö Benedikt muistuttaa narria tai satujen typerystä, joka saa käsiinsä kaikki kielletyt kirjat, mutta ei ymmärrä mitään lukemastaan (mt., 56).

kertomusperinne on sallittua. (Le Guin 2000/2009, 30–31, 75.) Le Guinin romaanin ironisesti nimetyt ministeriöt ovat lajiviittauksia Orwellin *Nineteen Eighty-Fourin* valhetta ja propagandaa levittävään totuusministeriöön (Ministry of Truth) ja teloituksia toimeenpanevaan rakkausministeriöön (Ministry of Love).

Le Guinin romaanissa kerrotaan, kuinka kirjoja keränneitä ihmisiä on poltettu koteihinsa. Rovio on bibliofiilin rangaistus myös varhaisemmassa dystopiassa, romaanissa *Fahrenheit 451*, jossa palomiehet eivät sammuta tulipaloja vaan sytyttävät kirjanomistajien koteja. Tämän teoksen kapinallinen on yksi palomiehistä, joka liittyy kirjanlukijain salaseuraan. Hän ei kuitenkaan pysty estämään, kun kirjoja keräillyt vanha nainen poltetaan kotiinsa. Kirjoja keräävä tai suullista perinnettä muistava ja välittävä vanha nainen on monissa dystopiateoksissa keskeinen henkilöahmo. Lindbergin teoksessa tämä hahmo on Det Stora Minnet, joka kertoo Berenikelle muinaisista kaupungeista. Sinisalon teoksessa tässä roolissa on Aulikki, jonka kirjoihin kätkeytyy salaista tietoa.

Le Guinin *The Tellingin* kertoja yrittää rakentaa ehyttä kuvaa menneisyydestä kuuntelemalla ja tallettamalla kertomuksia. Baccolinin (2003, 126) mukaan esimerkiksi Le Guinin romaanissa kuvattu historia, muistaminen ja tarinankerronta ovat kumouksellisia tekoja, jotka edesauttavat toivoa ja mahdollisuutta muutokseen. Baccolini (mt., 130) katsoo *The Tellingin* edustavan kriittisen dystopian lajia. Lindbergin romaanin Berenike kirjoittaa Nadirin historian lisäksi omasta menneisyydestään, jotta tohtori voisi rakentaa hänestä ehyen kuvan. Vera/Vanna rakentaa puolestaan siskonsa tarinaa. Hän laittaa Miralle/Mannalle kirjoittamansa kirjeet vedenpitävään laatikkoon, jossa toivoo niiden säilyvän kauas tulevaisuuteen.

*Rakennan sinulle historian, Manna. Voin tehdä siitä aikakapselin, laittaa mukaan lehtileikkeitä tai kouluaineita tai muita muistoja. Teen sinusta edes tällä tavalla kuolemattoman.*

*Piilotan laatikon hyvin. Hautaan sen ehkä maahan.*

*Joskus joku löytää sen, jossakin muuttuneessa maailmassa, ja saat uuden elämän jonkun toisen aivoissa. (AY, 204.)*

Lindbergin teoksen Berenike yrittää antaa äänen hiljaisuuteen pakotetuille Luluille kirjoittamalla bordellihistoriikkaa, ja Vera/Vanna luo historian kadonneelle ja alistetulle siskolleen. Ele on osa muistelu- ja surutyötä, mutta toisaalta osoitus kertojan vallasta: Miralla/Mannalla ei ole historiaa, tarinaa eikä



ääntä, jos Vera/Vanna ei niitä hänelle rakenna ja anna. Siskosten välinen suhde on tässä teoksessa kuvatuista ihmissuhteista tulkinnallisesti kiinnostavin ja moniulotteisin, minkä vuoksi kahdessa seuraavassa alaluvussa tutkin sitä, miten sisaruussuhteen kuvaus saa uusia tulkintamahdollisuuksia intertekstuaalisten viittaussuhteiden ja lajiyhteyksien kautta.

#### 4.4 Punanna ja susihukka

*Auringon ytimeen* on liitetty satu ”Pikku Punanna”, joka mukailee tunnettua tarinaa punanuttuisesta työstä, sudesta ja isoäidistä. Tässä alaluvussa tutkin, millaisia merkityksiä romaaniin upotetulla sadulla on, kun sitä luetaan dystopian ja sadun lajikehyksissä. Vertaan ”Pikku Punannan” ja sitä ympäröivän romaanin intertekstuaalisia viittauksia Perrault’n sadun ”Le petit chaperon rouge” (1697) lisäksi Grimmin satuun ”Rotkäppchen” (1812) sekä Paul Delaruen julkaisemaan satuun ”Conte de la mère-grand” (1885/1951, ”Isoäidin tarina”), jonka on esitetty olevan Perrault’n satua uskollisempi varhaisille suullisen perinteen satuversioille (Tatar 1999, 3–4). Pikku Punannan tarinan aloitus muistuttaa näistä versioista eniten Perrault’n sadun aloitusta, jossa korostetaan tytön kiltteyttä ja kerrotaan tytön saaneen lempinimensä punaisen hilkan mukaan.

Olipa kerran oikein oikein kiltti ja kaunis tyttö. Hän totteli aina ja oli kaikille kiltti ja hellä. Hän piti kauniista vaatteista, ja erityisesti hän piti punaisesta väristä. Siksi hän sai eloi-nimekseen Punanna. (AY, 53.)

Aloitus noudattaa sadun lajikonventioita etäännyttämällä tarinan epämääräiseen menneeseen aikaan. Myös tytön kiltteyden, kauneuden ja hellyyden korostaminen sekä näiden ominaisuuksien yhdistyminen samaan henkilöhaahmoon on saduille tyypillinen piirre. Ilmaisuuksien ”oikein oikein kiltti ja kaunis” liioittelee Perrault’n sadun ”Le petit chaperon rouge” alun mainintaa, jonka mukaan Punahilkka on kaikista tytöistä sievin. Punannan kauneuden huomaa myös susi, jonka tyttö kohtaa metsässä. Susi imarteleo Punannaa sanomalla tämän olevan kaunein koskaan näkemänsä tyttö ja pyytää tätä kanssaan naimisiin. Tyttö ei kuitenkaan suostu kosintaan, koska äiti on kieltänyt puhumasta tuntemattomille.

*Auringon ytimen* ”Punahilkkaa” versioivan sadun lähteeksi mainitaan Valtion Kustannuksen vuonna 1951 julkaisema kokoelma ”Eloi-tyttösten rakkaimmat sadut”. Satukokoelman nimi ja Punanna-satu parodioivat sitä, miten satuja on muokattu vastaamaan yhteisön kasvatushanteita ja moraalikäsitteitä ja miten

satukaanoniin on valikoitunut sukupuoliasetelmiltaan stereotyyppisiä satuja. ”Punanna” on osa dystooppisen yhteiskunnan vallankäyttöä ja sukupuolittunutta kasvatustyötä, joka koulii tytöistä miesten toiveille alistuvia kansalaisia. Satukirja on yksi harvoja kaunokirjallisia teoksia, joita eloiden on lupa lukea. Kokoelman nimessä kustantaja määrittelee valmiiksi, mitkä ovat tyttöjen rakkaimpia satuja, koska muita satuja tytöt eivät oletettavasti ole lukeneet. Satu Punannasta on yksi teokseen liitetty esimerkki siitä, miten fiktiivinen Eusistokraattinen tasavalta kohtelee kansalaisiaan ja millaisiin rooleihin se heidät pakottaa. Yksi vallan ja vaikuttamisen keino on satujen muokkaaminen valtaideologiaan sopiviksi.

Punanna-satu on esimerkki satujen institutionalisoimisesta ja domestikoimisesta. Se on yksi lukuisista muunnelmista, jotka korostavat tytön kiltteyttä ja toisintavat konservatiivista moraalista sanomaa. Punannan ja suden tarina on tulkinnan kannalta merkittävä myös siksi, että yhdessä muiden motiivien kanssa se yhdistää Sinisalon teoksen susi- ja ihmissusitarinaperinteeseen. *Auringon ytimessä* susi on ambivalentti hahmo – toisaalta väkivaltainen uhkaaja, toisaalta naisen vapautumista symboloiva eläinhahmo.

Paul Delarue ja myöhemmät satututkijat ovat esittäneet, että Perrault’n satuun on vaikuttanut Punahilkka-satutyypin varhainen versio, ranskankielisellä alueella suullisesti kerrottu satu ”Conte de la mère-grand” Sen on katsottu toisintavan suullisten satuvarianttien sisällön Perrault’n satua laajemmin ja täsmällisemmin. Ranskalainen folkloren tutkija Delarue julkaisi tämän sadun vuonna 1951. Satu oli kirjoitettu talteen vuonna 1885 Louis ja François Briffault’n kerronnasta. Delarue ja muut satututkijat ovat löytäneet useita sadun variantteja ranskankieliseltä alueelta ja muualta Euroopasta. (Orenstein 2002, 68–69.) Delarue julkaisi kanonisoiduista Perrault’n ja Grimmin versioista poikkeavan sadun ”Conte de la mère-grand” samana vuonna kuin Sinisalon romaanissa siteerattu satukokoelma mainitaan ilmestyneeksi. Sama julkaisuvuosi on yksi intertekstuaalisista vihjeistä, jotka ohjaavat lukemaan ”Pikku Punannaa” ja ”Isoäidin tarinaa” rinnakkain.

Sadun ”Conte de la mère-grand” tyttöä uhkaava otus on ihmissusi, joka on tulkittu metsässä asuvan noidan maskuliiniseksi vastineeksi (Warner 1994, 181). Warnerin (mt.) mukaan esimodernin Euroopan noitavainoissa susi ja noita yhdistetään marginaalista tietoa hallitseviin hahmoihin, jotka tietävät pakanallisia salaisuuksia. ”Isoäidin tarinan” tyttö kohtaa metsäpolkujen risteyksessä suden, joka kysyy, kumman polun tyttö valitsee – silmäneulojen vai

nuppineulojen polun. Susi valitsee toisen reitin, pääsee tyttöä nopeammin isoäidin taloon, tappaa mummon ja pistää ruokakaappiin palan isoäidin lihaa ja pullon tämän verta. Kun tyttö on saapunut talolle, susi kehottaa häntä syömään lihaa ja juomaan viiniksi kutsumaansa verta, riisumaan vaatteet ja tulemaan kanssaan vuoteeseen. Sängyssä tyttö kysyy, miksi mummo on niin karvainen ja miksi tällä on niin isot korvat ja suu. Kun susi kertoo suunsa suuren koon olevan tytön syömistä varten, tyttö sanoo haluavansa päästä ulos tarpeilleen. Vastentahtoinen susi päästää tytön ulos, kun on ensin sitonut tämän jalkaan karkaamisen estävän köyden, mutta tyttö irrottaa itsensä ja juoksee kotiinsa. (Ks. Zipes 1983, 5–6.) Tässä sadussa tyttöä ei nimetä, eikä tytön kerrota pukeutuvan punaisiin vaatteisiin.

Perrault'n sadun susi houkuttelee tyttöä metsässä ja saa tietää, minne tämä on matkalla. Susi ehtii perille ensin, syö isoäidin, pukee tämän yöpuvun ylleen ja käy sängylle odottamaan. Kun tyttö saapuu mökille, mummoksi tekeytynyt susi käskee hänet viereensä makaamaan. Tyttö kysyy naamioituneelta sudelta kysymykset tämän ulkonäön outoudesta, ja kyselyn jälkeen joutuu suden suureen suuhun. Tyttö ei pääse sutta pakoon, vaan susi hotkaisee tytön kitaansa syötyään ensin isoäidin alkupaloiksi. Suden vatsaan tyttö myös jää sadun lopussa. Satu loppuu runomuotoiseen opetukseen: kaikkein hellimmiltä vaikuttavat sudet ovat petollisimpia. (Perrault 1697/1922, 7–11.)

*Kas tästä näkyy, ettei milloinkaan / saa lapset seisautua kuulemaan, / kun oudot  
sedät suotta pakinoi. / Se tyttösille turman tuoda voi. / Hei hopsis vaan, jo susi  
heidät syö! / Se susi-kuomalle on hetken työ. / Vaan kaikki sudet hampaitaan ei  
näytä, / ei kaikki ulvo, kynsiänsä käytä. / On susia myös lauhamieliä, / on  
liukkahia lipokieliä, / ne mairitella tietää makeasti, / ne seuraa neitosia kotiin asti.  
/ Vaan joutuin, tyttö, juokse pakohon! / Ne sudet vasta ilkiöitä on. (Perrault  
1697/1922, 11.)*

Perrault lisäsi sadun loppuun moraaliopetuksen ja kuvasi tytön viattomaksi, avuttomaksi ja naiiviksi sen sijaan, että tyttö olisi itsenäisesti ja neuvokkaasti vaarat voittava satusankaritar. On esitetty, että vasta Perrault nimesi sadun ja sen päähenkilön tytön punaisen asusteen mukaan ja yhdisti tytön tällä tavoin syntiin ja paholaiseen, jonka tunnus on punainen väri (Zipes 1983, 6; Bacchilega 1997, 53). Punainen väri on tulkittu myös seksuaalisten tunteiden symboliksi (Bettelheim 1975/1985, 211). Punahilkka-tyypin (AT 333) keskiaikaisia variantteja tutkineen Jan M. Ziolkowskin (2007/2012, 110–114) mukaan on kuitenkin todennäköistä, että sadun tyttö on yhdistetty punaiseen

väriin myös varhaisissa suullisissa versioissa, jotka ovat vaikuttaneet Perrault'n versioon mutta eivät ole säilyneet meidän päiviimme asti.

Päähineen punainen väri on yhdistetty tulkinnoissa arkaaisiin aurinkomyytteihin (ks. Zipes 1983, 2; Ziolkowski 2007/2012; 111). Punainen asusten symboloi näissä tulkinnoissa aurinkoa ja susi puolestaan pimeyttä (Zipes 1983, 2). Tällainen tulkinta korostaa kytköksiä Sinisalon Punanna-sadun ja romaanikokonaisuuden välillä ja osoittaa, että Punanna-sadun tulkinta voi auttaa romaanin nimen merkityksen avaamisessa.

Punainen väri on Sinisalon romaanissa Miran/Mannan tunnus, ja tämä henkilöahmo rinnastuu sekä upotussadun Punannaan että Perrault'n sadun Punahilkkaan. Aurinkoon hahmon liittävät symbolisen punaisen värin lisäksi hänen viehtymyksensä valoon ja päivään pimeyden ja yön sijasta. Näin tulkittuna Auringon ydin viittaa paitsi chililajikkeeseen myös Miran/Mannan sisimpään, josta kerrotaan teoksessa hyvin vähän. Teoksen pääasiallinen kertoja Vera/Vanna kuvaa siskonsa ulkomuotoa ja käyttäytymistä, muttei pääse tämän ytimeen ennen kuin nauttii annoksen Auringon ydin -chiliä.

Grimmin veljesten ”Rotkäppchenin” loppu on erilainen kuin Perrault'n version tai ”Isoäidin tarinan”. Sen sijaan että tyttö pelastaisi itsensä tai joutuisi lopulta suden suuhun, metsästäjä saapuu pelastamaan sekä isoäidin että tytön suden vatsasta. Bacchilegan (1997, 58–59) mukaan Grimmin ja Perrault'n satuversiot sulkevat päähenkilön sukupuolitettuun tilaan: pelastuu tai ei, tyttö on sadun lopussa sisällä, joko suden vatsassa tai isoäidin talossa metsästäjämiehen seurassa. Hänet on joko tapettu tai domestikoitu. Bacchilegan tulkinnessa susi ja metsästäjä edustavat miehiä, jotka määrittelevät naisen rajat. (Mt.)

Sadun varhaisissa versioissa tyttö joko jää suden vatsaan (Perrault), pelastuu metsästäjän tai puunhakkaajan avulla (Grimm) tai pelastaa itsensä (Delarue). Tytön pelastumista on versioitu sadun eri uudelleenkirjoituksissa, ja erityisesti feministisissä versioissa tyttö huijaa uhkaajaansa ja välttää lopullisen tuhoutumisensa. Bacchilegan (1997, 56) mukaan ”Conte de la mère-grand” kuvaa tytön kykyä kukistaa paha ovelin keinoin. Hänen mukaansa Perrault'n satu säilyttää osittain initiaatioaihelman, mutta oikeuttaa suden väkivallan korostamalla tytön paholaiseen assosioituvaa punaista asustetta ja esittää tytön sekä viettelijänä että uhrina. Perrault ja Grimmin veljekset ovat domestikoineet sadun ja sen päähenkilön vastaamaan ympäristön normeja ja kasvatusihanteita. (Mt. 57–58.) Tytön aktiivisuus on häivytetty kanonisoiduista saduista miltei kokonaan, ja sadusta on muotoutunut tarina kiltistä, typerästä ja avuttomasta työstä, joka neuvoo sudelle isoäidin talon tarkat koordinaatit. Vain

miespuolinen metsästäjä voi pelastaa Punahilkan siltä kohtalolta, jonka tyttö naiiviudellaan itselleen aiheuttaa.

Sinisalon romaanissa kuvataan, miten naiset ovat joutuneet vaimentamisen ja heikentämisen kohteeksi samalla tavalla kuin Punahilkka Perrault'n ja Grimmin veljesten käsittelyssä. Eusistokratiassa koko naissukupuoli on domestikoitu sukupuolitettun ja sukupuolet toisistaan eristävän koulutuksen ja suvunjatkamisen kontrollin avulla. Naiset eivät saa käyttää älyään vaan heidän on luotettava itseään älykkäämpinä pidettyjen miesten tarjoamaan suojeluksen. Romaanissa kuvataan kuitenkin myös naisen ovelaa kapinointia valtion rajoituksia vastaan ja pakoa ahdistavasta valtiosta.

Punahilkan hahmoa on käytetty varoituksena tytöille, joiden ei toivota olevan tottelemattomia ja huolimattomia. Perrault'n ja Grimmin sadut on usein tulkittu varoitussaduiksi, joiden varoitus on sukupuolitettu. Tytön ei tule kuunnella vieraiden vekoitteluja, vaan heidän pitää sulkea korvansa ja kulkea suorinta ja turvallisinta tietä. Suden on tulkittu edustavan miestä, ja suden väkivaltaisuus on tulkittu seksuaaliseksi väkivallaksi. Bruno Bettelheim (1975/1985, 210) on tulkinnut suden symboloivan Punahilkan eläimellisiä pyrkimyksiä: suden viettelyjä kuunteleva tyttö muuttuu mielihyvää hakevaksi oidipaalivaiheen lapseksi ja antaa sudelle tilaisuuden isoäidin tappamiseen.

Feministisessä satututkimuksessa ”Punahilkkaa” on analysoitu kertomuksena seksuaalisesta väkivallasta ja uhrin syyllistämisestä (Orenstein 2002, 144–145). Zipes (1983, 55; 2006, 28) katsoo, että Grimmin veljekset ja Charles Perrault muuttivat vanhan suullisesti levinneen sadun tytön initiaatiosta kertomukseksi raiskauksesta, jonka uhriksi joutuva päähenkilö joutuu kantamaan vastuun ja syyllisyyden seksuaalisesta väkivallasta. Perrault'n versio kehottaa Zipesin (1983, 55) mukaan sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden kontrolloimiseen säännöin: nuoret tytöt tulee pitää turvassa omilta seksuaalisilta haluiltaan ja ulkoisilta uhkilta. Sisäinen ja ulkoinen luonto on pakotettava kontrolliin, koska muuten kaaos ja tuho saavat vallan. (Mt.) Tällaisiin perusteluihin vetoaa Sinisalon romaanin eusistokraattinen valtio, kun se pyrkii kouluttamaan tyttöjä tuntemaan romanttista ja seksuaalista kiintymystä vain norminmukaisiin maskomiehiin, käyttäytymään hillitysti ja kiinnostumaan vain kodin piiriin liittyvistä asioista. Romaaniin liitetty hajustemainos ilmaisee, miten naisen tulee peittää luonnollinen tuoksunsa, jotta ei joutuisi miesten torjumaksi. Sen sijaan, että mainoksessa varoitettaisiin naisia houkuttelemasta miehiä, siinä kehoitetaan heitä viekottelemaan miehiä puoleensa.

Jos olet feminainen aito, / on sulla miellytyksen taito. / Mutta entä raikkautesi? /  
Sitä tuo vain Tuoksu-Vesi! / Kun sä olet toista liki /, / ei saa silloin haista hiki. //  
Raikkautta ihaninta / ja niin edullinen hinta! / Toivoa ei puolisoista / ole, jos et  
sitä osta. (AY, 75.)

Vain keinotekoisesti hajustetut naiset menestyvät eusistokraattisilla pariutumismarkkinoilla. Vaikka mainoksen opetus on osin päinvastainen Perrault'n sadun moraalille, yhteistä teksteille on se, ettei tyttö saa toimia viettiensä ohjaamana vastoin kulttuurin määräämiä normeja. Mainos ohjaa eloisia kuluttajiksi. Kuluttajuuteen pakottaminen tai kannustaminen on piirre, joka yhdistää teoksen Huxleyn romaanin *Brave New World* kulutuskeskeiseen Fordia palvovaan yhteiskuntaan, jossa kansalaiset ohjataan ostamaan tuotteita, jotta yhteiskunta pysyisi pystyssä. Myös Huxleyn romaanissa korostetaan tuoksujen merkitystä uuden ajan ihmisten elämässä: Lenina hajustaa itsensä kylvyn jälkeen, ja tuoksua levitetään tuoksu-uruilla, jotka uhkuvat yrttien ja mausteiden tuoksujen keinotekoisia sulosäveliä (Huxley 1932/1967, 133–134).

Perrault'n sadun lopun moraaliruno on Warnerin (1994, 183) tulkitsemana ironinen rinnastaessaan villin erämaan suden ja urbaanin vietteilijän: vältettävä susi ei ole kaukainen Toinen, vaan tuttu ja läheinen hahmo. ”Pikku Punanna” - sadun moraalinen sanoma eroaa Charles Perrault'n sadun moraalista, joka varoittaa nuoria naisia ja tyttöjä joutumasta viettelijöiden pauloihin. Punannan sitä vastoin pitää totella sutta, koska muuten hän ei voi koskaan päästä naimisiin. Satu opettaa myös, ettei viettelijän ulkomuodon kannata antaa pettää, sillä sudenturkin alla voi piileskellä kuninkaanpoika.<sup>65</sup>

Silloin susi loikkasi sängystä ja heitti yltään sudennahan, ja Punanna näki, että se ei ollutkaan susi, vaan komea prinssi.

”Mutta koska et totellut minua etkä suostunut kosintaani, vaan lähdit tuomaan isoäidillesi lääkettä, hylkään sinut tähän paikkaan.” Ja niin komea prinssi lähti pois ja Punanna ei enää koskaan, koskaan, koskaan päässyt naimisiin.

Sen pituinen se. (AY, 53–54.)

---

<sup>65</sup> Suden hahmon monitulkintaisuutta on korostettu muissakin Punahilkkan versioissa. Useimmissa satuversioissa susi tekeytyy isoäidiksi ja harhauttaa Punahilkkaa. Osassa satuversioita isoäiti paljastuu sudeksi ja susi edelleen mieheksi. O. F. Gmelinin sadussa ”Rotkäppchen” (1978) metsässä päivystävä susi houkuttelee tytön poimimaan kukkia. Tyttö jää kukkien luo, ja susi juoksee isoäidin talolle, syö muorin, teeskentelee mummoa ja syö lopulta tytönkin. Tyttö avaa suden vatsanahan ja pääsee ulos, minkä jälkeen hän täyttää suden ruumiin kivillä. Kun tyttö nylkee kuolleen suden, turkin alta paljastuu komea vaalea nuorukainen, jota tyttö syleilee ja jonka kanssa palaa isoäidin talolle särkemään pähkinöitä. (Ks. Zipes 1983, 264–266.)

Susipuvun alta paljastuva komea prinssi rankaisee Punannaa tottelemattomuudesta hylkäämällä hänet. Tämä moralistinen satu opettaa eloi-tyttöille kuuliaisuutta ja valmiutta noudattaa miesten tahtoa silloinkin, kun isoäiti on sairas ja kaipaisi huolenpitoa. Koska Eusistokratiassa seksiä on luvallista harjoittaa vain avioliitossa, tarkoittaa naimattomuusrangaistus myös sitä, ettei tyttö voi koskaan olla seksuaalisessa kanssakäymisessä.

Perrault'n versio Punahilkasta on sekä varoitus- että moraalisatu. Varoitussatu dystopiaromaanin upotusrakenteena tarjoaa mahdollisuuden tulkita, miten sadun varoitus suhteutuu dystopialle tyypilliseen varoittavuuteen. Dystopiaa on pidetty lajina, joka varoittaa mahdollisista uhkakuvista. Ovatko sadun varoitus ja romaanikokonaisuuden varoitus linjassa vai ristiriidassa keskenään? Analogiat Punanna-sadun ja romaanin henkilöhahmojen välillä sekä romaanin ja Punanna-sadun yhteiset motiivit vaikuttavat koko romaanin tulkintaan. Sadun kaiken näkevä ja kuuleva väkivaltainen susi toimii kuin klassisissa dystopioissa kuvattu valtio, jolta ihmiset eivät voi salata ajatuksiaan ja jonka valvoilta silmiltä ei voi piiloutua. Punanna-sadun susi kertoo haluavansa sulattaa Punannan osaksi itseään ja pitää tytön omanaan riistämällä tältä vapauden. Ajatukset kuuleva ja omistushaluinen satususi toimii kuin eusistokraattinen valtio, jonka virkamiehet valvovat ja jäljittävät sääntöjä rikkovia kansalaisia ja joka pyrkii estämään kansalaistensa pääsyn maan rajojen ulkopuolelle.

”Miksi sinulla on noin suuret silmät?” Punanna kysyi.

”Siksi, että näkisin sinut tarkemmin”, susi vastasi.

”Miksi sinulla on noin suuret korvat?” Punanna kysyi.

”Siksi, että kuulisin sinun ajatuksesi”, susi vastasi.

”Miksi sinulla on noin suuri suu?” Punanna kysyi.

”Siksi, että voisin hotkaista sinut saaliikseni ja sulattaa sinut osaksi itseäni ja pitää sinut omanani koko lopun elämäni.” (AY, 54.)

”Pikku Punanna” on *mise en abyme* -kertomus, jonka motiivit ja henkilöhahmot ovat tulkinnassani analogisia suhteessa päätarinan vastaavien kanssa. Kevin Paul Smithin käsittein määriteltynä kyse on sisällyttämisestä. Susi käyttäytyy kuin eusistokraattinen valtio, ja Mannan aviomies Harri uhkaa vaimonsa ja tämän isoäidin henkeä satusuden lailla. Punaisia esineitä ihaileva ja punaisiin vaatteisiin pukeutuva feminainen Mira/Manna on Punahilkkan asemassa, ja hänen siskonsa Vera/Vanna yrittää pelastaa hänet kuin ”Rotkäppchen”-sadun metsästäjä. Vera/Vanna epäilee Harrin tappaneen isoäidin, joka näyttää kuolleen tapaturmaisesti kallonmurtumaan kaaduttuaan kotinsa rappusissa.

Vera/Vanna otaksuu Harrin käyneen Aulikin kotona Neulapäässä, metsän keskellä kaukana muusta asutuksesta, jotta voisi muuttaa Aulikin taloon tuoreen vaimonsa Miran/Mannan kanssa ja periä Aulikin omaisuuden. Näin tehdessään metsän poikki kulkeva ja isoäitiin ovelasti tutustuva Harri toimii Punahilkka-satujen suden tavoin.

*Oli hävettävää ja alhaista ja vainoharhaista edes ajatella, miten Harrin olisi ollut helppoakin helpompaa käydä Neulapäässä – paikassa, missä naapureita ei ollut lähimaillakaan – tervehtimässä vanhaa rouvaa, tutustumassa lähemmin tähän anopin tapaiseen. Että hän olisi nähnyt ja mielessään arvioinut Neulapään talon ja tilukset. Saanut ajatuksen. (AY, 164.)*

”Pikku Punanna” -sadun päähenkilö muistuttaa monella tapaa Miraa/Mannaa. Nimien kolme nasaaliäännettä, tyttöjen naiivius, kauneus, kiltteys ja halu mennä naimisiin yhdistävät näitä henkilöahmoja. Sinisalon romaanissa toistuu punaisen värin motiivi, joka yhdistyy kautta linjan Miran/Mannaan ja eloi-tyttöihin. Vera/Vanna nimittää siskonsa aivoja vaaleanpunaiseksi vaahdoksi, ja oikean eloin tavoin Manna valitsee sukupuolenmäärittelijöiden testissä punaiset lelut sinisten sijasta. Hänen mekkonsa pääntiessä on punainen koristeraita, joka toimii samanlaisena tuntomerkinä kuin Punahilkkan päähine: Vera tunnistaa suohon pudonneen siskonsa punaisen koristeen perusteella.

Punainen väri puuttuu Delaruen julkaisemasta versiosta, mutta Aulikin omistaman ja Harrin havitteleman tilan nimi Neulapää on viittaus nimenomaan satuun ”Conte de la mère-grand”, jossa isoäidin luokse johtavat polut on katettu erilaisin neuloin. Sekä Sinisalon romaani että ”Conte de la mère-grand” korostavat isoäidin merkittävyyttä. Delaruen sadun isoäidin tiedon on tulkittu siirtyvän työlle, kun tämä syö mummon veren ja lihan ja ottaa tämän itsensä osaksi (Bacchilega 1997, 56). Aulikin ruumista ei syödä, mutta hän välittää tietämyksensä lapsenlapsilleen opettamalla heitä ja lukemalla heille.

Punainen väri liitetään länsimaisessa nykykulttuurissa tavallisesti feminiinisyteen ja Eusistokratiassa feminaiseuteen. Tälle on esitetty syyksi esimerkiksi sitä, että punainen väri viestii seksuaalisesta kiihottumisesta: naisen kasvot, huulet ja sukupuolielimet punastuvat, kun nainen kiihottuu. Punainen väri ja punaiset vaatteet ovat naisen tai tytön tunnusmerkki sekä Punahilkka-saduissa että Sinisalon romaanissa. Sinisalon romaanissa myös naisen sukupuolielimet ovat naisen metonymia. Eusistokratian versiossa sadun päähenkilö nimetään Punahilkkan asemesta Punannaksi. Englannin kielen slangisana ’punana’ tarkoittaa vaginaa, minkä vuoksi Punanna-nimi yhdistyy paitsi feminiinisenä ja syntisenä pidettyyn punaiseen väriin myös naisen sukupuolielimeen.



Eusistokratian sepittämässä Punanna-sadussa sutta ei esitetä todellisena uhkana vaan koettelijana, joka testaa tytön tottelevaisuutta. Punannan pitää valita, kumpaa totella, äitiä vai sutta: matriarkaattia vai patriarkaattia. Hän valitsee äidin, mikä esitetään vääränä valintana. Mira/Manna välttää Punannan virheen ja tottelee kosijaansa Harria. Tottelevaisuus koituu kuitenkin hänen turmiokseen. Perrault'n ja Grimmin Punahilkka-sadut sekä niiden eusistokraattinen Punanna-versio opettavat, että nuori nainen tai tyttö on taipuvainen valitsemaan väärin, ja vääristä valinnoista seuraa rangaistus.

Philip Lewis (1996, 184) on kiinnittänyt huomiota siihen, että Perrault'n sadun susi hallitsee kielen ja retoriikan Punahilkkaa paremmin ja johdattaa Punahilkan turmioon puhumalla. Susi manipuloi Punahilkkaa maanittelemalla, imartelemalla ja valehtelemalla. Suden autoritääriset lauseet pakottavat tytön tottelemaan. Kun susi neuvoo, miten Punahilkan pitää toimia, se anastaa äidin roolin. Kun se vastailee Punahilkan kysymyksiin, se omaksuu isoäidin tarinankertojanroolin. Susi on sadun taitavin kertoja, joka käyttää taidokkaasti vallan diskurssia saavuttaakseen mielihalunsa. Isoäidiksi pukeutunut susi puhuttelee Punahilkkaa niin kuin aikuinen puhuttelee lasta tai vastuullinen ja kokenut vasta-alkajaa ja kokematonta. (Mt, 184–185.)

Kielelliseen ja kommunikatiiviseen kompetenssiin liittyvä epäsuhtainen valta-asetelma on osasy syy myös *Auringon ytimen* Punahilkka-hahmon Miran/Mannan tuhoutumiseen. Hänet on kasvatettu ja pakotettu lukemaan ja kirjoittamaan vain eloille sopivia tekstejä, ja hänen tiedonsaantiaan ja kielenkäyttöään on rajoitettu. Tämän vuoksi hän ei ymmärrä Harrin aikeita samalla tavalla kuin Vera/Vanna, joka on kapinoinut eloi-sääntöjä vastaan hankkimalla hyvän kielellisen kompetenssin. Vera/Vanna kertoo, ettei Miraa/Mannaa kiinnosta muu kuin romanttinen eloi-naisille suunnattu kirjallisuus, joka saa tytöt haaveilemaan prinsseistä ja maskuliinisista pelastajista.

Lewis (1996, 180) tulkitsee, että Perrault'n sadun Punahilkan vierailu isoäidin luona ilmentää naisellista mielettömyyttä, joka on järjen vastakohta. Punahilkka on Lewisin mukaan tietämätön siitä, miltä aikuisen naisen vartalo näyttää, koska ihmettelee nähdessään yöpukuun pukeutuneen suden – miten oudolta isoäiti Punahilkan silmissä näyttääkään! (Mt.) Lewisin esittämä kahtiajako naiselliseen älyttömyyteen ja miehiseen järkeen ei toteudu Sinisalon romaanissa näin yksinkertaistetusti, vaikka maskojen hallitsema Eusistokratia julistaa miesten älyllistä yliveraisuutta naisiin nähden. Vaikka Mira/Manna ja muut eloit esitetään teoksessa älyllisesti alikehittyneinä, Aulikin ja

Veran/Vannan älykkyyttä ja oveluutta korostetaan. He molemmat tekeytyvät vaarattomiksi mutta kapinoivat ja suunnittelevat selviymis- ja pelastumisstrategioita salaa. Harri esitetään sen sijaan typeryksenä, joka pyrkii toimimaan juonikkaasti mutta epäonnistuu.

Eusistokratian versio Punahilkka-sadusta toistaa näennäisesti kanonisoitujen satujen opetuksen, mutta koko romaanin kontekstissa sekä Punannan että klassisten Punahilkka-satujen normatiivisuus ironisoituu. Osa romaanin satiirisesta kritiikistä kohdistuu miesten hallitseman yhteiskunnan absurdeihin tapoihin kontrolloida naisia ja naamioida kontrollointi suojeluksi. ”Pikku Punanna” on yksi esimerkki tällaisesta suhtautumisesta naiseen. *Auringon ytimessä* kuvattu naisten pakko valmistautua pariutumismarkkinoille ja halu avioitua parodioivat saduissa yleistä lopetuskonventiota, jossa päähenkilö palkitaan heteroliitolla. Monissa saduissa prinssi on komea nuorukainen, mutta *Auringon ytimen* Harri on epämiellyttävän oloinen masko. Konventionaalisen ”he elivät elämänsä onnellisina loppuun asti” -lopituksen kyseenalaistaminen on ominaista satujen uudelleenkirjoituksille.<sup>66</sup> Onnellisen lopun konvention odotuksen herättäminen ja sen epärealistiseksi osoittaminen kääntää Helen Pilinovskyn (2009, 138) mukaan sadun utopistisuuden dystooppiseksi pettymykseksi.

*Harri Nissilä oli tyypillinen normaalipituinen, perusvartaloineen, ristiverinen, ei erityisen älykäs masko, joka toimi LVIS-alalla. Hän oli mitä ilmeisimmin valmis menemään hormoniensa ajamana naimisiin jo vähän yli 20-vuotiaana. Harrilla oli juuri niin vähän viehätysvoimaa, komeutta, persoonallisuutta tai huumorintajua, ettei ollut mikään ihme että hän valitsi ensimmäisen eloisien joka kiinnitti häneen huomiota. (AY, 118–119.)*

Punahilkka-satujen tulkinnoissa susi on usein esitetty ovelana viettelijänä, mutta Veran/Vannan kuvauksen perusteella Harrilta puuttuu sekä oveluutta että viehätysvoimaa. Mies houkuttelee Miran/Mannan omakseen kalliilla lahjoilla. Kun hän on saanut tavoittelemansa, hänestä sukeutuu alistava aviomies, joka hakkaa vaimoaan ja pakottaa tämän pysymään kotona.<sup>67</sup> Mira/Manna katoaa kotoaan, minkä vuoksi Vera/Vanna epäilee Harrin tappaneen hänet. Teoksen loppupuolella kerrotaan, miten Vera/Vanna löytää siskonsa ruumiin Neulapään

---

<sup>66</sup> Helen Pilinovsky (2009, 138) mainitsee Angela Carterin, Emma Donoghuen ja Kate Bernheimerin satuversiot.

<sup>67</sup> Harrin nimikin viittaa käskijään. Nimi juontuu saksankielisestä nimestä Haimrich, joka tarkoittaa määrällijää.

lähellä olevan Riihisuon silmäkkeestä. Siskolleen kirjoittamassaan muistossa Vera/Vanna vertaa suonsilmäkettä nieluun.

*Näin vilahduksen punaista, mekkosi pääntien koristeraidan, ja sitten sinut. Vain pääsi ja hartiasi olivat sammalkerroksen yläpuolella, muuten olit vajonnut jalkojesi alle yhtäkkiä avautuneeseen nieluun. (AY, 25.)*

Avautunut nielu vertautuu suden kitaan, jonka kautta Punahilkka joutuu pedon vatsaan. Tämä on yksi romaanin moninkertaisista vertauksista. Harri vertautuu suteen ja suden vatsa vertautuu puolestaan suonsilmäkkeeseen, johon Harri upottaa vaimonsa.

Grimmin ja Perrault'n saduissa metsä on vaarallinen paikka, joka kätkee varjoihinsa uhkia. Metsässä kulkeva tyttö voi eksyä tai joutua suden ruoaksi. Grimmin ”Rotkäppchenin” Punahilkka unohtuu metsään poimimaan kukkia ja ihailemaan ympäröivää metsää. Sinisalón romaanissa metsää ei kuvata pelkästään pelottavana tai vaarallisena paikkana, vaan myös turvallisena alueena. Mira/Manna lähtee Rotkäppchenin tavoin suolle etsimään kauneutta. Mira/Manna on sekä pelännyt metsää että tuntenut metsän houkutuksen, kun taas hänen siskonsa on löytänyt metsästä turvan. Metsä tai muu taajaman ulkopuolinen dystooppiselle järjestykselle vaihtoehtoinen paikka on yleinen topos dystopiakirjallisuudessa. Zamjatinin romaanissa *My* kerrotaan vihreän muurin taakse suljetusta villistä luonnosta. Randin *Anthemissa* tarkasti kontrolloidun Kaupungin ulkopuolella levittäytyy Kartoittamaton Erämaa (Uncharted Wilderness), jota kaupunkilaiset pelkäävät, koska siellä ihmisten uskotaan joutuvan petojen raatelemiksi. Teoksen päähenkilö karkaa erämaahan ja löytää sieltä rakastamansa naisen Golden Onen, jonka kanssa rakastelee ja vapautuu Kaupungin sanelemasta kollektiivisuuden vaatimuksesta. Sinisalón romaanissa metsän suoja mahdollistaa Aulikin, Veran/Vannan ja Jaren normienvastaisen toiminnan.

Vera/Vanna on suojelunhaluinen isosisko, joka toimii kuin Grimmin sadun metsästäjä yrittäessään pelastaa siskonsa Harrilta. Toisaalta Vanna muistuttaa sadun ”Conte de la mère-grand” neuvokasta tyttöä, joka huiputtaa sutta. Vera/Vanna ei käyttäydy kuuliaisesti, kuten Perrault'n ja Grimmin saduissa tyttöä neuvotaan käyttäytymään, vaan poikkeaa polulta rikkomalla valtion asettamia sukupuolisäädöksiä ja päihdelakeja. Hän pakenee Suomen dystooppisesta valtiosta ja kostonhimoisen Harrin väkivallalta kuin suden vangiksi isoäidin taloon joutunut ”Isoäidin tarinan” tyttö, joka kertoo menevänsä vain käymään ulkona pissalla, vaikka aikoo karata. Vera/Vanna

huijaa Harria samanlaisella tempulla. Kun Harri uhkaa Veran/Vannan henkeä Kalevankankaan hautausmaalla, Vera/Vanna kertoo tarpeestaan mennä pissalle. Harri seuraa naista käymälään, mutta joutuu Veran/Vannan väkivallan uhriksi ja kuoleman omaksi. ”Isoäidin tarinan” tyttö irrottaa itsensä suden sitomasta köydestä ja juoksee kotiinsa, kun taas Vanna onnistuu hankkimaan lentoliput ja lentää pakoon Eusistokratiasta.

Jack Zipes (1983, 53) katsoo, että kirjallisen kulttuurin osana Punahilkka on vahvistanut sosiaalisesti hyväksytyjä tapoja suhtautua naiseen, seksuaalisuuteen ja luontoon. ”Conte de la mère-grand” kuvaa sen sijaan myöhäiskeskiajan maalaisväestön seksuaalista mutkattomuutta ja erilaisuuden suvaitsemista. (Mt.) Vielä Perrault’n yleisö yhdisti suden ihmissuteen, paholaiseen, kyltymättömään himoon, kaoottiseen luontoon ja noituuteen (mt., 54). Zipesin (mt., 47) mukaan ihmissusimyytit juontuvat tuhansia vuosia vanhoista pakanarituaaleista, joissa sutta kunnioitettiin suojelijana. Noitatohtorit, šamaanit ja muut henkiset johtajat käärivät itsensä usein suden- tai karhunnahkaan. Eläimet haltioivat heidät, minkä seurauksena he saivat taikavoimia. Primitiiviset heimot suhtautuivat ihmissuteen myönteisesti ja kunnioittavasti, koska ihmissusi ilmensi kulttuuristen ja villien piirteiden yhdistymistä. Susien kanssa ulvomaan oppiminen ja noitien kanssa tanssiminen tarkoitti avautumista luonnolle, ja näiden kokemusten kautta yksilö saattoi saavuttaa laajemman tietoisuuden. Arkaaiset yhteisöt uskoivat, että tullakseen tietoiseksi ja voidakseen olla yhteisön jäsen yksilön piti viettää jonkin aikaa erämaassa. (Mt.)

Kertomus ihmiseksi tekeytyvästä sudesta tai sudeksi muuttuvasta ihmisestä toistuu ihmissusimyyteissä, ja *Auringon ydin* hyödyntää Punahilkka-satutyypin eri versioiden lisäksi näitä myyttejä. Ihmissusimyyttien ja ihmissutta käsittelevien tekstien käyttäminen interteksteinä monimutkaistaa teoksen tulkintaa, koska ihmissusimyyttien ja myyttejä hyödyntävien teosten kuvaukset sudesta eivät ole samalla tapaa selkeän negatiivisia kuin monien Punahilkka-satujen. Ihmissuteuteen on liitetty vapauden, eroottisuuden ja kahlehtimattoman luonnon ominaisuuksia, vaikka monissa kulttuureissa sudeksi muuttuvia ihmisiä on pelätty ja pidetty noitina. Noituusteema on keskeinen Sinisalonkin romaanissa ja liittyy sudeksi muuttumisen aiheeseen: suden hahmon saavalla Veralla/Vannalla on šamaaninoidan kykyjä ja ominaisuuksia.

Monissa naisten kirjoittamissa teoksissa ihmissusimotiivin avulla kuvataan naisen vapautumista yhteisön, perhe-elämän ja arjen asettamista rajoitteista. Esimerkiksi Märta Tikkasen *Rödluvan*-romaanin (1986) päähenkilö kirjoittaa ja toteuttaa itseään öisin, kun muu perhe nukkuu ja toimii täten kuin noita tai

yöaktiivinen susi. Päähenkilö kutsuu miestänsä Sudeksi ja lapsiaan Sudenpennuiksi. Yhteinen interteksti Tikkasen ja Sinisalon romaaneille on Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (romaani 1928, näytelmä 1937), joka käyttää aineistonaan laajaa ihmissusikertomusaineistoa ja on vaikuttanut lukuisiin myöhempiin ihmissusiaiheisiin teoksiin. Sinisalon teoksen juonessa on lukuisia yhtymäkohtia sekä romaaniin *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina* (1928) että näytelmään *Sudenmorsian. Balladinäytelmä* (1937), mutta myös muuhun Kallaksen tuotantoon. Seuraavassa luvussa tutkin, miten Sinisalon romaani kytkeytyy Kallaksen *Sudenmorsiamiin*, novelliin ”Seitsemän neitsyttä” (1945) ja virolaisen August Kitzbergin ihmissusiaiheiseen näytelmään *Libahunt* (1911, Ihmissusi, ei julkaistu).

#### 4.5 *Sudenmorsian*, sadut ja ihmissusikertomukset

Jacob ja Wilhelm Grimmin sadussa ”Rotkäppchen” susi houkuttelee tytön syvemmälle metsään poimimaan kukkia. Rotkäppchenin äiti on kieltänyt tyttöä harhautumasta polulta, mutta susi saa tytön huomaamaan kauniit kukat ja valon leikin metsässä. Vaikka Rotkäppchen tietää metsän olevan vaarallinen paikka, jonka uumeniin ei saa lähteä samoilemaan, susi avaa hänen silmänsä näkemään ympäröivän metsäluonnon kauneuden. *Auringon ytimen* Mira/Manna pelkää isoäitinsä taloa ympäröivää metsää, mutta tuntee metsän ja etenkin sen suoalueiden houkutuksen jo lapsena. Hänen silmissään suo on satumaisen kaunis paikka. Nuoren naisen kaipuu metsään ja suolle on alluusio Aino Kallaksen pienoisromaanin ja näytelmään *Sudenmorsian*, jonka päähenkilö Aalo irrottautuu perheen ja kodin piiristä ja liittyy susien joukkoon. Sudenajojen jälkeen Aalo alkaa ikävöidä suolle. Hän kuulee susien ja metsän hengen kutsun, joka houkuttelee ja käskää häntä sudeksi suolle (Kallas 1928/1962, 212, 214, 218). Aalo on varonut ja pelännyt suolle tai syvälle metsään menemistä, mutta ”vaikka hän näin kauvan aikaa pelvon ja halun vaiheilla viipyi, niin hän kuitenkin kypsyi kaipauksensa tulesa, niin kuin laiho helteessä sitä tiimaa varten, kuin tuleva oli” (mt., 216).

Kallaksen *Sudenmorsiamen* ja Sinisalon *Auringon ytimen* välillä on laaja viittausten verkosto, joka ei yhdistä Sinisalon teosta pelkästään Suomessa tunnetuimpaan ihmissusitarinaan, Kallaksen romaaniin *Sudenmorsian*, vaan myös Kallaksen samannimiseen näytelmään (1937) sekä virolaisen August Kitzbergin novelliin (1915) ja näytelmään *Libahunt* (1911), jonka Kallas tunsi

ja jonka näytelmäversion suomensi – suomennosta ei ole kuitenkaan esitetty (Laitinen 1995, 234–237). *Sudenmorsian*-yhteyden havaitseminen ja avaaminen syventää ja monipuolistaa Sinisalon teoksen henkilöhahmojen tulkintaa ja tuo uusia ulottuvuuksia yksinkertaisena ja naiivina esitetyn Miran/Mannan hahmoon. Ihmissusi- ja muodonmuutosmotiivit liittyvät myös Sinisalon romaaniin noituusteemaan.

Kadonneelle siskolle osoittamassaan kirjeessä Vera/Vanna muistelee, kuinka Mira/Manna oli lapsena karannut Aulikin pihalta metsään. Sadunomaisena hehkuva suo oli kiehtonut Miraa/Mannaa ja kutsunut tätä metsän siimekseen.

*En ihmettele yhtään, miksi lähdit seikkailemaan suolle. Olit vain tahtonut mennä lähteelle – sinne retken tekeminen oli ollut sinulle aina yhtä mieluisaa, vaikka et muuten erityisesti pitänyt metsässä kuljeskelusta – ja kun näit Riihisuon hohtavan auringon loisteessa sadunomaisen värisenä, melkein täydellisen pyöreänä kenttänä tummanvihreän metsän keskessä, sinä ajattelit taatusti, että se oli satujen kultainen niitty, keijujen ja prinsessojen salainen tanssilattia. (AY, 26.)*

Vera/Vanna puhuttelee Miraa/Mannaa ja kertoo tälle, mitä tämä on ajatellut ja miksi tämä on halunnut mennä suolle. Hän esittää tietävänsä, että Mira/Manna on kuvitellut suon satujen niityksi, tanssilattiaksi, jolla keijut ja prinsessat karkeloivat. Jos Miran/Mannan syy suolle lähtemiseen on ollut jokin muu, Veran/Vannan kerronnassa sitä ei mainita. Alluusiot *Sudenmorsiameen* kuitenkin tukevat tulkintaa, jonka mukaan Miralla/Mannalla on samanlainen halu rajoituksista vapautumiseen kuin siskollaan. Miran/Mannan ja Veran/Vannan tavoin Aalo elää yhteisössä, jossa naisen seksuaalista vapautta rajoitetaan, ja vain öisin sutena hän voi kokea olevansa vapaa niistä säännöistä, jotka häntä päivisin kahlehtivat. Kaipuu suolle ja tähän kaipuuseen liittyvä alluusio Kallaksen romaaniin tuovat esiin Miran/Mannan villiä puolta, joka ei romaanissa muuten tule esille.

*Sudenmorsian*-romaanin Aalo kohtaa susilauman ja sen voimakkaan johtajan ensimmäisen kerran juhannusyönä, jota on itämerensuomalaisissa kulttuureissa pidetty taikuuden ja seksuaalisuuden aikana. Kallaksen romaanissa kerrotaan, että ”Juhannusyö on jo pakanuuden ajoista ollut täynnänsä noituutta, sillä Daimonit silloin kaikki valloillansa vaeltavat, ja noidat mustia temppejuja tekevät yön varjossa” (Kallas 1928/1962, 217). Kallaksen *Sudenmorsian*-teoksissa on aineksia esimerkiksi virolaisista, suomalaisista ja muista itämerensuomalaisista uskomuksista, legendoista, kronikoista, myyteistä ja saduista, joissa kerrotaan ihmissusista, noituudesta ja taikuudesta. Nämä uskomukset polveutuvat pääosin

ajalta ennen kristinuskon leviämistä itämerensuomalaiselle alueelle. Kallaksen teoksessa esitetään uuden uskon ja vanhan pakanallisena pidetyn uskon ristiriita: aiemman uskon piirteitä pidetään teoksessa kuvatussa yhteisössä noituutena ja pahuutena. Suolle eivät kantaudu pyhäpäivien kirkonkellot, minkä vuoksi se on kristinuskon ulottumattomissa oleva pakanallinen paikka.

Mutta tovin aikaa kuljettuansa Aalo saapui suuren suon laitaan, joka oli kukkivista suopursuista ja suomuuraimista sekä jäniksenvilloista niinkuin valkian sauhun sisällä. Eikä kuulunut tänne asti enää kylältä ei kukon kiekuna eikä koiran haukku, eikä myöskään pyhäisin kirkonkellot. Ja suolla oli niin kuin sata silmää, hetteiden välissä, jotka kaikki tuijottivat tummin kalvoin ja vaieten tätä nuorta vaimonpuolta, joka yöllä vaelti. Mutta Aalo hyppeli mättäältä mättäälle, ja vaivaiskoivujen vesat ynnä karpalojen lonkerot takertuivat hänen hameensa palteeseen. (Kallas 1928/1962, 219–220.)

Aalo saapuu suolle, jolla kukkii valkoisia kukkia: suopursuja, suomuuraimia ja jäniksenvilloja.<sup>68</sup> Valkeat kukat luovat illuusion valkeasta sauhusta, joka kattaa koko suon. Villapääluikkien (jäniksenvillojen) kanssa samaan sarakasvien heimoon ja kasvuympäristöön kuuluu niittyvilla, jonka kerrotaan kukkivan Sinisalon romaanin Riihisuolla. Kuten villapääluikkien, niittyvillankin kukinnot ovat valkeita tähkiä.

*Näin jo kaukaa puiden välistä välähtelevän Riihisuon, sen auringonpaisteessa kirkkaan kellanvihreänä kylpevän rahkasammalpeitteen ja tuulessa valkoisina huojahtelevat niittyvillat. Riihisuo oli umpeen soistunut lampi. Sen pinnalla kelluva sammalkerros oli kaunis ja petollinen kuori, joka kätki alleen mustaa, tunkkaista, syvää vettä. (AY, 25.)*

Vera/Vanna uskoo, ettei sisko ymmärrä suon vaarallisuutta vaan näkee vain suon petollisen pehmeän rahkasammalpinnan eikä sen upottavaa syvyyttä. *Sudenmorsiamessa* kuvatun personifoidun suon hetteiden välissä on satoja silmiä, jotka katsovat Aaloa tummin kalvoin ja vaieten (Kallas 1928/1962, 219). Mustanpuhuva ja vaarallisen tyyni on myös Riihisuo, jonka pinnalla kelluvan rahkasammalen alla on mustaa vettä.

*Sudenmorsiamen* Aalon elämä jakautuu kodin piiriin ja metsän piiriin (Melkas 2006, 206): koti edustaa perhettä, sääntöjä, arkea ja valvontaa, kun taas metsä on näiden ulkopuolella ja siksi pelottava mutta puoleensa vetävä alue. Tällainen jako on myös Sinisalon romaanissa, jossa metsä ja suo erottuvat

---

<sup>68</sup> Jäniksenvilla viitanee suolla kasvavaan sarakasviin villapääluikkaan (*Trichophorum alpinum*), joka tunnetaan viroksi nimillä 'jänesvill' ja 'alpi jänesvill'.

vapauden alueeksi viranomaisten valvonnan ulkopuolella. Kukku Melkaksen (mt., 274) mukaan Aalon muodonmuutos ja uudelleensyntymä ovat mahdollisia metsässä ja nimenomaan suolla, koska se on vallitsevan järjestyksen ja kulttuurin ulkopuolella. *Sudenmorsiamen* Aalo saapuu susien asuttamalle suosaarelle, jossa hän taikoo sananjalan kukkimaan heilauttamalla tuomenoksa suonsilmän yllä.

Silloin Aalo muisti vanhan taian, taittoi oksan tuomipuusta ja heilahutti sitä kolmasti yli suonsilmän. Ja katso! kohta hän näki, kuinka sananjalka suon reunalla puhkesi siniseen kukkaan, joka siinti niinkuin sininen liekki. Mutta maarahvas sanoo, että sananjalka kukkii vain kerran ajastajassa, aina Juhannusyönä. Ja tämän sinisen sananjalankukan ympärillä, joka oli sinistä tulta, niin kuin suon sydän olisi syttynyt, tanssivat tarhakäärmeet päät pystyssä elikkä myöskin niin kuin renkaat pyörien, ja heidän lukunsa oli monta sataa. Ja metsän menninkäiset ja tulihännät kumarsivat kukkaa kahden puolen, niin kuin se olisi uhrituli ollut. (Kallas 1928/1962, 220.)

Tarhakäärmeet, menninkäiset ja tulihännät (vir. tulisaba: piru) palvovat sananjalan sinisenä hehkuvaa kukkaa kuin uhritulta. Sinisalons romaanin Riihisuon tanssilattialla pyörivät keijut ja prinsessat vertautuvat Kallaksen teoksen sananjalan ympärillä tanssiin käärmeisiin, menninkäisiin ja tulihäntiin: ”sinä ajattelit taatusti, että se oli satujen kultainen niitty, keijujen ja prinsessojen salainen tanssilattia” (AY, 26). Metsä ja suo ovat molemmissa teoksissa paikkoja, joissa sadut, myytit ja taiat käyvät toteen.

Keijujen tanssilattia on keskeinen miljöö Laura Sointeen sadussa ”Linnea” (1946/1976), jonka tulkitsen Sinisalons teoksen satuintertekstiksi. Sadussa kuvataan ihanaa kukkasniittyä, joka on keskellä raivaamattoman metsän pimentoa. Iltaisin niitylle vaeltaa vaaleita olentoja, ”kevyitä kuin kesäillan henkäys” (mt., 110), hulmuavissa harsovaipoissa ja kiharaisiin hiuksin. Sadun päähenkilön nimi viittaa kukkaan, vaaleanpunervaani vanamoon (*Linnaea borealis*).

Sitten he hajaantuivat ilohuudahduksin ympäri kukkaskenttää ja poimivat kukkasia minkä ennättivät, päivänkakkaroita, sinikelloja, punaisia neilikoita. (Soinne 1946/1976, 110).

Sointeen sadussa kerrotaan, kuinka nuorukainen vangitsee sekä Linnean että satakielen ja vie niiltä elämänhalun. Linnea-keijun vaaleat kiharat, siniset silmät ja ylimalillinen kauneus saavat metsämiehen ihastumaan häneen ja viemään kotiinsa. Pimeään ja synkkään huoneeseen suljettuna Linnea on onneton ja kaipaa takaisin metsään, jossa voisi laulaa ja tanssia vapaana: ”Siellä tanssivat



keijukaiset kukkaniityllä, ja hän oli poissa eikä koskaan enää saisi tanssia ja nauttia iloisena vapaudesta” (Soinne 1946/1976, 124). Vangittu vaalea Linnea vertautuu Miraan/Mannaan, joka joutuu Harrin vangiksi. Sointeen sadun Linnea katoaa metsästä ja keijuyhteisöstä, kun taas Mira/Manna katoaa siskonsa ja ystävättäriensä tavoittamattomiin. Hän ei vastaa puhelimeen eikä saavu tapaamisiin. Eloisten katoaminen on Eusistokratiassa normaali ilmiö, koska miehet omistavat vaimonsa ja osoittavat näiden paikan kodin seinien sisäpuolella.

*Auringon ytimen* myyttisiä ominaisuuksia saava metsä- ja suomiljöö on Sinisalun muussakin tuotannossa toistuva elementti.<sup>69</sup> Metsäympäristö yhdistyy niin ikään itämerensuomalaiseen mytologiaan, jossa ihmisasumuksen ja viljelyalueen ulkopuolella olevat metsät ja suot ovat myyttien maagisia paikkoja (Siikala 2012, 347, 349). Lumoava suo kutsuu Miraa/Mannaa kauneuteen ja vapauteen mutta samalla tuhoon. Lapsena hän on vähällä hukkua suolampeen ja myöhemmin hänen aviomiehensä Harri upottaa hänen ruumiinsa samaan lähteeseen. Suolampi on versio vesitiestä, jonka kautta voi itämerensuomalaisen mytologian mukaan päästä tuonpuoleiseen. Erilaiset lähteet ovat tämän- ja tuonpuoleisen maailman rajan symboleja. (Siikala 1992, 132.) Lapsuuden tapaturma ennakoii Miran/Mannan myöhempää suohautaan hukkumista. Turmion enteistä kerrotaan myös Kallaksen *Sudenmorsian*-romaanissa, jossa huuhkaja, kalmanperho ja mustat muurahaiset ilmestyvät Aalolle ja ennakoivat tämän tuhoutumista (Kallas 1928/1962, 216–217).

Neidon uppoaminen suonsilmäkkeeseen on *Sudenmorsian*-aihelman ohella alluusio Kallaksen novelliin ”Seitsemän neitsyttä” (1948), jossa neitsyet hukuttautuvat peräjälkeen suolampeen, koska uskovat joutuvansa raiskauksen ja murhan uhreiksi, jos eivät jätä sodan runtelemaa kotikyläänsä Metsäkurua. Neitojen ulkomuotoa kuvataan samantapaisesti kuin Miran/Mannan ulkonäköä: he ovat nuoria, kauniita ja viattoman näköisiä, ja heihin yhdistetään värit punainen ja valkoinen – samat värit, jotka mainitaan toistuvasti Miran/Mannan yhteydessä. Raiskausaihe tulee *Auringon ytimessä* esiin implisiittisesti Punahilkka-viittauksien myötä ja eksplisiittisesti Eusistokratian raiskauslainsäädännön (AY, 30) kuvauksessa. Naiseen kohdistuvaa uhkaa kuvataan symbolisesti sudenhahmoisena sekä Sinisalun teoksen Punanna-sadussa että

---

<sup>69</sup> Metsä on keskeinen myyttinen miljöö esimerkiksi Sinisalun romaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*. Tässä teoksessa kuvattu peikko Pessi on metsän olento, joka joutuu urbaaniin ympäristöön kaupunkiasunnon vangiksi. Hän tuo mukanaan metsän tuoksut ja villin eläimen vietit ja saa päähenkilö Mikaelin lumoukseensa.

Kallaksen novellissa ”Seitsemän neitsyttä”, jossa ”hukka jo vartoo kotiveräjänne takana kita ammollansa ja kieli riipuksissa teidät nielläksensä” (Kallas 1948, 9). Sekä ”Seitsemässä neitsyessä” että *Auringon ytimessä* metsä on naishahmoille samanaikaisesti kuoleman ja turvan paikka, ja molemmissa teoksissa naiset kulkevat suolähteen kautta sekä kuolemaan että vapauteen.

*Sudenmorsiamen* Aalo kokee elävänsä vapaana ja voimakkaana ainoastaan metsässä ja suolla, mutta tämä vapaus koituu hänen kohtalokseen. Aalon mies, metsänvahti Priidik, alkaa epäillä vaimonsa kulkevan sutena, kun huomaa tämän poistuvan öisin kotoa. Sekä Sinisalon että Kallaksen teoksissa naisen henkeä uhkaa tai naisen kavaltaa miespuolinen lähiomainen. Romaani *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina* on osa *Surmaava Eros* -trilogiaa, jonka muut osat ovat *Barbara von Tisenhusen. Liivinmaalainen tarina* (1923) ja *Reigin pappi. Hiidenmaalainen tarina* (1926). Trilogian kaikissa osissa naisille asetettujen normien rikkominen ja yhteisön vääräksi katsoma tapa rakastaa johtavat naispäähenkilön kuolemantuomioon. Tuomion täytäntöönpanijoina toimivat naisen läheiset tai muut kyläläiset. Trilogian teoksissa kuvataan, kuinka lainsäädäntö ja patriarkaalinen yhteisö pakottavat naisen kohdistamaan rakkautensa ja seksuaalisen halunsa samansäätyiseen aviopuolisoonsa ja pysymään kodin piirissä. Teosten päähenkilönaiset ryhtyvät kuitenkin avioliiton ulkopuolisiin suhteisiin joko alempisäätyisen miehen tai Saatanan ilmentymänä pidetyn suden kanssa.

*Reigin papissa* ja *Barbara von Tisenhusenissa* yhteisö vetoaa maalliseen lakiin, joka kieltää suhteen kelvottomain kanssa, kun taas *Sudenmorsiamessa* vedotaan kristillisiin normeihin, noitauskomuksiin ja uskoon noituuden ja ihmissuteuden saatanallisuudesta. Lainsäädäntö estää naisen seksuaalisen ja sukupuolisen vapauden Sinisalonkin romaanissa. Tähän teokseen on liitetty eusistokraattisen lakikirjan pykälät 8 ja 9, joissa ilmaistaan, millä tavoin naisia pitää rangaista valtiovaltaa harhauttavista sukupuolipetoksista. Sinisalon teoksen päähenkilöistä tähän rikokseen syyllistyy Vera/Vanna, joka tekeytyy feminaiseksi.

Miehen ja naisen välinen avioliitto on normi, jonka rikkomisesta rangaistaan sekä *Surmaava Eros* -trilogian teoksissa että *Auringon ytimessä*. Miehet ovat laatineet näissä teoksissa kuvattujen yhteisöjen lait, ja miehistä koostuvat tuomioistuimet langettavat rangaistukset lakien rikkomisesta. Veljet hukuttavat Barbara von Tisenhusenin avantoon tämän ryhdyttyä suhteeseen alempisäätyisenä pidetyn kirjurin kanssa, ja kuudestatoista miehestä koostuva lautakunta päättää Reigin papin puolison Catharinan kuolemantuomiosta tämän

rakastuttua apupappi Johan Kempeen ja lähdettyä tämän matkaan. Kylän miehet heittävät palavan kekäleen *Sudenmorsiamen* Aalon saunan katolle ja polttavat tämän elävältä. Näissä teoksissa kuvataan miesten naisiin kohdistamaa väkivaltaa ja yhteisöjä, jotka hyväksyvät tällaisen väkivallan.

*Surmaava Eros* -trilogian teosten naispäähenkilöt joutuvat kuulusteltaviksi, kun he ovat jääneet kiinni teoista, jotka yhteisö katsoo rikoksiksi. Melkaksen (2006, 244) mukaan trilogian oikeudenkäyntikuvauksissa esitetään, millaisia valtajärjestelmiä teoksissa kuvatuissa yhteisöissä on ja miten kielenkäyttö kytkeytyy osaksi valtaa. Näissä oikeudenkäynneissä kuulustellaan ja tuomitaan naisia, jotka ovat rikkoneet seksuaalisuuden normeja (mt., 245). *Auringon ytimeen* on liitetty ote Vanna Neulapään kuulustelupöytäkirjasta, joka on päivätty 9.10.2016. Koska rikoksesta syytetty ei ole naiseutensa vuoksi oikeustoimikelpoinen, häntä kuulustellaan yhdessä miespuolisen todistajan Jare Valkisen kanssa. Asetelma toistaa Kallaksen trilogian oikeudenkäyntien asetelmia, joissa naista kuullaan vain näennäisesti. Yksikään trilogian syytetyistä naisista ei voi puheellaan vaikuttaa samaansa kuolemantuomioon. Reigin pappi huutaa kesken vaimonsa oikeudenkäynnin ja yrittää saada oikeussalin olemaan kuulematta vaimonsa sanoja. *Auringon ytimen* Jare puhuu Vannan puolesta ja yli, koska feminaisten ei oleteta kykenevän loogiseen ja rationaaliseen kommunikointiin.

*Sudenmorsiamen* romaaniversiota hallitsee yksi kertojaääni, kun taas näytelmäversiossa pääsevät kuuluviin monien henkilöiden äänet. Romaani on kirjoitettu oikeudenkäyntipöytäkirjan muotoon, ja sen kertojaksi esittäytyy pöytäkirjuri. Näytelmäversiossa Aalon oikeudenkäynti on kuvattu yksityiskohtaisemmin kuin romaanissa. Suurimman osan puhetilasta vievät tuomioistuimen miespuoliset jäsenet. Kun Aaloo kuulustellaan, hän vaikenee, kunnes tunnustaa.

Melkas (2006, 194–195) vertaa Kallaksen *Sudenmorsianta* tieteiskirjallisuuden kuvauksiin eläimeksi muuttuvista naisista tai eläimen ja naisen liitosta. Miesten kirjoittamissa 1920-luvun tieteistarinoissa naisen seksuaalisuutta käsiteltiin eläimen ja naisen välisenä liittona tai nainen esitettiin eläimenä, kun taas naisten kirjoittamissa tieteistarinoissa eläinnaisten kuvaamisen keinoin on haastettu konventionaaliset tavat kuvata äitiyttä ja ironisoitu käsitys maskuliinisesta rationaalisuudesta (Donawerth 1997, 68–70). Miesten kirjoittamissa tieteiskertomuksissa maskuliininen rationaalisuus esitetään usein tieteen ja ihmisyyden pelastajana, kun taas naiset esitetään miesten hallinnan kohteina (mt.). Kallaksen *Sudenmorsian*-romaanissa

rationaalista ääntä edustaa kertoja, ja näytelmässä Priidik sekä tuomioistuimen miehet. Sinisalon romaanin esimerkkejä tiedeuskosta, hyötyajattelusta ja uskosta rationaalisuuteen ovat eläinten ja ihmisten jalostustyötä sekä domestikaatiota käsittelevät tekstikatkelmat luonnontieteellisistä teoksista. Huomattavaa on, että näissä teksteissä esitellään sekä villieläimiin että naisiin kohdistuvaa kesytystyötä ja geneettistä muokkaamista. Villi metsäneläin rinnastuu naiseen täten myös näissä tekstikatkelmissa.

Öisin sudeksi muuttuvaan Aaloon rinnastuu Sinisalon romaanissa Miran/Mannan lisäksi Vera/Vanna, joka saa suden hahmon nautittuaan chiliä ja päästyään šamanistiselle vaellukselle ikuisen pimeyden piiriin (AY, 331). Hän pääsee matkalle, jonka tarkoitus on saavuttaa kuolleen sisaren mieli ja ottaa se osaksi omaa tajuntaa. Šamanistista matkaa kuvaavissa katkelmissa Veran/Vannan kerronta on erilaista kuin muussa tekstissä. Melko yksinkertainen ja lyhyistä virkkeistä rakentuva kerronta vaihtuu niissä monilauseiseksi, lyyriseksi ja kompleksiseksi, mikä on merkki kertojan arkitajunnan vaihtumisesta myyttiseksi ja toisia maailmoja tavoittavaksi.

Maa kiittää mahani alla, siipeni syövät ilmaa, linnun mieli on omani sisällä kuin tykyttävä pikkuinen sydän. Kaarratan ratsuani päämäärää kohti, missä tiedän Mannan olevan, hänen mielensä hehkuu himmeänä etäisyyksien pimeydessä kuin hentoinen radiomajakka; kiidätän onttoiluista sädehtivähöyhenistä ystävääni kunnes ratsuni alkaa pelätä voimiansa loppuvan, ja silloin minä pujahdan ulos sulavasti kuin salakka ja kiedon itseeni hölkkäävän hirven; sitten jo kiidän sutena salolla. (AY, 331.)

Veran/Vannan kerronta on katkelmassa moniäänistä, koska hän saa sekä erilaisten olentojen hahmot että mahdollisesti myös niiden äänet. Alkusoinnun käyttö rinnastaa kerronnan suomalais-ugrilaisen runonlauluperinteen keinoihin. Tällainen kerronta ja kielenkäyttö poikkeavat siitä, millaiseen kielenkäyttöön Eusistokratia pyrkii feminaisia ohjaamaan ja millaista kieltä valtiossa suositaan. Melkas (2006, 276–277) on huomannut, kuinka Kallaksen *Sudenmorsiamessa* vaihtelee kaksi kielimuotoa tai diskurssia: kertojan järkiuskoon perustuva diskurssi ja Aalon suden hahmon kieli, jolle ovat ominaisia alkusoinnut ja lyyrisyys.

Sinisalon romaanin Veran/Vannan muodonmuutoskerronnan alkusoinnut ja lyyrisyyden voi tulkita kielelliseksi tai kerronnalliseksi intertekstuaaliseksi viittaukseksi Kallaksen romaaniin. Lyyrisen ja rationaalisen tyylin vastakkainasettelu on osa myös dystopiakirjallisuuden prototyypiteoksen, Zamjatinin romaanin *My* kerrontaa. Tämän teoksen kertojan D-503:n runollinen

kirjoitustyyli eroaa alusta asti rationaalisuutta ihannoivan valtion ihanteista, vaikka kertoja aluksi pyrkii osoittamaan kunnioitusta valtiota ja sen rakennusprojekteja kohtaan. Vera/Vanna kapinoi kirjeissään ja kerronnassaan oikeakielisellä ja suhteellisen kompleksisellä kielimuodolla, joka poikkeaa hänelle sallitusta kielimuodosta.

Silja Vuorikuru (2012, 175–176) tulkitsee, että *Sudenmorsiamen* kertoja vetoaa kristillisiin moraalinormeihin, mutta muut intertekstuaaliset viittaukset rakentavat kertojan diskurssille vastakkaista tarinaa. Tällainen normatiivisuuden ja normien vastaisuuden rinnakkaisuus on myös *Auringon ytimen* piirre. Kristillisten moraalinormien asemesta Sinisalón romaaniin upotetuissa satu-, nuortenlehti- ja opaskirjateksteissä vedotaan patriarkaalis-konservatiivisiin normeihin. Ei vain kristinusko, vaan mikä tahansa uskonto on Eusistokratiassa arvokasta, koska uskonnot tarjoavat ”helppoja ratkaisumalleja ongelmiin ja valmiiksi pureksittuja moraalisääntöjä, ja ihmiset kaiken kukkuraksi vielä valvovat itse itseään niiden noudattamisessa” (AY, 250), gaialainen Terhi kertoo Veralle/Vannalle. Konservatiivisille, uskonnollisille ja patriarkaalista ideologiaa välittävillä teksteillä vastakkaisen kertomuksen muodostavat Veran/Vannan ja Jaren kerronnat sekä intertekstuaaliset viittaukset feministisiin dystopioihin ja mytologisiin kertomuksiin.

Šamaanimatkallaan Vera/Vanna juoksee sutena salolla. Tämä sudeksi muuttuminen on alluusio *Sudenmorsiameen* ja ihmissusikertomuksiin, joissa nainen ottaa suden hahmon ja vapautuu yhteisön asettamista normeista luopuessaan ihmisruumiistaan ja vaeltaessaan ihmisyhteisön ulkopuolella susilauman mukana. Vapaana liikkuva susi asettuu teoksessa kuvattujen kesytettyjen ja jalostettujen hopeakettujen ja koirien vastakohtaksi, ja sudenhahmoinen Vera/Vanna näyttäytyy villinä ja vapaana suhteutettuna Eusistokratian kotirouviksi domestikoituihin eloiisiin.

Chili toimii Sinisalón romaanissa huumeena, joka laajentaa Vannan/Veran tajuntaa ja mahdollistaa tämän muodonmuutoksen eri eläinten hahmoihin. Huumaukseen verrataan suden viettejä myös *Sudenmorsiamessa*: ”Ja senjälkeen tuli hänen ylitsensä suuri huume, niin ettei hän enää mitään selkiästi tajunnut, vaan viimeisetkin rippeet ihmisen luonnosta ratki unhoitti.” (Kallas 1928/1962, 226.) Auringon ydin -chili vertautuu *Sudenmorsian*-tulkintakontekstissa sananjalan kukkaan, joka loistaa sinisenä liekkiä kuin virvatuli. Auringon ydin -lajiketta verrataan tuleen, poltteeseen ja liekkiin, koska se on jalostettu tulisimmaksi mahdolliseksi chiliksi. *Sudenmorsiamen* Aalon kerrotaan saavan suden aistit löydettyään susiyhteisön ja muututtuaan sutten kaltaiseksi. Sutena

hän haistaa ympäristönsä tarkemmin ja huomaa, mitkä eläimet ympärillä kulkevat. Chilin nauttiminen voimistaa puolestaan Veran/Vannan jo ennestään harvinaisen tarkkaa hajuaistia: chilin vaikutuksen alaisena hän voi aistia toisten ihmisten tunteet näiden erittämien hajujen perusteella. Melkas (2006, 276) vertaa Aalon muodonmuutosta uuden tiedon löytämiseen ja uusien aistien avautumiseen. Tällaisena uuden tiedon ja muodonmuutoksen mahdollistajana näyttäytyy Sinisalón romaaniin Auringon ydin -chililaji.

Virossa sekä muualla Pohjois- ja Itä-Euroopassa on uskottu sananjalan kukkivan vain juhannusyönä ja tuottavan tällöin taikavoimia antavan siemenen (Hiemäe 1987/2006, 245–249). Sinisalón teoksessa chilikasvin kukasta kehittyvä chilipalko siemenineen mahdollistaa matkat toisiin ulottuvuuksiin ja toisten ihmisten mieliin. Syömällä chiliä Vera/Vanna näkee, mitä hänen siskolleen on tapahtunut ja saa tähän yhteyden. Chili huumaa Veran/Vannan ja tekee hänet riippuvaiseksi kapsaisiinien tuottamista reaktioista. Vera/Vanna kulkee metsän chiliviljelmille ”kuin magneetin vetämänä”, vaikka hänen pitäisi olla kotona laittamassa ruokaa.

Auringon ytimiä viljelevät gaialaiset kasvattavat chilejä metsään rakentamissaan kasvihuoneissa, etäällä eusistokraattisen hallinnon vaikutuspiiristä. Metsä on Sinisalón teoksessa kirkoista, virastoista ja poliisilaitoksista kaukana oleva ja täten sääntöjen rikkomisen mahdollistava miljöö, ja tällaisena sen funktio on sama kuin *Sudenmorsiamen* metsällä. Chiliä metsässä kasvattavat gaialaiset ovat Veralle/Vannalle kuin susilauma Aalolle. Heidän luonaan Vera/Vanna pääsee toteuttamaan taikuuttaan, löytää seksuaalisen halun suhteessaan Jareen ja pystyy havainnoimaan itseään ja ympäristöään aiempaa tarkemmin aistein – kuin susi. Chilin taikavoimien hyödyntäminen muistuttaa pakanallista tietoa ja kristinuskosta poikkeavien uskontojen rituaaleja. Gaialaisten ekoyhteisö on viittaus paitsi Kallaksen teoksen susilaumaan myös Atwoodin dystopiaromaanin *The Year of The Flood* (2009) luonnonmukaisesti elävään viljelijäyhteisöön Herran tarhureihin (God’s Gardeners), joka palvoo luonnon yrttejä (Atwood 2009/2010, 162–163).<sup>70</sup>

*Sudenmorsimen* Aalo joutuu peittämään vasemman rintansa alla olevan luomen muiden katseilta, koska sitä pidetään noidanluomana. Vera/Vanna puolestaan peittää epänormatiivisen sukupuolensa ja kykynsä noituuteen. Aulikin avustamana hän piilottaa salaa hankitut luonnontieteenkirjansa, ja myöhemmin hän salaa virkamiehiltä chilinkäyttönsä ja sen aiheuttamat yliaistinsa.

---

<sup>70</sup> Sinisalón romaaniin Atwood-intertekstejä käsitellen tarkemmin luvussa 4.7.

*Sudenmorsian*-romaanin päähenkilö palaa kotiinsa, kun tulee hänen synnyttämisensä aika. Priidik on ilmiantanut vaimonsa noituuden kyläläisille, jotka lukitsevat Aalon saunaan. Nuoret miehet viskaavat hehkuvan kekäleen saunan olkikatolle, minkä seurauksena rakennus roihahtaa tuleen ja Aalo kuolee saunaan vastasyntyneen lapsensa kanssa. Lasta epäillään suden siittämäksi, vaikka sen isä on todennäköisesti Priidik, jonka luona Aalo on vierailut sudeksi muututtuaan. Myös Miran/Mannan kuolema johtuu siitä, ettei hän täytä yhteisön lisääntymissäännöksiä. Hän ei toiveistaan huolimatta tule raskaaksi ja synnytä Eusistokratian vaatimaa jälkeläistä. Harri toteaa, että mahon naisen tappamista ei katsota eusistokratiassa rikokseksi.

*Sudenmorsiamen* saunakohtauksella on toisinto Sinisalon romaanissa, mutta uhri ei ole kumpikaan Aalo-hahmoista vaan Harri. Tämä patriarkaatin edustaja seuraa Veraa/Vannaa Kalevankankaan hautausmaalle, jonne tämä on saapunut muistamaan kuollutta siskoaan. Mies uhkaa naista aseella, kuten Priidik uhkaa sutta Kallaksen teoksissa – näytelmäversiossa Priidik ampuu Aalon hopealuodilla ja pienoisoromaanissa hän ampuu suden, jolla otaksuu olevan Aalon henki tämän ruumiin kuoleman jälkeen. Harri ei kuitenkaan onnistu tappamaan Veraa/Vannaa, vaikka seuraa tätä hautausmaan käymälään tapoaikeissa. Käymälässä Vera/Vanna ottaa äärimmäisen voimakkaan chilin vaginastaan, laskee hanasta kuumaa vettä chilin päälle ja pakottaa Harrin hengittämään chilihöyryä. Mies menehtyy tuliseen höyryyn, ja hänen kuolemansa on yhtä tuskallinen kuin Aalon ihmishahmon tuhoutuminen palavassa saunassa.

Aalolla on päivä- ja yöpuoli, ihmisen hahmo ja suden muoto (Kallas 1928/1962, 229). Päivisin ihmishahmossaan hän on ”hyvämielinen ja tavoiltaan tasainen kuin nurmennukka” (mt., 208), rakastava äiti, kastettu kristitty ja kuuliainen vaimo, mutta öisin suden hahmossa hän himoitsee hiehojen ja lampaiden lihaa, rakastaa metsän johtajasutta tai metsänhenkeä ja kertojan mukaan unohtaa kasteen liittonsa ja Kristuksen. Yö- ja päiväpuoleen jakautuvaa kahtalaisuutta ilmentävät Sinisalon romaanissa Veran/Vannan ihmishahmo ja eläinhahmot, mutta myös sisaruspari Mira/Manna ja Vera/Vanna, joista ensin mainittu mukautuu yhteisön normeihin, on lempeä ja tottelevainen, kun taas viimeksi mainittu rikkoo sääntöjä, omaksuu erilaisia rooleja ja toimii oman tahtonsa mukaisesti. Mira/Manna ja Vera/Vanna ovat tulkinnassani toistensa kaksoisolennot – saman persoonallisuuden eri puolet.

Kallas kirjoitti Aalon tarinan balladinäytelmän muotoon yhdeksän vuotta romaanin ilmestymisen jälkeen vuonna 1937. Tässä näytelmässä on kaksi

naispäähenkilöä, siskokset Aalo ja Ingel, joista nuorempi Ingel (suom. enkeli) esitetään viattomana, enkelimäisenä ja hyveellisenä kristittyinä, jonka usko Jumalaan on vahva. Isosisko Aalo kokee sen sijaan olevansa sutten kaltainen ja kuulee niiden korpimetsästä kantautuvan kutsun. Jo aiemmin sudeksi muuttanut nainen Valber välittää juhannusyönä Aalolle johtajasuden kutsun: ”Nyt on noitain ja sutten yö, Aalo!” (Kallas 1937, 23). Valber antaa Aalolle sudennahan, jonka avulla tämä voi muuttaa muotoaan.

Ingel ja Aalo ovat keskenään erilaiset niin kuin ovat Mira/Manna ja Vera/Vanna. Enemmän kuin Kallaksen pienoisromaanina, *Auringon ydin* muistuttaa henkilöasetelmiltaan näytelmäversiota, jossa naisen kaksijakoisuutta kuvataan paitsi sudeksi muuttumisen myös kahden sisaruksen kautta. Siskoista Aalolla on päiväminä ja vapauteen kaipaava yöminä, kun taas Ingel ilmentää hyvän naisen ihanteita (Vuorikuru 2012, 186). Aalon muodonmuutos nähdään näytelmän henkilöiden silmin Saatanan leiriin siirtymisenä (mt., 186–187). Näytelmässä metsä ja suo näkyvät Aalon ja Ingelin kodin portailta, kun taas pienoisromaanissa ne ovat kauempana Aalon ja Priidikin kotoa. Sisaruussuhteen kuvauksen ohella metsän ja suon läheisyys päähenkilönaisen kotoa katsottuna on piirre, joka yhdistää Sinisalon romaania ja Kallaksen näytelmää.

*Neulapään pihassa ei ollut aitoja, mutta pihaa ympäröi kahdesta suunnasta tiheä kuusikko, johon en uskonut sinun halunneen lähteä rämpimään. Jos olisit mennyt pihaan tulevalle hiekkatielle, olisit ollut edelleen näkyvissä. Ainoa mahdollinen suunta oli pieni polku, joka johti saunan takaa metsään ja lähteelle.*

*Sinä pidit lähteestä. (AY, 24.)*

Ihmissusimotiivi ja suomiljöö yhdistävät Sinisalon teoksen Kallaksen teosten lisäksi toiseen Viroa kuvaavaan ihmissusikertomukseen, August Kitzbergin näytelmään *Libahunt*. Ihmissusiaiheisia kertomuksia on paljon, eikä tässä ole mahdollista määritellä kaikkia *Auringon ytimen* yhteyksiä ihmissusiperinteeseen, mutta Kitzbergin näytelmä tuo Kallaksen *Sudenmorsian*-näytelmän tavoin esiin *Auringon ytimessä* kuvatun sisaruussuhteen ulottuvuuksia, jotka jäävät havaitsematta ilman intertekstuaalista analyysia.

Kitzbergin näytelmän päähenkilöt ovat kasvattisisarukset Mari ja Tiina. Marin lempinimi on Mann, ja *Auringon ytimen* Miran/Mannan voi nähdä viittaavan nimellään tähän henkilöahmoon. Lumimyrsky-yönä susien ulvoessa Marin/Mannin ja tämän kasvattivanhempien Tammarun pariskunnan kotiovelle saapuu hylätty orpopyttö, jonka äiti on teloitettu noitana ja ihmissutena. Tammarut ottavat Tiinaksi kutsumansa tytön kasvatettavakseen. Jo lapsina



Mari/Mann ja Tiina ovat erilaiset: Maria kuvataan vaaleaveriseksi, sinisilmäiseksi ja punaposkiseksi, koruihin sonnustautuvaksi ja lapselliseksi tytöksi, kun taas hänen kasvattisiskonsa koristautuu hopeakorujen sijasta luonnonkukin ja on hiuksiltaan ja hipiältään tumma. Mari/Mann haluaa noudattaa yhteisön ja kotinsa sääntöjä ja normeja, kun taas Tiina ei välitä määräyksistä vaan vaeltaa vapaana metsässä luonnonlapsen tavoin. Mari/Mann muistuttaa täten vaaleaa, sinisilmäistä, punaposkista, koristeellisesti pukeutuvaa Miraa/Mannaa, kun taas hänen kasvattisiskonsa Tiina rakastaa villiä metsää ja luonnonkukkia Veran/Vannan tavoin, eikä tämän lailla edusta yhteisönsä kauneusihannetta.

Mannin/Marin ja Tiinan välille syntyy samanlainen ristiriita kuin *Auringon ytimen* Miran/Mannan ja Veran/Vannan, kun Marin/Mannin sulhanen Margus rakastuu Tiinaan ja torjuu Marin. Sinisalon romaanin Mira/Manna kuvittelee, että Jarella ja Veralla/Vannalla on rakkaussuhde, vaikka nämä ovat aluksi vain läheiset ystävät ja vasta myöhemmin rakastavaiset. Marin/Mannin ja Miran/Mannan mustasukkaisuutta ja siskoon kohdistuvaa kateutta kuvataan teoksissa samantyyppisin luonnehdinnoin, ja kummankin naisen kokemat tunteet kuvataan tuhoisina. *Libahuntin* mustasukkainen Mari kavaltaa siskonsa julistamalla juhannusjuhlassa Tiinan olevan ihmissusi. *Libahunt*-näytelmän juhannusjuhla ja *Auringon ytimessä* kuvattu pariutumismarkkinoille astumisen juhla ovat rituaaleja, joissa määräytyy, kuka on kenenkin pari ja ketä kohtaan nuoret miehet tuntevat seksuaalista kiinnostusta. Kummassakin teoksessa kuvataan, kuinka toinen siskoista, perinteisen ja normatiivisen naisen mallia edustava nuori nainen, joutuu pettymään huomattessaan, että sisko on nuorukaisten mielestä kiinnostavampi ja haluttavampi. Teokset kuvaavat yhteisöjä, jotka pakottavat nuoret naiset kilpailemaan kauneudella ja seksuaalisella vetovoimalla. Tällaisten yhteisöjen kuvaus toistuu sadun lajiperinteessä, jossa naisten kauneudesta ja hyveellisyydestä riippuu se, koittaako heille naimaonni.

Kitzbergin, Kallaksen ja Sinisalon teoksissa toistuu norminmukaisen ja normeja rikkovan siskon vastakkainasettelun kuvaus. Kaikissa näissä teoksissa normeja rikkovan naisen kerrotaan muuttuvan sudeksi tai olevan sisimmiltään susi. Sudeksi muuttumisen kyky rinnastuu noituuteen, joka on yhteisössä pelättyä, piilotettua ja kiellettyä. Kallaksen romaanin kertoja tuomitsee noituuden ja ihmissuteuden vetoamalla kristinuskoon, mutta toteaa, että ihminen on toiselle susi: *Homo homini lupus* (Kallas 1928/1962, 262). Teoksen lopussa Priidik rukoilee, jotta hänen vaimonsa sielu pääsisi taivaaseen: ”Sielu, kahtia

lohkaistu, joka olit yhtä aikaa yöstä ynnä päivästä, Jumalasta ja Perkeleestä, nouse Luojas tykö, että hän taas sinut lempein sormin yhteen liittää!” (mt., 269).

Kallaksen romaanin Priidik toivoo Luojan liittävän Aalon sielun osat yhteen, ja Kitzbergin näytelmän isoäiti anoo Jumalaa, jotta Tiina pääsisi taivaan valtakuntaan. Sinisalon romaanin lopussa Vera/Vanna yhdistää Miran sielun omaansa ottamalla tämän osaksi mielensisäistä Kellariaan. Jungilaisen psykoanalyysin kautta tulkittuna tämä teko näyttäytyy persoonan puuttuvan osan löytämisenä, minkä seurauksena ihminen tulee aiempaa ehyemmäksi kokonaisuudeksi. Šamanistisella matkallaan Vera/Vanna katkaisee Miran/Mannan sielua ja ruumista yhdistävän langan ja ottaa siskonsa sielun mielensä sisään.

#### 4.6 Šamanistinen mytologia ja pako Eusistokratiasta

*Auringon ytimen* alussa ennen ensimmäistä lukua on kaksi tekstikatkelmaa. Ensimmäinen on Transsendentaalisen Kapsaisiinifilien Yhteisön runomuotoinen, rukousta tai loitsua muistuttava ”Litania tuskaa vastaan”, jossa puhutellaan chiliä: ”Chili, anna minulle tulinen oppisi. / Ota minut, chili, suo minulle pakotie. / Chili, kirkasta silmäni näkemään. / Syökäämme lisää chiliä! / En tunne tuskaa, kun chili ohjaa minua. / En tunne tuskaa, sillä chili tempaa minut ruumiistani pois. / En tunne tuskaa, sillä chili antaa minulle näön.” (AY, 7.) Tämän tekstin alla on sitaatti tšuktšisamaanin Ukwunilta: ”Veneeni on kevyt ja nopea” (emt.). Nämä tekstit ovat itserefleksiivisiä elementtejä, jotka toimivat lukuohjeina ja paljastavat teoksen juoniratkaisuja jo ensimmäisellä tekstisivulla. Kapsaisiiniyhteisön runo mukailee šamaanien henkimatkalauluja, ja Ukwunilta lainattu säe on henkimatkalaulun osa. Viittaus šamanistiseen ja erityisesti koillissiperialaisten tšuktšisamaanien mytologiaan on eksplisiittinen, koska Sinisalo (AY, 339) kertoo teoksen jälkisanoina, että päähenkilön Veran/Vannan tajunnanvirtakatkelmien (AY, 331–336) lähteinä ovat šamaanien Ukwunin ja Nuwatin henkimatkalaulut. Näiden laulujen lähteeksi Sinisalo mainitsee Anna-Leena Siikalan teoksen *Suomalainen šamanismi. Mielikuvien historiaa* (1992/1999).

Romaanin aloittavien epigrafiien (Genette 1987/1997, 144) perusteella lukija voi odottaa, että henkimatkalaululla ja sen uusioversiolla on romaanissa tärkeitä tehtäviä. Fowlerin (1982/2002, 88) mukaan kaunokirjallisten teosten aloitukset ovat erityisen oleellisia lajitulkinnan kannalta, koska teosten alkuun kasautuvat

geneeriset merkit ohjaavat lukijaa tunnistamaan lajikoodeja. Sinisalon romaanin alussa olevat tekstit aktivoivat tulkintakehyksen, jossa romaania verrataan myytteihin. Monet teoksen juonielementeistä ja motiiveista jäävät selittämättömiksi, jos niitä ei yhdistetä myytin tai myyttisen kertomuksen lajiin.

*Auringon ytimen* alun sitaatit viittaavat myyttisiin tai rituaalisiin teksteihin, mutta tämä aloitustapa on myös yksi yhteyksistä Sinisalon ja Atwoodin romaanien välillä: *The Handmaid's Tale*n alussa on sitaatit *Raamatun* luomiskertomuksesta ja Jonathan Swiftin satiirisesta teoksesta *A Modest Proposal* (1729) sekä suofilainen sananlasku. *Raamattu*-viittaus paljastaa sen, mihin Gileadin uskonnontulkinta perustuu, kun taas suofilainen sananlasku ilmentää toisenlaista ideologiaa. Sinisalon aloitussitaateilla on samankaltainen tehtävä tulkinnan ohjaajina: ne paljastavat jotakin siitä, mihin ja millaisiin voimiin romaanin henkilöahmot uskovat.

*Auringon ytimen* ensimmäisessä luvussa Vera/Vanna kertoo, miten työntää vaginaansa chilipalon esittäessään chilin ostajalle, kuinka vahva chililajike on. Kalevankankaan hautausmaalla tapahtuva kohtaaminen on hätkähdyttävä, mutta sen merkitys ei palaudu pelkkään šokeeraamiseen. Kohtauksessa esitellään romaanin keskeiset motiivit: chili, vagina ja hauta, jotka myöhemmin romaanissa vertautuvat toisiinsa erilaisin analogioin. Romaanissa kehitellään chilikasvin ympärille kokonainen uskomustarinoiden ja tieteellisten väitteiden verkosto. Chili on teoksen yhteiskunnassa kielletty huumaavana aineena, minkä vuoksi sitä täytyy viljellä, käyttää ja välittää salaa. Sinisalon romaanissa sekä Aulikilla että Veralla/Vannalla on šamaaninoidan kykyjä: heidän aistinsa ovat erityisen tarkat ja he ovat yhteydessä tuonpuoleiseen. Tässä luvussa tutkin, millä tavoin chili liittyy Sinisalon teoksessa šamanistisiin myytteihin. Käsitän myytin kertomuksena jumalista, kosmoksesta ja sen alkuvaiheista tai maailman synnyn takana olevista voimista. Hyödynnän tässä luvussa erityisesti Anna-Leena Siikalan (2012) näkemyksiä myytistä ja mytologioista.

Sinisalon romaanin aloittava ”Litania tuskaa vastaan” lainaa tyyliinsä ja lajinimensä kristinuskon rukoukselta, joka esitetään tavallisesti jumalanpalvelusten yhteydessä. Litanioissa käännyttään Jumalan puoleen ja pyydetään apua ja armahdusta. *Auringon ytimessä* apua pyydetään chililtä, minkä vuoksi lukija voi päätellä, että litanian puhuja suhtautuu chiliin samalla tavalla kuin uskova kristitty suhtautuu Jumalaan. Nimi ”Litania tuskaa vastaan” viittaa uskonnollisten tekstien ja kristinuskon perinteen lisäksi Frank Herbertin tieteisfiktiviseen romaanisarjaan *Dune* (1965), jossa lausutaan ”Litania pelkoa vastaan” (Litany against Fear).

*I must not fear. Fear is the mind-killer. Fear is the little-death that brings total obliteration. I will face my fear. I will permit it to pass over me and through me. And when it has gone past I will turn the inner eye to see its path. Where the fear has gone there will be nothing. Only I will remain.* (Herbert 1965/2007, 7.)

Litanian lausuvat matriarkaalisen naisryhmän Bene Gesseritin jäsenet, kun he haluavat rauhoittaa mielensä vaarallisissa tilanteissa. Tämä intertekstuaalinen viittaus tarjoaa yhden selityksen chilin merkitykselle Sinisalon romaanissa vihjaamalla, että chili auttaa käyttäjänsä Veraa/Vannaa voittamaan tuskan ja selviytymään.

*Dune* sijoittuu kirjoitusajankohtaansa nähden tulevaisuuteen, maapallosta katsottuna kaukaiselle Arrakis-planeetalle. Arrakikselta saadaan tajuntaa laajentavaa ja elinaikaa pidentävää melange-nimistä huumaavaa ainetta. Bene Gesseritin naiset saavat melangen avulla voimia, joiden vuoksi heitä pidetään noitina. Sinisalon romaanissa melangen vastine on chili. Jos lukija tunnistaa tekstienvälisen viittauksen Herbertin romaaniin, chili näyttäytyy alusta asti yhtenä *Auringon ytimen* merkittävistä motiiveista, joka on yhteydessä teoksen sukupuolitematiikkaan. *Auringon ytimessä* kuvataan, miten naispuolinen chilinkäyttäjä tavoittaa oman tai toisen henkilön mielensisäisen maailman ja kommunikoi kuolleiden kanssa. Chili-litanian alapuolella oleva tekstisitaatti on šamanistisen laulun säe, ja näiden kahden tekstin asettelu samalle tekstisivulle kertoo, että chilin käyttö ja sen aiheuttama transsitila vertautuvat šamaaninoidan rituaaliin, jonka avulla noita saavuttaa tuonpuoleista tietoa. Täten chili vertautuu šamaanien käyttämiin sieniin ja muihin tajuntaa muuttaviin aineisiin.

Toinen tieteisfiktiivinen teos, johon chilille osoitettu rukous kytkeytyy, on Huxleyn *Brave New Worldin* Leninan laulu, joka ylistää soma-huumeita: ”Hug me till you drug me, honey; / Kiss me till I’m in a coma: / Hug me, honey, snuggly bunny; / Love’s as good as soma.” (Huxley 1932/1967, 133.) Toisin kuin huumeet kieltävä Eusistokratia, Huxleyn kuvaama uljas maailma kannustaa ihmisiä soman käyttöön, jotta näistä tulisi kritiikittömiä ja välinpitämättömiä vallanalaisia. Dystopiateoksissa kuvattujen huumeiden käytön ja päihdekieltojen varhainen malli ovat Zamjatinin romaanin Edinoe Gosudarstvon päihdelait. Tässä valtiossa nikotiinilla ja alkoholilla itseään myrkyttävät ihmiset tuhoaan armottomasti, koska harvojen tuhoaminen nopeasti on mielekkäämpää kuin monien hidas rappeutuminen (Zamjatin 1920/1994, 45–46).

Eusistokratian tiukat huumelait kieltävät alkoholin, huumeiden, tupakan ja chilin käytön. Kieltoa perustellaan sillä, että päihdeet vahingoittavat ihmisten terveyttä ja erityisesti lisääntymiskykyä. Vastakertomus paljastaa, että

huumeiden avulla ihminen voi paeta säädeltyä ja rajoitettua Eusistokratiaa, mikä lienee todellinen syy aineiden kieltämiseen. Vannan tekemät šamanistiset matkat ovat näin ollen monella tapaa kapinallisia: niiden avulla hän voi paeta säädellystä todellisuudesta, ne rikkovat valtion huumausainelakia ja niiden aikana Eusistokratian kieltämä historiallinen ja myyttinen tietoisuus pääsevät valloilleen.

Valtion kontrolloima huumaavien aineiden käyttö on yleinen motiivi dystopiakirjallisuudessa: ihmisiä saatetaan kannustaa tai pakottaa manipuloimaan tajuntaansa huumeilla tai kieltää huumausaineet kokonaan. Eusistokratiassa huumeeksi luokiteltu chili eroaa esimerkiksi Huxleyn romaanin *The Brave New World* henkilöiden käyttämästä somasta, joka tekee käyttäjistään passiivisen tyytyväisiä ja jonka käyttöä valtio tukee. Chili on sen sijaan eusistokraattisen valtion silmissä erityisen vaarallinen huume, koska sen avulla ihminen voi paeta rajojen yli toiseen todellisuuteen ja saada salaista tietoa.

Yhteys tšuktšišamanismiin tarjoaa selityksen romaanin nimelle: Sinisalon romaanin Auringon ydin on galalaisiksi itseään kutsuvan ryhmän jalostama chililajike, jonka avulla ihminen voi laajentaa tajuntaansa. Aurinko viittaa myös tšuktšien pyhänä pitämään taivaankappaleeseen: tšuktšit uskovat auringossa elävän hyviä henkiä, minkä vuoksi he palvovat aurinkoa. Rituaalista matkaa tekevän šamaanin uskotaan pääsevän taivasmaailmaan auringonsädettä tai sateenkaarta pitkin tai tähtien lähellä olevien aukkojen kautta. (Siimets 2006; Serov 1988, 242, 247–249.) Sinisalon romaanin chililajike näyttää viattomalta ja harmittomalta, mutta kätkee sisäänsä voimia, jotka ovat valtion kontrollin ja yksittäisten ihmisten ulottumattomissa. Nämä voimat vertautuvat Auringon vaikutuksiin erityisesti romaanin päättävässä tekstikatkelmassa, jonka mainitaan olevan Valtion Kustannuksen vuonna 1954 julkaisemasta teoksesta ”Aikamme tähtitiede ja sen maailmankuva”.

Auringon fotosfääri, sen näkyvä pinta, on hämmästyttävän ohut. Taivaankappaleen ulkoisen olemuksen hauras kirkkaus saa unohtamaan, millaiset synkeät, materiaa hajottavat voimat syvällä sen ytimessä piilevät. (AY, 337.)

Katkelman kuvaus Auringosta vertautuu teoksen kuvauksiin chilistä, mutta myös Veran/Vannan henkilöhaamoon, joka näyttää harmittomalta ja typerältä feminaiselta mutta on koristeellisen ulkokuoren alla älykäs, ovela ja häikäilemätön selvittäessään kuolleen siskonsa kohtaloa ja kostaessaan siskonsa aviomiehelle Harrille tämän väkivaltaisuuden. Vera/Vanna epäilee Harrin tappaneen Miran/Mannan ja hävittäneen tämän ruumiin, minkä vuoksi hän

haluaa nujertaa Harrin. Auringon ydin tarkoittaa tässä tulkinnassa myös Veran mielensisäistä Kellaria, jonka täyttää metaforinen musta vesi ja jota Vera pitää hallinnassaan nauttimalla chiliä. *Auringon ydin* jakautuu kahteen päälukuun, joiden nimet ovat Kellari ja Auringon ydin. Myös tämä jaottelu tukee tulkintaa, jonka mukaan Veran mielensisäinen maailma ja chilikasvin salaiset voimat vertautuvat toisiinsa. Kun Sinisalun teosta luetaan sadun lajikontekstissa, huumaava Auringon ydin -chili toimii kuin taika-aine, joka mahdollistaa Veran/Vannan selviytymisen. Proppin (2012, 159–160) satumallissa tällainen maaginen elementti on yksi ihmesadun keskeisistä aineksista, koska sen avulla sankari saavuttaa päämääränsä.

*Auringon ytimessä* versioidaan šamanistisia myyttejä muodonmuutoksesta ja matkoista tuonpuoleiseen. Miksi teos viittaa ekplisiittisesti koillissiperialaiseen eikä esimerkiksi suomalais-ugrilaiseen šamanismiin? Yksi selitys voi olla eri perinteiden käsitykset šamaaninoidan sukupuolesta. Naisia on tšuktšien perinteessä pidetty šamaaneina miehiä parempina, minkä vuoksi miespuoliset šamaanit ovat saattaneet esittää naista (Serov 1988, 247–249). *Auringon ytimen* henkilöistä vain Aulikilla ja Veralla/Vannalla kerrotaan olevan šamanistisia kykyjä aistia ja tietää asioita, joita muut eivät voi tavoittaa. Myös morlokki-Veran naamioituminen Vanna-feminaiseksi saa merkityksiä romaanin yhteydestä siperialaiseen šamanismiin. Naamioituminen on yksi Sinisalun teoksen motiiveista, jotka yhdistyvät sekä satutraditioon<sup>71</sup> että mytologiseen ajatteluun. Miespuoliset tšuktšišamaanit saattoivat pukeutua naisen vaatteisiin ja omaksua naisten puhettavan, koska naisilla katsottiin olevan parempi pääsy todellisuuden toiselle puolelle. Naispuoliset šamaanit saattoivat puolestaan pukeutua miehen vaatteisiin ja puhua miesten tavoin. (Serov 1988, 248–249.)<sup>72</sup> Veran/Vannan naamioitumisen syy poikkeaa tästä: hän ei halua tulla syrjityksi morlokkina vaan tekeytyy norminmukaiseksi feminaiseksi. Feminaisen roolin turvin hän voi kuitenkin harjoittaa valtion kieltämiä asioita, kuten chilinkasvattamista ja -käyttöä, jotka ovat välineitä toisen todellisuuden saavuttamiseen. Tässä mielessä hänen naamioitumisensa syy muistuttaa tšuktšien naamioitumistapoja.

---

<sup>71</sup> Esimerkkejä tällaisista saduista ovat Punahilkka-sadut ja sadut, joissa tyttö pukeutuu pojaksi. Naamioitumisen merkityksiä satutraditiossa käsittelem luvussa 4.3.

<sup>72</sup> Myös itämerensuomalaisissa myyteissä kuvataan toisen sukupuolen vaatteisiin pukeutuvaa šamaaninaista Lovetarta (Louhea, Pohjan akka), joka ottaa erilaisten hahmoeläinten muodon šamanistisella matkallaan (Siikala 2012, 292–293).

Sinisalon romaanissa myyttinen ajattelu ja myyttiset rituaalit ovat osa päähenkilön kapinaa rationaalisenä näyttäytyvää valtaideologiaa vastaan, koska ne auttavat päähenkilöä pakenemaan sortavasta järjestelmästä. Myyttinen ajattelu, šamanistiset rituaalit ja noitus rakentavat vastakertomuksen hegemoniselle käsitykselle totuudesta, jota edustavat tekstikatkelmat fiktiivisen Valtion Kustannuksen julkaisemista teoksista. Tällainen asetelma on Baccolinin ja Moylanin (2003, 5) mukaan tyypillinen dystopiateoksille, joissa hallinnon toimintaa kyseenalaistava tai horjuttava vastakertomus paljastaa lukijalle esimerkiksi sen, miten ihmisiä kontrolloidaan ja mitä tietoa heiltä pimitetään. Sinisalon romaanin Eusistokratiassa myyttinen ja maaginen ajattelu sekä rituaalit rikkovat valtion asettamia ideologisia rajoituksia. Noitatietonsa avulla Aulikki ja Vera/Vanna pystyvät toimimaan vapaammin kuin Eusistokratian naisten enemmistö, jonka tiedonhankintaa ja koulutusta rajoitetaan.

Šamanismin keskeisimpiä ideoita on käsitys sielusta, joka voi matkustaa ruumiin ulkopuolella. Näihin ideoihin lukeutuu myös noidan ja apuhenkien yhteistyö, kyky muodonmuutokseen ja sielun matkaan tuonpuoleiseen. Suomalais-ugrilaisissa kielissä sanan 'noita' vastineet tarkoittavat šamaania, joka pystyy kommunikoimaan henkien kanssa ja lankeamaan loveen. (Siikala 2012, 370–371.) Šamanointi-istuntoja on pidetty esimerkiksi kuolleiden saattamiseksi tuonpuoleiseen (Siikala 1992, 39).

Linnun, kalan, hirven ja suden hahmot saava Vera/Vanna lentää, hölkkää ja kiittää metsien halki. Susi, hirvi ja lintu ovat tulkittavissa apuhengiksi, jotka haltioivat ihmisen ja joiden ominaisuuksia tämä saa matkallaan: Veralla/Vannalla on linnun mieli ja siivet, joilla lentää. Hänen mielensä sisällä oleva linnun mieli vertautuu kuolleen siskon mieleen, jonka Vera/Vanna pyrkii tavoittamaan: linnun hahmossa hän ottaa siskonsa hahmon ja mielen, minkä vuoksi Mira/Manna on tulkittavissa Veran/Vannan apuhengeksi. Katkelmassa mainitut linnun ominaisuudet, tykyttävä pieni sydän, ontot luut ja sädehtivät höyhenet, ovat myös Miraan/Mannaan yhdistettyjä piirteitä. Vera/Vanna luonnehtii häntä kerronnassaan siroksi, herkäksi ja hohtaviin vaatteisiin pukeutuvaksi helposti haavoittuvaksi olennoiksi. Mira/Manna rakentaa Neulapäähän perheelleen kotipesää kuin lintu ja henkimatkalaulussaan Vera/Vanna kertoo Miran lentävän lintuna (AY, 336).

Sinisalon tuotannon kontekstissa lintuun vertautuva Mira/Manna ja hänen linnun mieleen rinnastuva mielensä saavat lisämerkityksiä, jos niitä verrataan allegoriseen romaaniin *Linnunaivot*.<sup>73</sup> Tämän romaanin kertojia ovat pariskunta

---

<sup>73</sup> Pirjo Lyytikäinen (2015a) tutkii artikkelissaan *Linnunaivojen* allegorisuutta.

Jyrki ja Heidi, Heidin veli Jesse ja yhdessä luvussa myös uusiseelantilainen lintu kea. *Linnunaivoissa* kuvataan *Auringon ytimen* tavoin valta-asetelmia eri sukupuolten sekä ihmisen ja muun luonnon välillä. Naisystäväänsä ylimielisesti suhtautuva Jyrki<sup>74</sup> pitää naista linnunaivoisena ja typeränä, mutta romaanin kokonaisuudessa linnun aivot osoittautuvat ihmisen aivoja älykkäämmiksi: kea-linnun mieli on ihmisen näkökulmasta arvaamaton ja tuhoisa. *Linnunaivojen* yhden luvun kertoja on kea-lintu, mutta *Auringon ytimen* lintuun vertautuva eloi Mira/Manna ei pääse kertaakaan kertomaan omaa näkökulmaansa, vaan kaikki hänen ajatuksensa ja tunteensa kerrotaan hänen siskonsa kerronnan suodattamina.

*Sinun älysi on melkein tyyten sosiaalista älyä, pariutumisriittejä ja muita suhteiden liikahduksia nopeasti tunnistavaa, vankkaa sanattomien viestin luentataitoa. [--] Minullakin on tuota eloisille tyypillistä kykyä. Vastaanotan alitajuiset merkinannot tunteista, toiveista ja muista mielenliikahduksista vain eri tavalla kuin sinä. Olen ehkä tässä asiassa sinua tarkempi, vaikka en olekaan aito eloi (tai ehkä juuri siksi), sillä olen pystynyt analysoimaan ja yhdistelemään havaintojani, saamaan tuon epämääräisen vaiston rakentumaan oikeaksi aistiksi. (AY, 72)*

Vera/Vanna tulkitsee siskonsa ajatuksia tämän tekojen perusteella, eikä lukija saa kenenkään muun välittämää tietoa siitä, onko Mira/Manna todella niin tyhmä kuin hänen siskonsa antaa ymmärtää. Vera/Vanna suhtautuu siskoonsa samankaltaisella älyllisellä ylimielisyydellä kuin *Linnunaivojen* Jyrki suhtautuu Heidiin. Hän uskoo, että pystyy havainnoimaan ympäristöään tarkemmin kuin siskonsa, joka huomaa ympärillään vain mahdollisia romansseja. Vain Veran/Vannan kerrotaan pystyvän muuttamaan muotoaan ja tavoittamaan toisia todellisuuksia.

Viimeisen luvun nimi on ”Vera/Mira – nyt”, mikä kertoo, että Vera on päässyt eroon eusistokraattisesta nimestään Vanna<sup>75</sup> ja omaksunut alkuperäisen nimensä. Miran tajunta on yhdistynyt hänen tajuntaansa, minkä vuoksi he ovat yhtä: Vera/Mira.

---

<sup>74</sup> Jyrki-nimi muistuttaa äänteellisesti sanaa järki. Romaanin Jyrki yrittää esiintyä Heidiä järkevämpänä, mutta hänen järjenkäyttönsä osoittautuu kyseenalaiseksi.

<sup>75</sup> Nimien vaihtaminen on keino tukahduttaa naisten persoonalliset piirteet myös *The Handmaid's Tale*n Gileadissa. Atwoodin romaanin lopussa kerrotaan, että Nick käyttää Offredista tämän oikeaa nimeä, jota ei kuitenkaan paljasteta.



Samassa aistin hänet. Selvästi, kuin näkisin.

Mira on kiertynyt kerälle Kellariin. Pimeään, suojaiseen, lämpöiseen pääni kolkkaan, sinne hän käpertyy kuin kohtuun.

Sinne kukaan ulkopuolinen ei enää ikinä pääse.

Turvassa, turvassa. Viimeinkin.

Olen sinulle niin paljon velkaa. Ilman sinua, sinun antamaasi mallia olisin harhautunut roolistani ja tuhoutunut. Koko lapsuutemme ja nuoruutemme sinä annoit minulle oppiasi. Sinä kirkastit silmäni näkemään.

Sinä soit minulle pakotien.

Olit minun aurinkoni, nyt olet minun ytimeni. (AY, 335–336.)

Vera kertoo Miran olevan turvassa mielensisäisessä Kellarissaan ja kokee onnistuneensa pikkusiskonsa pelastamisessa, johon on pyrkinyt koko elämänsä ajan. Aiemmin pelottavana paikkana esitetty Kellari vertautuu pimeään ja suojaiseen kohtuun, jonne Mira voi piiloutua.<sup>76</sup> Tämä vertaus on osa romaanin kuvastoa, jossa naisen sukupuolielimet rinnastuvat metaforissa ja vertauksissa muun muassa chiliin ja jossa naista kuvataan metonymisesti sukuelimeen viittaavalla nimityksellä. Jälkimmäisestä esimerkkinä on Punanna-nimisestä työstä kertova satu, koska slangisana 'punana' tarkoittaa vaginaa. Vera puhuttelee Miraa samoin lausein ("Sinä kirkastit silmäni näkemään") kuin chiliä puhutellaan romaanin aloittavassa "Litaniassa tuskaa vastaan". Tässä rinnastusten ketjussa tai kehässä Mira/Manna vertautuu sadun Punannaan, Punanna viittaa vaginaan, emätin rinnastuu chiliin ja chili vaikuttaa Veraan/Vannaan samalla tavalla kuin Mira/Manna.

*Auringon ytimen* viimeisessä henkiläuluvariantissa Mira esitetään Veran apuhenkilönä, jonka sielu yhdistyy Veran sieluun. Henkiläulu osoittaa, että Vera/Mira lentää pois mielen ja sielun matkalla tuntemattomiin maihin.

---

<sup>76</sup> Turvalliseksi ja lämpöiseksi luonnehdittua kohtumaista Kellaria, jonne kukaan ulkopuolinen ei pääse, kuvataan samankaltaisin metaforin kuin oravan kotipesää Aleksis Kiven "Oravan laulussa" (Kivi 1870/1975, 42–43). Sekä laulun oravan pesä että Kellari ovat suojaaisia ja lämpöisiä paikkoja, jonne ulkopuolinen uhkaaja ei voi päästä. Vera kertoo Miran kiertyvän kerälle, ja kerämäinen nukkuma-asento on tyypillinen myös oravalle. Oravan laulun pesää nimitetään keinuvaksi kehtolinnaksi ja pesäpuuta äidinrinnaksi. Naiseen ja äitiin viittaa *Auringon ytimen* vertaus: "sinne hän käpertyy kuin kohtuun" (AY, 335). "Oravan laulun" oravaa ei uhkaa hallin hammas eikä metsämiehen ansa. Harmaaseen eläimeen viittaava halli voi tarkoittaa koiraa tai sutta. Tulkinnassani *Auringon ytimen* Punanna-sadusta Eusistokratia vertautuu Punahilkkaa uhkaavaan suteen.

*Veneeni on kevyt ja nopea!  
Lennossa se kuljettaa lintuja.  
Pienempi lintu on nimeltään Mira,  
myös sitä se kantaa.  
Kaksi sieluani sanovat:  
Pitäkäämme veneen molemmista laidoista kiinni  
ja lentäkäämme tuntemattomiin maihin.  
Itse lennän näkymättömänä, kaiken olevan nähden  
ja kantaen tietoa rinnassani,  
kuten lintu kantaa ruokaa pesäänsä. (AY, 336.)*

Veran ja Miran sielujen yhdistymisen ja Veran Miraan kohdistaman suojelun voi tulkita myös toisella tavalla, jos näitä tapahtumia verrataan Punahilkka-satutraditioon, johon romaanissa toistuvasti viitataan. Vera kertoo juoksevana sutena salossa ja rinnastuu täten suteen. Miran puolestaan kerrotaan rakastavan punaisia vaatteita ja olevan naiivi nuori tyttö, minkä vuoksi hän vertautuu Punahilikkaan. Onko Veran suojelunhalu vilpittömiä halua pelastaa sisko ja tämän sielu vai pyrkimys omistaa ja hallita toista ihmistä? Molemmat tulkinnat ovat perusteltavissa tekstilähtöisesti, ja jälkimmäistä tulkintaa tukee teoksen *mise en abyme* -kertomus ”Pikku Punanna”, jossa sudeksi naamioitunut prinssi julistaa haluavansa omistaa Punannan kokonaan. Verakin pyrkii hallitsemaan siskoaan ja pakottaa tämän osaksi itseään. Kun hän on löytänyt siskonsa ruumiin suonsilmäkkeestä, hän irrottaa Miran sielun tämän ruumiista ja liittää sen osaksi Kellariaan, jossa siskokset voivat olla yhdessä ikuisesti.

Pienellä nykäisyllä, tuskin huomattavalla ponnistuksella katkaisen sen kepeän, hiuksenohuen, hohtavan langan, joka hänet yhdistää räkäkättyyn ruumiiseensa, ja ympäröin hänet itselläni.

Tiedän heti mihin hänet vien.

Me olemme yhdessä Kellarissa.

Me olemme siellä ikuisesti.

Meille ei voi kukaan tehdä pahaa, sillä niin lujat ovat Kellarin seinät, niin syvälle se on kaivettu, ja meitä kumpaakin kelluttaa lämpöinen, musta vesi, ikuinen yö. (AY, 334.)

Veran tapa julistaa ikuista yhteyttä siskonsa kanssa muistuttaa Punanna-sadun suden vastausta suunsa suuruuteen. ”Siksi, että voisin hotkaista sinut saaliikseni ja sulattaa sinut osaksi itseäni ja pitää sinut omanani koko lopun elämäni” (AY, 54). ”Punannan” susi ei kuitenkaan syö tyttöä vaan hylkää tämän, koska tyttö ei noudata susi-prinssin vaatimuksia. Vanna/Vera puolestaan toteuttaa toiveensa yhteydestä siskonsa kanssa ja esittää sen vallanhalun asemesta pelastamisena.

Kellari rinnastuu katkelmassa paitsi tiedostamattomaan ja kohtuun myös kuolemaan, mikäli sen tulkitsee psykoanalyttisesti. Freudin (1940/1981, 426) mukaan ihminen ajattelee kuoleman paluuna kohtuun ja syntymää edeltävään tilaan. Tulkinta Kellarista kohtuna rinnastaa Kellarin Perrault'n ja Grimmin satususien vatsaan, johon tyttö ja isoäiti joutuvat. Veran/Vannan mielensisäinen Kellari on tässä tulkinnassa kuoleman paikka samantapaisesti suden vatsa.

Vera kätkee Miran mielensä pimeään osaan, Kellariin, jota kuvataan samanlaisin metaforin kuin tiedostamatonta on kuvattu psykoanalyttisessa teoriassa. Yö, vesi ja maanalaiset paikat ovat vakiintuneita tiedostamattoman symboleja, minkä vuoksi matka vaarallisten alueiden halki mielen Kellariin on versio C. G. Jungin (1940/1980, 135; 1948/2007, 80–81) kuvaamasta unimatkasta, jonka tarkoitus on täydentää ihmisen psyyken puuttuvat osat. Jos matkan mielen pimeälle puolelle tulkitsee jungilaisittain indivituaatioprosessin kuvaukseksi, Miran voi nähdä Veran psyyken feminiinisenä osana, joka Veran pitää tavoittaa tullakseen psyykeltään kokonaiseksi ja ehyeksi. Useat sadut ja myyttiset kertomukset on tulkittu initiaation tai individuaatioprosessin kuvauksiksi, koska niissä kuvataan sankarin matkaa vaarallisten taipaaleiden kautta kohtaamaan vaikeita tehtäviä ja vieraita olentoja, jotka heidän on voitettava saadakseen toivomansa. Esimerkiksi Vladimir Propp (1984, 116–117) katsoo symbolisen initiaatiokuvauksen olevan ihmesatujen keskeisimpiä elementtejä. Tutkimusaineistoni teoksista erityisesti *Auringon ydin* ja *Berenikes hår* kuvaavat tällaisia arkkityyppisiä matkoja, ja myös *Huorasadun* matkoissa alamaailmaan on myyttisten sankarien matkan piirteitä.

*Auringon ytimessä* kuvataan rituaaleja, jotka ilmentävät myyttistä ajattelua. Myytti on osa henkilöhahmojen elämää ja uskoa. Tällaista suhdetta myytteihin kuvataan muissakin Sinisalon teoksissa, minkä vuoksi sitä voi pitää Sinisalon tuotannolle tyypillisenä piirteenä. Romaanin *Enkelten verta* päähenkilö voi päästä toiseen todellisuuteen ja nähdä kuolleen poikansa mehiläisten johdattamana, kun taas teoksessa *Ennen päivänlaskua ei voi* arkimaailmasta poikkeava kätkeyty maailma on metsässä, jonka peittoon Pessi-peikko johdattaa päähenkilö Mikaelin. Romaanissa *Sankarit* tehdään šamanistisia matkoja hallusinogeenien avulla. Erityisesti romaaneissa *Ennen päivänlaskua ei voi*, *Enkelten verta* ja *Auringon ydin* myyttinen käsitys tuonpuoleisesta yhdistyy tieteisfiktioille ominaiseen tapaan selittää arkiymmärryksen ylittäviä ilmiöitä tieteellisen yksityiskohtaisesti. Katkelmat tieteellisistä teksteistä, tutkijoiden lausunnot ja tietosanakirja-artikkelit eivät näissä teoksissa kuitenkaan riitä selittämään ilmiöitä, jotka eivät ole kuvattavissa rationaalisesti. Irrationaalisen

ja selittämättömän ymmärtämiseen tarvitaan myyttistä tietoa. Monissa Sinisalon romaaneissa pyrkimys rationaalisuuteen ja tieteellisiin selityksiin näyttäytyy kyseenalaisena, riittämättömänä ja väärin käytettynä vaarallisena tapana ymmärtää maailmaa. Esimerkiksi *Linnunaivojen* Jyrki haluaa valloittaa koskemattoman luonnon vaeltamalla Australiassa ja Uudessa-Seelannissa. Hän kuvittelee toimivansa järkevästi ja oikein, mutta joutuu kohtaamaan ajattelutapansa ja valloitushalunsa katastrofaaliset seuraukset.

Sinisalon romaanin Aulikille ja Veralle/Vannalle Teiskon metsät ovat piilopaikka, jossa he voivat elää suhteellisen vapaina valtion rajoitteista, jotka kaventavat naisten elämänpiiriä esimerkiksi Tampereen taajamassa. Vapaan ja rajoitetun alueen vastakkainasettelu on dystopialle tyypillinen lajikonventio. Esimerkiksi Aldous Huxleyn teoksen *Brave New World* päähenkilö matkustaa villien asuinalueelle steriilin kaupunkiympäristön ulkopuolelle. Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanin kapinallisten kohtaamispaikka on urbaanin ympäristön ulkopuolinen villiintynyt pensaikko, jossa kasvaa kissankelloja. Tolstajan romaanin *Kys'* kaupunki on ympäröity muurilla ja vartiotorneilla, ja muurin ulkopuolisille pelloille pääsee vain kulkuluvalla. Tuhoutuneessa Moskovassa on vain vähän villin luonnon keitaita. Romaanissa *The Handmaid's Tale* Kanada näyttäytyy vapauden keitaana suhteessa teokraattiseen Gileadiin. Atwoodin teoksen lopussa päähenkilö Offred yrittää paeta Gileadista Kanadaan miesystävänsä Nickin avustamana. Teoksessa jää avoimeksi, pääseekö Offred pakenemaan vai ei, koska Nick saattaa olla pelastajan asemesta ilmiantaja. Sen sijaan, että romaanissa kerrottaisiin, mitä Offredille lopulta tapahtuu, romaanin viimeisessä luvussa joukko tutkijoita esittää tulkintojaan Offredin päiväkirjanauhoituksista. Boyen *Kallocainissa* vaihtoehtoinen ja järjestykselle alistumaton maailma esitetään päähenkilön ja kertojan Leo Kallin näkemässä unessa erämaakaupungista, jossa unennäkiä pääsee vaeltamaan (Ljungquist 2001, 282–283).

*Auringon ytimen* loppuratkaisu muistuttaa *The Handmaid's Tale* n loppua, koska molemmissa teoksissa kuvataan päähenkilön pakoa valtion rajojen yli, mutta ei kerrota, pääsevätkö he perille. Nick järjestää Offredille pakettiautokyydin, ja Offred luottaa siihen, että mies vie hänet turvalliseen paikkaan Gileadin ulkopuolelle. Veran/Vannan miesystävä Jare järjestää itselleen ja tyttöystävälleen lentoliput johonkin hedonistivaltioksi nimitettyyn maahan Eusistokratian rajojen ulkopuolelle. Romaanin viimeisessä Veran/Vannan kertomassa luvussa ”Vera ja Mira – nyt” Jare ja Vera ovat lentokoneessa, mutta heidän perillepääsyään ei kuvata.

## 4.7 Margaret Atwoodin teokset lajimalleina

Aineistoni teosten lajimalleja ja intertekstejä eivät ole pelkästään aiemmat sadut ja dystopiat vaan myös näiden lajien piirteitä yhdistävät teokset. Keskeisimpiä malleja kohdeteoksilleni ovat kanadalaisen kirjailijan Margaret Atwoodin teokset, joihin kaikki kolme tutkimusaineistoni teosta viittaavat suurin intertekstuaalisin kytköksin tai lajiyhteyksin. Yhtäläisyyksien lisäksi lajimallin ja myöhemmän teoksen suhteessa kiinnostavia ovat erot: millä tavoin myöhempi teos poikkeaa mallistaan ja räätälöi sitä tarpeisiinsa sopivaksi (Fishelov 1997, 654). Tässä alaluvussa tutkin, millä tavoin *Auringon ydin* ja *Huorasatu* toistavat Atwoodin teosten rakenteellisia ja temaattisia piirteitä ja millaisia uutuuselementtejä niissä on.<sup>77</sup>

Atwoodin dystopiateoksista tunnetuin on *The Handmaid's Tale*, ja dystopiapiirteitä on hänen muussakin tuotannossaan, esimerkiksi *MaddAddam-trilogiassa* *Oryx and Crake*, *The Year of The Flood* ja *MaddAddam*. Kautta tuotantonsa Atwood käyttää satuintertekstejä, joihin lukeutuvat esimerkiksi sadut ”Siniparta”, ”Punahilkka” ja ”Kädetön tyttö” (Wilson 2008a, 98). Sharon Rose Wilson (2008b, 42) esittää satujen olevan Atwoodin tuotannon keskeisimpiä intertekstejä. Atwoodin teokset ilmentävät sadun lajia samantapaisesti kuin kohdeteokseni: upotusrakenteilla, alluusioilla, juonielementeillä ja metafiktiivisillä sadun lajiin kohdistuvilla kommentaareilla.

Kohdeteoksistani jokaisessa on samoja piirteitä kuin *The Handmaid's Tale*ssa, mutta sen juonielementeitä, henkilöahmoasetelmia ja motiiveja toistaa erityisesti *Auringon ydin*. Sinisalonen romaani osoittaa yhteytensä Atwoodiin romaanin jopa yhteisillä interteksteillä: Punahilkka-saduilla. Lajiyhteyttä tähän Atwoodin romaaniin on korostettu myös Sinisalonen romaanin peri- ja epiteksteissä: englanninkielisen laitoksen kansiliepeessä teoksen mainitaan olevan ”captivating and witty speculative satire of a Handmaid's Tale-esque welfare state” (Sinisalo 2013/2016), ja *Helsingin Sanomien* (Karila 2013) arvostelussa *Auringon ytimen* tarinan mainitaan pelaavan samalla kentällä Atwoodin romaanin kanssa. *Auringon ydintä* on siis markkinoitu ja esitelty lukijoille vertaamalla sitä tunnettuun, kanonisoituun aiempaan teokseen.

Teoksen keskeisyyden lajikaanonin osana voivat määrätä tai vahvistaa myöhemmät teokset, jotka viittaavat siihen ja käyvät sen kanssa vuoropuhelua (Fishelov 1993, 51). Teoksesta *The Handmaid's Tale* on muodostunut

---

<sup>77</sup> Lindbergin romaanin motiivien, kerrontaratkaisun ja Siniparta-intertekstin yhteyttä Atwoodin romaaniin *The Handmaid's Tale* käsittelemällä alaluvussa 2.6.

keskeinen osa dystopiakirjallisuuden kaanonin, mikä johtuneeksi osaksi siitä kirjoitetun tutkimuskirjallisuuden suuresta määrästä ja siitä, että myöhempi dystopiakirjallisuus on hyödyntänyt samoja juoniratkaisuja, motiiveja ja intertekstejä kuin Atwoodin teos. *The Handmaid's Tale* ei kuitenkaan saanut suurta suosiota heti ilmestymisaikanaan 1980-luvulla, vaan aikalaiskritiikeissä sitä arvosteltiin dystopiagenreen sopimattomuudesta. Näissä arvosteluissa todettiin Atwoodin teoksen muistuttavan Orwellin teosta *Nineteen Eighty-Four* mutta poikkeavan perinteisen dystopian konventioista siinä määrin, että sitä ei voi nimittää dystopiaksi. (Ks. Baccolini 2007/2011, 163.) *The Handmaid's Tale* eroaa aiemmista dystopiaklassikoista naispuolisella kertojallaan, joka on humoristinen, ironinen, kompleksinen ja ambivalentti hahmo. Monissa tätä aiemmin kirjoitetuissa dystopiateoksissa (esim. naisten kirjoittamat *Swastika Night*, *Anthem* ja *Kallocain*) kertoja-päähenkilö on mies, vaikka naisten alistaminen kuuluisi teoksen keskeisiin teemoihin.

Mary McCarthy (1986) vertaa *The New York Times* -lehdessä julkaistussa arvostelussaan Atwoodin romaania Orwellin teoksen lisäksi dystopioihin *Brave New World* ja *Clockwork Orange* (1962) ja toteaa, ettei *The Handmaid's Tale* toimi tehokkaana varoituksena edeltäjiensä tavoin, koska se ei esitä vakuuttavaa skenaariota pelottavasta tulevaisuudesta. Tämän vuoksi teos on kriitikon mielestä pahoin puutteellinen eikä onnistu postfeministisessä tavoitteessaan – Offred ei herätä samanlaista myötätuntoa kuin Winston Smith, koska hänen käyttämänsä kieli muistuttaa liikaa kirjailijan itsensä diskurssia ja henkilöhahmojen rakentaminen on teoksessa epäonnistunutta. (Mt.) Myöhemmin teos on kuitenkin vakiinnuttanut paikkansa osana dystopiakirjallisuuden kanonisoituja klassikoita, joiden kanssa myöhemmät teokset käyvät dialogia. Teos on täten siirtynyt marginaalista lajikaanonin ytimeen. Sen lisäksi, että myöhemmät dystopiat käyttävät sitä lajimallinaan, siitä on tehty esimerkiksi elokuva-, baletti- ja ooppera-adaptaatioita. Offredin hahmoa ja teoksen kerrontaa on kiitetty tutkimuksessa moniulotteisuudesta ja innovatiivisuudesta (esim. Baccolini 2000; Mohr 2005; Oates 2006). Offredin hahmo ja hänen päiväkirjamainen kerrontansa ovat piirteitä, joita kohdeteokseni toistavat muiden piirteiden lisäksi.

Fishelov (2010) on tutkinut suuriksi teoksiksi (*great book*) kutsumiensa teosten ja niihin viittaavien myöhempien teosten välisiä dialogisia suhteita. Intertekstuaalisuuden sijasta Fishelov puhuu dialogisuudesta, koska se kuvaa hänen mielestään paremmin teosten vuoropuhelua ja sitä, että myöhemmät teokset vaikuttavat lukijoiden käsitykseen aiemmasta teoksesta. Dialogisuus-

käsityksen pohjana on pitkälti Bahtinin ajatus dialogisesta sanasta ja kirjallisuuden dialogisuudesta. Fishelovin (mt., 46) hypoteesi on, että suuret kirjat herättävät kaunokirjallisia ja kriittisiä dialogeja, jotka ilmenevät esimerkiksi alluusioina, epigrafeina, parodioina, käännöksinä, adaptaatioina ja tutkimuksina. Fishelovin tutkimuksessa suurina teoksina esitetään muiden muassa *Raamatun* kertomukset Samsonista ja Kristuksen elämästä, Juvenaloksen *10. satiiri*, Ovidiuksen Pygmalion-tarina, Thomas Moren *Utopia* ja Daniel Defoen *Robinson Crusoe* (1719). Käsitykseni mukaan niin kutsuttu suuri teos voi kuitenkin olla myös huomattavasti uudempi kuin Fishelovin tutkimat varhaiset klassikot, mikäli se on synnyttänyt Fishelovin mainitsemia kaunokirjallisia dialogeja. Kaikki Fishelovin tutkimat teokset eivät edusta samaa lajia kuin viittauskohteensa, mutta tässä luvussa tutkin, miten suuri teos kuuluu samaan lajitradiioon ja toimii myöhemmän teoksen lajimallina.

Atwoodin ja Sinisalon romaanien yhtäläisyyksistä selkein on naisten alistamisen kuvaus. Molemmissa teoksissa kuvataan yhteiskuntia, jotka pyrkivät hallitsemaan naisia, jotta nämä tuottaisivat uusia kansalaisia valtiolle. Naisten elämän kontrollointi naamioidaan suojeluksi ja holhoukseksi. Molemmissa teoksissa naiset pakotetaan luopumaan alkuperäisistä nimistään ja omaksumaan valtion heille määräämät nimet, jotka viittaavat joko miehen omistajuuteen, kuten Offred ja Ofglen, tai korostavat feminiinisyyttä, kuten -na-päätteisten nimien nasaaliäänteet ja nimenloppuinen vokaali a. Molemmat teokset varioivat ”Punahilkka”-satujen sukupuoli- ja seksuaalisuustematiikkaa. Atwoodin teoksen Offredin ja muiden samaan ryhmään kuuluvien naisten on pukeuduttava punaisiin kenkiin ja hansikkaisiin sekä punaiseen kaapuun. Punainen väri määrittää myös Sinisalon romaanin feminaisia, esimerkiksi punaposkista Miraa/Mannaa, jonka kerrotaan pukeutuvan punaisiin vaatteisiin ja suunnittelevan vaaleanpunaisissa aivoissaan avioliittoa.

Atwoodin romaanin Offred kulkee punaisissa vaatteissaan kori kädessä ruokakauppaan ostamaan lihaa ja muita elintarvikkeita. Matkalla hän kulkee pitkin käytävää, jota hän vertaa metsäpolkuun: ”I go out into the polished hallway, which has a runner down the centre, dusty pink. Like a path through the forest, like a carpet for royalty, it shows me the way.” (Atwood 1985/1996, 18.) Tämä vaaleanpunainen käytävämatto vertautuu polkuun, jota pitkin satujen<sup>78</sup> Punahilkkan on määrä kulkea isoäidin luokse korissaan ruokatarpeita. Matkalla keskustaan Offred kohtaa autonkuljettaja Nickin, joka hymyilee, viheltää ja

---

<sup>78</sup> Metsäpolku mainitaan kaikissa tunnetuimmissa Punahilkka-tyypin saduissa ”Conte de la mère-grand”, ”La Petit Chaperon Rouge” ja ”Rotkäppchen”.

iskee silmää. Myöhemmin Nick esitetään Offredin rakastajana ja pelastajana, mutta tässä kohtauksessa hän vertautuu suteen, joka viettelee ohikulkevan punanutun. Sinisalon romaanissa Jaren ja Veran/Vannan suhde muistuttaa Offredin ja Nickin suhdetta: Vera/Vanna rakastuvat toisiinsa, kun Jare tulee Neulapään tilalle rengiksi. Työntekijänä hän on samankaltaisessa asemassa kuin Atwoodin teoksen Nick.

Gileadin naisilta on viety oikeus omaisuuteen, yksityisyyteen, omaan ruumiiseen ja seksuaalisuuteen. Naiset eivät saa nauttia seksistä eivätkä määrätä omasta lisääntymisestään. Heidät pakotetaan seurustelemaan vain heille määrättyjen ihmisten kanssa, ja kaikki muu yhteydenpito on kielletty. Tällaiset säännöt ja kiellot rajoittavat Eusistokratiankin naisia, joiden tärkeä tehtävä on Gileadin naisten tavoin synnyttää lapsia valtion tarpeisiin. Gileadin päihdekielto kohdistuu vain orjattariin, koska päihteet vaarantavat naisen hedelmällisyyden. ”I looked at the cigarette with longing. For me, like liquor and coffee, cigarettes are forbidden.” (Atwood 1985/1996, 24.) Eusistokratiassa päihdelait koskevat kaikkia kansalaisia, mutta niidenkin tarkoitus on turvata kansalaisten lisääntymisterveys.

Kaikkien Eusistokratian naisten ei kuitenkaan anneta lisääntyä, vaan osa naisista steriloidaan, kun taas osaa painostetaan lisääntymään. Suvunjatkamisen lisäksi naisten tulee huolehtia miesten seksuaalisten tarpeiden tyydyttämisestä, minkä vuoksi osa naisista työskentelee valtiollisessa bordellissa. Naisten pakottaminen miesten tarpeiden tyydyttäjiksi ja uusien kansalaisten synnyttäjiksi on yleinen feministisissä dystopioissa kuvattu sukupuolitetun alistamisen muoto (Mohr 2005, 36–37). Lisääntymisvaatimuksen lisäksi valtiolliset bordellit ja äärikonservatiivinen politiikka yhdistävät Sinisalon romaanin Eusistokraattista Tasavaltaa ja Atwoodin Gileadia. Eusistokratiassa totalitaarinen järjestelmä ei kuitenkaan rakennu uskonnolliselle fundamentalismille samalla tavoin kuin Gileadissa, vaikka Sinisalon teoksessa mainitaan valtion hyödyntävän uskontoa propagandassaan. Atwoodin romaanin Gilead on pannut laajaan käytäntöön *1. Mooseksen kirjassa* kerrotun Raakelin, Jaakobin ja orjatar Bilhan suhteen: koska Raakel ei tule raskaaksi miehestään, hän antaa orjattarensa Jaakobille vaimoksi, jotta voisi kasvattaa orjattaren synnyttämän lapsen.

*Raamattu* on Sinisalonkin teoksen interteksti. Mira/Manna ja Vera/Vanna käyvät koulua Kaanaan kaupunginosassa. Tämän niminen kylä on Pohjois-Tampereella, mutta nimi viittaa myös *Raamatun 5. Mooseksen kirjassa* kuvattuun Kaanaan maahan, jonka Herra lupaa israelilaisille. *Raamatun* lisäksi



nimi Kaanaa viittaa implisiittisesti Atwoodin romaaniin ja siinä kuvattuun valtioon Gileadiin. *Raamatun* mukaan Gilead on osa luvattua Kaanaan maata: ”Ja Herra näytti hänelle koko maan: Gileadin Daaniin asti, koko Naftalin, Efraimin ja Manassen maan, koko Juudan maan aina Länsimereen asti.” (5. Moos. 34: 1–3). Atwoodin teoksessa kuvataan Yhdysvaltojen aluetta, jonka nimeksi on muutettu Republic of Gilead. Vastaava nimenmuutos tapahtui Sinisalon romaanin Suomessa, kun tehokasta lisääntymis- ja terveystalitiikkaa ajava eusistokratia sai vallan: valtion nimeksi virallistettiin Suomen Eusistokraattinen tasavalta.

Dystopian lajirepertoaarissa keskeinen teema, ihmisten luokittelu ja eristäminen, kohdistuu feministisissä dystopioissa erityisesti naisiin. Gileadissa naisten rooleja ovat esimerkiksi vaimo, valvoja, synnyttävä, kodinhoitaja, työläinen, lisääntymiskyvytön ja prostituoitu. Suzy McKee Charnasin *Holdfast*-sarjan (1974–1999) teoksissa kuvatussa yhteisössä naiset on luokiteltu heteroseksuaalisia palveluja tarjoaviin lemmikkeihin (pet fems), synnyttäjiin (dams) ja työläisiin (labor fems) (Mohr 2005, 196). Gileadissa lisääntymiskyvyttömiä naisia uhkaa karkottaminen tai teloittaminen, mutta Eusistokratiassa tarpeettomiksi katsotut naiset jätetään oman onnensa nojaan. Eusistokraattisen valtion terveydenhoitojärjestelmässä lisääntymisiän ohittaneet naiset luokitellaan hyödyttömiksi, minkä vuoksi heidän sairauksiaan ei hoideta. Morlokit on puolestaan pyritty hävittämään väestöstä sterilisaatiosäädöksillä. Elossa oleville morlokeille on pyritty osoittamaan yksinkertaisia yhteiskuntaa hyödyttäviä töitä.

Nykysuomen sanakirja

**MORLOKKI.** Yleinen mutta epävirallinen käyttökielen sana, kotiutunut kieleemme 1940-luvulla, virallisesti nyk. → neutrinainen. Viittaa naissukupuolen alarotuun, jolle on fyysisten rajoitteidensa (mm. hedelmättömyys) takia leimallista pariutumismarkkinoiden ulkopuolelle jääminen. [-] Morlokit ovat häviävä kansanosa, jonka hyöty yhteiskunnalle rajoittuu lähinnä rutiiniluontoisten tehtävien työvoimareservinä toimimiseen. (AY, 48.)

Morlokki on fiktiivisen ”Nykysuomen sanakirjan” artikkelin mukaan ihminen, jolla on naisen sukupuolielimet mutta joka ei käyttydy tai koristaudu stereotyyppisen feminiinisesti. Morlokkeja pidetään Eusistokratiassa epäkelvoina avioliittomarkkinoille. Heidän mainitaan olevan hedelmättömiä ilman sterilointiakin, mutta ei kerrota, mistä hedelmättömyys johtuu. Atwoodin romaanin Gileadin miesten ja naisten hedelmättömyys johtuu ennen kaikkea ympäristösaasteista ja ydinsäteilystä. Osa naisista on ennen teokraattisen valtion

perustamista kieltäytynyt synnyttämästä lapsia tai hankkinut itselleen sterilisaation, ja tällaisia naisia rangaistaan Gileadissa. Sekä Gileadissa että Eusistokratiassa sukupuolipetos on rangaistava rikos. Atwoodin teoksessa sukupuolipetoksesta tuomitut teloitetaan ja heidän ruumiinsa ripustetaan muurille varoitukseksi muille (Atwood 1985/1996, 52).<sup>79</sup> *Auringon ytimeen* on puolestaan liitetty katkelma eusistokraattisesta lakitekstistä, jossa kerrotaan, millaisia tuomioita sukupuolipetoksesta voidaan langettaa.

*Auringon ytimen* Terhi kertoo Veralle/Vannalle elämästään morlokkina. Terhin kertomuksesta käy ilmi, että morlokkien kohtelu muistuttaa hyvin paljon sitä, miten naisia kohdellaan *The Handmaid's Tale*n Gileadissa. Kaikkein huonoimmassa asemassa olevat Gileadin naiset joutuvat siivoamaan ydinjätettä, kun taas Eusistokratian morlokit siivoavat sairaaloita. Terhi on ylennyt siistijästä henkilökohtaiseksi avustajaksi lääkärille, jonka vaimo on ikääntynyt ja hedelmällisen ikänsä ohittanut eloi-nainen.

”[--] Se lääkäri oli vanhemmanpuoleinen masko, jolla oli kotona ilmeisesti yhtä lailla ikääntymään päässyt eloi. Luulen että eloi oli kuuden lapsen jälkeen värkeistään sen verran väljä, että herra tohtori otti tavakseen maata meikäläisen aina silloin tällöin vastaanottohuoneen tutkimuspöydällä. Siinä oli mukana ehkä jonkinlaista kiintymyksen tapaista, koska minua ei kielletty lueskelemasta tauoilla tohtorin työhuoneessa olevia kirjoja.” (AY, 250.)

Terhin ja lääkärin suhteen kuvaus toistaa Atwoodin romaanissa kuvattuja naisten suhteita miehiin, joilla on enemmän valtaa kuin naisilla. Gynekologi ehdottaa Offredille yhdyntää, jotta tämä voisi tulla raskaaksi ja jotta saisi itse nautintoa. Offred ei kuitenkaan suostu, vaikka hän ei välttämättä voi hedelmöittyä Komentajasta, jonka orjattareksi hänet on määrätty. Offredin ja Komentajan suhde on rajoitettu lääketieteellisiä toimenpiteitä muistuttaviin yhdyntöihin, mutta he rikkovat sääntöjä intiimillä ystävyysuhteella ja alkavat tavata yhdyntäaikojen ulkopuolella. Sinisalon romaanissa asetelma on toinen: koska Terhi on steriloitu morlokki, lääkäri ei yhdy häneen saattaakseen hänet raskaaksi vaan vaihtelunhalunsa vuoksi. Molemmissa romaaneissa kuvattuihin luvattomiin rakkaussuhteisiin kuuluu seksin lisäksi rakkauden ja kiintymyksen osoittaminen jakamalla kiellettyä kirjallisuutta ja pelaamalla kielipelejä.

---

<sup>79</sup> Gileadin teloitustapaa varioidaan myös Lindbergin romaanissa: viidennessä Nadirissa – muinaisista bordellikaupungeista dystooppisimmassa – seksirikoksiin ja nauruun syyllistyneiden hirtetyt ruumiit jätetään roikkumaan kaupunginportin viereen varoitukseksi ohikulkijoille: ”Vid Zenitport stod rader av galgar, sa min sageskvinna, och man lät de hängdas kroppar dingla i repen tills de svartnade de skratlystna till varnagel!” (BH, 173).

Komentaja ja Offred pelaavat kahdestaan Scrabblea ja nauttivat sanojen rakentamisesta – harrastuksesta, joka on kielletty Offredilta. Terhi saa puolestaan lukea lääkärin kirjoja, vaikka tiedetekstin lukeminen on kielletty naisilta.

Kaikissa kohdeteoksissani kuvataan seksityötä. *Auringon ytimessä* mainitaan, että osa naisista työskentelee valtionbordelleissa, ja Vera/Vannakin miettii bordellityötä rahanhankintakeinona. *Huorasadun* paritustoimisto Pimp & Pimp välittää asiakkaille nuoria naisia, ja Lindbergin romaanissa kertoja joutuu bordellin vangiksi. Bordellit ovat naisten työpaikkoja myös Atwoodin dystopiateoksissa. *Handmaid's Tale* Offred viedään tutustumiskäynnille bordelliin, jossa Jezebelit viihdyttävät korkea-arvoisia miehiä. *MaddAddam*-trilogiassa kerrotaan SeksMart-bordellista, jossa työskentelee linnuiksi pukeutuneita naisia.

*Auringon ydin* käy dialogia *Handmaid's Tale* lisäksi Atwoodin *MaddAddam*-trilogian toisen osan, romaanin *The Year of The Flood* (suom. *Herran tarhurit*) kanssa. Tämä teos kuvaa ihmiskunnan lähes kokonaan tuhonnetun vedettömän tulvan jälkeistä aikaa. Romaanin toinen päähenkilö Toby työskentelee hampurilaisbaarissa, jossa joutuu seksuaalisen väkivallan kohteeksi. Aatami Kuudes löytää hänet ja vie mukaansa Herran tarhureiden luokse Eedenihuipuksi kutsuttuun kattopuutarhaan viljelemään maata, palvomaan Aatami Ensimmäistä, tarhaamaan mehiläisiä ja elämään luonnonmukaisesti. Toinen päähenkilöistä on Ren, lapsena Herran tarhureihin otettu tyttö. *Auringon ydin* yhdistyy tähän teokseen temaattisella tasolla. Molemmat teokset kertovat luonnon tuhoutumisesta: *Auringon ytimessä* implikoidaan, että ilmastonmuutos on aiheuttanut eteläisten kasvillisuusalueiden siirtymisen pohjoiseen, mikä on vaikuttanut maanviljelyyn ja koko ekosysteemiin. Atwoodin romaanissa kerrotaan, kuinka ympäristö, eläimistö ja ihmiskunta ovat tuhoutuneet katastrofissa, jota ei määritellä kovin tarkasti. Sinisalon teoksesta laajan ympäristötuhon kuvaus kuitenkin puuttuu, ja ympäristöteemaa keskeisemmäksi nousevat sukupuolitematiikka sekä rajansa sulkeneen maan vainoharhainen ja omahyväinen sisä- ja ulkopoliittika.

Teemojen lisäksi Atwoodin teoksia ja kohdeteoksiani yhdistävät monet rakennepiirteet. Lindbergin romaanin kohdalla analysoin päiväkirjamuotoa dystopian lajille tyypillisenä keinona välittää henkilöhahmojen ajatuksia ja tunteita. Päiväkirjamuoto yhdistää Lindbergin romaanin teokseen *The Handmaid's Tale*. Sinisalon romaanin ja Atwoodin teoksen *The Year of The Flood* yhteinen rakenne-elementti ovat runositaatit, joiden mainitaan olevan osa

suullista perinnettä. Näiden fiktiivisten tekstien kautta välitetään tietoa teoksissa kuvattujen yhteisöjen uskonnosta, mytologiasta ja kansanperinteestä. Sekä romaanissa *The Year of The Flood* että *Auringon ytimessä* eristyksissä elävän yhteisön uskonnosta kerrotaan teoksen aloittavissa parateksteissä.

Atwoodin romaanin alussa on tarhureiden suullisen perimätiedon virsikirjasta peräisin oleva runo ”Puutarha”. Runossa puhutellaan paratiisimaisena kuvattua Puutarhaa, joka on kadotettu vedettömän tulvan vuoksi. Tämän perimätiedon virsikirjan virsiä on myös teoksen lukujen väleissä. Virsissä julistetaan kiitosta ja ylistystä muiden muassa maan Myyrille, Muurahaisille ja luonnon yrteille. Herran Tarhureiden virsillä on samanlainen yhteisöllinen funktio kuin *Auringon ytimen* aloittavalla peritekstillä, joka on Transsendentaalisen Kapsaiinifiilien Yhteisön chiliä puhutteleva teksti ”Litania tuskaa vastaan”. Gaialaisten kerrotaan laulavan sitä kasvihuoneissaan (AY, 282). Molemmat tekstit kertovat muusta väestöstä erillisen yhteisön uskosta, joka korostaa kasvikunnan pyhyyttä ja valtaa. Tieto kasvien voimasta kulkee näissä yhteisöissä perimätietona. Tobyn edeltäjänainen kertoo Tobylle, miten erilaisia yrtejä voidaan käyttää parantamiseen ja huumaamiseen. Sinisalon teoksessa tällaisen opettajan roolissa on Aulikki, joka kertoo Veralle/Vannalle, miten lääkeyrtejä käytetään.

Runomuotoiset sitaatit ovat yleisiä dystopiateoksissa, joissa ne usein ilmaisevat vallan ja yksilön suhdetta ja taiteen valjastamista hegemonian palvelukseen. Zamjatinin romaanissa on valtion Runoilijan juhlaruno Valtion Koneelle sekä kertotaulua ylistävä runo ”Onni” (”Счаст’е”, Zamjatin 1920/1994, 53, suom. Juhani Konkka), Huxleyn *Brave New Worldissa* on soma-huumeelle osoitettu runo ja Burdekinin *Swastika Nightissa* luetaan Führeriä ylistävä rukous. Atwoodin romaanin *The Year of The Flood* virsirunoissa palvotaan luontoa ja Ensimmäistä Aatamia. Sinisalon teokseen liitetyistä runoista vain ”Litania tuskaa vastaan” muistuttaa rukousta tai ylistyslaulua, eikä se julista valtaideologian voimaa vaan pikemmin sen vastaideologiaa. Muissa runoteksteissä valtion sanelema ideologia tulee kuitenkin esiin. Yhden Sinisalon romaanin runo- tai lauluteksteistä mainitaan olevan suomalaisen kansanlaulun toisinto 1950-luvulta.

Voi miksi minä morlokiks synnyin, / miksen syntynyt eloisena, / sillä rakkaani ei morlokkia lemmi, / hän lempii vain eloisia. (AY, ).

Kansanlaulukatkelma noudattaa suomalaisten lyyristen kansanrunojen formuloita, erityisesti syntymistään surevan ja sulhottoman aiheita, joista

*Kantelettaren* runot ”Minä musta, pikkarainen” ja ”Parempi syntymättä” ovat esimerkkejä: ”Muut on suuret ja soriat, mustakulmat ja koriaat, / minä musta, pikkarainen, / vääräkuula ja vähäinen, / penkin alla peitettävä, / lavan alla laitettava. / Ois voinut minun emoni / soriastian synnyttellä [--]” (*Kanteletar*, 59. runo.) ”Parempi minun olisi, parempi olisi ollut / syntymättä, kasvamatta, / ilmahan sikiämättä” (*Kanteletar*, 46. runo). Kansanlaulun säkeet viittavat myös kansanlaulun ”Muurari” säkeisiin ”voi miksi minä tummaksi synnyin / miksen syntynyt vaaleana / minun armaani ei lemmi tummaa / hän lempii vain vaaleata”. Tämän laulun säerakenne vertautuu Sinisalón romaanin tyylivaihteluun, jossa virallisten valtiollisten dokumenttien tyyli vaihtelee Veran/Vannan kapinallisten tai myyttisten ajatusten kanssa. ”Muurarin” säkeistö rakenteessa puolet säkeistöä lauletaan eri tyylillä kuin toinen puoli: rakentajakuva vaihtuu onnetoman rakkauden kuvaukseksi. Maininta syntyperäänsä surevan mustasta ulkomuodosta tuo lauluun yhteisössään ulkopuolisen aiheen, joka on keskeinen myös Sinisalón romaanissa. Tähän romaaniin liitettyssä kansanlaulukatkelmassa morlokki häpeää ja suree vääränlaista ulkomuotoaan, kun taas leikkilorussa häpeä projisoidaan puhujan ulkopuolelle morlokkiin.

Tiättekö morlokkimuijaa / joka koitti maskoa huijaa, / veti päähänsä pussin / pyysi maskoa nussiin. / Mutta voi mikä häpee, / sillei ollut ees läpee! / Yks, kaks, pelistä pois. (AY, 234.)

Eusistokratian leikkilorun mainitaan olevan eloi-tyttöjen suosittu ruudunhyppäysloru 1980-luvulta.<sup>80</sup> *Auringon ytimeen* liitetyn lorun tyyli muistuttaa kansanperinteen seksuaalisuutta ja häpeää kuvaavia runoja, joissa seksuaalisesti aktiivinen mutta ruumiiltaan jollain tapaa erikoinen nainen esitetään pilkan kohteena. Loru noudattaa eusistokraattista ideologiaa esittämällä morlokkinaisen ruumiiltaan puuttellisena, heteroseksiiin sopimattomana ja huijarina. Lorun loppu osoittaa morlokin kovan kohtalon: morlokki on tuomittu putoamaan pelistä pois. Romaanissa ei kuvata eksplisiittisesti morlokkinaisten tappamista, mutta intertekstit ja implisiittiset vihjeet mahdollistavat tulkinnan, että morlokkeja rangaistaan pakkotyön lisäksi kuolemantuomioilla. Esimerkiksi Gileadissa määrättyjä rooleja vastaan rikkovat ja luvatta yhtyvät teloitetaan.

Gustafssonin *Huorasadussa* on eksplisiittinen viittaus Atwoodin esikoisromaanin *The Edible Woman* (1969), jota Atwood on itse luonnehtinut feministiseksi antikomediaksi (Oates 2006). *The Edible Woman* ei ole

---

<sup>80</sup> Lastenlyriikkaa ja loruja on myös Tolstajan dystopian *Kys*’ sivuilla.

*Huorasadun* malli dystopiana tai satuna, vaikka siinä on Atwoodin muiden teosten ja Gustafssonin romaanin tavoin intertekstuaalisia viittauksia satuihin.<sup>81</sup> Gustafssonin teoksen lihan syötiin ja ihmisten hyväksikäyttöön kohdistuva kriittinen sanoma on kuitenkin siinä määrin yhtenevä Atwoodin romaanin kanssa, että teosten vertailu ja mallisuhteen hahmottaminen on mielekästä. Kummassakin romaanissa sekä metaforinen että konkreettinen syöminen on toistuva aihe. *Huorasadussa* kuvataan konkreettista kannibalismia, kun taas *The Edible Womanissa* toisen ihmisen syöminen on metaforisempaa: ihmisen muotoisen kakun syömistä ja lajitoverin elämänhalun tukahduttamista.<sup>82</sup> Niin Atwoodin kuin Gustafssonin teoksia luonnehtii vegetaristinen eetos, joka yhdistyy naisen kapinointiin miehen alamaiseksi tai edustusvaimoksi joutumista vastaan.

*Huorasadun* Kalla lukee talonsa pesutuvassa Atwoodin teosta, joka on henkilöahmon nimen perusteella *The Edible Woman*. Kalla on vampyyrin hahmossaan tappanut ja syönyt Andersin, jonka veren hän haluaa pestä sänkyvaatteistaan.

Kalla työntää sänkyvaatteet pyykkikoriin ja menee kellarin pesutupaan. Hän valitsee yhdeksänkymppin pesuohjelman ja heittää pyykkien joukkoon ruokasoodaa: se on hyvä verenpoistoaine. Hän jää pesutupaan lukemaan Atwoodia. Tai ei se ole pesutupa vaan kellarihuone, jossa on vanha teollisuuspesukone.

Hänen pyykkinsä tulevat pestyiksi siinä vaiheessa kun Marian, kirjan päähenkilö, saa vasta omat pyykkinsä koneeseen. (H, 67.)

Kalla on kapinoinnissaan ja miehisen vallan vastustuksessaan pidemmällä kuin lukemansa kirjan päähenkilö, mikä ilmaistaan pyykinpesun vaiheella: Marian vasta laittaa pyykkejä koneeseen, kun kirjaa lukevan *Huorasadun* kertojan pyykkäys on jo päättynyt. Marianin kerrotaan kokevan joutuvansa miesten hyödyntämäksi ja ahmimaksi, kun taas Kalla on syönyt ahdistelijansa, joka sai hänet aiemmin tuntemaan itsensä lihapalaksi. Molemmat naiset kohtaavat pesuhuoneessa ilmestyksen tai hahmon, joka muuttaa heidän elämänsä. Kallan

---

<sup>81</sup> Romaanissa *The Edible Woman* viitataan esimerkiksi Grimmin satuun ”Hänsel und Gretel” sekä Siniparta- ja Punahilkka-satutyypien variantteihin.

<sup>82</sup> Samaa tematiikkaa käsittelevä suomalainen teos on Annika Idströmin *Luonnollinen ravinto* (1994), jonka miespäähenkilö, tunnettu kansanedustaja joutuu naisista koostuvan Järjestön vangiksi ravintolaan. Hänelle näytetään kuvia rakkauden riuduttamista rakastajattarista ja kerrotaan, kuinka Järjestön naiset kostavat miehille syömällä näiden lihaa.

kellarin pesukoneesta ilmestyy alaston jumalatar Isis, joka vie Kallan manalan oikeudenkäyntiin kuulemaan tuomion tekemästään väkivaltarikoksesta. Marianille ei ilmesty pesuhuoneessa jumala vaan mies, joka tarjoaa saippuaa ja josta myöhemmin tulee Marianin rakastaja. *Huorasadun* Isis opastaa Kallaa taistelussa patriarkaattia vastaan, kun taas *The Edible Womanin* pesula-Duncan auttaa Mariana huomaamaan, kuinka onneton tämä on holhoavan ja kaikkietävän kihlattunsa Peterin kanssa.

Kummassakin teoksessa lihan syöminen samastetaan ihmisen ja ennen kaikkea naisen ruumiin kuluttamiseen ja toisen ihmisen omistamiseen. Ravintolassa työskentelevä Kalla samastuu lihaan, jonka miesasiakas syö, sulattaa ja ulostaa. Romaanin *The Edible Woman* Marian katsoo puolisonsa leikkaavan pihviä ja yhdistää näkemänsä väkivaltaan, jonka ihmiset kohdistavat lajitovereihinsa. Hän katsoo lihaa ja näkee siinä elävän olennon, jonka osa lihapala on joskus ollut. (Atwood 1969/2013, 184–185.) *Huorasadun* Kalla tarjoilee liharavintolassa pihvejä miehille, jotka järkyttyvät huomattessaan lihassa olevan luita, silmiä ja muita eläimen osia. Syömistä kuvataan Atwoodin teoksessa verbillä 'devour', joka viittaa ahnehtimiseen ja tuhoamiseen. Gustafssonin ja Atwoodin teoksissa naispäähenkilöt ahdistuvat ajatuksesta, että ihminen tappaa, paloittelee ja syö muita eläimiä.

Yhteistä teosten naishahmoille on kotirouvan roolia vastaan kapinoiminen. Marian leipoo miehensä juhliin kakun, joka muistuttaa hänen omaa ruumistaan. Hän kapinoi jättämällä saapumatta juhliin ja aloittamalla suhteen toisen miehen kanssa, koska ei halua olla miehensä edustusvaimo. Tällaiset tilanteet toistuvat Gustafssoninkin romaanissa. Anders haluaisi esitellä Kallaa vanhemmilleen ja järjestää kihlajaisjuhlan, mutta Kalla lukittautuu vessaan. Afroditen aviomies järjestää puolestaan pariskuntaillanvieron, joka päättyy, kun ystäväpariskunnan Saara ja Afrodite räjäyttävät asunnon ja aviomiehet. Carol J. Adams (1990/2010, 175) tulkitsee Marianin vapautuvan kodin piiristä ja siihen liittyvästä alistussuhteesta erotessaan kihlatustaan. *Huorasadun* kodin piiriin suljetut Saara ja Afrodite kapinoivat alistavana pitämäänsä heterosuhdetta vastaan ryhtymällä parisuhteeseen toistensa kanssa, ja Kalla nujertaa alistavan miehensä silmittömällä väkivallalla.

Patricia Waugh (1989, 181) tulkitsee, että leipomalla ruumistaan muistuttavan kakun Marian vastustaa joutumistaan kulutushyödykkeeksi. Hänen mukaansa *The Edible Woman* kääntää nurin 1800-luvun romanttisen fiktion kaavan, jossa nainen on kasvatettu pysymään kodin piirissä ja käyttäytymään yhteisön hyväksymällä tavalla. Kotiin suljetun naisen protesti voi tämän kaavan

mukaisessa fiktiossa toteutua vain ruumiin kautta, esimerkiksi hysterian oireina. (Mt., 180–181.) Waugh katsoo, että *The Edible Woman* kuvaa tukahdutettuja haluja, jotka tulisi vapauttaa patriarkaalisen yhteiskunnan rajoitteista, jotta utooppisen vaihtoehdon saavuttaminen olisi mahdollista. Hän analysoi, miten Atwoodin, Marge Piercyn ja Joanna Russin 1960- ja 1970-luvuilla kirjoitettujen teosten utooppisuus ilmenee toiveena yhteisöllisyydestä ja yhteydestä muihin ihmisiin. (Mt., 168–170.)

Kohdeteosteni loppuratkaisut ilmentävät yhteisöllisen utopian löytämistä. Teosten naispäähenkilöt löytävät ihmisiä, joihin he voivat luottaa ja jotka joko auttavat heitä pelastumaan tai joita he itse voivat auttaa. Lindbergin romaanin kertoja pääsee pelastamansa Lämmchenin kanssa turvaan Dafnen veneeseen ja löytää jättömaalta naisten ja lasten yhteisön, joka tarjoaa ruokaa, suojaa ja tarinoita. Gustafssonin romaanin naiset muodostavat soturijoukon, joka yhteisvoimin pystyy hävittämään dystooppisen Patriarkaatin. Sinisalon romaanissa kerrotaan, miten gaijalaisten ekoyhteisö ottaa Veran/Vannan jäsenekseen ja mahdollistaa sen, ettei tämän tarvitse peittää sukupuoli-identiteettiään ollessaan kotona. Romaanin lopussa toinen yhteisön jäsen auttaa Veran/Vannan pakoon.

Kohdeteosteni loput muistuttavat saduille tyypillisiä lopetuksia, joissa päähenkilö on selviytynyt suurimmista vaikeuksistaan. *Huorasadun* kertoja toteaa lopuksi, ettei häntä pelota enää yhtään (H, 295). Lindbergin romaanin Berenike kertoo elämänsä olevan lopulta ”finfint” (BH, 333). *Auringon ytimen* lopussa Mira kuiskaa siskolleen kaiken olevan nyt hyvin (AY, 336). Romaanien päähenkilöt ovat joko tuhonneet sortavan järjestelmän tai paenneet paikkaan, jonka uskovat olevan edellistä parempi.



## 5 Johtopäätökset

Tutkimuksessani olen kartoittanut dystopian ja sadun lajirepertoaarien piirteitä sekä sitä, millä tavoin ne edustuvat aineistoni teoksissa *Berenikes hår*, *Huorasatu* ja *Auringon ydin*. Olen verrannut kohdeteoksiani aiempiin dystopioihin ja satuihin, varsinkin lajien prototyypeiksi muodostuneisiin teoksiin. Olen osoittanut, että dystopian ja sadun lajipiirteet yhdistyvät kohdeteoksissani monin eri tavoin. Tutkimani romaanit kytkeytyvät lajitradiioihin intertekstuaalisten viittausten, tyyppillisten motiivien, rakenneominaisuuksien ja muiden lajipiirteiden kautta. Teosanalyseissani osoitan, miten suhteellisen nuori kirjallisuudenlaji dystopia yhdistyy suomalaisessa nykykirjallisuudessa huomattavasti vanhempiin lajeihin, kuten satuun, eepokseen, allegoriaan ja satiiriin.

Tunnetut dystopiat, esimerkiksi Zamjatinin *My*, Huxleyn *Brave New World*, Burdekinin *Swastika Night*, Randin *Anthem*, Boyen *Kallockain*, Orwellin *Nineteen Eighty-Four*, Bradburyn *Fahrenheit 451* ja Atwoodin *The Handmaid's Tale* ovat lajimalleja ja intertekstejä, joiden motiiveja, rakennepiirteitä, henkilöahmoja, topoksia ja teemoja aineistoni teokset varioivat. Tutkimuksessani osoitan, että osa dystopian piirteistä toistuu teoksesta toiseen 1900-luvun alusta 2000-luvulle, mutta lajin repertoariin on tullut uusia piirteitä ja aiheita. Koska dystopia tyyppillisesti kommentoi kirjoitusaikansa yhteiskuntaa, kunkin aikakauden aiheet vaikuttavat tähän lajiin kuuluviin teoksiin. Väitöstutkimuksessani en ole voinut kartoittaa dystopian ja sadun lajien koko kenttää, mutta prototyyppiteosten ja tieteellisten lajikuvausten avulla repertoaarien hahmottaminen ja teoksissa toistuvien piirteiden havaitseminen on ollut mahdollista.

Dystopian piirteitä kohdeteoksissani ovat implisiittiset ja ekplisiittiset viittaukset eugeniikkaan, keskitysleireihin, kyydityksiin, natsijohtajiin ja joukkomurhiin. 1900-luvun sotien aikaiset tapahtumat vertautuvat aineistoni teoksissa 2000-luvulla harjoitettuun ihmisten alistamiseen, vangitsemiseen, pakkotyöhön ja tappamiseen. *Auringon ydin* kuvaa eugeniikkaa, *Huorasatu*

ihmiskauppaa ja *Berenikes hår* kyydityksiä, keskitysleiriä ja vankilaa muistuttavaa bordellia sekä ihmisryhmien tappamista. Eri aikakausien kuvitteelliset ja historialliset paikat rinnastuvat kohdeteoksissani toisiinsa monimutkaisissa analogioiden ketjuissa. *Huorasadussa* analogisia ovat Phallustein, Pattaya, Helsinki, toimistorakennus, naisvankila ja Guantánamo Bayn vankileiri, jotka rinnastuvat kanonisoituihin helvettikuvauksiin. Romaanissa *Berenikes hår* analogisia ovat Miljoonabordelli ja mielisairaala Klinikka, joiden arkkitehtuuri toistaa keskitysleirien ja vankiloiden rakennustapaa. Monimutkaiset analogiset suhteet ovat teoksissa allegorian piirteitä.

Kaikissa aineistoni teoksissa on sadun lajipiirteitä ja viittauksia aiempiin satuihin. Satu on läsnä jo Gustafssonin teoksen nimessä, ja tässä teoksessa rakennetaan uusia satuja aiempien satujen elementtejä ja sadulle tyypillisiä formuloita käyttämällä. Tällaisia fabulaatioita on myös Lindbergin romaanissa, jonka kertoja välittää kuulemiaan tarinoita muinaisista sivilisaatioista ja kaupungeista, jotka muistuttavat myyttisiä kulta- ja rauta-aikoja. Ekplisiittisiä intertekstuaalisia viittauksia toisiin satuihin on esimerkiksi teosten henkilöhahmojen nimissä ja kohdissa, joissa kertoja kommentoi aiempaa satua tai kutsuu itseään satuhenkilön nimellä. Jälkimmäiset ovat esimerkkejä metafiktiivisestä sadun lajin käytöstä. Aineistoni teoksissa on sadun lajille tyypillisiä motiiveja ja muita sadun lajirepertoarin piirteitä, kuten tyypillisiä henkilöhahmoja, miljöitä, lukusymboliikkaa ja taikaesineitä. Satuintertekstuaalisuus ja lajiiyhteys ilmenevät myös upotettuina satuina, kuten *Auringon ytimen* sadussa Pikku Punannasta.

Intertekstuaaliset viittaukset suomalais-ugrilaiseen ja itämerensuomalaiseen mytologiaan, kansalliseepos *Kalevalaan* sekä pohjoismaisiin satuihin ja muuhun kirjallisuuteen luovat aineistoni suomalaisiin teoksiin paikallisväriä, joka erottaa ne muissa maissa kirjoitetuista samoihin lajitradiitioihin kuuluvista teoksista. Lindbergin teoksessa on alluusioita lisäksi ruotsalaiseen ja Suomen ruotsinkieliseen kirjallisuuteen, ja Sinisalon romaanissa siperialaisen tšuktšikansan šamanistisiin henkimatkalauluihin. Sinisalon teoksessa on myös suomalaisten kansanlaulujen ja lastenlorujen mukaelmia.

Dystopian laji on konventionaalinen siinä mielessä, että usein teokset viestivät kuuluvansa lajitradiitioon hyödyntämällä aiempien dystopioiden prototyyppimäisiksi muodostuneita piirteitä. Paikallinen omaperäisyys syntyy uusissa dystopiateoksissa niin ajankohtaisten yhteiskunnallisten ongelmien käsittelystä kuin viittauksista alueen tarinaperinteeseen ja muuhun folkloreeseen.

Aineistoni teokset kytkeytyvät sadun lajitradiioon esittämällä tilanteita, joissa henkilöhahmot kertovat tarinoita toisilleen tai kertoja yleisölleen. Ne muistuttavat suulliselle perinteelle ominaisia tarinankerrontatilanteita, joissa yleisö vaikuttaa tarinan sisältöön. Tällaiset sisäiskertomukset ja suullisen kommunikaation jäljittely ovat sadun repertoarin piirteitä: pitkissä ja kompleksisissa saduissa ja satukokoelmissa on usein sisäiskertomuksia ja erilaisia kehysrakenteita. Yleisön puhuttelu on satukertojien käyttämä retorinen keino, jota myös kohdeteosteni kertojat hyödyntävät. Gustafssonin romaanissa sadun konventioita käyttävät Afrodite, Penelope ja Nono kertoessaan elämänvaiheistaan. Nämä satumaiset sisäiskertomukset toistavat muun romaanikokonaisuuden elementtejä. Ne ovat myös dystopian lajille ominaisia vastakertomuksia, jotka ilmentävät vallitsevasta ideologiasta poikkeavia näkökulmia ja ajatuksia. Sinisalon romaanissa kuvataan päähenkilöiden Miran/Mannan ja Veran/Vannan satuleikkejä, joissa he kertovat toisilleen omia satuersioitaan ja neuvottelevat sadun sisällöstä.

Kirjoittamisen, lukemisen ja historian merkitys korostuu kaikissa aineistoni teoksissa. Dystopian lajin prototyypeissä kerrotaan kielletyistä kirjoista ja kirjoittamisen rajoituksista. Tämä teema on yksi lajirepertoarin keskeinen piirre, joka yhdistää eri aikoina kirjoitettuja dystopiateoksia toisiinsa. Lindbergin romaanin *Det Stora Minnet* kertoo Nadirin vaiettua historiaa, kun taas Afrodite ja Penelope esittävät vaihtoehtoisia tarinoita länsimaisessa kirjallisuushistoriassa kanonisoiduille versioille paratiisin puutarhasta ja Odysseuksen matkasta. *Auringon ytimen* valtionideologiasta poikkeavat tekstit ovat esimerkiksi henkimatkalauluja, joita on romaanin parateksteissä ja henkilöhahmokerronnassa. Hegemonisen diskurssin rikkominen ilmenee myös teoksen päähenkilön Veran/Vannan kerronnan tyyllissä ja aiheissa.

Lindbergin ja Gustafssonin romaaneissa menneisyyden utooppisia ja dystooppisia yhteisöjä kuvataan kertomuksissa, jotka hyödyntävät sadun ja myytin elementtejä ja viittaavat toisiin satuihin ja myytteihin. Näissä kertomuksissa menneisyyteen ei välttämättä suhtauduta nostalgisesti eikä mennyttä kuvata nykyhetkeä parempana aikana, vaikka tällainen nostalgia on tyyppillistä dystopiateoksille. *Huorasadun* sadut ja myytit kuvaavat, miten naisia ja eläimiä on alistettu siitä lähtien, kun elolliset olennot luotiin. Lindbergin romaanissa kuvataan edeltäviä Nadirin kaupunkeja, ja kuvauksista osa on utooppisia, osa dystooppisia. Sinisalon *Auringon ytimen* muusta kerronnasta erotetuista teksteistä suurin osa edustaa jotakin muuta kuin sadun tai myytin lajia. Ne ovat tekstilajiltaan esimerkiksi lakitekstejä, lehtiartikkeleita tai

tieteellisiä tekstejä. Koska ne muistuttavat autenttisia historiallisia tekstejä, ne rakentavat 1900-luvun Suomen ja muun Euroopan vaihtoehtoista historiaa.

Kollaasimainen tekstilajien yhdistäminen on tyypillinen piirre aineistoni 2000-luvulla kirjoitetuissa suomalaisissa dystopiateoksissa, mutta myös lajin varhaisemmissa ulkomaisissa teoksissa. *Huorasadun* ja *Auringon ytimen* teksteissä kerrotaan, miten kuvatun kaltaiseen yhteiskuntaan päädyttiin: miksi valta jakautui niin, että pieni eliitti sai alkaa määrätä muiden ihmisten elämästä. *Huorasadussa* kerrotaan, miten miehet riistivät naisilta oikeuden lukea ja kirjoittaa ja miten ihminen vei elämiltä oikeuden elää ja kuolla haluamallaan tavalla. *Auringon ytimeen* liitetyissä teksteissä kuvataan, millä tavoin naissukupuoli domestikoitiin ja millaisin oppain ja lukemistoin heidät kasvatettiin käyttäytymään vallanpitäjien toivomalla tavalla.

Dystopian lajiin aineistoni teokset yhdistyvät intertekstuaalisilla viittauksilla lajin prototyyppiteoksiin ja vähemmän tunnettuihin dystopioihin. Dystopian alalajeista teoksissa on feministisen, ekologisen, apokalyptisen ja totalitaristisen dystopian piirteitä. Lajirepertoaarissa keskeinen tulevaisuuden kuvaus on ilmeistä vain *Auringon ytimessä*, ja siinäkin kuvataan rinnakkain lähihistoriaa, teoksen kirjoitusaikaa ja lähitulevaisuutta. Kahdessa muussa aineistoni teoksessa tulevaisuuden sijasta tapahtumat sijoittuvat joko ajattomaan ikiaikaan tai realistisen nykymaailman rinnakkaisiin todellisuuksiin. Tulevaisuudenkuvauksen puuttumisen voi nähdä poikkeamana lajitradiotiosta ja lajikonvention kyseenalaistamisena, jos teoksia verrataan kanonisoituihin länsimaisiin dystopiateoksiin, mutta verrattaessa niitä esimerkiksi itäeurooppalaisiin 1900-luvulla kirjoitettuihin dystopioihin voidaan huomata, että tulevaisuusaspektin puuttuminen on teoksia yhdistävä piirre.<sup>83</sup>

*Auringon ydin* käyttää aineistoni teoksista tietoisimmin dystopian lajia ja määrittäytyy para- ja periteksteissään dystopiaksi. Vuonna 2000 julkaistussa romaanissa *Berenikes hår* on samoja dystopian repertoaariin kuuluvia piirteitä kuin Sinisalon romaanissa, mutta kätkeymmin. Teosta ei markkinoitu dystopiana, eikä aikalaisarvosteluissa mainita dystopian lajia. On mahdollista, että vuonna 2000 dystopian lajipiirteitä ei tunnustettu suomalaisesta kirjallisuudesta yhtä hyvin kuin 13 vuotta myöhemmin. Lindbergin romaanin dystopiapiirre on esimerkiksi kaupunkiarkkitehtuurin kuvaus, joka toistaa Zamjatinin ja Bradburyn romaaneista tuttuja elementtejä lasisine ja tulenkestävine rakennuksineen.

---

<sup>83</sup> Itäeurooppalaisista dystopioista ja niiden tulevaisuudenkuvauksesta on kirjoittanut Gottlieb (2001).

Kaikissa tutkimissani teoksissa on eksplisiittisiä tai implisiittisiä viittauksia Margaret Atwoodin tuotantoon, jolle on tyypillistä dystopian ja sadun piirteiden yhdistäminen. Atwoodin romaani *The Handmaid's Tale* on merkittävä lajimalli erityisesti romaanille *Auringon ydin*, jonka henkilöhahmoasetelmat, teemat ja osa interteksteistä ovat yhteneviä Atwoodin romaanin kanssa. Sinisalon teos viittaa muita aineistoni teoksia eksplisiittisemmin myös muihin dystopia- ja utopiateoksiin, esimerkiksi romaaneihin *The Time Machine* ja *Nineteen Eighty-Four*.

Viittaamalla Atwoodin feministisenä dystopiana luettuun teokseen aineistoni romaanit viestivät kuuluvansa samaan lajiin intertekstinsä kanssa. Aineistoni teokset ovat intertekstuaalisessa suhteessa myös romaaniin *The Edible Woman* (*Huorasatu*) ja *MaddAddam*-trilogiaan (*Auringon ydin*). Yksi moninkertaisen tekstienvälisyyden ja polygeenisten kytkösten muoto on tekstienvälisyyden osoittaminen yhteisillä interteksteillä. Tästä on kyse esimerkiksi silloin, kun *Auringon ydin* viittaa sekä Atwoodin romaaniin *The Handmaid's Tale* että Punahilkka-tyypin satuihin, jotka ovat myös Atwoodin teoksen intertekstejä. Kummassakin romaanissa on piirteitä, jotka yhdistävät sen dystopialajin prototyyppeihin, esimerkiksi Zamjatinin romaaniin *My* ja Orwellin romaaniin *Nineteen Eighty-Four*. Lindbergin romaanissa *Berenikes hår* on motiiveja monista Siniparta-satutyypin versioista ja Siniparran uudelleenkirjoituksista, esimerkiksi Grimmin saduista ”Fitchers Vogel” ja ”Der Räuberbräutigam”, Carterin romaanista *Nights at the Circus* ja novellista ”The Bloody Chamber” sekä Brontën romaanista *Jane Eyre*.

Kohdeteokseni viittaavat moniin naisten kirjoittamiin teoksiin, joista osa on tulkittu feministisiksi. Aineistoni teoksissa on viittauksia esimerkiksi Angela Carterin, Margaret Atwoodin ja Charlotte Brontën tuotantoon. Tutkimani teokset kytkeytyvät naisten kirjoittaman ja feministisen kirjallisuuden traditioon myös alluusioilla feministiseen filosofiaan ja kirjallisuudentutkimukseen, joka käsittelee kirjoittavien naisten asemaa yhteiskunnassa ja kirjallisuuden kaanonissa. *Huorasadussa* tämä ilmenee esimerkiksi siten, että romaanissa uudelleenkirjoitetaan samoja teoksia, joita Gilbert ja Gubar analysoivat feministisen kirjallisuudentutkimuksen klassikossa *The Madwoman in the Attic*. Tämän teoksen lisäksi yhteyksiä on myös feministifilosofi Hélène Cixousin esseeseen ”Le Rire de la Méduse”. Lindbergin teoksessa on intertekstuaalisia viittauksia Sigmund Freudin ja C. G. Jungin kirjoituksiin, jotka ovat olleet pohja monelle feministiselle teorialle ja tekstille sekä myöhemmälle psykoanalyttiselle teorialle. Lindbergin romaanin kertoja kirjoittaa itsensä

hysterisen psykoanalysoitavan rooliin ja osoittaa tällä tavoin tiedostavansa hysteristen naisten jatkumon, jonka osaksi itsensä asettaa.

Kaikissa aineistoni teoksissa yksittäiset piirteet voivat yhdistyä useamman eri lajin repertoariin. Esimerkiksi henkilöasetelma, motiivi, miljöö tai juonielementti voi olla samanaikaisesti sekä sadun että dystopian piirre. Tällainen monitulkintaisuus tuo teoksiin kaksoisvalotusta, mutta toisaalta paljastaa, millaisia yhteisiä piirteitä eri lajien repertoareilla on.

Tutkimilleni kolmelle teokselle on ominaista satiirinen ja parodinen sävy, ja teoksia voi lukea myös satiirin historialliseen lajiin kuuluvina. Esimerkiksi *Huorasadussa* on runsaasti menippolaisen satiirin piirteitä. Kohdeteoksissani käsitellään ahdistavia ja vakavia aiheita: lapsiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa, ihmisten ja eläinten kiduttamista, vapaudenriistoa, sotia ja eugeniikkaa. Vakavista aiheista huolimatta teoksissa on huumorin ja koomisen elementtejä. Huumori ja koomisuus ilmenyvät esimerkiksi parodisina parateksteinä, ylevän, juhlallisen ja pyhän travestioina sekä inkongruenteina rinnastuksina. Teosten huumori syntyy myös tunnettujen satujen elementtien yhdistämisessä dystopiakonventioihin ja satujen uudelleenkirjoituksissa. Kun tuttu ja konventionaalinen esitetään yllättävässä kontekstissa, on huumoritulkinta todennäköinen. Kohdeteosteni viittaukset myytteihin, uskontoihin ja niitä varioiviin teoksiin ovat monikerroksisia. Esimerkiksi *Huorasadussa* yhdistyvät kristillinen kuvasto, *Raamattu*, *Paradise Lost* ja kristillistä kuvastoa parodioiva black metal -estetiikka.

Utopia ja utooppisuus ilmenevät aineistossani erityisesti sisäiskertomuksissa: Bereniken kertomissa tarinoissa aiemmista Nadireista ja Afroditen kertomassa sadussa. Nämä sisäiskertomukset kuitenkin loppuvat dystooppiseen tuhoon tai mullistukseen: harmoninen nykyisen Nadirin edeltäjä tuhoutuu myrskyissä ja sen paikalle rakennetaan diktatuuri. Ihminen alkaa teurastaa Afroditen kertomuksen rauhaa rakastavia eläimiä.

Sinialon teoksessa kuvattu gaijalaisten yhteisö on vaihtoehto eusistokraattiselle ja hierarkkiselle järjestelmälle. Salassa valtion valvoilta virkamiehiltä keskellä Teiskon metsää gaijalaiset saavat toteuttaa sukupuolisuuttaan ja seksuaalisuuttaan parhaaksi katsomallaan tavalla. Morlokki-Veralle yhteisö tarjoaa mahdollisuuden nauttia seksistä, laajentaa tajuntaansa chilillä ja päästä šamanistiselle matkalle omaan mieleensä.

Unet, muistot ja näyt ovat tyypillisiä dystopioiden kerronnassa. Ne toimivat usein ennakoiteina, varoituksina, vaihtoehtoisina mahdollisuuksina ja yksilöllisinä visioina kollektiivisen painajaisen sisällä. Lindbergin romaanin

Nadir-episodi on tulkintani mukaan kokonaisuudessaan kertojan uni. *Huorasadussa* uniaan kertoo muiden muassa Kalla, joka toteaa Manalavierailunsa jälkeen kaiken olevan painajaista, jos kaikki on unta. Sinisalon romaanin Vera/Vanna näkee puolestaan näkyjä šamanistisilla matkoillaan.

*Auringon ytimessä* mytologisilla motiiveilla ja myyttialluusioilla on jossain määrin erilainen funktio kuin kahdessa muussa tutkimusaineistoni teoksessa, joissa kirjoitetaan uudelleen myyttisiä kertomuksia. Lindbergin romaanissa *Berenikes hår* viitataan myytteihin esimerkiksi nimeämällä henkilö-hahmoja myyttisten esikuvien mukaan. Gustafssonin *Huorasadussa* myyttisiä kertomuksia ja hahmoja parodioidaan, mutta rinnastamalla nykyajan ja myyttiset kertomukset Gustafssonin teos myös osoittaa väkivallan ja alistamisen universaaliuden ja ajattomuuden. *Auringon ytimessä* myyttisiä kertomuksia ei uudelleenkirjoiteta eikä parodioida samalla tavoin kuin Lindbergin ja Gustafssonin teoksissa. Sinisalon romaanissa viitataan pikemminkin myyttiseen ajatteluun ja rituaaleihin kuin yksittäisiin myyttisiin kertomuksiin tai hahmoihin. Samantapaisesti kuin romaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*, myyttiset kertomukset ja sadut lomittuvat toisiinsa *Auringon ytimessä*. Yhdessä tieteisfiktiivisten elementtien kanssa ne rakentavat fiktiivisen maailman, jossa usko, tieto ja kuvitelma kytkeytyvät toisiinsa ja asettuvat rinnakkain.

Aineistoni teoksissa on feministisen utopian piirteitä, joihin lukeutuvat eri lajien piirteiden yhdistäminen, kollaasimaisuus ja ekologiset teemat. Ekologinen tematiikka korostuu erityisesti *Huorasadussa*, jonka kertoja esittää kritiikkiä tuotantoeläinten kohtelua ja lihantuotantoa kohtaan. Tieteellisen idealismin parodiointia on aineistoni teoksista eniten *Auringon ytimessä*, johon liitetyt katkelmat fiktiivisistä luonnontieteellisistä teoksista ylistävät eläimiin ja ihmisiin kohdistuvia tieteellisiä jalostuskokeita.

Sadun laji on useassa yhteydessä yhdistetty utopiaan, koska sadut kuvaavat usein yksilön mahdollisuuksia tavoittaa nykyhetkeä parempi yhteiskunnallinen asema tai päästä alkutilannetta parempaan paikkaan. Siinä missä sadut sekä monet klassiset utopiat ja dystopiat kuvaavat yksilön kapinaa, selviytymistä tai onnen tavoittamista, kohdeteoksissani korostuu yksilön suhde yhteisöönsä ja pelastuminen yhteisön avulla.

Gustafssonin ja Lindbergin romaaneissa kuvataan kaupunkien ja niiden yhteisöjen tuhoutumista ja tuhoamista. Tuhoajina ovat naiset, jotka päättävät hävittää paheellisena pitämänsä bordellikaupungin tai koko maailman alistavan Patriarkaatin. Tuhokuvaukset ovat dystopiapiirteitä, mutta kohdeteoksissani niihin yhdistyy sadun elementtejä. Grimmin sadussa ”Fitchers Vogel” velhon

sieppaamat naiset pelastuvat, kun velhon talo tuikataan tuleen. Samantapaisesti Nadirin Miljoonabordellin sekä *Huorasadussa* kuvattujen Pattayan ja Patriarkaatin hävittäminen vapauttaa naiset ja mahdollistaa uuden järjestyksen synnyn.

Tuhokuvauksiin liittyy kohdeteoksissani päähenkilön kapina- ja pelastumisjuoni. Päähenkilöiden kapina ei johda tuhoutumiseen, kuten monissa varhaisissa dystopiaklassikoissa. Pelastumisen ja toiveikkuuden voi ajatella kriittisen dystopian piirteeksi, mutta myös sadulle tyypilliseksi ominaisuudeksi. Sadulla ja dystopialla on yhteinen tyypillinen juonirakenne. Kummallekin lajille on tyypillistä kuvata yksilön ahdinkoa, jonka syy voi olla esimerkiksi vääränä pidettyyn ryhmään kuuluminen, köyhyys, hierarkkinen yhteisö, sukupuoli tai ikä. Molempien lajien repertoaareihin kuuluu erilaisten rangaistusten kuvaus: hallitsijaa vastaan rikkoneita uhkaa kuolemanrangaistus tai karkottaminen. Esimerkiksi Grimmin saduissa rangaistuksista kärsivät usein naiset, jotka tuomitaan äänettömiksi, karkotetaan metsään tai tapetaan myllynkivellä tai rautakengillä.

Saavuttaakseen tavoittelemansa päämäärän tai pelastuakseen dystopian ja sadun yksilöt etsivät keinoja selvityttyä joko kapinoimalla alistavaa yhteisöä vastaan tai tukeutumalla auttajiin. Dystopioissa auttajat ovat yleensä kanssakapinallisia, sadussa auttajahahmoja. Kanonisoiduissa dystopioissa kapina ja pelastumispyrkimys ei yleensä onnistu, kun taas saduissa – mikäli henkilö on tarpeeksi viisas, hyvä tai kaunis – ratkaisu on yksilön ja toisinaan myös yhteisön kannalta onnellinen.

Onnellinen loppu ei ole sadun lajin pakollinen piirre, mutta monessa sadun lajipiirteitä hyödyntävässä dystopiateoksessa vähintään onnellisen ratkaisun mahdollisuus tuo utooppista toiveikkuutta synkkään visioon. Päähenkilön tuhoutuminen ei näissä teoksissa ole kaikkein odotuksenmukaisin vaihtoehto. Yksilön selvitymisen kuvaus tai ratkaisun avoimeksi jättäminen on nykydystopioille tyypillisempää kuin tuhoutumisen kuvaus. Kaikissa selviytymiskuvauksissa ei ole sadun lajipiirteitä, mutta sadun piirteet korostavat utooppisuutta tutkimusaineistoni teoksissa.

Tutkimuksellani olen pyrkinyt tuottamaan tietoa suomalaisen 2000-luvun kirjallisuuden dystopia- ja satupiirteistä ja dystopian lajin rantautumisesta Suomen kirjallisuuteen. Suuri osa maamme dystopia- ja satutraditiosta on kuitenkin vielä kartoittamatta. Esimerkiksi 1900-luvun lopun ja 2000-luvun kirjallisuuden satupiirteitä ei ole vielä kovin paljon tutkittu. Tässä tutkimuksessa hahmottelemani dystopian ja sadun piirrepertoaarit hyödyttävät toivottavasti



myös muita tutkijoita, jotka ovat kiinnostuneet näistä lajeista ja niiden yhdistymisestä muihin lajeihin.

Jatkotutkimuksessani kehitän tässä tutkimuksessa käyttämäni satututkimuksen menetelmää. Eksplisiittisten satuviittausten lisäksi olen analysoinut laajaa kirjoa saduille tyypillisiä elementtejä teoksissa, jotka yhdistävät satupiirteisiin toisten lajien piirteitä. Tällainen menetelmä ottaa huomioon sadun juonen, motiivien ja henkilöhahmojen lisäksi esimerkiksi sadulle ominaiset rakennepiirteet. Tässä tutkimuksessa olen osoittanut, miten kolme kohdeteostani kytkeytyvät useisiin eri satuihin ja niiden myöhempisiin uudelleenkirjoituksiin. Myöhemmässä tutkimuksessani aion jatkaa suomalaisen kirjallisuuden satuverkoston analyysia laajentamalla tutkimusaineistoni 2000-lukua varhaisempaan kirjallisuuteen sekä lasten- ja nuortenkirjallisuuteen.

Tässä tutkimuksessa olen verrannut 2000-luvulla julkaistua aineistoani varhaisempiin dystopiateoksiin ja maininnut yhteydet aikalaisdystopioihin vain lyhyesti. Jatkotutkimuksessani vertaan suomalaista dystopiakirjallisuutta muissa maissa kirjoitettuihin nykydystopioihin ja tutkin, millaisia kehityskulkuja lajilla on ollut eri maissa.

# Lähteet

## Kohdeteokset

- Gustafsson, Laura 2011: *Huorasatu*. Helsinki: Into.  
Lindberg, Pirkko 2000: *Berenikes hår*. Helsingfors: Schildts.  
Sinisalo, Johanna 2013: *Auringon ydin*. Helsinki: Teos.  
Sinisalo, Johanna 2013/2016: *The Core of the Sun*. Transl. by Lola Rogers. New York: Black Cat.

## Muu kaunokirjallisuus

- Almqvist, C. J. L. 1822/1977: *Amorina eller historien om de fyra*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.  
Andersen, Hans Christian 1837: Den lille havfrue. Arkiv for Dansk litteratur.  
Andersen, Hans Christian 1845: Den lille pige med svolvstikkerne. Arkiv for Dansk litteratur.  
Atwood, Margaret 1969/2013: *The Edible Woman*. London: Virago.  
Atwood, Margaret 1985: *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.  
Atwood, Margaret 2005: *The Penelopiad*. Edinburgh–London–Melbourne: Canongate.  
Atwood, Margaret 2009/2010: *Herran tarhurit [The Year of The Flood]*. Suom. Kristiina Drews. Helsinki: Otava.  
Barth, John 1972/1989: *Chimera*. New York: Fawcett Crest.  
Barthelme, Donald 1967/1972: *Snow White*. New York: Atheneum.  
Basile, Giambattista 1634–1636/2007: The Little Slave Girl. *Giambattista Basile's The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*. Transl. by Nancy L. Canepa. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 195–198.  
Beaumont, Jeanne-Marie Leprince de 1756/1999: Beauty and the Beast [La Belle et la Bête]. *The Classic Fairy Tales. Texts, Criticism*. Ed. by Maria Tatar. New York and London: W. W. Norton & Company. 32–42.  
Boye, Karin 1940/1965: *Kallockain*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.  
Bradbury, Ray 1953/1986: *Fahrenheit 451*. Suom. Juhani Koskinen. Helsinki: Kirjayhtymä.  
Brontë, Charlotte 1847/1963: *Jane Eyre*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.  
Bunyan, John 1678/1987: *The Pilgrim's Progress*. Ed. by Roger Sharrock. London: Penguin Books.

- Burdekin, Katherine 1937/1985: *Swastika Night*. New York City: The Feminist Press at the City University of New York.
- Čapek, Karel 1936/1972: *Válka s mloky*. Praha: Československý spisovatel.
- Carter, Angela 1979/1993: *The Bloody Chamber*. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin Books.
- Carter, Angela 1984/1993: *Nights at the Circus*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Dante Alighieri 1321/1997: *Jumalainen näytelmä*. [*La divina commedia*]. Suom. Eino Leino. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Darrieusseq, Marie 1996/1997: *Sikatotta* [*Truismes*]. Helsinki: WSOY.
- Fagerlund, Monika 1998: *Diva*. Stockholm: Bonniers.
- Gailit, August 1924/2001: *Purpurne surm. Romaan*. Tallinn: Tänapäev.
- Gaiman, Neil 1994: *Snow, Glass, Apples*. Portland, Oregon: Comic Book Legal Defense Fund. <https://thedreaming.moteofdust.com/1999/10/10/snow-glass-apples/>. Haettu 9.6.2016.
- Gmelin, O. F. 1978/1983: *Little Red Cap* [Rotkäppchen]. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context*. London: Heinemann. 263–267.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1837/1963: *Der gläserne Sarg*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1812/1963: *Fitchers Vogel*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 257–260.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1812/1963: *Rotkäppchen*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 174–180.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1812/1963: *Der Räuberbräutigam*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 239–243.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1812/1963: *Sneewittchen*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 297–308.
- Grimm, Jacob & Wilhelm 1812/1963: *Die weiße und die schwarze Braut*. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gustafsson, Laura 2013: *Anomalia*. Helsinki: Into.
- Gustafsson, Laura 2016: *Korpisoturi*. Helsinki: Into.
- Herbert, Frank 1965/2007: *Dune*. London: Gollancz.
- Hesiodos 700 eaa./2004: *Työt ja päivät*. [*Erga kai hemerai*]. Suom. Paavo Castrén. Helsinki: Tammi.
- Hessérus, Madeleine 2011: *Staden utan kvinnor. Roman*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Huxley, Aldous 1932/1967: *Brave New World*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Jacobs, Joseph 1890/1999: *Mr. Fox*. *The Classic Fairy Tales. Texts, Criticism*. Ed. by Maria Tatar. New York and London: W. W. Norton & Company. 154–156.
- Kallas, Aino 1923/1962: *Barbara von Tisenhusen. Liivinmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.

- Kallas, Aino 1926/1962: *Reigin pappi. Hiidenmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1928/1979: *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1937: *Sudenmorsian. Balladinäytelmä. Viisi näytöstä*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1948: *Seitsemän neitsyttä. Seitsemän neitsyttä. Tarinoita*. Helsinki: Otava.
- Kandre, Mare 1994/1995: *Quinnan och Dr Dreuf. Roman*. Stockholm: Hansson bok.
- Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä*. 1840/1947. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kilpi, Volter 1944/1993: *Gulliverin matka Fantomiminan mantereelle*. Helsinki: Kensington Limited.
- Kivi, Aleksis 1870/1975: *Seitsemän veljestä*. Porvoo–Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kitzberg, August 1911/1929: *Libahunt. A. Kitzbergi näidendid 3, Tuulte pöörises, Libahunt*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Lee, Tanith 1979: *Red as Blood. The Penguin Book of Modern Fantasy by Women*. Ed. by A. Susan Williams and Richard Glyn Jones. London: Penguin Books.
- Le Fanu, Sheridan 1872/2012: *Carmilla ja muita kauhukertomuksia*. Suom. Timo Hännikäinen. Turku: Savukeidas.
- Le Guin, Ursula K. 2000/2009: *Kahdesti haarautuva puu. [The Telling]*. Suom. Jyrki Iivonen. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Lindberg, Pirkko 1989: *Byte*. Helsingfors: Schilts & Söderströms.
- Lindberg, Pirkko 1993: *Tramp*. Helsingfors: Schidts.
- Lindberg, Pirkko 1996: *Candida*. Helsingfors: Schilts.
- Lindberg, Pirkko 2004: *SOS Tuvalu*. Helsingfors: Schilts.
- Lindberg, Pirkko 2010: *Hotell Hemlängtan*. Helsingfors: Schildts.
- Lindberg, Pirkko 2015: *Fukushima för evigt*. Helsingfors: Schilts.
- Lindstedt, Laura 2015: *Oneiron*. Helsinki: Teos.
- Luther, Annika 2011: *De hemlösas stad*. Helsingfors: Schildts.
- Lönnrot, Elias 1849: *Kalevala*. Helsinki: SKS.
- Martinson, Harry 1956/1997: *Aniara: en revy om människa i tid och rum*. Stockholm: Bonniers i samarbete med Harry Martinson-sällskapet.
- Milton, John 1667/1952: *Kadotettu paratiisi. Runoelma*. Suom. Yrjö Jylhä. Porvoo–Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Orwell, George 1949/1964: *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Ovidius, Publius Naso 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Peltoniemi, Sari 2014: *Miehestä syntynyt ja muita satuja aikuisille*. Jyväskylä: Atena.
- Perrault, Charles 1697/1999: *Little Red Riding Hood [Le Petit Chaperon Rouge]*. *The Classic Fairy Tales*. Ed. by Maria Tatar. New York and London: W. W. Norton & Company. 11–13.
- Perrault, Charles 1697/2010: *Bluebeard [Le Barbe bleue]*. *Charles Perrault. The Complete Fairy Tales*. Transl. by Christopher Betts. Oxford: Oxford University Press. 104–105.
- Piercy, Marge 1976/1991: *Woman on the Edge of Time*. New York: Fawcett Crest.
- Rand, Ayn 1938/2008: *Anthem*. London: Penguin.

- Sexton, Anne 1971/1982: *Snow White and the Seven Dwarfs. The Complete Poems.* Boston: Houghton Mifflin Company.
- Sinisalo, Johanna 2000: *Ennen päivänlaskua ei voi.* Helsinki: Tammi.
- Sinisalo, Johanna 2003: *Sankarit.* Helsinki: Tammi.
- Sinisalo, Johanna 2008: *Linnunaivot.* Helsinki: Teos.
- Sinisalo, Johanna 2011: *Enkelten verta.* Helsinki: Teos.
- Soinne, Laura 1946/1976: *Satuja.* Porvoo–Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Suomen kansan satuja ja tarinoita.* 1981. Toim. Eero Salminen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tikkanen, Märta 1986: *Rödluvan.* Stockholm: Trevi.
- Tolstaya, Tatyana 2001/2003: *Slynx [Kys’].* Transl. by Jamey Gambrell. New York: New York Review Books.
- Topelius, Zachris 1970: *Zachris Topelius 120 dikter.* Kommenterade av Olof Enckell. Finlandssvensk vitterhet. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Vala, Katri 1934: *Paluu. Runoja.* Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Wells, H. G. 1895/2000: *Aikakone.* [*The Time Machine*]. Suom. Tero Valkonen. Helsinki: Desura.
- Wittig, Monique 1969/2007: *Les Guérillères.* Transl. by David Le Vay. Urbana and Chigago: University of Illinois Press.
- Zamjatin, E. I. 1920/1994: *My. Roman.* Paris: Bookking International. (suom. Samjatin, Eugen 1920/2013: *Me.* Suom. Juhani Konkka. Jyväskylä: Gummerus. Näköispainos).

## Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet

- Aarne, Antti 1961/1964: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.* Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Adams, Carol J. 1990/2010: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory.* New York: Continuum.
- Ahlbäck, Pia Maria 2001: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination.* Åbo: Åbo Akademi.
- Ahola, Suvi 2001: Tarinoita ruumiin taloista. Aitoaho ja Lindberg tekevät proosaa naisen sisätiloista. *Helsingin Sanomat* 22.12.2001.
- Ameel, Lieven 2014: *Helsinki in Early Twentieth-Century Literature. Urban Experiences in Finnish Prose Fiction 1890–1940.* Helsinki: SKS.
- Amann, Diane Marie 2004: Guantánamo. *Columbia Journal of Transnational Law, Vol. 42, p. 263, 2004.* 264–348.
- Antas, Maria 1995: En vagabond flyger aldrig. Pirkko Lindbergs *Tramp* och den ekologiska reserapporten. *Fem par – Finlandssvenska författare konfronteras.* Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

- Apo, Satu 1986: *Ihmesadun rakenne*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Arendt, Hannah 1948/2013: *Totalitarismin synty [The Origins of Totalitarianism]*. Suom. Matti Kinnunen. Tampere: Vastapaino.
- Aristotle c. 350 BCE/1987: *Poetics I with The Tractatus Coislinianus, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*. Transl. with notes by Richard Janko. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Bacchilega, Christina 1997: *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Baccolini, Raffaella 2000: Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. *Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Ed. by Marleen S. Barr. Lanham: Rowman. 13–34.
- Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom 2003: Introduction. Dystopia and Histories. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge. 1–13.
- Baccolini, Raffaella 2003: “A useful knowledge of the present is rooted in the past”: Memory and the Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge. 113–135.
- Baccolini, Raffaella 2007/2011: Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope. *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. Ed. by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. Oxford: Peter Lang. 159–191.
- Bahtin, Mihail 1929–1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia [Problemy poetiki Dostojevskogo]*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Bahtin, M. M. 1965/2002: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru [Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov’ja i Renessansa]* Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Like.
- Bahtin, Mihail 1981/1986: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. by Michael Holquist. Transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barto, P. S. 1913: The German Venusberg. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1913). Champaign, Illinois: University of Illinois Press. 295–303.
- Bernstein, Michael André 1992: *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bettelheim, Bruno 1975/1998: *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Bloch, Ernst 1930/1988: The Fairy Tale Moves on Its Own in Time. *The Utopian Function in Art and Literature. Selected Essays*. Transl. by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. London and Cambridge: The MIT Press. 163–167.
- Booker, Keith M. 1994a: The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism. *Utopian Studies* Vol. 6, No. 2 (1995). University Park, Pennsylvania: The Penn State University Press. 147–149.
- Booker, Keith M. 1994b: *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press.

- Bottigheimer, Ruth B. 1987: *Grimms' Bad Girls & Bold Boys. The Moral & Social Vision of the Tales*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bottigheimer, Ruth B. 2004: Fertility Control and the Modern European Fairy-Tale Heroine. *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Ed. by Donald Haase. Detroit: Wayne State University Press. 37–53.
- Bottigheimer, Ruth B. 2012 (ed): *Fairy Tales Framed. Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. Albany: State University of New York Press.
- Bottigheimer, Ruth B. 2014: *Magic Tales and Fairy Tale Magic From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bullock, Philip Ross 2011: Utopia and the Novel after the Revolution. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Ed. by Evgeny Dobrenko and Marina Balina. Cambridge: Cambridge University Press. 79–96.
- Burleigh, Michael 2000/2004: *Kolmas valtakunta: uusi historia*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: WSOY.
- Carson, Rachel 1962/2000: *Silent Spring*. London: Penguin Books.
- Cziborra, Pascal 2015: *KZ Venusberg. Der verschleppte Tod*. Bielefeld: Lorbeer Verlag.
- Cavalcanti, Ildney 2003: The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge. 47–39.
- Cavarero, Adriana 1995: *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy. [Nonostante Platone: Figure femminili nella filosofia antica]*. Transl. by Serena Anderlini-D'Onofrio and Áine O'Healy. Cambridge: Polity Press.
- Cixous, Hélène 1975/2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Cixous, Hélène 1975/1993: *Sorties. The Newly Born Woman*. Transl. by Betsy Wing. London and Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clément, Catherine 1975/1993: *The Guilty One. The Newly Born Woman*. Transl. by Betsy Wing. London and Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cradle of Filth 1996: *V Empire (Or Dark Faerytales in Phallustein)*. Cacophonous Records.
- Cradle of Filth 1998: *Cruelty and the Beast*. Music for Nations.
- Del Giudice, Luisa 2001: Mountains of Cheese and Rivers of Wine: Paesi di Cuccagna and Other Gastronomic Utopias. *Imagined States. Nationalism, Utopia, and Longing in Oral Cultures*. Ed. by Luisa Del Giudice and Gerald Porter. Logan, Utah: Utah State University Press. 11–64.
- Donawerth, Jane 1997: *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Dällenbach, Lucien 1977/1989: *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press.
- Ferns, Chris 1999: *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ferrante, Joan M. 1984: *The Political Vision of the Divine Comedy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fishelov, David 1993: *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

- Fishelov, David 1997: Literary genres – alive and kicking: The productivity of a literary concept. *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 75 fasc. 3, 1997. Langues et littératures modernes – Moderne taallen letterkunde. 653–663.
- Fishelov, David 2010: *Dialogues with Great Books*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Fletcher, Angus 1964: *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Foucault 1963/2013: *Klinikan synty [Naissance de le Clinique]*. Suom. Simo Määttä ja Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tampere: niin & näin.
- Foucault 1967/1984: Of Other Spaces and Heterotopias. [Des Espace Autres]. Transl. by Jay Miskowiec. *Architecture/Mouvement/Continuit* 5 (1984). <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>. Haettu 8.10.2016.
- Foucault, Michel 1975/2005: *Tarkkailla ja rangaista*. [Surveiller et punir]. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Fowler, Alastair 1982/2002: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frei, Norbert 1987/1993: *National Socialist Rule in Germany. The Führer State 1933–1945*, Trans. by Simon B. Steyne. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Freud, Sigmund 1905/2006: Erään hysteria-analyysin katkelma. ”Dora”. *Tapauskertomukset*. [Bruchstücke einer Hysterie-Analyse]. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos. 415–535.
- Freud, Sigmund 1907/1995: Harhakuvia ja unia W. Jensenin *Gradvassa. Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat. 19–99.
- Freud, Sigmund 1919/2005: *Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä. Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino. 29–68.
- Freud 1926/2010: *Maallikkoanalyysin kysymys. Keskusteluja puolueettoman kanssa*. [Die Frage der Laienanalyse: Unterredungen mit einem Unparteiischen]. Suom. Markus Lång. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Freud, Sigmund 1940/1981: *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Friedlander, Henry 1995: *The Origins of Nazi Genocide from Euthanasia to the Final Solution*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Frye, Northrop 1957/1971: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Gardiner, Michael 1992: *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin & the Theory of Ideology*. London and New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1982/1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Transl. by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard 1987/1997: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Transl. by Jane E Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan 1979/1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.



- Gottlieb, Erika 2001: *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Greenberg, Jonathan 2011: *Modernism, Satire, and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffin, Dustin 1994/1995: *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Gustafsson, Laura 2011: Huorasatu. <http://lauragustafsson.fi/kirjat/huorasatu/>
- Gustafsson, Laura & Terike Haapoja 2016: History of Others. <http://www.historyofothers.org/>. Haettu 1.10.2016.
- Haapala, Vesa 2011: Metsän turvaajat. Luonto ja sen suojeleu Zacharias Topeliuksen satudraamassa ”Tapion ukko”. *Tapion tarhoilta turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS. 76–90.
- Haase, Donald 2004: Feminist Fairy-Tale Scholarship. *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Ed. by Donald Haase. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Harries, Elizabeth Wanning 2001: *Twice upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Heggstad, Eva 2003: *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950*. Stockholm: Symposion.
- Hellekson, Karen 2009: Alternate history. *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. by Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sheryl Vint. London and New York: Routledge. 453–457.
- Hiiemäe, Mall 1987/2006: “Sõnajalg õitseb jaaniööl”. *Sõnajalg jaaniööl*. Tartu: Ilmamaa.
- Hodgart, Matthew 1969/2010: *Satire. Origins and Principles*. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Hovi, Tuomas 2015: *Vlad Seivästäjä ja vampyyrikreivi Dracula*. Helsinki: SKS.
- Hume, Kathryn 2000: *American Dream, American Nightmare: Fiction since 1960*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda 1985: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hyyrynen, Iris 2011: Vampyyritarinoiden syntysijoilla. *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin*. Toim. Tuomas Hovi ja Merja Leppälahti. Folkloristiikan julkaisuja 1. Turku: Turun yliopisto. 55–69.
- Isomaa, Saija 2009: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset*. Helsinki: SKS.
- Jackson, Rosemary 1981: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen.
- Jalas, Rakel 1935: Muutama sana steriloinimisesta ja sterilisoinimislaista. *Kotiliesi*, huhtikuu 1935. 270 ja 291.
- Johannisson, Karin 1994/1998: *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts Förlag.

- Joosen, Vanessa 2011: *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.
- Jung, Carl G. 1934/1980: Archetypes of the Collective Unconscious. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R. F. C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. 3–42.
- Jung, Carl G. 1940/1980: Concerning Rebirth. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C. G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R. F. C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. 113–151.
- Jung, Carl G. 1948/2007: On the Nature of Dreams. *Dreams*. Transl. R. F. C. Hull. London and New York: Routledge. 69–85.
- Jyttilä, Riitta 2014: *Soraääiniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta. Moniäänisyys Eira Stenbergin romaaniutuotannossa*. Turku: Turun yliopisto.
- Karila, Juhani 2013: Johanna Sinisalon romaani hehkuu synkästi ja tehokkaasti. *Helsingin Sanomat*, 15.10.2013.
- Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kernan, Alvin B. 1965: *The Plot of Satire*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kharpertian, Theodore D. 1990: *A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*. Rutheford–Madison–Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kirstinä, Leena 2011: Vattumato olemisen suuressa ketjussa. Zacharias Topelius eläinten suojelijana. *Tapion tarhoilta turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS. 55–63.
- Kivilaakso, Sirpa 2008: *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Kivistö, Sari 2007a: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 9–26.
- Kivistö, Sari 2007b: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Toim. Sari Kivistö, H. K. Riikonen, Erja Salmenkivi ja Raija Sarasti-Wilenius. Helsinki: Teos.
- Kivistö, Sari 2012: Satiirin mediat, tunteet ja kansalaiskeskustelu. *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö ja H. K. Riikonen. Helsinki: SKS. 413–420.
- Knight, Charles, A. 2004: *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koonz, Claudia 1987: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family, and Nazi Politics*. New York: St. Martin's Press.
- Koskela, Lasse 2012: Tää olisi niinku transgressiivista. *Parnasso* 62 (2012): 1. 60–61.
- Kumar, Krishan 1987: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- Kumar, Krishan 1991: *Utopianism*. Buckingham: Open University Press.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2007: Autolla Manalaan. Menippolainen kuolema Thomas Pynchonin *Vinelandissa*. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 172–191.

- Laakso, Maria 2014: *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Laasanen, Henry 2013: Miesten tasot vs. naisten tasot. *Terve.fi – kaikki terveydestä ja hyvinvoinnista*. <http://www.terve.fi/blogit/henry-laasanen/miesten-tasot-vs-naisten-tasot>. Haettu 1.3.2015.
- Laasanen, Henry 2015: Poliitikot pakottavat suomalaiset miehet naiseettomuuteen. *Uusi Suomi*. <http://henrylaasanen.puheenvuoro.uusisuomi.fi/201802-poliitikot-pakottavat-suomalaiset-miehet-naiseettomuuteen>. Haettu 24.3.2016.
- Laihin Miiikka 2012: Postmoderni puurokattila kiehuu yli. *Turun Ylioppilaslehti* 3.5.2012.
- Lahtinen, Toni 2005: ”Enää ei tule kesää” – ympäristöherätys Timo K. Mukan romaanissa *Ja kesän heinä kuolee. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005. Toim. Tuula Piikkilä ja Eila Rantonen. 4–21.
- Lahtinen, Toni 2011: Sampon matka koukujen kotoon. Erämaan merkityksistä Zacharias Topeliuksen sadussa ”Sampo Lappalainen”. *Tapion tarhoilta turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS. 63–76.
- Lahtinen, Toni 2013: *Maan höyryvässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa*. Helsinki: WSOY.
- Laitinen, Kai 1995: *Aino Kallaksen mestarivuodet*. Otava: Helsinki.
- Landwehr, Margarete J.: The Fairy Tale as Allegory for the Holocaust: Representing the Unrepresentable in Yolen’s *Briar Rose* and Murphy’s *Hansel and Gretel*. *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*. Ed. by Susan Redington Bobby. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc. 137–153.
- Lewis, Philip 1996: *Seeing Through the Mother Goose Tales. Visual Turns in the Writings of Charles Perrault*. Stanford: Stanford University Press.
- Levitas, Ruth 1990: *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan.
- Ljungquist, Sarah 2001: *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Luckhurst, Roger 2009: Pseudoscience. *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. by Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sheryl Vint. London and New York: Routledge.
- Lüthi, Max 1975/1984: *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. [Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie]. Transl. by Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 1992: *Mielen meri ja elämän pidot. Volter Kilven Alastalon salissa*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2015a: Realismia fantasia ja allegorian maisemissa. Erich Auerbach, ”Helvetin” realismi ja Johanna Sinisalon *Linnunaivot*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2015. Toim. Saija Isomaa ja Riikka Rossi. 11–29.

- Lyytikäinen, Pirjo 2015b: Dekadenssin hirviönaisten paluu? Naisvampyyri ja hänen kirjallinen perimänsä Hannele Mikaela Taivassalon romaanissa *Nälkä. Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Toim. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis. Turku: Turun yliopisto. 181–204.
- Marcus, Steven 1985: Freud and Dora: Story, History, Case History. In *Dora's case. Freud-Hysteria-Feminism*. Ed. by Charles Bernheimer and Claire Kahane. New York: Columbia University Press. 44–56.
- Marks, Jonathan H 2005: Doctors and Interrogators at Guantánamo Bay. *The New England Journal of Medicine* 2005; 353: 6–8. 7. July 2005. <http://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMp058145>. Haettu 3.5.2016.
- Marzolph, Ulrich; Leeuwen, Richard van 2004: *The Arabian Nights Encyclopedia. Volume 1*. Santa-Barbara, California: ABC-CLIO.
- McCarthy, Mary 1986: *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. *The New York Times*, 9.2.1986.
- McElroy, Bernard 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. Basingstoke: Macmillan.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York – London: Methuen.
- Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- Melkas, Kukku 2011: ”On syntynyt uusi ihminen”. Yrjö Kokon saturomaani *Pessi ja Illusia* eettisenä puheenvuorona luonnon puolesta. Kirstinä, Leena 2011: Vatumato olemisen suuressa ketjussa. Zacharias Topelius eläinten suojelijana. *Tapion tarhoilta turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS. 128–138.
- Mendlesohn, Farah 2003: ”Introduction: Reading Science Fiction.” *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. by Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press. 1–14.
- Mielikäinen, Aila ja Palander, Marjatta 2014: *Miten suomalaiset puhuvat murteista? Kansanlingvistinen tutkimus metakielestä*. Helsinki: SKS.
- Miettinen, Helena 2011: Laura Gustafsson – Huorasatu. *Savon Sanomat*, 25.11.2011. Haettu 12.4.2016. <http://www.savonsanomat.fi/kulttuuri/kirjat/Laura-Gustafsson-Huorasatu/559676>.
- Mohr, Dunja M. 2005: *Worlds apart?: dualism and transgression in contemporary female dystopias*. Critical explorations in science fiction and fantasy, 1. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Moi Toril 1985: Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora. In *Dora's Case. Freud-Hysteria-Feminism*. Ed. by Charles Bernheimer and Claire Kahane. New York: Columbia University Press. 181–200.
- Moylan, Tom 1986: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen.
- 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. *Dark Horizons. Science Fiction and The Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge. 135–155.

- Mäkelä-Marttinen, Leena 2008: *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- Mäkinen, Esa 2011: Esikoiskirjailijat eivät uskalla kirjoittaa. *Lauantaiessee. Helsingin Sanomat* 19.11.2011.
- Määttänen, Markus 2011: Tytön puute sairastuttaa miehenalun. *Aamulehti* 23.7.2011. Haettu 1.3.2015. <http://www.aamulehti.fi/Kotimaa/1194688377213/artikkeli/puheenaihe+tyton+puute+sairastuttaa+miehenalun.html>.
- Nikolajeva, Maria 2003: Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, vol. 17, No 1., *Considering the Kunstmärchen: The History and Development of Literary Fairy Tales*. Ed. by Donald Haase. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 138–156.
- Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi 2013: Kapitalismista tulee ongelma. *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS.
- Orenstein, Catherine 2002: *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books.
- Overy, Richard 2004: *The Dictators. Hitler's Germany and Stalin's Russia*. London: Allen Lane.
- Paradiž, Valerie 2004/2005: *Clever Maids. The Secret History of the Grimm Fairy Tales*. New York: Basic Books.
- Parrinder, Patrick 1997: Eugenics and Utopia: Sexual Selection from Galton to Morris. *Utopian Studies* 8, no.2. 1–12.
- Patai, Daphne 1984: "Orwell's despair, Burdekin's hope: Gender and power in dystopia", *Women's studies international forum*, vol. 7, 1984: 2, Oxford: Pergamon Press. 85–97.
- Pilinovsky, Helen 2009: The Complete Tales of Kate Bernheimer. Postmodern Fairytales in a Dystopian World. *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*. Ed. by Susan Redington Bobby. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc. 122–137.
- Pitkäsalo, Eliisa 2009/2011: *Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. Tutkimus Johanna Sinisalon romaanista Sankarit*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 104. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Porter, Robert 2001: *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction*. Brighton–Portland: Sussex Academic Press.
- Propp, Vladimir 1928/2013: *Morphology of the Folktale by V. Propp*. American Folklore Society Bibliographical and Special Series Volume 9/Revised Edition/1968. Austin: University of Texas Press.
- Propp, Vladimir Yakovlevich 2012: *The Russian folktale by Vladimir Yakovlevich Propp*. Ed. and transl. by Sibelan Forrester. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Pyhä Raamattu* 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

- Pyrhönen, Heta 2010: *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and Its Progeny*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rabkin, Eric S 1976/1977: *The Fantastic in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Raipola, Juha 2015: *Ihmisen rajoilla: Epävarma tulevaisuus ja ei-inhimilliset toimijuudet Leena Krohnnin Pereat munduksessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rajat kiinni! -kansanliike: "Uskallamme sanoa, mitä suuri hiljainen yleisö ajattelee". Yle Uutiset 25.1.2016. Haettu 25.3.2016.  
[http://yle.fi/uutiset/rajat\\_kiinni\\_kansanliike\\_uskallamme\\_sanoa\\_mita\\_suuri\\_hilja\\_inen\\_yleiso\\_ajattelee/8621508](http://yle.fi/uutiset/rajat_kiinni_kansanliike_uskallamme_sanoa_mita_suuri_hilja_inen_yleiso_ajattelee/8621508).
- Rantalaiho, Liisa 2004: Tieteiskirjallisuuden työruumis. *Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö*. Toim. Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari ja Marita Husso. Tampere: Vastapaino. 153–175.
- Relihan, Joel C. 1993: *Ancient Menippean Satire*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Riikonen, H. K. 2012: Jorma Korpelan *Tohtori Finckelman*: menippolainen satiiri. *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö ja H. K. Riikonen. Helsinki: SKS. 321–330.
- Roine, Hanna-Riikka & Samola, Hanna 2017 (tuleva julkaisu): Johanna Sinisalo and the Weird Combination of Genres, Myths and Fairy Tales. Ilmestyy kokoelmassa *Lingua Cosmica. International Science Fiction*. Ed. by Dale Knickerbocker. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Rossi, Eeva 2011: Naisvampyyri 1800-luvun englantilaisessa kirjallisuudessa. *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin*. Toim. Tuomas Hovi ja Merja Leppälähti. Folkloristiikan julkaisuja 1. Turku: Turun yliopisto. 84–99.
- Rossi, Riikka 2005: *Vaaralla* ja *Elsa* naturalistisina romaaneina. Laji arkkitekstuaalisena mallina. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. Helsinki: SKS. 104–127.
- Ryan-Hayes, Karen 1995: *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samola, Hanna 2009: *Det är då människan vänder den lurviga sidan ut. Karnevaali ja uni Pirkko Lindebergin romaanissa Berenikes hår*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Samola, Hanna 2013: "Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus". *Avain – Finsk tidskrift för litteraturforskning* 3/2013. Red. Eva Kuhlefelt, Hanna Lahdenperä och Kristina Malmio. 6–25.
- Samola, Hanna & Roine, Hanna-Riikka 2014: "Discussions of Genre Interpretations in Johanna Sinisalo's *Auringson ydin* and Finnish weird". *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, vol 1, iss 3. 27–35.
- Samola, Hanna 2015: Kvinnorna i glasbordellen. Skildringen av ett totalitärt samhälle och den feministiska dystopins kännetecken i Pirkko Lindbergs *Berenikes hår*. Övers. Hanna Lahdenperä. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 90. Red. Jennica Thylin-Klaus och Julia Tidigs. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet. 237–264.

- Sanders, Julie 2006: *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge.
- Sargisson, Lucy 1996: *Contemporary Feminist Utopianism*. London and New York: Routledge.
- Serov, S. Ia. 1988: Guardians and Spirit-Masters of Siberia. *Crossroads of Continents. Cultures of Siberia and Alaska*. Ed. by William W. Fitzhugh and Aron Crowell. Washington, D. C. & London: Smithsonian Institution Press.
- Showalter, Elaine 1977/1982: *A Literature of Their Own. British women novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press.
- Showalter, Elaine 1985/1987: *The Female Malady. Women, madness, and English culture 1830–1980*. London: Virago Press.
- Siikala, Anna-Leena 1992/1999: *Suomalainen šamanismi*. Helsinki: SKS.
- Siikala, Anna-Leena 2012: *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: SKS.
- Siimets, Ülo 2006: “The Sun, the Moon and Firmament in Chukchi Mythology and on the Relations of Celestial Bodies and Sacrifice.” *Folklore. Electronic Journal of Folklore*. Ed. by Mare Kõiva and Anders Kuperjanov. Vol. 32, 2006. 129–157.
- Sinisalo, Johanna 2014: *Rare Exports. Finnish Weird*. Helsinki: Helsinki Science Fiction Society.
- Sinisalo, Johanna 2015: Sähköpostiviesti Hanna Samolalle 31.8.2015.
- Smith, Arthur L. jr 1995: *Die Hexe von Buchenwald. Der Fall Ilse Koch*. Köln–Wien: Böhlau Verlag.
- Smith, Kevin Paul 2007: *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.
- Solanas, Valerie 1968: S.C.U.M. Manifesto. (Society for Cutting Up Men). [http://kunsthallezurich.ch/sites/default/files/scum\\_manifesto.pdf](http://kunsthallezurich.ch/sites/default/files/scum_manifesto.pdf). Haettu 8.10.2016.
- Steinby, Liisa ja Mälikalli, Aino 2013: *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS.
- Stenwall, Åsa 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Helsingfors: Schildts.
- Stephens, John and McCallum, Robyn 1998: *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children’s Literature*. New York: Garland.
- Suleiman, Susan Rubin 1987: Nadja, Dora, Lol V. Stein: women, madness and narrative. *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Ed. by Slomith Rimmon-Kenan. London and New York: Methuen.
- Suomen kansan satuja ja tarinoita* 1989. Toim. Eero Salmelainen. Helsinki: SKS.
- Suvin, Darko 1979: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Swainston, Stephanie 2008 et al.: New Weird Discussions: The Creation of a Term. *The New Weird*. Ed. by Ann & Jeff VanderMeer. San Francisco: Tachyon Publications.
- Tambling, Jeremy 2010: *Allegory*. New York and London: Routledge.
- Tatar, Maria 1987: *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Tatar, Maria 1999: *The Classic Fairy Tales. Texts. Criticism*. Ed. by Maria Tatar. New York & London: W. W. Norton & Company.

- Tatar, Maria 2004: *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Tiffin, Jessica 2009: *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Tolonen, Tuutikki 2001: Naisen rajoja, ihmisen rajoja. *Kiiltomato* 18.11.2001. <http://www.kiiltomato.net/pirkko-lindberg-bereniken-hiukset-berenikes-har/> Haettu 15.5.2016.
- Turtiainen, Suvi 2016: Unkarin kouluissa kytee kapina – budapestilainen lukio vastustaa valtiovallan tunkeutumista oppitunnille. *Helsingin Sanomat* 21.1.2016.
- UN News Centre 2016: UN rights experts urge US to close Guantánamo detention centre and end impunity for abuses, 1.1.2016. <http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=52974#.Vygs0L76fJE>. Haettu 3.5.2016.
- Vaattovaara, Johanna & Halonen Mia 2015: Missä on ässä? ”Stadilaisen s:n” helsinkiläisyydestä. *Helsingissä puhuttavat suomet. Kielen indeksisyys ja sosiaaliset identiteetit*. Toim. Marja-Leena Sorjonen, Anu Rouhikoski ja Heini Lehtonen. Helsinki: SKS.
- Vaattovaara, Johanna 2016: Helsinki sylkykuppina – miksi stadilaista puhetyyliä vihataan? *Kielen taju. Vuorovaikutus, asenteet ja ideologiat*. Toim. Irina Piippo, Johanna Vaattovaara ja Eero Voutilainen. Helsinki: Art House.
- VanderMeer, Jeff 2008: The New Weird: “It’s Alive?”. *The New Weird*. Ed. by Ann & Jeff VanderMeer. San Francisco: Tachyon Publications.
- Viertola, Mari 2011: Afroditen kosto. *Turun Sanomat* 15.11.2011.
- Viljamaa, Anne 2016: Yle paljasti Soldiers of Odinin suljetun Facebook-ryhmän kuvia ja viestejä – Supo: ”Aineisto puhuu puolestaan”. *Helsingin Sanomat* 16.3.2016.
- Vuorikuru, Silja 2012: *Kauneudentemppelin ovella. Aino Kallaksen tuotanto ja raamatullinen subteksti*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Warner, Marina 1994: *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Warner, Marina 2014: *Once Upon a Time. A short history of fairy tale*. Oxford: Oxford University Press.
- Wauth, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wauth, Patricia 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- Weinbrot, Howard D. 2005: *Menippean Satire Reconsidered: from Antiquity to the Eighteenth Century*. Baltimore: The Johns Hopkins University
- White, Allon 1993: *Carnival, hysteria, and writing. Collected Essays and Autobiography*. Oxford: Clarendon Press.
- Wilkins, Adam. S.; Wrangham, Richard W.; Fitch, W. Tecumseh: The “Domestication Syndrome” in Mammals: A Unified Explanation Based on Neural Crest Cell Behavior and Genetics. *Genetics*. July 14, 2014 vol. 197 no. 3; DOI: 10.1534/genetics.114.165423. 795–808.
- Williams, Linda Ruth 1995: *Critical Desire. Psychoanalysis and the Literary Subject*. London–New York–Sydney–Auckland: Edward Arnold.



- Willman, Jussi 2007: Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 70–92.
- Wilson, Sharon Rose 2008a: Margaret Atwood and the Fairy Tale: Postmodern Revisioning in Recent Texts. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Ed. by Stempehn Benson. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 98–120.
- Wilson, Sharon Rose 2008b: *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction. From Atwood to Morrison*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ziolkowski, Jan M. 2007/2012: *Fairy Tales from Before Fairy Tales. The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Zipes, Jack 1979/1992: *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack 1983: *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context*. London: Heinemann.
- Zipes, Jack 1994: *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack 1999: *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack 2001: *Sticks and Stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York and London: Routledge.
- Zipes, Jack 2006: *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York and London: Routledge.
- Zipes, Jack 2012: *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Zipes, Jack 2015: *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Ågren, Mattias 2014: *Phantoms of the Future Past. A Study of Contemporary Russian Anti-Utopian Novels*. Stockholm: Stockholm University.
- Österholm, Maria Margareta 2012: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Stockholm: Rosenlarv förlag.