

*Hanna Samola*

## Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus

Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* (2000) minäkertoja Berenike Kropp joutuu päättymättömän yön pauloihin lähdettyään juhannusöiselle unimatkalle mielisairaala Klinikin huoneestaan. Matkan määränpää on ympäristöstään muurilla erotettu Nadir, kaukaisen Oblivionin maan kaupunki, jonka naiset palvelevat miehiä bordellin pienissä huoneissa. Berenike kertoo elämästään mielisairaalassa ja bordellissa päiväkirjamaisissa vihoissa, jotka hän osoittaa tohtorilleen Libiukselle. Nadirissa kertoja on aluksi haltioissaan, sillä uskoo olevansa kaupungin ihailluin ja kaunein nainen. Koska hänellä on valtavan pitkät ja upeat hiukset, hänet nimitetään Nadirin berenikeksi, jonka tehtävään kuuluu istua bordellin ikkunassa houkuttelemassa miehiä asiakkaisiksi.<sup>1</sup> Minäkertojan tyytyväisyys vaihtuu epäilyyn ja ahdistukseen kun Nadir alkaa näyttää hänelle painajaismaisia puoliaan.

Lindberg käsittelee tuotannossaan yhteiskunnallisia teemoja, esimerkiksi ihmisten epätasa-arvoisuutta ja ympäristöongelmia teoksissa *Tramp* (1993), *Candida* (1996) ja *SOS Tuvalu* (2004). Näiden teosten lisäksi Lindberg on kirjoittanut romaanit *Byte* (1989) ja *Hotell Hemlängtan* (2010). *Berenikes hår* on Lindbergin teoksista fantastisin, ja se johdattaa lukijan unen ja myyttien symboliseen maailmaan. Artikkelissäni pohdin tämän romaanin monitulkintaista dystooppisuutta ja vertaan sitä sekä kriittisen että feministisen utopian ja dystopian lajeihin. Nämä lajit on määritelty utopiakirjallisuuden alalajeiksi, jotka kritisoivat yhteiskunnan ohella utopiatraditiota ja esittävät utooppisen yhteiskunnan muuttuvana ja puutteellisena sen sijaan, että esittäisivät staattisen kuvan yhteiskunnasta (Moylan 1986, 42–46; Sargisson 1996, 20–21, 52–56).<sup>2</sup>

Matka Nadiriin on Lindbergin teoksen kertojan haave- ja kauhuvisio, mutta samalla se kommentoi satiirisesti aikamme kapeita naisihanteita ja seksuaalinormeja. Romaanis- sa kuvataan mielisairaalaan ja bordelliin suljettua naista, joka kokee olevansa miesten valvovan ja analysoivan katseen alainen. Bereniken tulkitseminen pelkästään miesten alistamaksi naisuhriksi kuitenkin kyseenalaistuu.

### Dystopia kirjallisuudenlajina

Dystopian ymmärretään usein kuvaavan sitä, mihin yhteiskunnallinen kehitys voi pahimmillaan johtaa (Gottlieb 2001, 27). Tällainen tulkinta saa dystopian näyttäytymään varoituksena, joka voi avata ihmisten silmät ja saada heidät muuttamaan käyttäytymis-

tään. Fátima Vieira (2010, 17) katsookin dystopialla olevan didaktinen päämäärä: kirjailija haluaa pelotella lukijaa ja saada tämän ymmärtämään ihmisten toiminnan vaikutus tulevaisuuteen. Didaktinen pyrkimys ja tekstinulkoiseen yhteiskuntaan kohdistuva kriittisyys on yhdistetty myös satiiriseen kirjallisuuteen (Hume 1984, 102–103). Satiirisissa teoksissa on usein utopian tai dystopian aineksia ja genret ovat osittain päällekkäiset. Dystopia on tulkittu satiirin variaatioksi (Ryan-Hayes 1995, 202), mutta dystopian yhteydessä harvoin mainitaan naurua tai ironiaa, jotka ovat satiiriselle taiteelle tyypillisiä ominaisuuksia. Dystopian voi nähdä osana satiirikirjallisuuden vakavaa ääripäätä (Kivistö 2007, 24). Vieiran (2010, 8) mukaan vakavissa utopioissa voi olla huvittavia piirteitä, mutta ne eivät tukahduta didaktisuutta. *Berenikes hår* on tulkintani mukaan satiirinen ja dystopiakirjallisuuden konventioita hyödyntävä teos, mutta teoksen fantastisuus, huumori ja ironisuus vaikeuttavat sen tulkitsemista puhtaasti didaktiseksi tai vakavaksi.

1900-luvun totalitaariset yhteiskunnat ja epäonnistuneet utooppiset yhteiskuntakokeilut ovat tarjonneet runsaasti materiaalia dystopiakirjailijoille, ja dystopialla on ollut merkittävä asema vuosisadan satiirisessa kirjallisuudessa (Kumar 1987, 111; Ryan-Hayes 1995, 202). Dystopiakirjallisuus on osoittanut, kuinka utopiassa voi piillä dystopia: näennäisen ihanteellisesti järjestetty yhteiskunta voi paljastua asukkaitaan alistavaksi ja syrjiväksi kun utooppista lupausta vääristellään tai jopa silloin, kun lupaus pannaan toimeen (Gottlieb 2001, 8). Esimerkiksi teknologian kehittyminen ei ole pelkästään auttanut ihmistä luomaan parempaa maailmaa, vaan se on tuonut uusia mahdollisuuksia ihmisten kontrolloimiseen ja luonnon tuhoamiseen. Dystopiakirjallisuus on kehittänyt omat yhteiskunnan kuvaamisen konventionsa, ja näitä konventioita on myös parodioitu.<sup>3</sup>

Dystopia ja utopia ovat Krishan Kumarin (1987, 100) mukaan toistensa vastakohtat, mutta samalla toisistaan riippuvaiset, sillä ne saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa. Utopia voi tarkoittaa sekä hyvää että mahdotonta ja epätodellista paikkaa (Levitas 1990, 2), kun taas dystopia on määritelty tulevaisuuteen sijoittuvaksi pahaksi paikaksi tai sellaisen kuvaukseksi (Rabkin 1977, 140). Kumar (1987, 100) näkee anti-utopian tai dystopian olevan utopian musta kopio tai vääristynyt peilikuva, ja Chris Ferns (1999, 15) katsoo dystopian parodioivan utopian perinteistä mallia satirisoidakseen nykyajan todellisuutta. Utopian ja dystopian tulkinnassa mielenkiintoista on se, mihin kuvattu fiktiivinen maailma suhteutetaan ja miten se määritellään hyväksi tai pahaksi. Dystopiaksi on määritelty esimerkiksi paikka, jonka enemmistö lukijoista tulkitsee pahaksi (Cavalcanti 2003, 49). Toinen vaihtoehto on tarkastella sitä, miten teoksen henkilöahmot kokevat maailman, johon ovat joutuneet (Baccolini ja Moylan 2003, 5).

Tutkijoista esimerkiksi Ryan-Hayes (1995, 202) ja Eric S. Rabkin (1977, 140) ovat korostaneet tekijän intention merkitystä satiirin ja dystopian tulkinnalle: intention

ymmärtäminen auttaa erottamaan utopian dystopiasta, vaikka nämä usein kuvaavat samankaltaisia yhteiskuntia. Tällainen käsitys esittää satiirin ja dystopian yksiulotteisina taiteen muotoina, jotka voi tulkita joko yhdellä oikealla tai lukuisilla väärillä tavoilla. Intention oleellisuutta painottava näkemys ei mielestäni ota huomioon, että muun kirjallisuuden tavoin satiirinen kirjallisuus on monitulkintaista (Griffin 1994/1995, 67).<sup>4</sup> Lukija voi tulkita kirjailijan dystopiaksi ilmoittaman tekstin utopiana ja utopian dystopiana (Moylan 2000, 155). Yhden unelma on toisen painajainen (Kumar 1987, 125). Lindbergin romaani kuvaa kuvitteellista yhteisöä, jossa varakkaat miehet voivat ostaa bordellin palveluja ja tyydyttää halunsa menettämättä vapauttaan, ja teoksen voisi tulkita utopiaksi. Tapahtumista kuitenkin kerrotaan bordellissa työskentelevän naisen näkökulmasta, minkä vuoksi teoksen tulkinta feministisenä dystopiana on mielestäni todennäköisempi.

Dystooppinen teksti alkaa usein suoraan painajaismaisesta yhteiskunnasta, kun taas tyyppillisessä utopiassa vierailija matkustaa uuteen ja vieraaseen paikkaan valveilla tai unessa. Dystopiakertomuksessa vieraannuttaminen tapahtuu, kun sen keskeinen henkilöahmo alkaa kyseenalaistaa yhteiskunnan toimintaa ja siirtyy näennäisestä tyytyväisyydestä vastarintaan. (Baccolini ja Moylan 2003, 5.) Dunja M. Mohr (2005, 34) katsoo, että dystopian dramaattinen konflikti syntyy kun sen päähenkilö herää poliittisesti ja alkaa kapinoida, minkä seurauksena kapinallista aletaan vainota. Lindbergin teoksen päähenkilö tekee tutkimusretken dystooppiseen kaupunkiin ja tämä matka muistuttaa unta. Berenike kertoo kaivanneensa yötä klinikalla ollessaan ja Nadirissa hän pääsee yön syleilyyn: ”*Se den upptog mej, natten. Och någon dag är inte att vänta.*” (BH 184, kursivointi alkuperäinen.) Loputon pimeys ja tietämättömyys siitä, valkeneeko päivä milloinkaan, alkavat kuitenkin herättää kertojassa kauhua. Berenike luulee löytäneensä seksuaalisen vallan ja vapauden öisessä bordellikaupungissa, mutta joutuu huomaamaan valtansa olevan näennäistä.

### Vangitut naiset ja riistäjämiehet

Sukupuolten väliset suhteet ovat keskeinen teema utopia- ja dystopiakirjallisuudessa. Useissa feministisissä utopioissa ja dystopioissa kuvataan yhteiskuntia, joita hallitsevat tai joissa elävät yksinomaan yhden sukupuolen edustajat. Feministisen utopian klassikko on esimerkiksi Charlotte Perkins Gilmanin *Herland* (1915), joka kuvaa naisten kansoitamaa ihanteellista yhteiskuntaa. Feministisen dystopian klassikon Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* (1985) kertoja Offred kuvaa elämänsä Gileadissa, jossa naiset on alistettu palvelijoiksi ja synnytykskoneiksi. Naispuoliset kirjailijat ovat Mohrin (2005, 36) mukaan hyödyntäneet dystopiakirjallisuuden konventioita kuvaamalla orjuutta, riistoa, äärimmäistä kollektivismia ja tukahdutettua individualismia, mutta he ovat käsitelleet niitä feministisestä näkökulmasta. Feministisissä dystopioissa naiset kärsivät

sukupuolensa vuoksi, kun taas feministiset utopiat kuvaavat naisten seksuaalista itsemääräämisoikeutta (Lefanu 1988, 71–72; Mohr 2005, 36).

Osa feministisistä dystopioista ja utopioista korostaa sukupuolten eroa ja liioittelee sukupuolten valtasuhteita (Cavalcanti 2003, 53), osa leikittelee sukupuolirooleilla ja murtaa vakiintuneita oppositioasetelmia ja stereotypioita (Sargisson 1996, 204). Mohr (2005, 3, 51, 271) nimittää transgressiiviseksi utopistiseksi dystopiaksi sellaista tekstiä, jossa dystooppiseen kertomukseen sisältyy utooppinen pohjavire ja joka rikkoo dystopian lajiin vakiintuneen binaarisen logiikan. Tällaiset tekstit kuvaavat monia mahdollisia todellisuuksia ja tulevaisuuksia (mt., 1, 233). Mohr (mt., 50–51) tulkitsee monet 1970-luvun jälkeen kirjoitetut feministiset dystopiat tällaisiksi utopian ja dystopian piirteitä yhdistäviksi teoksiksi. Myös Baccolinin ja Moylanin näkemys viime vuosikymmenten dystooppisesta kirjallisuudesta korostaa lajin hybridimäisyyttä. Heidän (2003, 7) mukaansa kriittiset dystopiat sekoittavat itserefleksiivisesti eri lajien konventioita ja hämärtävät näin dystopian lajirajoja. Tällainen dystopia tunnustaa erilaisuuden ja kompleksisuuden tärkeyden ja kyseenalaistaa käsityksen neutraalista ja objektiivisesta tiedosta (mt.).

Lindbergin teoksessa miehet kuvataan naisten arvioijina, valvojina ja vangitsijoina. Vapauden ja vankeuden tematiikka on romaanissa keskeisessä osassa ja monet sen symbolit kuvaavat vapautta tai vapauden riistoa. Klinikon ikkunastaan Berenike näkee kaksi joutsenta, jotka uivat pienellä lammella pystymättä lentämään pois, sillä niiden siivet on katkaistu. Siivettömät joutsenet vertautuvat klinikon potilaisiin, jotka on eristetty huoneisiinsa. Vankila ja mielisairaala ovat instituutioita, joiden kautta kirjallisuudessa on kuvattu sortavia yhteiskuntia (Hume 2000, 187). Lindbergin teoksessa vankilamaiset mielisairaala ja bordelli symboloivat ihmisten kahlehtimista määritelmillä ja säännöillä. Ei ole kuitenkaan yksiselitteistä, kuka on lukinnut päähenkilön mielisairaalan ja bordellin ovien sisäpuolelle: ”Får sån lust på att gå ut, doktorn, men har tappat min nyckel. Nej, det är så här. Är sen lång tid instängd, jäda, låst inne som var jag en farlig fånge, en dömd, en fördömd.” (BH, 178.) Berenike kertoo haluavansa päästä ulos huoneestaan, mutta kadottaneensa avaimen ja vihjaa näin vankeutensa olevan oman huolimattomuutensa syytä. Heti perään hän kiistää väitteensä avaimen kadottamisesta ja kertoo olleensa jo pitkän aikaa lukittu huoneeseen aivan kuin vaarallinen vanki. Tällainen Sari Salinin (2002, 42–44) väite-negaatioksi nimittämä myöntäminen ja kieltäminen synnyttää ironiaa, joka toisaalta voi saada minäkertojan näyttäytymään epäluotettavana, toisaalta kyseenalaistaa teoksen tulkinnan kuvana yhteiskunnasta, jossa miehet alistavat naisia. On mahdollista tulkita, että huoneessansa viruva nainen on lukinnut itsensä suljetun oven taakse.

Teoksessa kuvattu naisten sulkeminen lukittuihin sisätiloihin varioi naiskirjallisuuden traditiota, jota Sandra Gilbert ja Susan Gubar kuvaavat tutkimuksessaan

*The Madwoman in the Attic* (1979/1984). Gilbertin ja Gubarin (mt., 85) mukaan 1800- ja 1900-lukujen naiskirjailijat ovat kuvanneet ahtaisiin paikkoihin suljettuja naisia ja heijastaneet näihin kuvauksiin tunteitaan yhteiskunnallisen asemansa kapeudesta. Tähän naiskirjallisuuden traditioon Lindbergin teoksen liittää myös hullun naisen myyttinen hahmo. Kertoja kommentoi kuulumistaan traditioon vertaamalla itseään hulluihin naisiin, jotka virittelevät tulia ullakolla, mutta kieltää olevansa yksi heistä: ”men lugn, bara lugn, jag är sannerligen inte den galna kvinnan på loftet som tuttar på” (BH, 36). Berenike leikittelee sukupuoleen liittyvillä odotuksilla ja kuvaa itseään toisinaan stereotyyppisen feminiinisenä, toisinaan maskuliinisenä. Hän kertoo liimanneensa kasvoilleen viikset ja kuvitelleensa itsensä Orlandoksi (BH, 39). Viittaus Virginia Woolfin romaanin *Orlando* (1928) vuoroin miehenä ja naisena esiintyvään päähenkilöön korostaa Bereniken henkilöhaamon määrittelemättömyyttä.

Gilbert ja Gubar (1979/1984, 78–79) tulkitsevat Charlotte Brontën romaanin *Jane Eyre* (1847) ullakolle piilotetun ja hulluksi luokitellun Bertha Masonin sekä päähenkilön että kirjailijan kaksoisolennoksi, tukahdutetun pimeän ja villin minän edustajaksi. Berenike pohtii kirjoituksissaan jakautumistaan päivä- ja yöminään. Hänen päivämინās on esillä teoksen alussa, kun hän kirjoittaa kokemuksistaan klinikalla. Yöpuoli tulee esille, kun hän pääsee fantastiselle matkalle Nadiriin. Yöllä hän voi kääntää karvaisen puolensa esiin: ”Natt – det är då människan vänder den lurviga sidan ut” (BH, 168).<sup>5</sup> Yön pimeydessä Berenike voi kokeilla erilaisia rooleja ja tehdä asioita, joita ei ole voinut aiemmin tehdä.

### Rautainen, kankainen ja lasinen kaupunki

Tulkitsen Bereniken yömatkan Nadiriin uneksi. Unien kuvaaminen on utopiakirjallisuuden lajikonventio, joka mahdollistaa vaihtoehdoisen todellisuuden luomisen (Ryan-Hayes 1995, 208). Bereniken uni ei ole täysin vastakkainen teoksen valvetodellisuudelle, vaan useat toistensa kaltaiset hahmot ja tapahtumat yhdistävät niitä. Bereniken kokemukset fantastisessa maassa muistuttavat unta, koska Nadirissa on jotain tuttua mutta vieraaksi muuntuneena. Näin kuvaus Oblivionista toisintaa Sigmund Freudin käsitystä unesta, joka yhdistää kuluneen päivän tapahtumat varhaisempiin muistoihin ja unennäköhetken tuntemuksiin (Freud 1900/1999, 142). Öinen Nadir on mahdollista tulkita monella tavalla. Se voi olla Bereniken mielen symbolinen kuvaus, jossa seikkailut syövereissä kuvaavat matkaa tiedostamattomaan, jota on nimitetty metaforisesti alitajunnaksi. Nimi Nadir viittaa alapuoleen, ja Berenike joutuu syvälle maan alle joutuessaan kaupungin viemäreihin ja luoliin. Nadir on tulkittavissa myös yhteiskunnalliseksi allegoriaksi.<sup>6</sup>

Kertoja on kaukaisen Oblivionin maan kaupungissa ulkopuolinen tarkkailija, joka on tyypillinen hahmo sekä satiirisessa (Knight 2004, 64) että utooppisessa kirjallisuudessa.

nessa (Cavalcanti 2003, 59). Berenike kertoo suhtautuvansa uteliaisuudella kaupungissa harjoitettuun seksikauppaan, johon ei itse tunnusta osallistuvansa. Kertoja ilmoittaa raportoivansa kaupungin toiminnan lisäksi omista tunteistaan ja reaktioistaan. Hän tekee yksityisistä ajatuksistaan julkisia kirjoittamalla ne vihkoihin ja lähettämällä vihkot poissaolevalle vastaanottajalle.

Är säker på att ni, likaväl som jag, tar avstånd från allt vad kommersiell kött-handel 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 föga till dossier Berenike K). (BH, 154.)

Berenikeä on aiemmin pilkattu nimillä ”fläskfia” ja ”svettberta”, mutta Nadiriin taivallettuaan hän on polttanut kaikki rasvavarastonsa. Aluksi hän kokee unelmiensa täyttyneen, koska on vihdoin laiha, kaunis ja ihailtu: kaikkea, mitä ei tuntenut aiemmassa elämässään olleensa. Hän uskoo olevansa ainoa täydellinen yksilö miljoonan naisen joukossa, mikä tekee hänestä korvaamattoman. Nadir on täten Bereniken yksityisen toiveen toteutuma.

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.)

Kertojan itselleen asettama tehtävä kaupungissa on kaivaa esiin nykyisen Nadirin alla olevat kuusi historiallista rauniokaupunkia. Hän on kuullut kaupungeista myyttisiä tarinoita naiselta nimeltä Det Stora Protokollet, joka on kertonut, kuinka entisissä kaupungeissa on tehty kauppaa rakkaudella ja kuinka nykyiset seksityöläiset ovat alkuhuora Lucyn perillisiä. Bereniken kirjoittamat kuvaukset eri materiaaleista rakennetuista ja eri tavoin tuhoutuneista kaupungeista muistuttavat vuorottelevia utopioita ja dystopioita ja myös antiikin myyttisiä aikakausia, kulta-, hopea-, vaski- ja rauta-aikaa (Ovidius 1997 I, 89–150). Viides Nadirin kaupunki oli rakennettu raudasta ja sitä hallitsivat miehet. Rautakaupungissa vallitsi tuhatvuotinen pimeys ja tätä synkkää kaupunkia piti pelossa ja kurissa hallintakoneisto, joka kielsi naurun ja vapauden. Viidennessä kaupungissa seksi ja alastomuus luokiteltiin synniksi ja eläimiäkin saatettiin teloittaa sillä perusteella, että ne kulkivat vaatteitta. Rautainen Nadir muistuttaa Ovidiuksen (I, 125–150) kuvausta myyttisestä rauta-ajasta, joka oli väkivallan, vainon, kierouden ja kavaluuden aikaa.

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 *djurhoror* 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.)

Vaikka dystopian ja satiirin lajipiirteisiin kuuluu yhteiskunnan tai yksilön paheellisten piirteiden liioittelu, on kertomus vietteleviä eläimiä vainoavasta viidennestä Nadirista liioitteluudessaan huvittava. Kertoja toistaa kuulopuheita, joiden mukaan viidennen kaupungin miehet uskoivat villieläinten hiipivän kaupunkiin, jotta ne voisivat harjoittaa siellä haureutta. Kuvauksen kritiikin voi tulkita kohdistuvan miehiin, jotka näkevät naaraan jokaisen eleen kutsuna seksuaaliseen kanssakäymiseen, mutta tämä tulkinta jää kuvauksen humoristisuuden varjoon.

Rautaisessa Nadirissa asukkaat ovat vahtineet toisiaan ja kaupunki on ollut täynnä postilaatikoita ilmiantoja varten. Tällainen vainoharhaisuus on ominaista dystopioiden totalitaarisille valtioille. Esimerkiksi Karin Boyen dystopiaromaanin *Kallocain* (1940) Värlsstatenin kansalaiset ilmiantavat mahdollisia sääntöjen rikkojia, vaikka nämä olisivat heidän läheisiään. Lindbergin romaanissa kuvattu kansalaisten välistä epäluuloisuutta lietsova rauta-Nadir ruostui lopulta puhki, minkä jälkeen naiset rakensivat vedestä ja kankaasta kuudennen bordellikaupungin Najadian, jossa vallitsi myös naisten ja eläinten kannalta ihanteellinen järjestys. Bereniken maalaileva kuvaus kuudennen kaupungin pelloista, puroista ja vesiputouksista tuo mieleen pastoraali-idyllit, ja maaseutumiljöön liittyy Najadian myös feminististen utopioiden traditioon. Eva Heggstadin (2003, 184) mukaan monissa naisten kirjoittamissa utopioissa kuvataan, miten naiset voivat toteuttaa unelmansa maaseudulla kaupungin ulkopuolella. Feministisissä utopioissa patriarkaalinen hallinta on yhdistetty tieteen ja teknologian tuhoavaan käyttöön, kun taas naisten pyrkimykseksi on esitetty eläminen sopusoinnussa luonnon kanssa (Kumar 1991, 103).

Kuudennessa bordellikaupungissa siniset ja valkoiset puuvilla- ja pellavapellot levittäytyvät niin kauas kuin silmään siintää, minkä voi tulkita viittaukseksi Zacharias Topeliuksen suomalaista kansallismaisemaa ihannoiden kuvaavaan runoon *En sommar-dag i Kangasala* (1853): ”vidt skina de blåa vatten / så långt de af ögat nås” (Topelius 1970, 135). Viittaus Topeliuksen runoon ja peltojen sinivalkeisuus mahdollistavat tulkinnan, jonka mukaan utooppinen kuvaus ironisoi idealisoitua Suomi-kuvaa.<sup>7</sup>

Hur som helst hade man i färskt och kritiskt minne järnstadens gräsligheter, och anlade härliga trädgårdar i vilka vattenfall och springbrunnar ständigt sorkade. 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.)

Jos viides Nadir muistuttaa rauta-ajan kaupunkia, on Najadia peltoineen ja puutarhoineen rauhallisen ja runsassatoisen kulta-ajan kaltainen paikka. Najadia kuitenkin eroaa Ovidiuksen kulta-ajan kuvauksesta merkittävästi: kulta-ajan maa ei ole ihmisen muokkaama, kun taas Najadian rakennelmat ovat ihmisen tekemiä ja pellot on valjastettu rakennustarpeen tuottamiseen. Kuvaus kuudennesta kaupungista on niin ylenpalttisen idyllinen, että se kääntyy utopian parodiaksi. Kertoja kuvittelee ulkopuolisen näkökulman, josta katsottuna kuudes Nadir on tavallista kaupunkia paljon vapaampi ja iloisempi. Utooppisessa kuvauksessa on kuitenkin särö. Puuvilla- ja pellavapeltoja viljellään, jotta kankaasta rakennetun kaupungin korjaamiseen riittäisi materiaalia. Kaupunki ei olekaan täydellinen vaan alati vaarassa ratketa liitoksistaan.

Lasista rakennettu seitsemäs Nadir muistuttaa materiaaliltaan enemmän rauta-kaupunkia kuin vesipuutarhaa. Kristallikaupunki on kertojan utooppinen määränpää, joka lumooa hänet ensi näkemältä. Kaupunkiin tultuaan hän kuvittelee, että Nadirissa kaikki on sallittua.

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 maskrosfjün över slätten, mot havet, ut över havet – såg dem med mina egna ögon, då jag släpade mej fram de sista vers-ten mot kristallstaden – denna utsvävning i glas! – som jag i mitt utmattade tillstånd tog för en hägring. (BH, 158.)

Kaupungin lasi loistaa timantin lailla, ja loiste moninkertaistuu tähtien heijastuessa sen peilikirkkaasta pinnasta.<sup>8</sup> Lasinen kaupunki luo erilaisia illuusioita, joista yksi on kuvitelma läpinäkyvyydestä, joka myöhemmin paljastuu kontrollin välineeksi. Arkkitehtuurin kuvauksella on merkittävä tehtävä monessa dystopiassa. Esimerkiksi Jevgeni Zamjatinin dystopian *My* (1920) valtio Edinoe Gosudarstvo on rakennettu lasista, mikä mahdollistaa kansalaisten jatkuvan valvonnan. Myös Nadirissa kaupungin rakennusmateriaalin läpinäkyvyys alistaa asukkaat tarkkailun kohteiksi. Dystopioissa raja yksityisen ja julkisen välillä on usein tuhottu, minkä tuloksena valtio voi kontrolloida kansalaisten elämää (Gottlieb 2001, 11–12).<sup>9</sup> Berenike on ensin haltioissaan siitä, että hänen kaunis



kuvansa on heijastettu eri puolille kaupunkia. Hän kuitenkin huomaa, että katseiden kohteena oleminen rajoittaa yksityisyyttä. Bordellityöntekijöiden huoneiden ovissa on tirkistysreikiä, joiden läpi heitä voidaan tarkkailla. Berenike tukkii ovensa silmän purukumilla ja kapinoi näin valvontaa vastaan.

Kun Berenike tekee jotain miesten mielestä sopimatonta, häntä solvataan ja hänestä valitetaan kaupungin johtomiehille. Kuvitelma eroottisesta vallasta osoittautuu valheelliseksi, kun Berenike huomaa olevansa kaupankäynnin väline (Stenwall 2001, 57). Seitsemännen Nadirin tunnuslause on ”Lust gör fri” (BH, 158), mikä antaa ymmärtää kaupungin olevan vapauttavan halun työssija. Lause kuitenkin synnyttää konnotaation keskitysleirien porttien lauseeseen ”Arbeit macht frei”, mikä asettaa vapauden kyseenalaiseksi. Halu pikemmin vangitsee kuin vapauttaa. Kaupungin vankan muurin neljästä tarkasti vartioidusta portista kahdella on pahaenteinen nimi: eteläinen portti on kansan puheessa Krematorium ja länsiporttia kutsutaan Golgataksi (BH, 216). Nadirissa näkemässään unessa Berenike kulkee Golgata-portista jättömaalle, jonne Nadirissa käyttökeltomiksi luokitellut naiset on karkotettu.<sup>10</sup> Nämä naiset huolehtivat bordellityöläisten synnyttämistä lapsista. Vastasynntyneet on yritetty tappa, koska seitsemännen Nadirin prostituoidut eivät saa lisääntyä.

Sukupuolielämän sääntely ja syntyvyyden rajoittaminen ovat yleisiä aiheita utopia- ja dystopiakirjallisuudessa (Ryan-Hayes 1995, 223; Gottlieb 2001, 11). Puuttamalla lisääntymiseen ja seksuaalisuuteen yhteiskunnat rajoittavat kansalaistensa yksityisintä aluetta. Najadiassa rakastettiin lapsia, mutta Nadirissa lapset sysätään Bereniken kuuleman mukaan virtaan. Kuudennessa kaupungissa bordellin palveluista ei maksettu rahalla vaan perunoilla tai kukilla, ja bordellissa tarjottiin seksin lisäksi käsin kirjoitettuja kirjoja ja muita hengentuotteita. Vaihtotalouteen perustuvaa yhteiskuntaa seuraa rahatalous, jossa bordellin tuotto päättyy johtajalle Herrn i Himlenille, eivätkä naiset saa mitään. Seitsemännessä Nadirissa hyväksytään vain ne, jotka pystyvät ostamaan tai myymään ruumista. Kuudes kaupunki ilmentää luokkajakoon perustumattomassa järjestyksessään utopiaa, kun taas seitsemännen kaupungin hierarkkisuus ja luokkapohjaisuus liittävät sen dystopian traditioon (Ryan-Hayes 1995, 215).

Nadiria kutsutaan naisten kaupungiksi, mutta nimi on hämäävä: ”*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.) Kaupungin ainoat naiset työskentelevät suuressa bordellissa joko prostituoituina tai näiden avustajina. Muut jäävät kaupungin muurin neljän 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.) Konsortium on kaupungissa valtaa ja järjestystä ylläpitävä miehistä koostuva joukko,

joka kätkeytyy kansalta. Kaupungin jakautuminen tarkkaa järjestystä noudattavaan ja siitä erotettuun järjestyksen ulkopuoliseen alueeseen sekä nadirilaisten nimettömyys ovat piirteitä, jotka toistuvat dystopiakirjallisuudessa (Ljungquist 2001, 64, 266; Mohr 2005, 34).<sup>11</sup> Nadirin naisilta on viety persoonallisuus ja heidät on alistettu palvelukseen anonyymina massana. Nadiriin tuodaan ennen karnevaalia uusia tyttöjä, joita kaikkia kutsutaan nimellä Lulu. Berenikekään ei ole ainutlaatuinen vaan sarjanumeroitu ja korvattavissa toisella pitkätukkaisella naisella. Hän on 26. berenike, jonka nimeä ei tarvitse kirjoittaa isolla alkukirjaimella. Naisten tuominen Nadirin bordelliin muistuttaa kansainväliseen ihmiskauppaan liittyvää tapaa huijata nuoria naisia seksityöläisiksi vieraisiin maihin (myös Stenwall 2001, 62).

Aiemmat bordellikaupungit ovat tuhoutuneet jokainen omalla tavallaan. Sekä naisten että miesten rakentamat ja hallitsevat yhteiskunnat ovat osoittautuneet kestävämmiksi. Kaupunkien tuhoutuminen ja uusien rakentaminen ilmentävät jatkuvaa muutosta ja elämän kiertokulkua, mutta korostavat myös sitä, ettei mikään yhteiskunta ole täydellinen, ettei onni ole ikuista ja että utopiakin on altis tuhoutumiselle. Epätäydellisyys on ominaista kriittiselle utopialle, joka Moylanin (1986, 44) mukaan esittää yhteiskunnan puutteineen ja ongelmineen. Lucy Sargisson (1996, 2, 20, 52) näkee 1900-luvun lopun feministisen utopiakirjallisuuden kyseenalaistavan mahdollisuuden täydelliseen yhteiskuntaan ja korostavan yhteiskunnan dynaamisuutta ja prosessimaisuutta. Lindbergin romaanin voi tulkita kuvaavan tällaisia epätäydellisiä paikkoja, jotka voivat muuttua utopiasta dystopiaksi.

### **Menneisyys ja tulevaisuus dystooppisissa yhteiskunnissa**

Syy Bereniken matkalle Nadiriin on halu kaivaa esiin kaupungin menneisyys, nykyisen Nadirin alle hautautuneet kaupungit. Arkeologiset kaivaukset ovat torjuttujen muistojen mieleen palauttamisen metafora (Freud 1905/2006, 24; Møller 1991, 33–34), mutta psykoanalyttinen tulkinta ei ole ainoa mahdollinen, vaan muinaisten asuinpaikkojen esiin tuominen voi kuvata myös kertojan halua vastustaa tapaa, jolla Nadirin yhteisö kieltää menneisyyden.

Dystopiat ja utopiat kuvaavat ihmisen ja yhteisön suhdetta menneisyyteen ja tulevaisuuteen, esimerkiksi sitä, mitä menneestä voi kertoa ja miten tulevaisuutta voi visioida ja ennakoita. Dystopian on nähty toimivan varoituksena näyttämällä, millainen tulevaisuus meitä odottaa tämänhetkisen yhteiskunnallisen kehityksen seurauksena (Baccolini 2007, 165; Gottlieb 2001, 15). Näin tulkittuna dystopian henkilöhaamon nykyhetki on lukijan mahdollinen tulevaisuus. Gottlieb kuitenkin huomauttaa, että tällainen tulevaisuuden kuvaus puuttuu esimerkiksi teoksista, jotka on kirjoitettu Itä- ja Keski-Euroopan totalitaarisissa diktatuureissa. Näissä dystopioissa kauheaa yhteiskuntaa ei etäännytetä tulevaisuuteen, vaan historiallisesti vallitsevaa yhteiskuntaa kuvataan

pahimpana mahdollisena. (Mt., 17.) Gottliebin näkemys kyseenalaistaa käsityksen, jonka mukaan dystopiat sijoittuisivat aina tulevaisuuteen.

Nadirin kaupungissa vallitsee eri aika kuin Klinikalla. Valoisa juhannusyö on siellä muuttunut päättymättömäksi pimeydeksi ja keskikesä on vaihtunut lumeen ja räntään. Nadirin aika ei sijoitu selkeästi tulevaisuuteen eikä menneeseen klinikan aikaan nähden vaan on pikemminkin samanaikainen vaihtoehtoinen todellisuus, joka on ajan ulottumattomissa. Nadirissa ei tunneta viikonpäivien, kuukausien tai kellonaikojen käsitteitä, sillä siellä vallitsee ikuinen nykyhetki. Berenike pelkää unohtavansa menneen muiden asukkaiden tavoin. Unohdukseen viittaa jo maan nimi, Oblivion.

*[M]inns från en stund till en annan, är en smula rädd att drabbas av den glömska som dom faktiskt odlar här i landet, och som hör ihop med deras tid, det här s.k. eviga nuet.*

– *Minns inte, minns inte, minns inte* viskar det utanför min dörr när någon av *dem*, drar förbi.

Hororna, nämligen. Och deras passoppar, det dräller nämligen av såna. (BH, 163.)

Berenikestä tuntuu, ettei kukaan tiedä, mitä kaupungissa on tapahtunut tai että aiemmista tapahtumista vaietaan. Kaupungin edellinen berenike on hävinnyt sala-peräisesti, ja Berenike kuulee huhun, että hänen edeltäjänsä olisi hukutettu kaupunkia ympäröivään virtaan. Kertoja on kadottanut henkilöpaperinsa vaarallisella matkallaan Oblivioniin, minkä vuoksi hän ei tiedä tarkkaa ikäänsä. Kun Berenike on ollut koppiin-sa lukittuna jonkin aikaa, hän oivaltaa olevansa bordellin vanki ja joutuvansa kantamaan bereniken rooliaan ikuisesti. Paikalleen pysähtynyt aika korostaa vankeuden kurjuutta, sillä loppua sille ei ole odotettavissa.

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 on ristiriitainen vannoessaan kaupungissa olevan hyvä olla mutta todetessaan seuraavassa virkkeessä huijaavansa, jos väittäisi asioiden olevan hyvin. Kertoja esittää osan väitteistään leikillään ja saattaa kirjoittaa lauseidensa perään sanan ”skämt”. Kujeilevuus ja vakavuus sekä epävarmuus ja päämäärätietoisuus vuorottelevat kertojan kirjoituksessa. Maria Margareta Österholm (2012, 203–204) tulkitsee Nadirin olevan Berenikelle paikka, jossa voi poiketa muulloin vallitsevista normeista ja jossa huora-sanalla ei ole kielteistä merkitystä. Österholm (mt. 203, 220–224, 210–211) käsittelee Lindbergin romaanissa kuvattujen naisten erilaisia rooleja, mutta ei analysoi roolien kahlitsevuutta tai sitä, että bordellityöntekijöiltä on riistetty yksilöllisyys ja mahdolli-

suus omien ajatusten esittämiseen. Kärjistetyin esimerkki tästä on bordellin suosittu työntekijä Huvudlösa, jolla ei päättömyytensä takia ole ajatuksia, muistoja eikä tunteita.

Nadirissa muistaminen on kielletty sekä yksilöltä että yhteisöltä. Kaupungin vallanpitäjät hallitsevat asukkaiden lisäksi menneisyyttä määrittelemällä, mitä saa muistaa. Klinikalla Berenike kertoo, kuinka haluaisi tehdä arkeologisen seikkailuretken tulevaisuuteen tai menneeseen tulevaisuudessa, mikä kuvastaa romaanin aikatasojen kompleksisuutta. Kaivamalla esiin menneisyyden Berenike voisi kenties saada tietoa tulevaisuudesta.

*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.)

Menneistä tapahtumista kiertää Nadirissa tarinoita, mutta niiden todenmukaisuuteen ei ole luottaminen. Kertoja ei saa tietoonsa kaikkea, mitä kaupungissa tapahtuu tai on tapahtunut, ja kertoja itsekin salailee asioita yleisöltään. Hän ei paljasta maan tarkkaa sijaintia tai oikeaa nimeä, sillä ei halua muiden arkeologien pääsevän jäljilleen. Kirjataan eivätkä ole Nadirissa tietolähde, sillä kaupungin kirjaston kirjat ovat kivettyneet ja Berenike kertoo, ettei muista juuri mitään aiemmin lukemistaan kirjoista (BH, 206). Muistaminen on Nadirissa annettu Det Stora Protokollet -nimisen naisen tehtäväksi, mutta hänet on irtisanottu 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 avpollletterat!

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 kysyy, eivätkö bordellin tytöt ansaitse tarinoidensa tallentamista. Kysymyksen voi tulkita viittaavan naisten, varsinkin alaluokkaisina pidettyjen naisten, sivuuttamiseen historiankirjoituksessa. Berenike haluaa uudistaa historiankirjoitusta kirjoittamalla ensimmäisen bordellihistoriikin ja antamalla äänen seksityöläisille, mutta ensin hänen olisi löydettävä viralta pantu Suuri Muisti.

Menneisyyden ja muistojen kontrolloiminen on ominaista dystopioiden yhteiskunnille, joissa historian kieltäminen on vallankäytön muoto (Gottlieb 2001, 15;

Ljungquist 2001, 271). Baccolinin (2003, 115–116, 125) mukaan hegemonisen diskurssin luominen dystopian maailmassa edellyttää sekä kollektiivisen että yksilöllisen muistin hävittämistä, jotta kansalaiset mukautuisivat hegemoniaan. Tietämys historiasta ja muistaminen ovat hallinnon silmissä vaarallisia elementtejä, jotka voivat antaa kansalaiselle välineitä vastarintaan. Jotta yksilö voisi vapautua dystooppisen yhteiskunnan ikeestä ja saada nykyhetken ja tulevaisuuden hallintaansa, hänen on muistettava ja ymmärrettävä oma ja yhteisön menneisyys. Baccolini (mt., 115) erottaa klassisen ja kriittisen dystopian esimerkiksi sillä perusteella, että edellisessä henkilöhahmo ei pysty saamaan menneisyyttä haltuunsa, mutta jälkimmäisessä historian uudelleen löytäminen on oleellinen elementti, joka edesauttaa toivon säilymistä.

Berenike kirjoittaa Nadirissa lapsuus- ja nuoruusmuistoistaan ja yrittää saada selville Nadirin aiempia tapahtumia, vaikka muistaminen on tehty vaikeaksi. Kirjoittaminen ja muistaminen ovat osa Bereniken kapinointia kaupungin vallanpitäjiä vastaan. Hän toimii samalla tavalla kuin *The Handmaid's Tale* Offred, joka Mohrin (2005, 262) mukaan rikkoo patriarkaatin virallisen ja yksiäänisen diskurssin esittämällä poikkeavia näkökulmia menneisyydestä ja nykyisyydestä. Useissa dystopioissa lukemista ja puhumista rajoitetaan ja kieli on vallan väline (mt., 33). Berenike on menettänyt puhekykynsä eikä näin ollen voi kyseenalaistaa Nadirin sääntöjä puhumalla. Puhumisen sijasta hän kirjoittaa vihkoihinsa raportteja, jotka lähettää tohtorilleen kuriirin mukana, jotta ne välttäisivät sensuurin. Berenike olettaa, että kirjoittaminen yritetään estää, minkä vuoksi hän piilottaa vihkoja hiuksiinsa, jotta aikapoliisi ei voisi takavarikoida niitä. Päiväkirjan pitäminen ja omista kokemuksista kertominen ovat keinoja kyseenalaistaa ja vastustaa menneisyyden kieltävää totalitarismia myös teoksissa *My* (Zamjatin, 1920) ja *Nineteen Eighty-Four* (Orwell, 1949). Kathryn Humen (1984, 111) mukaan päiväkirjan kirjoittaminen voi tuoda tukahdutetut tyytymättömyyden tunteet tietoisuuteen. Päiväkirjoissaan Berenike esittää kritiikkiä Nadiria kohtaan, vaikka hänet on muuten vaimennettu. Jos hän voisikin puhua, ei hänen koppinsa paksujen lasiseinien läpi kuuluisi mitään.

### Aamun aurinko dystopian raunioilla

Nadirin karnevaalin aikana syttyy tulipalo, joka tuhoaa suurimman osan kaupungista. Tulipalon jälkeen kellot alkavat käydä ja aika alkaa kulua. Nadirin muusta maailmasta erottava muuri sortuu ja lasiset rakennukset sulavat.

*Senare.* Så skönt att skriva ”senare”, och ha rätt att göra det. Har lust att stå upp och skrika **idag idag idag**, men vad skulle det tjäna till då ingen finns som hörde det – av *dom*, menar jag ... Berättade visst aldrig för er att jag hade Censuren på mej otaliga gånger, *tidspolis*en för att vara korrekt, men att jag varje gång lyckades gömma häftet i mitt hår, doktorn, och i den urskogen tordes de inte treva efter förbjuden vara. (BH, 321.)

Palon jälkeen Berenike voi kirjoittaa vapautuneesti, miten hänen toimintaansa aiemmin valvottiin. Bereniken pitkät hiukset palavat tulessa, mikä symboloi hänen vapautumistaan bereniken roolista. Savuavien raunioiden ylle nousee aamun aurinko, ja uusi alku on voittanut ikuisen yön. Synkimmät satiirit ja dystopiat eivät lopu onnellisesti (Kivistö 2007, 26), mutta Lindbergin romaanissa kaupungin palaminen mahdollistaa kertojan vapautumisen eikä näin ollen ole teoksen kokonaistulkinnan kannalta negatiivinen tapahtuma. Toivo paremmasta on Baccolinin (2007, 165–166) mukaan historian hallinnan ohella yksi tekijöistä, joka erottaa kriittisen dystopian klassisesta. Perinteinen dystopia ei hänen mukaansa salli toivon mahdollisuutta tarinan sisälle. Tällainen teos voi saada lukijan toivomaan pessimistisen tulevaisuuden välttämistä, mutta toivon mahdollisuus jää tarinamaailman ulkopuolelle. Kriittiset dystopiat mahdollistavat toiveikkuuden myös tarinamaailman sisällä, koska ne jäävät ratkaisultaan avoimiksi. Päähenkilön selviytyminen voi ilmentää sellaisten ryhmien mahdollisuutta vastarintaan, joiden luokka, sukupuoli, rotu tai seksuaalinen suuntautuminen on torjuttu hegemonisessa järjestyksessä (Baccolini ja Moylan 2003, 7). Vaikka Nadirin tulipalo tappaa suuren osan kaupunkilaisista, Berenike ja kaupungin rajojen ulkopuolelle karkotetut ihmiset pelastuvat.

Seitsemännessä ja samalla teoksen viimeisessä vihossa Berenike kertoo olevansa jälleen klinikan huoneessa, joka on muuttunut munankaltaiseksi turvapaikaksi: ”Jag är ensam i mitt äggkala rum” (BH, 332). Kertoja itse on huoneen sisällä odottamassa uudelleen syntymistään ja uskoo löytävänsä vielä joskus ihanteellisena pitämänsä Heliganiin, hevosten maahan. Kertoja kuvailee, kuinka valtameri tuudittaa ja kuljettaa häntä kohti Heliganin rantaa, jonne hän on kaivannut koko ikänsä.

Redan omsluter mej rummet som en mor sitt foster och jag känner hur mina ögon tåras, doktorn! En ocean vagnar 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 beskyddades jag av – ja skratta ni bara! – själva *kärleken*. (BH, 332.)

Berenike löytää kaupungin tuhoutumisen jälkeen aiemmin kadottamansa yhteyden toisiin ihmisiin. Bordellin kopissa hän kertoo olevansa eristyksissä muista. Kukaan ei ole koskettanut häntä pitkään aikaan, vaikka hän on ollut esillä ja ihailtuna. Kun Nadir palaa tulessa, Berenike karkaa yhdessä Lammungen-nimisen nuoren naisen kanssa vainoajilta, jotka halusivat tappaa naiset. Kaupungin tuhoutumisen jälkeen Berenike kohtaa myös kaupungin ulkopuolelle karkotetut vanhat naiset, jotka kertovat hänelle kohtaamastaan väkivallasta ja vainosta. Patricia Waugh (1989, 197–198) katsoo, että 1900-luvun lopun naisten kirjoittamassa utopiakirjallisuudessa yhteisöllisyys ja suhteet muihin tarjoavat mahdollisuuden uudelleenlaiseen järjestelmään, joka tarjoaa vaihtoehdon vallitsevan järjestelmän alistamiselle ja yksilökeskeisyydelle.

Tällainen yhteisöllinen utopia on tulkintani mukaan myös Lindbergin romaanissa kuvattu naisten välisen yhteyden löytäminen.

Nadirin yhteiskunnan toiminnan ja kaupungin arkkitehtuurin kuvauksessa on yhteneväisyyksiä monen klassisen dystopiakaupungin kanssa. Nadir jakautuu tarkasti järjestettyyn muurien sisäpuoliseen kaupunkiin ja muurien ulkopuolen kontrolloimattomaan alueeseen. Muurien sisäpuolinen hallinto muistuttaa totalitaarista diktatuuria, jossa valta on keskittynyt harvoille miehille ja joka alistaa osan asukkaistaan. Kaupungin naiset ovat jatkuvan valvonnan alaisia. Lindbergin teos on luettavissa feministisenä dystopiana, jonka keskeisiä teemoja ovat rajoittavat sukupuoliroolit, naiseen kohdistuva väkivalta sekä kielen ja vallan suhde (Mohr 2005, 36). Romaanin satiirinen kritiikki kohdistuu yhteiskuntaan, jossa ihmiset on pakotettu ahtaisiin sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta määrittäviin normeihin. Ihmisille tarjotaan identiteettejä, jotka heidän tulee täyttää. Miehen tulee haluta seksiä, kun taas naisen tulee olla haluttava. Teoksessa kuvattu yhteiskunta on kaksinaismoralistinen, sillä se, mikä on hyväksytty miehelle, ei ole sallittua naiselle.

Kaupungin, mielen ja ruumiin kuvaukset limittyvät romaanissa. Samalla lailla kuin Berenike on suljettuna huoneeseensa mielisairaalassa ja bordellissa, on hän vanki omassa ruumiissaan. Vapautuminen dystooppisesta kaupungista ja vapautuminen ulkonäköön liittyvistä rooleista rinnastuvat toisiinsa. Nadir-jakson kuvaus on ambivalentti. Kaupunki on toisaalta Bereniken toiveiden täyttymys, sillä siellä hän saa olla ihailtu ja käyttäytyä itselleen uudella tavalla. Berenike oli ahdistunut ja yksinäinen jo ennen Nadiriin matkustamistaan, ja vaikka hän joutuu Nadirissa tukalaan asemaan, hän voi vasta sieltä palattuaan uskoa löytävänsä rakkauden.

Uudelle dystopiakirjallisuudelle ominaiseen tapaan Lindbergin teos yhdistää utopian ja dystopian elementtejä ja esittää erilaisia toiveiden ja pelkojen toteutumia kuvitteellisten kaupunkien muodossa. Teos eroaa klassisesta dystopiasta ja muistuttaa kriittistä dystopiaa kuvaamalla toiveikkaan lopun, jossa päähenkilö ei tuhoudu. Romaanin tulkintaa yhteiskunnallista todellisuutta kritisoivana satiirisena dystopiana hämmentävät mielestäni minäkertojan ristiriitaisuus ja hänen kuvaamiensa maailmojen kuvitteellisuuden korostaminen. Teoksen lopussa Berenike piirtää taskustaan löytämällä kynällä huoneensa seinään oven, josta astuu ulos (BH, 315). Oven piirtäminen kuvaa mielikuvituksen vapauttavaa voimaa ja paljastaa kenties dystooppisen sarron kuvitteellisuuden. Jos kertoja piirtää itselleen oven, josta pääsee ulos, on hän voinut piirtää itse myös huoneen, jonka vangiksi joutui.

## Viitteet

<sup>1</sup> Lindbergin teoksen ja sen päähenkilön myyttinen nimi viittaa tarinaan Egyptin kuningattaresta Berenikestä, joka uhrasi pitkät hiuksensa Afroditelle saadakseen miehensä sodasta elävänä kotiin. Afrodite kiinnitti hiukset tähdiksi taivaalle ja tähdet muodostavat

Coma Berenices -nimisen kuvion. (Henrikson 1958/1999, 255.)

<sup>2</sup> Tom Moylan käsittelee teoksessaan *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination* (1986) kriittisen utopian lajia, jonka hän katsoo kehittyneen 1960-luvun jälkeen etenkin science fiction -kirjallisuudessa. Moylanin käsittelemät teokset ovat Joanna Russin *The Female Man* (1975), Ursula K. Le Guinin *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974), Marge Piercyn *Woman on the Edge of Time* (1976) ja Samuel R. Delanyn *Triton* (1976). Moylan pohjaa ajatustaan kriittisestä utopiasta muiden muassa Ernst Blochin utopiateoriaan, joka on Moylanin (mt., 20) mukaan syventänyt käsitystä utooppisen ajattelun vallankumouksellisesta potentiaalista. Utooppiseen kuvitteluun kuuluu Blochin mukaan erilaisten nykyhetkestä radikaalisti eroavien tulevaisuuksien visioiminen ja toivo paremmasta tulevaisuudesta (ks. Moylan 1986, 21, 23). Lucy Sargisson tarkastelee teoksessaan *Contemporary Feminist Utopianism* (1996) erityisesti feministisen utopiakirjallisuuden transgressiivisuutta.

<sup>3</sup> Esimerkiksi Karen Ryan-Hayes (1995) tulkitsee Vladimir Voinovitsin romaanin *Moskva 2042* (1986) sekä satiiriseksi dystopiaksi että dystopian konventioiden parodiaksi.

<sup>4</sup> Dustin Griffin (1994, 67) katsoo satiirin ironian olevan usein epävakaa ironiaa, minkä vuoksi satiirin lukija ei voi olla varma satiirikon tarkoituksesta. Griffinin (mt.) mukaan toisinaan on syytä olettaa, ettei satiirikko itsekään hallitse teoksen ironiaa.

<sup>5</sup> Karvaisen puolen esiin tuominen viittaa mahdollisesti siihen, miten Berenike voi öisessä Nadirissa pukeutua yhteen rooliasuistaan, samettiseen kissapukuun, ja muuttua hiipiväksi kissaksi Gattamelataksi. Maria Margareta Österholm (2012, 210–211, 220–224) käsittelee kiehtovasti Bereniken erilaisia alter egoja ja kaksoisolentoja, muiden muassa Gattamelataa.

<sup>6</sup> Moni allegorinen teos kuvaa Pirjo Lyytikäisen (2012, 35–36) mukaan sekä mielen ulkoista että mielen sisäistä maailmaa. Lyytikäinen osoittaa, miten Leena Krohnin *Tainaronin* (1985) fantastinen kaupunki on samanaikaisesti sekä kuva yhteiskunnasta että ihmismielestä.

<sup>7</sup> Lindberg parodioi kansallisromanttista Suomi-kuvaa myös romaanissa *Candida* (1996), jonka lopussa Candidan retkikunta saapuu Euroopan melskeistä Kangasalle, Roineen isännöimälle idylliselle Längelmähovin tilalle, jossa vallitsee rauha ja rakkaus niin ihmisten kuin eläinten välillä.

<sup>8</sup> Hohtava lasi-Nadir muistuttaa Johanneksen Ilmestyksen (Ilm. 21: 9–21) kuvausta Uudesta Jerusalemissa, joka ”säihkyi kuin kallein jalokivi, kuin kristallinkirkas jaspis” (Ilm. 21: 11) ja jota ympäröi korkea muuri. Nadirin kuvauksessa yhdistyvät Babylonin ja Uuden Jerusalemin piirteet. Johanneksen Ilmestyksen teoksen liittää myös luvun seitsemän symboliikka. Nadir on seitsemäs bordellikaupunki, ja Berenike kirjoittaa seitsemän vihkoa.

<sup>9</sup> Esimerkiksi Karin Boyen romaanissa *Kallocain* (1940) Värlsstatenin kansalaisten tunteet ja ajatukset voidaan paljastaa kemisti Leo Kallin kehittämän kallocain-aineen avulla, minkä seurauksena yksityiset elämänalueet päätyvät valtion kontrolloimiksi.

<sup>10</sup> Nadirin naisten kyydittäminen kaupungin ulkopuolelle muistuttaa tapaa, jolla Margaret Atwoodin romaanissa *Handmaid's Tale* yhteiskunnalle hyödyttömät hedelmättömät naiset kuljetetaan Gileadin rajojen toiselle puolelle siivoamaan myrkyllisten jätteiden saastuttamaa maata (Atwood 1985, 71; Gottlieb 2001, 106). Gottliebin (mt., 71) mukaan Gileadin käytännöt muistuttavat fasististen yhteiskuntien käytänteitä. Myös Lindbergin teoksessa voi nähdä viittauksen fasistisissa valtioissa tehtyihin ihmisryhmien kyydityksiin.

<sup>11</sup> Sarah Ljungquistin (2001, 273–274) mukaan 1900-luvun antitotalitaariset dystopiat kuvaavat usein maailmaa, joka on jakautunut kahtia äärimmäisen tarkasti organisoituun osaan



ja sen järjestäytymättömään vastakohtamaailmaan, joka voi järkyttää totalitariteettia. Tällainen jaottelu on hänen mukaansa esimerkiksi Zamjatinin romaanissa *My*, jossa järjestäytynyt ja järjestyksen ulkopuolinen maailma on erotettu toisistaan vihreällä lasimuurilla ja Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World* (1932), jossa uuden uljaan maailman ulkopuolella on hallitsematon alue. Järjestäytymätön maailma voi olla myös henkilöhahmon sisäinen unimaailma.

## Lähteet

- ATWOOD, MARGARET 1985: *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.
- 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 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: 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. Bern: Peter Lang, 159–191.
- BOYE, KARIN 1949/1958: *Kallocain*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- 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, 47–69.
- FERNS, CHRIS 1999: *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FREUD, SIGMUND 1900/1999: *Unien tulkinta*. Alkuteos: *Die Traumdeutung*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä–Helsinki: Gummerus.
- Freud, Sigmund 1905/2006: Erään hysteria-analyysin katkelma. "Dora". *Tapauskertomukset*. Alkuteos: *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos, 415–535.
- GILBERT, SANDRA M. & 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.
- GILMAN, CHARLOTTE PERKINS 1915/2009: *Herland*. Suom. Ville-Juhani Sutinen. Turku: Savukeidas.
- GOTTLIEB, ERIKA 2001: *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- GRIFFIN, DUSTIN 1994/1995: *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- HEGGESTAD, EVA 2003: *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950*. Stockholm: Symposion.
- HENRIKSON, ALF 1958/1999: *Antiikin tarinoita 1–2*. Alkuteos: *Antikens historier I–II*. Suom. Maija Westerlund. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- HUME, KATHRYN 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York and London: Methuen.
- HUME, KATHRYN 2000: *American Dream, American Nightmare: Fiction since 1960*. Urbana: University of Illinois Press.
- KIVISTÖ, SARI 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–27.
- KNIGHT, CHARLES, A. 2004: *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUMAR, KRISHAN 1987: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- KUMAR, KRISHAN 1991: *Utopianism*. Buckingham: Open University Press.
- LEFANU, SARAH 1988: *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press.
- LEVITAS, RUTH 1990: *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan.
- LINDBERG, PIRKKO 1996: *Candida*. Helsingfors: Schildts.
- LINDBERG, PIRKKO 2000: *Berenikes hår*. Helsingfors: Schildts. (=BH)
- LJUNGQUIST, SARAH 2001: *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2012: Allegories of Our World. Strange Encounters with Leena Krohn. *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Ed. by Leena Kirstinä. Helsinki: Finnish Literature Society, 24–41.
- 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.
- MOYLAN, TOM 1986: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen.
- MOYLAN, TOM 2000: *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- MØLLER, LIS 1991: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ORWELL, GEORGE 1949/1976: *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

- Pyhä Raamattu* 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- RABKIN, ERIC S. 1976/1977: *The Fantastic in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- RYAN-HAYES, KAREN 1995: *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentumainen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SARGISSON, LUCY 1996: *Contemporary Feminist Utopianism*. London and New York: Routledge.
- STENWALL, ÅSA 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Helsingfors: Schildts.
- TOPELIUS, ZACHRIS 1970: *Zachris Topelius 120 dikter*. Kommenterade av Olof Enckell. Finlandssvensk vitterhet. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- VIEIRA, FÁTIMA 2010: The Concept of Utopia. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Clayes. Cambridge: Cambridge University Press.
- WAUGH, PATRICIA 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- WOOLF, VIRGINIA 1928/1967: *Orlando*. Harmondsworth: Penguin.
- ZAMJATIN, E. I. 1920/1994: *My Roman*. Paris: Bookking International.
- ÖSTERHOLM, MARIA MARGARETA 2012: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Stockholm: Rosenlarv förlag.