

Naisen rooli dystopiassa

Naiskuvat ja yhteiskunnan vaikutus Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World*

Iida Kinnunen

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Iida Kinnunen

Naisen rooli dystopiassa – Naiskuvat ja yhteiskunnan vaikutus Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World*

Sivumäärä: 58

Tässä tutkielmassa käsittelen Aldous Huxleyn romaania *Brave New World* (1932, *Uusi uljas maailma*). Tarkastelen erityisesti romaanin naishahmoja ja niiden välittämiä naiskuvia. Keskityn erityisesti kahteen juonellisesti suurimman roolin omaaviin naishahmoihin, Lenina Crowneen ja Lindaan. Käsittelen myös romaanin yhteiskuntaa ja sitä, miten romaanin sisäiset yhteiskunnan rakenteet vaikuttavat naishahmojen kuvaukseen.

Huxleyn teoksen rinnalla analysoin vertailevasti kahta muuta dystopiakirjallisuuden klassikkoa; George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanin (1949) ja Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* -romaanin (1985). Vertailen näiden romaanien yhteiskuntia Huxleyn romaanin ja otan tarkasteluun myös teosten keskeisiä naishahmoja verraten niitä Leninaan ja Lindaan.

Käytän tutkielmani teoreettisena pohjana feminististä kirjallisuudentutkimusta sekä dystopian tutkimusta. Feministisestä kirjallisuuden tutkimuksesta hyödynnän erityisesti Judith Fetterleyn (1981) lanseeraamaa vastustavan lukemisen käsitettä sekä klassisessa feministisessä tutkimuksessa käytettyä naiskuvatutkimusta. Analysoin teoksia myös katseen kautta, hyödyntäen Laura Mulveyn (2009) miehisen katseen käsitettä. Katseen analysoinnissa hyödynnän Gérard Genetten (1972) fokalisaation käsitettä. Hahmojen tutkimuksen apuna käytän Shlomith Rimmon-Kenanin (1983) ajatuksia mimeettisen ja semioottisen hahmotutkimuksen yhdistämisestä. Dystopian tutkimuksen puolelta käytän apunani muun muassa Keith M. Bookerin (1994, 2013) sekä Erika Gottlieb (2001) tuotantoa. Tarkastelen teoksia myös tieteisfiktion näkökulmasta käyttäen apunani Darko Suvinin teosta *Metamorphoses of Science Fiction* (1979).

Tutkielmani puitteissa selvitin, että satiirimaiselle kirjallisuudelle tyypillisesti erityisesti Huxleyn ja Orwellin romaanien hahmot ovat melko karikatyyrimaisia ja tämä näkyy myös naishahmojen kuvauksessa. Naishahmot kuvataan pitkälti näiden ulkoisten ominaisuuksien, kuten kauneuden ja nuoruuden kautta. Atwoodin romaani eroaa näistä kahdesta muusta sekä naishahmojen määrän että hahmojen kompleksisuuden puolesta. Atwoodin romaani on kirjoitettu naispäähenkilön fokalisoimana, mikä myös lisää syvyyttä naishahmoihin. Huxleyn ja Orwellin romaanien naishahmot muotoutuvat suurimmilta osin pelkästään mieshahmojen fokalisaation kautta.

Avainsanat: *Brave New World*, Aldous Huxley, dystopia, utopia, feministinen kirjallisuudentutkimus, naiskuvat

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohteen esittely	5
1.2	Tutkielman teoreettinen tausta	10
1.3	Tutkielman eteneminen	12
2	Teoreettiset lähtökohdat ja keskeiset käsitteet	14
2.1	Feministinen kirjallisuudentutkimus	14
2.1.1	Vastustava lukeminen	16
2.1.2	Naishahmot tutkimuksen kohteena	18
2.1.3	Katse ja sen merkitys kirjallisuudessa	20
2.2	Dystopia käsitteenä ja kirjallisuuden genrenä	22
3	Dystooppisen yhteiskunnan vaikutus sukupuolittuneisiin rakenteisiin	26
3.1	Huxleyn satiirinen yhteiskunta	26
3.2	Yksilön suhde yhteiskuntaan ja muihin	34
4	Naishahmot yksilöinä ja osana yhteiskuntaa	40
4.1	Linda – hirviömäinen äitihahmo	40
4.2	Lenina – täydellinen ihannenainen	46
5	Lopuksi	51
	Lähteet	55

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohteen esittely

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa naishahmoja sekä romaanin dystooppisen yhteiskunnan vaikutusta naishahmojen kuvaukseen Aldous Huxleyn (1894–1963) tieteisromaanissa *Brave New World* (1932, suom. *Uljas uusi maailma*). Romaani on satiirinen dystopiaromaani, joka on saavuttanut klassikkoaseman tulevaisuusfiktio kentällä ja toiminut inspiraationa tulevalle dystopiakirjallisuudelle. Huxley ottaa romaanissaan kantaa aikansa poliittiseen ilmapiiriin ja viittaa muun muassa totalitarismin uhkaan sekä kapitalismiin.

Aldous Huxley oli brittiläinen kirjailija, joka tunnetuimpiin teoksiin lukeutuvat *Brave New World* -romaanin lisäksi muun muassa *Island* (1962, suom. *Saari*), *The Doors of Perception* (1954, suom. *Tajunnan ovet; Taivas ja helvetti*) ja *Eyeless in Gaza* (1936). *Brave New World* on kuitenkin yksi hänen tuotantonsa tunnetuimmista teoksista. Romaani on jättänyt jälkensä dystopiatraditioon ja se nostetaankin lähes aina esille puhuttaessa dystopiakirjallisuuden klassikkoteoksista. Vaikka romaanin julkaisuajankohdasta on jo lähes sata vuotta, se on silti vielä tänäkin päivänä huomattavan ajankohtainen. Romaanin käsittelemät teemat massatuotannon uhkakuvista sekä erityisesti ihmisten aistien ja ajatusten täyttäminen päämäärättömillä viihdytyskeinoilla vertautuu pelottavan todenmukaisesti nykyaikaan ja ihmisten riippuvuuteen mediasta.

Inspiraatiota romaaneihinsa Huxley sai muun muassa matkustamisen kautta. Hän matkusti laajasti ympäri maailmaa, erityisesti Aasian maissa ja Yhdysvalloissa. (Higdon 2013, 1–2.) *Brave New World* on sekoitus eri inspiraation lähteitä; romaanissa esitelty yhteiskunta ja sen asukkaat ovat inspiroituneet Yhdysvalloista, missä Huxley vieraili vuonna 1926 ja järkyttyi sen kulttuurista. Hänen mielestään yhdysvaltalainen kulttuuri, erityisesti massatuotanto ja jatkuva mediasta ja muista viihdykkeistä johtuva aistiärsykkeiden tulva tulisi korruptoimaan eurooppalaisen sivistyksen. Tämän pohjalta syntyi idea *Brave New World* -romaanin dystooppiseen yhteiskuntaan. (Poller 2021, 54.) Romaanin yhteiskunnan kastijärjestelmä on inspiroitunut Intiasta (Higdon 2013, 52–53). Romaanissa esiteltyyn ”villien” reservaatteihin Huxley on taas todennäköisesti saanut inspiraatiota omista matkoistaan New Mexican reservaatteihin (Higdon 2013, 148–150.)

Huxleyn matkustelun lisäksi *Brave New World* -romaanin on inspiroitunut useista muistakin todellisen maailman aiheista. Monet tutkijat ovat nostaneet esiin Huxleyn aikalaisen ja

läheisin ystävän, kirjailija D.H. Lawrencen vaikutuksen romaanin ja sen käsittelemiin aiheisiin. Muun muassa N.S. Boone (2014, 33) nostaa esille sen, kuinka Lawrencen esseestä ”Men Must Work and Women as Well” (1929) voi löytää monia yhtäläisyyksiä Huxleyn romaanin käsittelemiin aiheisiin liittyen. Näistä merkittävimpinä on Lawrencen esittelemä idea siitä, kuinka yhteiskunnan kehitys tulee johtamaan työtuntien vähenemiseen ja työn vähetessä ihmiset tulevat täyttämään elämänsä turhilla viihdykkeillä. Myös romaanin keskeisen hahmon Johnin on esitetty saaneen inspiraationsa Lawrencesta (Buchanan 2002, 86).

Brave New World -romaanin tapahtumat sijoittuvat vuoteen 632 A.F., eli 632 vuoden päähän siitä, kun Henry Fordin ensimmäinen T-mallin auto julkaistiin. Lyhenne A.F. tulee sanoista *After Ford*, joka on viittaus kristinuskon tapaan mitata vuosia lyhenteellä Anno Domini, jälkeen Kristuksen. Henry Ford on Huxleyn romaanissa nostettu ironisesti eräänlaiseen jumalasemaan, minkä takia muun muassa ajanlasku on nimetty hänen mukaansa.

Romaanissa esitellään yhteiskunta, jota kutsutaan romaanissa nimellä *World State*, maailmanvaltio¹. Maailmanvaltiota hallitsevat 10 maailmanohjaajaa², joista romaanin juonelle tärkein on Mustapha Mond, Länsi-Euroopan maailmanohjaaja, sillä romaanin tapahtumat keskittyvät suurilta osin tulevaisuuden Lontooseen. Maailmanvaltiolle tärkeimpiä arvoja ovat tuotantoteollisuus ja jatkuva kuluttaminen. Taide, historia ja kulttuuri on pyyhitty ihmisten mielistä lähes täydellisesti. Maailmanvaltion ihmiset pidetään tyytyväisinä soma-nimisen huumeen avulla, joka toimii eskapismien keinona ja toimii esimerkiksi alkoholin ja uskonnollisen hurmoksen korvaajana. Tämän lisäksi ihmisiä opetetaan ja kannustetaan olemaan seksuaalisessa kanssakäymisessä mahdollisimman usein ja mahdollisimman monen eri ihmisen kanssa. Perhesuhteita tai muitakaan läheisiä ihmissuhteita ei ole ja ajatus perinteisestä perhemallista ja vanhemmuudesta on ihmisille vieras ja jopa vastenmielinen.

Maailmanvaltion ihmiset on tuotteistettu äärimmilleen ja heidän elämänsä ennalta määritelty korkeimman mahdollisen tehokkuuden takaamiseksi. Jokainen ihminen luodaan keinoitekoisesti laboratoriossa kuvitteellisen bokanovsky-prosessin avulla. Ihmiset on jaettu ennalta määriteltyihin luokkiin; alfaan, betaan, gammaan, deltaan sekä epsiloniin. Näistä luokista alfa on korkein ja epsilon alhaisin. Luokat määrittävät sen, mitä yksilö tekee työkseen, miltä hän näyttää ja mikä hänen älykkyysosamääränsä on. Korkeimman luokan

¹ Käytän tässä tutkielmassa maailmanvaltio termiä, jota käytetään I.H. Orraksen suomennoksessa *Uljas uusi maailma* (2012, 17).

² Eng. *World Controller*. Maailmanohjaaja on tämän vastine I.H. Orraksen suomennoksesta (2012, 45).

yksilöt toimivat korkeimmissa, älykkyyttä vaativissa tehtävissä esimerkiksi johtajina, kun taas alimman luokan yksilöt tekevät kaikista yksinkertaisimpia työtehtäviä, kuten ajavat hissiä.

Teoksessa on kaksi näkökulmahenkilöä; ylimpään alfa-luokkaan kuuluva Bernard Marx sekä maailmanvaltion ulkopuolella reservaatissa suurimman osan elämästään elänyt John, jota teoksessa kutsutaan usein nimityksellä *Savage*, villi. Näiden kahden lisäksi keskeisessä osassa ovat romaanin kaksi merkittävintä naishahmoa, Lenina ja Linda. Romaanin tapahtumista keskeisimpänä on lomamatka, jonka Bernard ja Lenina tekevät maailmanvaltion ulkopuoliseen reservaattiin Malpaisiin. Matkallaan he kohtaavat Lindan, joka on alkujaan maailmanvaltion jäsen beta-luokasta, ja tämän biologisen pojan Johnin. Bernard päättää viedä Lindan ja Johnin takaisin maailmanvaltion sisäpuolelle. Maailmanvaltiossa Lindaa kammoksutaan ja vieroksutaan; hän on fyysisesti vanhentunut ja saanut biologisen lapsen. Molemmat näistä asioista ovat maailmanvaltion jäsenille vastenmielisiä. Johnilla taas on vaikeuksia sopeutua elämään maailmanvaltiossa. Hän on kasvanut reservaatissa, jossa ylläpidetään perinteisiä ihmissuhteita, harjoitetaan uskontoja ja kulutetaan taidetta. Johnin ja Leninan välille kehittyy eräänlainen lähes romanttisuutta jäljittelevä suhde, joka kuitenkin kariutuu nopeasti heidän eroavien ajatusmallien ja toimintatapojen vuoksi.

Vaikka teos luokitellaankin usein dystopiaromaaniksi, voidaan sen sisältämää maailmaa ajatella ainakin tietyllä tapaa utopistisena. Huxleyn luoman maailman ihmiset ovat onnellisia ja tyytyväisiä omaan elämäänsä, ja yhteiskunnassa vallitsee ainakin näennäinen tasa-arvo luokkien sisällä. Saman luokan ihmiset ovat tasa-arvoisessa asemassa toisiinsa nähden, kaikki tekevät saman verran töitä maailmanvaltion eteen ja jokaisella on kaikki elämiseen tarvittava. Jokainen luokka on myös varhaisesta lapsuudesta asti uskoteltu ajattelemaan oman luokkansa olevan juuri täydellinen itselle ja tämän vuoksi kateutta toisen eriarvoisesta asemasta ei juuri synny.

Maailmanvaltion dystooppista puolta näytetään vasta siinä vaiheessa, kun tarinaan tuodaan John, joka on syntynyt ja kasvanut yhteiskunnan ulkopuolella. Johnin voidaan tulkita ikään kuin sanoittavan oletetun lukijan ajatuksia. Romaanissa käytetään tieteiskirjallisuudelle tyypillistä vieraannuttamistekniikkaa, jossa luodaan lukijalle täysin uudenlainen maailma ja usein myös peilataan maailman tai asian outoutta ulkopuolisesta näkökulmasta.

Teoksen nimen *Brave New World* voidaan tulkita jo itsessään kertovan paljon romaanin maailmasta. Nimi on viittaus Shakespearen näytelmään *The Tempest*, jossa tämän lausahduksen lausuu muista ihmisistä suurimmaksi osin eristäytynyt Miranda-niminen

hahmo, joka kohtaa ensimmäistä kertaa joukon muita ihmisiä. Lausahdus on ironinen ja se heijastaa Mirandan naiiviutta ihmiskuntaa kohtaan; hän ajattelee ihmiskuntaa upeana ja uutena asiana, koska ei ole ollut todistamassa ihmiskunnan negatiivisia puolia. Myös Huxleyn romaanin nimenä tämä lausahdus toimii ironisesti. Näennäisesti romaanin yhteiskunta on utopistinen, mutta todellisuudessa se on kuitenkin dystopia.

Shakespearen säe ”O brave new world” toistuu romaanissa useamman kerran, aina Johnin käyttämänä. Ensimmäisen kerran säe esiintyy kohdassa, jossa John ajattelee Leninaa ja tämän lähes yllykselliseksi kuvailtua kauneutta (BNW, 120). Jatkossa säe saa yhä ironisempia sävyjä, kun se seuraa Johnia hänen oppiessaan maailmanvaltion häntä järkyttäneitä puolia. Esimerkiksi romaanin loppupuolella säe toistuu Johnin mielessä lähes pilkalliseen sävyyn tämän kauhistellessa jatkuvia bokanovsky-ryhmien kaksosjoukkoja (BNW, 184). Tämä kohta saa Johnin lopullisesti raiteiltaan ja hän myös oikeuttaa tekojensa olevan osaksi *The Tempest* -näytelmän Mirandan innoittamia.

Keskityn tässä tutkielmassa analysoimaan erityisesti teoksen naishahmoja, joten tulen tarkastelemaan romaanin keskeisimpiä naishahmoja Leninaa ja Lindaa. Lenina ja Linda ovat lähtöisin hyvin samoista lähtökohdista; molemmat ovat beta-luokan naisia, jotka ovat kasvaneet samassa yhteiskunnassa ja toimineet samoissa tehtävissä geenimanipulaation parissa. Juonen edetessä heitä kuitenkin kohdellaan sekä kuvataan hyvin eri tavoin. Lenina on täydellinen mallikansalainen, kun taas Linda on menettänyt kaiken kunnioituksen yhteiskunnan silmissä, ollessaan huomattavasti fyysisesti vanhentunut sekä äiti. Keskityn analyysissäni tarkastelemaan naishahmojen roolia romaanissa sekä sitä, minkälaisia naiskuvia romaanista voi löytää.

Tutkin naiskuvien lisäksi myös romaanin sisäisen maailman yhteiskunnan rakenteita ja käytänteitä sekä sitä, miten nämä vaikuttavat naishahmojen olemiseen tai rooliin tarinassa. Analyysiluvuissani tulen pureutumaan muun muassa äitiyteen ja siihen, miten äitiyttä käsitellään Huxleyn teoksessa ja kirjallisuudessa yleisesti. Tulen analysoimaan myös ikääntymisen merkitystä sekä naishahmoissa että romaanin yhteiskuntarakenteissa laajemmin. Äitiys ja ikääntyminen ovat molemmat aiheita, jotka nostetaan monesti esiin naisten ja miesten epätasa-arvoisesta kohtelusta puhuttaessa.

Brave New World -romaanin lisäksi otan vertailukohteiksi kaksi muuta merkittävää dystopiaromaania; George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* (1949) ja Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* (1985). Koen tutkielmani kannalta hedelmälliseksi verrata *Brave New*

World -romaanissa esiintyviä naishahmoja laajemmin dystopiagenressä esiintyviin naishahmoihin. Otin vertauskohteiksi nimenomaan nämä kaksi romaania, sillä molemmista löytyy samankaltaisuuksia sekä eroavaisuuksia Huxleyn romaanin kanssa. *Nineteen Eighty-Four* nostetaan usein yhdeksi vaikuttavimmista dystopiaromaaneista ja totalitarismin kuvauksista. *Handmaid's Tale* on esimerkki hieman erityyilisestä dystopiasta, joka pureutuu nimenomaan naisen asemaan.

Huxleyn ja Orwellin teokset ovat molemmat klassikoiksi nostettuja moderneja dystopiaromaaneja ja näiden teosten merkitystä länsimaisen dystopiakirjallisuuden kehittymiselle on lähes mahdotonta sivuuttaa. Teosten julkaisuajankohdat ovat myös suhteellisen lähellä toisiaan. Molemmat voidaan lukea kuuluvaksi myöhäiseen modernistiseen kirjallisuustraditioon, vaikka useimmiten näitä teoksia käsitellään ennemmin dystopiaromaaneina kuin modernistisina teoksina (Peat 2015, 44). Näitä kahta teosta on monesti tutkittukin rinnakkain, osittain juuri niiden käsittelemien samankaltaisten aiheiden ja läheisen julkaisuajankohdan myötä. Huxley ja Orwell elivät molemmat monien epävarmojen aikojen läpi sotien myötä ja sekä politiikkaan että tieteen saralle nousi uusia uhkakuvia muun muassa fasismin nousun ja aseteknologian kehittymisen myötä (Peat 2015, 43). Näiden uhkakuvien myötä syntyi monia sekä toiveikkaita että epätoivoisia tulevaisuuskuvitelmia. Erityisesti Huxleyn ja Orwellin totalitarismiin kohdistuva kritiikki on osin hyvin samankaltaista. Tämän huomion on tehnyt myös Margaret Atwood *Brave New World* -romaanin kirjoittamassaan esipuheessa, jossa hän suoraan vertasi kahta romaania toisiinsa nostaten esiin sen, kuinka Huxleyn romaanin tulevaisuuskuvitelmä on Orwellin romaanin tulevaisuutta pehmeämpi, mutta silti yhtä lailla uhkaava (Atwood 2007, vii).

Huxleyn ja Orwellin teosten julkaisuajankohtana 1900-luvun alkupuolella sukupuoliroolit olivat suhteellisen ahtaat ja tämä voidaan huomata molemmista teoksista. Brian Attebery (2002, 5) tuo esille sen, kuinka tieteisfiktiossa erityisesti ennen 1960-lukua olemassa olevien sukupuoliroolien rajoja ei juuri haluttu rikkoa, vaikka muuten genren sisällä pystyikin koettelemaan mahdollisen rajoja. Atteberyn mukaan tämä johtuu osaksi genren miespuolisesta kuluttajakunnasta ja toisaalta genren totutuista ominaisuuksista, joista ei haluttu poiketa.

Koen näiden kahden romaanin vertailun olevan hedelmällistä, sillä siinä missä Huxleyn romaanin maailmaa voidaan tietyiltä osin tulkita eräänlaiseksi utopiaksi, on Orwellin romaani hyvin suoraan dystooppinen. Atwoodin *Handmaid's Tale* taas edustaa hieman tuoreempaa dystopiatraditiota. Atwoodin romaania pidetään feministisenä dystopiaklassikkona, sillä se

ottaa suoraan kantaa naisten asemaan ja naisten kokemaan sortoon. Onkin kiinnostavaa tarkastella, kuinka Atwoodin kirjoittamat naishahmot eroavat tyypillisistä maskuliinisen dystopiatradition naishahmoista.

Kuten alussa mainitsin, *Brave New World* on yksi merkittävimpiä dystopiagenren klassikoita. Romaani on ollut laajan keskustelun aiheena ja siitä on tehty myös paljon erilaista tutkimusta. Suurin osa tehdystä tutkimuksesta käsittelee yhteiskunnallisia ja eettisiä ilmiöitä (kts. Booker 1994; Linett 2019; Kendal 2018). Romaania on tarkasteltu myös kielen kannalta. Esimerkiksi pro gradu -tasolla kieltä ja sanaston vaikuttamista ovat tarkastelleet Sirpa Juhala tutkielmassaan ”Huomioita Huxleyn ja Orwellin futuris-fiktiivisestä sanastosta romaaneissa *Brave new world* ja *Nineteen eighty-four*” (1981) ja Elina Örnberg tutkielmassaan ”Dystopian thought, language and the ethics of cloning in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and Aldous Huxley's *Brave New World*” (2013). Romaanista on kuitenkin tehty hyvin vähän henkilöhahmoihin keskittyvää tutkimusta ja vielä vähemmän tutkimusta feministisestä näkökulmasta, joten koen naishahmojen tarkastelun olevan sen vuoksi mielekäs tutkimusaihe.

1.2 Tutkielman teoreettinen tausta

Tutkielmani teoreettinen pohja nojaa pitkälti feministiseen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen. Yksi tärkeimmistä termeistä, joita tulen hyödyntämään, on vastustava lukeminen (*resistant reading*). Vastustava lukeminen on Judith Fetterleyn teoksessaan *The Resisting Reader* (1978) lanseeraama termi. Fetterley kirjoittaa teoksessaan amerikkalaisen klassikkokirjallisuuden miesvaltaisuudesta ja siitä, kuinka usein kirjojen lukijakunnan oletetaan, vähintäänkin tahattomasti, olevan miehiä (Fetterley 1981, xi-xii). Mieskeskeinen lukutapaa on pitkään pidetty universaalina tai neutraalina, ja tämän myötä teokset asettavat myös naislukijan miehiseen lukijaposition. Vastustavalla lukemisella kuitenkin pyritään vastustamaan tätä ja lukemaan kirjallisuutta ikään kuin vastakarvaan, pyrkien samalla kumoamaan teoksen antamaa tulkintatapaa. Vastustava lukeminen on yleinen lukemisen tapa feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa varsinkin, kun tarkastellaan kirjallisuutta ajalta, jolloin kirjallisuustraditio oli pitkälti maskuliinista.

Tulen hyödyntämään tutkielmassani myös klassisen naiskuvatutkimuksen ideoita analysoidessani teosten välittämiä naiskuvia. Naiskuvatutkimus on 1970-luvulla suosioon noussut feministisen kirjallisuudentutkimuksen suuntaus, joka pyrkii määrittämään naisiin kohdistuvia stereotyyppisiä erityisesti miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa (Moi 1990, 59). Naiskuvatutkimus edustaa hieman vanhempaa feminististä tutkimusta, jossa pyrittiin

purkamaan naisille ja naishahmoille asetettuja ahtaita sukupuolimalleja. Osa tämänkaltaisen tutkimussuunnan ajattelumalleista on nykyajattelun mukaan vanhentuneita. Tuohon aikaan feministinen tutkimus oli suurilta osin poliittista, koska pyrittiin rikkomaan syvälle juurtuneita ajatusmalleja liittyen naisten representaatioon ja sukupuolirooleihin. Koen kuitenkin tämän kaltaisen klassisen, poliittisen feministisen tutkimussuuntauksen olevan sopiva omaan aiheeseeni ja antamaan tutkimukselleni hyödyllisiä lähtökohtia.

Tulen analyysissäni käyttämään myös katseen ja erityisesti miehisen katseen (*male gaze*) käsitettä. Miehin katse on alun perin Laura Mulvey'n vuonna 1975 lanseeraama käsite, jota on käytetty lähtökohtaisesti mediatutkimuksen parissa. Nykyään miehisen katseen käsitettä käytetään laajemminkin taiteentutkimuksen parissa. Miehisellä katseella Mulvey viittaa alun perin erityisesti klassisiin Hollywood-elokuvaan ja niiden tapaan kuvata naista pitkälti vain miehen seksuaalisen fantasiaoinnin kohteena. Mulvey'n mukaan elokuvan kuvaustavan myötä katsoja identifioituu elokuvan miespäähenkilöön ja tämän myötä kahdentaa päähenkilön katseen. (Mulvey 2009, 21.) Miehisen katseen termi on erittäin käytännöllinen oman analyysini kannalta, sillä teoksen näkökulmahenkilöt ovat molemmat miehiä ja usein naishahmojen kuvaus tapahtuu mieshahmojen kautta. Kirjallisen katseen analyysissä tulen käyttämään hyödykseni myös Gérard Genetten (1972) lanseeraamaa fokalisaation käsitettä, hyödyntäen myös Shlomith Rimmon-Kenanin (1983) näkökulmaa aiheeseen. Tulen hahmoja analysoidessani käyttämään myös Rimmon-Kenanin esittelemää hahmoteoriamallia mimeettisten ja tekstuaalisten tulkintojen yhdistämisestä.

Feministisen tutkimusperinteen lisäksi tulen hyödyntämään myös dystopian genretutkimusta. Dystopiaa on tutkittu laajasti eri näkökulmista. Tulen käyttämään dystopian tutkimusta tutkielmani taustoitukseksi. Tulen viittaamaan klassiseen dystopian tutkimukseen muun muassa esittelemällä tunnetun dystopiatutkija Lyman Tower Sargentin luokittelua eri dystopiat termeille. Avaan myös dystopian ja utopian syntyä ja historiaa, nostamalla esiin, kuinka historian saatossa dystopioita ja utopioita on ollut lähes niin kauan kuin muutakin kirjallisuutta.

Tulen viittaamaan muun muassa Keith M. Bookerin teoksiin *Dystopia* (2013) sekä *The Dystopian Impulse in Modern Literature* (1995), joissa hän tarkastelee kriittisesti eri dystopiagenren teoksia ja ilmiöitä. Tulen käyttämään myös Erika Gottliebin teosta *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial* (2001). Dystopiatutkimus tulee toimimaan tutkielmani taustoitukseksi ja toisena teoriapohjana tutkielmalleni.

Dystopiatutkimuksen lisäksi tulen myös sivuamaan sitä, kuinka monet dystopiat voidaan luokitella tieteiskirjallisuuden piiriin. Tässä tulen käyttämään apunani erityisesti Darko Suvinin käsitteitä *novum* ja vieraannuttaminen, jotka usein nostetaan eräiksi tärkeimmiksi tieteisfiktion piirteiksi.

1.3 Tutkielman eteneminen

Tutkielman toisessa pääluvussa lähdän avaamaan tarkemmin tutkielmani teoreettisia lähtökohtia. Käyn läpi feminististä kirjallisuudentutkimusta, avaten lyhyesti sen historiaa ja keskeisiä ajatuksia. Avaan käyttämiäni feministisen tutkimuksen käsitteitä ja metodeja laajemmin ja sidon nämä Huxleyn romaanin käsittelyyn. *Brave New World* -romaanin ei suoraan kannusta feministiseen luentaan, sillä romaani ottaa vahvasti kantaa ennemminkin poliittisiin uhkiin, jättäen ulkopuolelleen esimerkiksi sukupuoliepätasa-arvoon liittyvät ongelmat. Feministinen vastakarvaan lukeminen toimii tässä tapauksessa hyvin. Usein teoksen analyysi tämän kaltaisen luennan myötä voi keskittyä juuri niihin asenteisiin ja arvoihin, joita teoksesta välittyy rivien välistä.

Käsittelen toisessa pääluvussa myös dystopiaa laajemmin genrenä sekä käsitteenä. Dystopiasta puhuttaessa on lähes mahdotonta olla ottamatta mukaan myös utopian tutkimusta, sillä nämä kaksi käsitettä ovat määritelmällisesti hyvin lähellä toisiaan. Tämän vuoksi otan tarkasteluun myös utopian käsitteen. Pohjustan sekä utopian että dystopian syntyä ja tarkastelen näiden kahden käsitteen kompleksista suhdetta toisiinsa. Tulen valottamaan dystopian suhdetta tieteisfiktioon ja siihen, miten dystopiakirjallisuudessa hyödynnetään tieteisfiktioille olennaisia metodeja, kuten vieraannuttamista.

Teoreettisen pohjustuksen jälkeen luvuissa 3 ja 4 lähdän analysoimaan syvemmin Huxleyn teosta, pitäen rinnalla myös Orwellin sekä Atwoodin. Tulen analyysissäni etenemään niin sanotusti makrotasolta mikrotasolle, keskittyen luvussa 3 laajempiin teoksen yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja luvussa 4 tarkemmin hahmojen analyysiin.

Keskityn 3. luvussa erityisesti teoksen yhteiskuntarakenteisiin ja siitä herääviin huomioihin. Tulen jakamaan tämän pääluvun kahteen alalukuun, joista ensimmäisessä käsittelen yleisemmin yhteiskunnan rakentumista. Tarkastelen muun muassa sitä, kuinka kieli ja sen manipulointi rakentaa yhteiskuntaa ja sen sisäisiä toimintamalleja. Lisäksi käyn läpi yhteiskunnan uskonnollisia piirteitä, erityisesti Henry Fordin asemaa tietynlaisena jumalhahmona. Uskonnot ja Fordin kaltaiset miehiset jumalhahmot rakentavat osaltaan

teoksen sisäistä patriarkaattia. Kiinnitän huomiota myös maailmanvaltion johtoon; kymmeneen maailmanjohtajaan, joista lukijalle näkyvin on Mustapha Mond. Myös muiden käsittelemiä dystopioiden yhteiskuntien johtoasemissa toimivat miehet. Pyrinkin tutkimaan sitä, kuinka näiden johtoasemassa olevien hahmojen olemassaolo ja toimiminen tukee näiden kyseisten dystopiateosten miehistä valtaa.

Luvun 3 toisessa alaluvussa tulen keskittymään erityisesti siihen, kuinka maailmanvaltion erikoinen ihmissuhdemalli vaikuttaa naishahmojen rooliin ja kuvaukseen. Tässä alaluvussa tulen tutkimaan myös äitiyttä ja sen roolia teoksessa. *Äiti* sanana on nostettu lähes kirosan asemaan ja erityisesti äitiydestä on tehty jotain erittäin vastenmielistä maailmanvaltion ihmisille. Tämä painottuu erityisesti siinä kohtaa, kun Linda tuodaan tarinassa maailmanvaltion sisäpuolelle.

Pääluvussa 4 lähden tarkastelemaan hahmoja ja näiden suhteita tarkemmin. Tulen jakamaan tämänkin luvun kahteen alalukuun, joista toisessa käsitelen Lindaa ja toisessa Leninaa. Tässä pääluvussa tutkin vertailevasti myös muiden tarkastelemiä dystopioiden naishahmoja.

Ensimmäisessä alaluvussa tulen käsittelemään Lindaa ja laajemmin ikääntymisen ja äitiyden vaikutusta Lindan hahmoon. Syvennyn tarkemmin erityisesti äitihahmoihin ja niiden kuvaukseen käsittelemissäni dystopioissa. Kaikissa tarkastelemissani dystopioissa on useampiakin äitihahmoja, ja lisääntyminen sekä perhesuhteet ovat jonkunlaisessa roolissa jokaisessa teoksessa. Tämän myötä on kiinnostava vertailla sitä, miten teokset käsittelevät perhesuhteita ja erityisesti äitiyttä.

Toisessa alaluvussa keskityn Leninaan ja tarkastelen sitä, millä tavoin hän vertautuu Lindaan. Tulen molemmissa luvuissa ottamaan huomioon myös romaanin vaihtelevan fokalisaation merkityksen hahmokuvauksessa ja siinä, minkälaisen kuvan hahmoista saa. Erityisesti Leninan kohdalla fokalisaation merkitys korostuu, sillä Leninaa kuvaillaan sekä tarinan ulkoisen että sisäisen fokalisaation kautta. Tässä luvussa tulen myös tarkastelemaan rinnakkain muiden teosten naishahmoja, kiinnittäen tutkimuksellisen huomion erityisesti nuorekkaiden ja viehättävien naishahmojen kuvaukseen. Tulen tässä luvussa vertaamaan Leninaa erityisesti Orwellin Juliaan, sillä molemmat hahmot edustavat tyypillistä mieshahmojen halujen kohteena olevaa naispäähahmoa. Analysoin myös *The Handmaid's Tale* -romaanin Offredia vertautuen näihin kahteen muuhun hahmoon. Offred voidaan lukea kuuluvaksi tämän kaltaisiin nuoriin, haluttaviin naishahmoihin, mutta on teoksen teemojen ja kerrontatavan myötä lähtökohtaisesti hyvin erilainen.

2 Teoreettiset lähtökohdat ja keskeiset käsitteet

Tässä luvussa tulen esittelemään tutkielmani teoreettiset lähtökohdat pyrkien yhdistämään niitä myös käsiteltäviin romaaneihin. Alaluvussa 2.1 esittelen aluksi feminististä kirjallisuudentutkimusta, käyn läpi hieman tämän tutkimussuunnan syntyhistoriaa sekä kontekstia. Käyn läpi tutkielmani kannalta tärkeimpiä feministisen kirjallisuudentutkimuksen käsitteitä sekä pohjustan naishahmojen tutkimukseen käytettävää tutkimusperinnettä ja metodeita. Alaluvussa 2.2 siirryn käsittelemään dystopiaa kirjallisuuden käsitteenä. Avaan dystopian käsitteen historiaa, esittelen sen syntykontekstia ja pyrin erittelemään dystopian ja utopian välisiä eroja. Tässä luvussa avaan laajemmin sitä, miten dystopiat voidaan lukea myös tieteiskirjallisuuden piiriin ja kuinka tieteiskirjallisuudelle ominaisia kirjallisia komponentteja voidaan hyödyntää dystopioiden rakentamisessa.

2.1 Feministinen kirjallisuudentutkimus

Kirjallisuudentutkimus, kuten moni muukin tutkimusala, on perinteisesti ollut hyvin miesvaltainen ala. Monet käytetyimmät teoriasuuntaukset ovat mieslähtöisiä ja myös kirjallisuuden kaanoniin klassikkoasemiin valikoituneet teokset ovat monesti mieskirjailijoiden kirjoittamia. Tämän kaltainen sukupuolten välinen epätasa-arvo on yhteiskunnan ja kulttuurin tuotosta. (Morris 1997, 9.) Tämä johtuu monista tekijöistä, muun muassa siitä, ettei naisilla ole historian saatossa ollut samoja lähtökohtia tai oikeuksia kirjoittaa ja tehdä tutkimusta kuten miehillä on ollut. Muun muassa feministinen pioneeri Virginia Woolf on tuonut esiin ajatuksia naisen oman tilan tarpeesta kirjoittamisen suhteen teoksessaan *Oma huone* (*A Room of One's Own*, 1929). Hänen teoksensa paljon käytetty keskeisin ajatus on se, että jos nainen aikoo kirjoittaa, hänellä täytyy olla vähintäänkin oma huone ja rahaa (Woolf 2001, 12).

Naiskirjailijoiden on historian saatossa ollut lähes mahdotonta tuottaa niin sanottua vakavasti otettavaa kirjallisuutta. Erityisesti juuri Woolfin aikana 1900-luvun alussa feminismi ja naisten oikeuksien ollessa vasta muotoutumisvaiheessa kanonisoituja naiskirjailijoita ei juuri ollut ja tämän myötä naiskirjailijat eivät näkyneet kirjallisuuden kentällä. Naiskirjailijoita pidettiin pitkään alisteisessa asemassa; he olivat aina ensisijaisesti naisia ja vasta sitten kirjailijoita. Naisia moitittiin teostensa naisellisuudesta ja liiasta tunteellisuudesta, mutta jos naiskirjailijan teksti olikin odotettua rajumpaa, ei välttämättä uskottu kirjailijan olevan nainen ollenkaan. (Morris 1997, 58.) Tämä kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen

sukupuolittuneisuus on asettanut kirjallisuuden kentällä toimivat naiset hankalaan asemaan. Heidän on täytynyt mukautua niin kutsuttuun miehiseen lukutapaan tulkitakseen ja tutkiakseen kirjallisuutta.

Feministinen kirjallisuudentutkimus alkoi kehittyä omaksi tieteenalaksi 1960-luvun lopulla, kun länsimaisen kirjallisuuden kaanonin lähdettiin lukemaan uudelleen ja kyseenalaistamaan sen asemaa. Pian tämä kaanonin uudelleenluenta johti monien epäkohtien havaitsemiseen ja feministinen lähestymistapa lähti leviämään muillekin kirjallisuusinstituution osa-alueille. (Morris 1997, 51.) Feministisen kirjallisuudentutkimuksen alkuvaiheissa feministiset tutkijat halusivat kiinnittää huomion naisiin muun muassa kirjailijoina ja lukijoina sekä suuntaamaan tutkimuksellisen katseen myös naishahmoihin ja niiden välittämiin representaatioihin. Tuon ajan feministinen kirjallisuudentutkimus oli hyvin poliittista ja polarisoivaa, sillä feministiset tutkijat halusivat nostaa naiset kirjallisuuden kentälle. Tämän kaltainen varhainen feministinen kirjallisuudentutkimus on monesti nykynäkökulmasta turhan mustavalkoista ja polarisoivaa, mutta monet klassiset feministisen teorian käsitteet ja ajatukset ovat silti vielä hyvinkin käyttökelpoisia.

Nykyinen feministinen tutkimus on yhä laajempaa ja ottaa huomioon sukupuolten välisen epätasa-arvon tuomien ongelmien lisäksi myös laajemmin sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät aiheet. Nykyään feministisessä tutkimuksessa painotetaan enenevässä määrin intersektionaalisuutta ja sitä, kuinka sukupuoli liittyy muihin yhteiskunnan valtarakenteisiin. (Malmio 2011, 212.) Intersektionaalisuus on laaja termi, joka pyrkii monipuolistamaan feminististä ajattelua yltämään pelkän sukupuolen ulkopuolelle. Intersektionaalisuudella tarkoitetaan erojen risteämistä ja niiden yhteisvaikusta. (Rossi 2010, 35.) Käytännössä intersektionaalisuudella pyritään tuomaan huomio myös siihen, että usein identiteetin rakentuminen ei perustu vain yhdelle määrittävälle tekijälle, kuten sukupuolelle tai seksuaalisuudelle, vaan siihen vaikuttaa moni muukin tekijä. Monesti, erityisesti historiassa, esimerkiksi naisten oikeuksista käyty keskustelu otti huomioon pitkälti pelkästään valkoiset heteronaiset. Intersektionaalisuus pyrkii tuomaan esille myös heidän ääniään, jotka näiden erojen intersektioiden takia ovat jääneet kuulumattomiin.

Tässä tutkielmassa keskeisin intersektio, jota tulen käsittelemään, on naiseuden ja vanhenemisen intersektio. Ikääntymisen ja naiseuden välistä intersektiota on käsitelty osana intersektionaalista feminististä tutkimusta 1990-luvulta asti, kun ikää lähdettiin tarkemmin

tutkimaan yhtenä identiteettiin vaikuttavana piirteenä (Haring, Maierhofer & Ratzenböck 2023, 9). Ikätutkimuksen (*Age/Aging Studies*) piirissä sukupuolen ja ikääntymisen vaikutusta toisiinsa on tutkittu jo tätä aikaisemmin, mutta feministisen tutkimuksen piirissä ikää on tutkittu vasta suhteellisen vähän aikaa.

Susan Sontag (1997, 20–21) on esitellyt ajatuksen ikääntymisen kaksoisstandardista, tarkoittaen tällä sitä, kuinka naisten ikääntyminen on naisille paljon miehiä haastavampaa. Hän osoittaa, että ikääntyminen ja siitä johtuva ahdistuminen on suurimmilta osin sosiaalinen konstruktio. Naisten ikääntymiseen liittyy paljon vanhentuneitakin stereotyyppioita; esimerkiksi jos nainen ei mene naimisiin tarpeeksi aikaisin, on hän vanhapiika, joka tuskin enää kelpaa kellekään. Miehillä tämä ei ole samankaltainen ongelma ja tämä johtuu osaksi siitä, kuinka eri tavoin naisten ja miesten seksuaalisuuteen suhtaudutaan.

Judith Butler on esitellyt paljon käytetyn ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta. Butlerin (1988, 523) mukaan ihmisen sukupuoli kehittyy toistuvien tiettyä sukupuolta ilmentävien performanssien kautta. Myös Sontag (1997, 22–23) toistaa tätä ideaa verratessaan naisena olemista näyttelijyyteen. Naisilta oletetaan nuoresta lähtien ulkonäöllistä panostusta. Siinä missä miesten oletetaan vanhenevan luonnostaan, on naisen pidettävä huolta ulkonäöstään. Jo nuorena tyttöjä varoitellaan rypyistä näiden itkiessä tai nauraessa. Naisen ulkonäön rappeutuminen iän myötä on siis huomattavasti tuhoisampaa naiselle kuin miehelle.

Naiseuden ja ikääntymisen välinen intersektio sopii erityisen hyvin *Brave New World* -romaanin naishahmoja tarkastellessa, sillä yksi suurimpia eroja Leninan ja Lindan välillä on näiden ikä. Nimenomaan fyysisen vanhentumisen ja vanhenemisen merkkien takia Lindaa kohdellaan erittäin epäinhimillisesti maailmanvaltiossa. Romanissa esitellään myös vanhoja miehiä Bernardin ja Leninan Malpaisin matkan yhteydessä, mutta erityisesti Lindan vanhenemista painotetaan paljon. Tulen tarkastelemaan iän ja sukupuolen vaikutusta laajemmin syventyessäni tarkemmin hahmojen analyysiin.

2.1.1 Vastustava lukeminen

1960-luvun loppupuolella julkaistiin kaksi feministiselle kirjallisuudentutkimukselle erittäin merkittävää teosta; Mary Ellmanin *Thinking About Women* (1968) ja Kate Millettin *Sexual Politics* (1969). Ellmannin teos nostaa esille ajatuksia laajalle levinneestä seksismistä ja sen vaikutuksesta kirjallisuuteen. Hän kiinnitti huomiota muun muassa siihen, kuinka mieskirjailijoiden ja -tutkijoiden stereotyyppiset käsitykset leimaavat naisia ja heidän

kirjallisia teoksiaan. (Morris 1997, 26.) Ellmannin teos kommentoi sukupuolten välisiä eroja ja sukupuolistereotypioita jopa satiirisella otteella ja toimi tärkeänä avauksena aikansa feministisen kirjallisuudentutkimuksen traditioon.

Millettin teos on huomattavasti Ellmanin teosta tunnetumpi ja sitä on sekä ylistetty että kritisoitu laajalti. Millettin tapa kirjoittaa oli kiistanhaluinen ja teoksessaan hän lähtee häikäilemättä lukemaan mieskirjailijoiden klassikkoteoksia ”vastakarvaan” aivan toisesta näkökulmasta, kuin mistä teos on ehkä tarkoitettu luettavaksi (Moi 1990, 42). Vaikka Millettin teos on yksi feministisen kirjallisuudentutkimuksen klassikoita, ei se ole välttynyt kritiikiltä. Millettin näkemyksiä ja tulkintoja on moitittu turhan kapeiksi ja negatiivisiksi. Myös Millettin haluttomuutta tunnustaa aikaisempaa feminististä tutkimusta on kritisoitu. Hän käsittelee laajasti mieskirjailijoiden teoksia, mutta sivuuttaa tunnetut naiskirjailijat ja -tutkijat lähes täysin.

Vaikka aikaisemmin mainittua teosten ”vastakarvaan” lukemista onkin ollut olemassa jo aiemmin, termeinä vastustava lukeminen ja vastustava lukija vakiintuivat hieman myöhemmin. Nämä termit ovat saaneet alkunsa Judith Fetterleyn teoksesta *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1978). Teoksessaan Fetterley lukee amerikkalaisen kirjallisuuden klassikoita feministisestä näkökulmasta, lukien näin näitä teoksia vastustaen ensin annettua näkökulmaa. Fetterley toteaa teoksensa johdannossa monien amerikkalaisten klassikkokirjojen toistavan haitallisia malleja, joissa nainen on lähes aina alisteisessa ja passiivisessa asemassa mieheen verrattuna. Tämän kaltaista kirjallisuutta lukiessaan naislukijan on samaistuttava ideaan, joka on häntä itseään vastaan. (Fetterley 1981, xii.) Tämä ajatus toistaa ideaa siitä, kuinka naisen on aina niin sanottua klassikkokirjallisuutta lukiessaan samaistuttava mieheen. Esimerkiksi *Brave New World* -romaanin kohdalla lukijan on helppo samaistua erityisesti myöhemmin romaanissa esiteltävään Johniin, joka kokee maailmanvaltion vierain silmin. Johnin näkökulman kautta lukijan on helppo peilata omia ajatuksiaan romaanin yhteiskunnasta.

Brave New World -romaanin ei varsinaisesti ole henkilöahmokeskeinen romaani. Teos seuraa Bernard Marxia ja Johnia, mutta juoni ei varsinaisesti kerro heistä. Romaanin keskiössä ovat enemmän Huxleyn luomat ideat ja ajatukset tulevaisuuden mahdollisista dystooppisista uhkakuvista. Teoksen hahmot ja varsinkin naishahmot eivät ole välttämättä lukiessa keskeisessä fokuksessa. Tässä mielessä jo se, että tutkielmassani tartun vähemmän esillä oleviin teoksen naishahmoihin, voidaan tulkita olevan vastustavaa lukemista.

Vastustava lukeminen on yksi tärkeimpiä feministisen kirjallisuudentutkimuksen työkaluja ja sitä on käytetty laajasti. Erityisesti vanhemmassa feministisessä tutkimuksessa vastustavaa lukemista on käytetty paljon, mutta se voi olla hyvä lähtökohta myös uudemmalle kirjallisuudentutkimukselle. Koen vastustavan lukemisen sopivan tähän tutkielmaan, sillä käsittelen vanhempaa dystopiakirjallisuutta, jonka pääfokus ei ole hahmoissa. On kiinnostavaa lähteä tutkimaan tämän kaltaisen kirjallisuuden naishahmojen merkitystä teoksille.

2.1.2 Naishahmot tutkimuksen kohteena

Feministisen kirjallisuudentutkimuksen yksi varhaisimpia vaiheita oli 1970-luvulla syntynyt naiskuvatutkimus (*images of women studies*). Naiskuvatutkimuksen tarkoituksena oli lähteä purkamaan klassikkokirjallisuuden miehisiä rakenteita ja kiinnittää tutkimuksellinen näkökulma siihen, millä tavalla naishahmoja kuvataan kirjallisuudessa.

Perinteinen naiskuvatutkimus on kuitenkin kohdannut laajasti kritiikkiä. Puhdasta naiskuvatutkimuksen alle menevää tutkimusta tehtiin vain pienen hetken, sillä sen todettiin vertaavan kirjallisuutta liian tarkasti tekstien ulkopuoliseen todellisuuteen. Feministi ja kirjallisuuden tutkija Toril Moi käsittelee teoksessaan *Sukupuoli/Teksti/Valta (Sexual/Textual Politics, 1985.)* naiskuvatutkimusta ja esittelee muun muassa tämän tutkimustradition kohtaamaa kritiikkiä. Moi käyttää esimerkkitekstina esseekokoelmaa *Images of Women in Fiction (1972)* ja käy läpi tämän kokoelman esseiden esille tuomia näkökulmia ja tutkimuksia. Monet näistä esseistä pyrkivät heijastamaan kirjallisuutta liiaksi todellisuuteen ja vertaamaan kirjallisuudessa esiintyviä naishahmoja oikeisiin naisiin. Tämän kaltaisessa lukutavassa huomataan nopeasti naishahmojen puutteellisuus, kun nämä eivät täysin mimeettisesti edusta oikeanlaista naista ja naishahmot tuomitaan vääränlaisiksi. (Moi 1990, 61.)

Fiktiivisten teosten hahmoja tarkastellessa on hyvä muistaa se, että vaikka kirjalliset hahmot voivat peilata todellisuutta, ne eivät kuitenkaan ole todelliseen ihmiseen verrattavissa.

Henkilöhahmojen tutkimus on laaja tutkimusala, josta löytyy monenlaista koulukuntaa. Yksi suurimmista kompastuskivistä henkilöhahmojen tutkimuksen parissa on historian saatossa ollut se, miten henkilöhahmo tulisi määritellä. Muun muassa Shlomith Rimmon-Kenan on esitelty näitä eri henkilöhahmoteorioita teoksessaan *Kertomuksen poetiikka (Narrative Fiction: Contemporary Poetics 1983)*.

Näistä teorioista suurimpina voidaan erotella mimeettiset sekä semioottiset henkilöahmoteoriat. Mimeettisyydellä viitataan siihen, että kirjallisuus on aina jossain määrin todellisuuden jäljittelyä. Mimeettiset teoriat siis rinnastavat kirjalliset henkilöahmot ja oikean maailman ihmiset toisiinsa. Semioottiset teoriat taas jättävät henkilöahmot pelkän tekstuaalisuuden tasolle, verraten hahmoja jopa pelkästään verbaalisiin ilmiöihin. (Rimmon-Kenan 1991, 44.) Rimmon-Kenan nostaa esille myös sen, että jos henkilöahmoja tarkastellaan pelkästään jommankumman edellä mainitun teorian kautta, menettävät hahmot niiden erityisyyden. Hän ehdottaakin, että henkilöahmoja voisi tutkia molempien teorioiden pohjalta, jos pystytään erottamaan nämä kaksi ja tarkastelemaan henkilöahmoja sekä tekstin että tarinan kannalta. Tekstin puolelta henkilöahmoja voi tarkastella verbaalisina konstruktioina, kun taas tarinan kannalta enemmän kokonaisina, jopa mimeettisinä hahmoina. (Rimmon-Kenan 1991, 45.)

Henkilöahmojen tutkimuksessa on käytetty hyödyksi myös erinäisiä tapoja lajitella hahmotyyppejä eri luokkiin. Esimerkiksi E.M. Forster (2023, 103–106) on esitellyt jaon litteisiin (*flat*) ja pyöreisiin (*round*) henkilöahmoihin. Litteillä henkilöahmoilla Forster viittaa hahmoihin, joilla on vain yksi määrittävä piirre ja joiden koko hahmo voidaan kuvata yhdellä lauseella. Pyöreillä henkilöahmoilla hän viittaa kokonaisempiin hahmoihin, jotka omaavat enemmän tunnistettavia piirteitä ja myös kehittyvät tarinan edetessä, siinä missä litteät henkilöahmot pysyvät samanlaisina koko tarinan ajan.

Rimmon-Kenan (1991, 54–55) on todennut Forsterin esittelemän jaottelun olevan turhan yksinkertaistava ja jättävän ulkopuolelleen kaunokirjallisuudessa esiintyvät sävyerot ja vivahteet. Hän esittää myös idean siitä, että monissa hahmoissa voi olla sekä litteiden että pyöreiden hahmotyyppeiden piirteitä. Muun muassa näiden ongelmakohtien vuoksi Rimmon-Kenan esittää Forsterin luokittelun olevan riittämätön henkilöahmojen tarkastelulle. Hän nostaa paremmaksi vaihtoehdoksi henkilöahmojen jaottelulle Joseph Ewenin luokittelujärjestelmän. Tämän luokittelun mukaan hahmot voidaan sijoittaa jatkumolle, jonka toisessa päässä on yhden piirteen omaavat, karikatyyriset hahmot ja toisessa päässä kompleksisemmat henkilöahmot. Näiden kahden ääripään välille on mahdollista sijoittaa äärettömän monta välipistettä ja tämä luokittelu mahdollistaa henkilöahmojen perusteellisemmän luokittelun.

James Phelan on myös tehnyt merkittävää tutkimusta henkilöahmoista teoksessaan *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (1989).

Phelan jakaa henkilöahmot kolmeen luokkaan: mimeettisiin, synteettisiin ja temaattisiin henkilöahmoihin. Mimeettinen henkilöahmo on todellisenkaltainen ja käsiteltävissä oikean henkilön lailla. Synteettisellä henkilöahmolla tarkoitetaan sitä, että henkilöahmo on keinotekoinen kielellinen konstruktio. Tämä näkökulma keskittyykin erityisesti siihen, miten henkilöahmo toimii tekstin tasolla. Temaattisella henkilöahmolla Phelan taas tarkoittaa hahmoa, joka ei välttämättä ole niin monipuolinen, mutta joka edustaa vahvasti jotain tiettyä ideologiaa tai aatetta. (Phelan 1989, 2–3.) Henkilöahmot ovat usein sekoitelmia näistä piirteistä ja harva hahmo on pelkästään esimerkiksi mimeettinen tai temaattinen.

Brave New World -romaanin naishahmoja tarkastellessani tulen hyödyntämään Rimmon-Kenanin esittelemää mimeettistä sekä semioottista teoriasuuntaa yhdistelevää henkilöahmotutkimusta. Tulen analyysissäni myös vertailemaan hahmojen kompleksisuutta käsittelemieni romaanien välillä. Tarkastelen erityisesti naishahmoja niiden välittämien naiskuvien kautta ja tämän myötä tulenkin analysoimaan hahmojen mimeettisyyttä ja sitä, mitä ne representoivat. Tulen kuitenkin pitämään mielessä sen, että lopulta hahmot ovat vain juonen kannalta tärkeitä komponentteja eikä niitä voi täysin verrata todelliseen elämään. Pyrin siis hyödyntämään naiskuvatutkimuksen ajatuksia ja metodeita pitäen silti mielessä kirjallisuuden semioottisen tason.

2.1.3 Katse ja sen merkitys kirjallisuudessa

Miehinen katse on Laura Mulveyn lanseeraama käsite, jonka hän esitteli artikkelissaan ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, joka julkaistiin alun perin vuonna 1975 *Screen*-nimisessä lehdessä. Kyseisessä artikkelissa Mulvey käsittelee klassisia Hollywood-elokuvia ja niiden tapaa kuvata naisia. Mulvey pohjustaa miehisen katseen käsitettä Freudin teorialla katsomiseen liittyvästä mielihyvästä eli skopofiliasta ja katseen mahdollisuudesta omistaa ja kontrolloida katsottavaa subjektia (Mulvey 2009, 17). Mulveyn artikkelin keskeinen idea on se, että katsoessaan elokuvaa katsoja samaistuu miespäähenkilöön ja näin ollen monistaa miespäähenkilön katseen. Tämän kautta katsoja tulee tahtomattaankin katsomaan elokuvan naishahmoja saman seksualisoivan ja objektisoivan katseen kautta, mitä elokuvan miespäähenkilö edustaa. Tämä naishahmoja objektisoiva katse on elokuvissa luotu muun muassa kuvakulmilla ja muilla kuvausteknisillä keinoilla. (Mulvey 2009, 21.)

Vaikka Mulveyn artikkelin esittämiä ajatuksia pidetään vieläkin tärkeinä ja sinänsä uraauurtavina, on erityisesti tämä artikkeli kohdannut myös kritiikkiä. Mulveyta on kritisoitu muun muassa turhan mustavalkoisesta lähestymistavasta käsitellä Hollywood-elokuvia.

Esimerkiksi queer-tutkija Robin Wood on, vaikkakin tiedostaen Mulveyn artikkelin tärkeyden, kritisoinut sitä riittämättömyydestä elokuvien tutkimisen suhteen. Hänen mielestään Mulveyn artikkelissaan esittelemät menetelmät voivat riittää esimerkiksi lyhyiden mainosten analysoimiseen, mutta kokonaisen elokuvan analysoimiseen ne eivät riitä. Woodin mukaan Mulveyn menetelmät jättävät huomiotta monia elokuville ominaisia jännitteitä ja konflikteja. (Wood 1986, 148–149.)

Vaikka miehisen katseen käsite on alkujaan ollut hyvin sidoksissa elokuvatutkimukseen, on se sovellettavissa myös kirjallisuudentutkimukseen. Kirjallisuutta tutkittaessa katse on hieman moniulotteisempi, sillä kirjoja lukiessa katseen tai katsottavan fyysisyys ei välity suoraan toisin kuin elokuvissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kirjallisuudentutkimuksessa voisi käyttää katseen käsitettä. Kirjallisuudentutkimuksessa katsetta analysoidessa voidaan käyttää apuna muita termejä, jotka auttavat kirjallisen katseen luomisessa. Yksi tähän aiheeseen soveltuvista käsitteistä, jota tulen käyttämään tutkielmassani katseen analysoinnin apuvälineenä, on fokalisaatio.

Fokalisaatio on narratologian termi, jonka Gerard Genette kehitti vuonna 1972. Tällä termillä Genette tarkoittaa tiedon rajautumista sen henkilöahmon kokemuksiin, jonka näkökulmasta tarinaa kerrotaan. Genette kehitti tämän termin korvaamaan aikaisemmin laajasti käytössä ollutta perspektiivin käsitettä. (Genette 1986, 189.) Genette pyrki tällä käsitteellä tuomaan eron siihen, kuka tekstissä näkee ja kuka puhuu eli luomaan eroa kertojan ja fokalisoijan välille. Rimmon-Kenanin (1991, 95) mukaan fokalisoija on aina tarinan maailman henkilöahmo, mutta kertoja ei välttämättä ole. Esimerkiksi jos teos on kirjoitettu kolmannessa persoonassa, ei kertoja välttämättä ole teoksen sisäisen maailman hahmo, mutta tarinan fokalisoija on. Fokalisaatio voi olla joko ulkoista tai sisäistä, riippuen fokalisaation suhteesta tarinaan. Ulkoinen fokalisaatio kertoo tarinaa ikään kuin ulkopuolisen näkökulmasta, siinä missä sisäinen fokalisaatio taas esittää tarinan tapahtumien sisältä käsin (Rimmon-Kenan 1991, 96).

Brave New World -romaanin kertoja on objektiivinen, kaikkietävä kertoja, joka kuvaa tapahtumia neutraalisti. Romaanissa on kuitenkin fokalisoivia hahmoja, joista keskeisimpiä on yksi päähenkilöistä, Bernard. Erityisen tärkeä toinen fokalisoija on yhteiskunnan ulkopuolinen John. Tarinan fokalisoijien kautta lukija voi nähdä tarinan tapahtumat tietyn näkökulman kautta ja tämän määritelmän myötä teoksen fokalisoijaa voidaan pitää eräänlaisena katseen luoja, jota lukija heijastaa lukiessaan teosta.

Romaanin kerronnassa fokalisaation erot korostuvat erityisesti siinä vaiheessa, kun John saapuu maailmanvaltioon ja seuraa sen tapahtumia vieraasta näkökulmasta. Tätä aikaisemmin maailmanvaltio ja sen tapahtumat ja henkilöt on esitetty joko täysin neutraalisti ulkopuolisen fokalisoijan mukaan tai yhteiskunnan sisäpuolelta, Bernardin fokalisoimana. Bernardin fokalisointi taas ei kerro kaikkea, sillä Bernard on kasvanut maailmanvaltiossa ja hänen suhtautumisensa yhteiskuntaan on ulkopuolista Johnia neutraalimpaa. Fokalisoijan vaihtelu luo teokseen kiinnostavia näkökulmia ja vaikuttaa myös siihen, millä tavalla teoksen tapahtumat ja hahmot kuvataan. Tulen pureutumaan vaihtuvan fokalisoijan luomiin eroihin lisää erityisesti käsitellessäni naishahmojen kuvausta romaanissa.

2.2 Dystopia käsitteenä ja kirjallisuuden genrenä

Dystopia on käsitteenä hyvin laaja ja moneen kertaan uudelleen määritelty. Useimmiten dystopialla tarkoitetaan kuvitteellista yhteiskuntaa, joka on jollain tavalla huonompi kuin todellinen maailma. Dystopian rinnakkaiskäsite utopia taas tarkoittaa kuvitteellista yhteiskuntaa, joka on huomattavasti todellista maailmaa parempi tai idealistinen. Dystopiat toimivat usein vastakohtana tai jopa suorana kritiikkinä tiettyä utopiaa tai utopistista ajatusta kohtaan. Käsitteet ovatkin hyvin lähellä toisiaan ja niiden väliset erot voivat olla hyvin hienovaraisia. Terminä dystopiaa on käytetty ensimmäisen kerran John Stuart Millin puheessa Iso-Britannian parlamentille vuonna 1868 (Thiess 2013, 20). Dystopian käyttäminen utopian vastakohtana viittaamaan kirjallisuuteen vakiintui tosin vasta myöhemmin. Tämä näkyy muun muassa siinä, että esimerkiksi Huxley itse käyttää teoksensa yhteiskunnasta sanaa utopia teoksen esipuheessa vuonna 1946 (Huxley 2014, xlii). Utopia taas on saanut alkunsa Thomas Moren teoksesta *Utopia* (1516), jossa kuvataan eräänlaista ihanneyhteiskuntaa. Moren teosta pidetään monesti nykyisen, modernin utopia- ja dystopiagenren innoittajana sekä suunnannäyttäjänä.

Yhden tunnetuimman määritelmän dystopiasta ja sen rinnakkaiskäsitteistä loi utopian tutkimuksessa vaikuttanut valtiotieteiden professori Lyman Tower Sargent. Artikkelissaan ”The Three Faces of Utopianism Revisited” (1994) hän esitteli termit utopia, eutopia tai positiivinen utopia, dystopia tai negatiivinen utopia ja anti-utopia. Sargentin määrittelyn mukaan utopia tarkoittaa kuvitteellista yhteiskuntaa, joka on oletuslukijalle suhteellisen neutraali, eikä näin sisällä sen paremmin ideaalisuutta kuin uhkakuviakaan. Eutopialla Sargent tarkoittaa kuvitteellista yhteiskuntaa, joka on oikeaan maailmaan verrattuna parempi ja idealistisempi. Dystopia ja anti-utopia ovat Sargentin määritelmän mukaan hyvin

samankaltaisia siinä mielessä, että molemmilla tarkoitetaan kuvitteellista yhteiskuntaa, joka on huomattavasti huonompi kuin todellinen maailma. Näiden ero on kuitenkin siinä, että siinä missä dystopia kuvailee kurjempaa yhteiskuntaa, anti-utopia ennemmin kritisoi jotain tiettyä utopistista tai eutopistista kuvitelmaa. (Sargent 1994, 9.) Näistä käsitteistä nykyään käytössä ovat useimmiten vain utopia ja dystopia, joista utopia on usein ottanut Sargentin eutopian paikan viitaten parempaan yhteiskuntaan ja dystopialla voidaan tarkoittaa sekä Sargentin dystopiaa että anti-utopiaa. Tulen tässä tutkielmassa selkeyden vuoksi käyttämään vain termejä utopia ja dystopia, utopialla tarkoittaen ihanneyhteiskuntaa ja dystopialla sekä Sargentin dystopiaa että anti-utopiaa.

Vaikka dystopia vakiintuneena terminä on suhteellisen uusi, dystopia käsitteenä ei suinkaan ole. Utopistisia ideoita on ollut olemassa lähes aina ja tämän myötä myös vastakohtana olevat dystooppiset ideat ovat olleet olemassa. Monet tutkijat ovat ajatelleet Platonin dialogin *Valtio* (n. 370 eaa.) olevan yksi ensimmäisiä utopistisia kirjallisia teoksia. Kirjallisuudentutkija Derek Thiess ehdottaa Aristofaneen *Pilvet*-näytelmän (423 eaa.) olevan tietynlainen dystooppinen vastakohta Platonin dialogille. Thiessin mukaan Aristofaneen näytelmä satiirisesti kritisoi Platonin opettajana toimineen Sokrateen filosofiaa ja rationalismia. (Thiess 2013, 22.) Myös Sargent mainitsee artikkelissaan tästä aiheesta ja esittääkin, että myytit voidaan tulkita ensimmäisiksi utopistisiksi kuvitelmuksi, sillä niissä monesti kuvataan tietynlaisia ihannekuvia (Sargent 1994, 10). Näiden pohjalta voidaankin todeta, että utopistisia sekä dystooppisia kirjallisia tuotoksia on ollut niin kauan kuin muutamakin kirjallisuutta ja utopistiset kuvitelmat ovat näitäkin aikaisempia.

Kuten aiemmin mainittu, Thomas Moren teosta *Utopia* pidetään usein modernin utopistisen kirjallisuuden lähtökohtana. Moren teoksen jälkeen syntyi muitakin merkittäviä utopistisia tai dystooppisia kirjallisia teoksia, mutta nykyisinkin tunnettu moderni dystopiakirjallisuus syntyi vasta myöhemmin. Modernin länsimaisen dystopiakirjallisuuden synty on monesti määritelty alkavan 1900-luvun alkupuolella, ensimmäisen maailmansodan (1914–1918) ja toisen maailmansodan (1939–1945) aikakausilla. Maailmansotien myötä alkoi syntyä monia uusia uhkakuvia yhteiskunnalle, joista yksi dystopiakirjallisuuteen eniten vaikuttaneista oli totalitarismin uhka. Dystopiakirjallisuuden yksi ehkä tärkeimmistä ominaisuuksista on sen kriittinen näkökulma; pelkästään synkän tulevaisuuden tai uhkakuvien kuvaileminen ei tee teoksesta dystopiaa, vaan dystopian tulisi kommentoida kriittisesti jotain olemassa olevaa järjestelmää (Booker 2013, 5). Tämän määritelmän mukaan käy järkeen, että

dystopiakirjallisuutta lähdettiin kirjoittamaan silloin, kuin maailmaa ravistelevat sodat ja todelliset uhkakuvat.

Yhteiskuntamallien, kuten totalitarismin, kritisoimisen lisäksi dystopiakirjallisuus voi keskittyä kritisoimaan muitakin sosiopoliittisia rakenteita. Dystopian tutkija M. Keith Booker tuo esiin kahden ison ideologian vaikutuksen modernin dystopian syntyyn; kapitalismin sekä kommunismin (Booker 1994, 20). Näitä molempia kritisoidaan laajasti monissa eri dystopiateoksissa, esimerkiksi *Brave New World* kritisoi selkeästi kapitalismia ja sitä, mitä kapitalismin edellyttämä tuotantotalouden eksponentiaalinen kasvu voi saada aikaan. *Nineteen Eighty-Four* taas lähtee kritisoimaan enemmän kommunismia ja sitä, kuinka se voi rajoittaa kansaa.

Kiinnostavaa dystopiasta puhuttaessa on tarkastella myös dystopian ja utopian kompleksista suhdetta. Erika Gottlieb nostaa teoksessaan *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial* (2001) esille ajatuksen siitä, kuinka monet dystopiat perustuvat alun perin utopistisiin kuvitelmiin. Hän nostaa esimerkkeinä Zamjatinin *Me* (1924) sekä Orwellin *Nineteen Eighty-Four* ja Huxleyn *Brave New World* -romaanit ja toteaa, että jokainen näistä tunnetuista dystopioista sisältää osan siitä utopiasta, minkä pohjalle teoksen sisäinen maailma on rakennettu (Gottlieb 2001, 8). Jokaisessa edellä mainitussa romaanissa lähtökohtana on ollut utopistinen todellisuus, jossa on pyritty ratkaisemaan tiettyjä yhteiskunnan ongelmia. Tietyllä tapaa tässä on onnistuttukin; esimerkiksi *Brave New World* -romaanin yhteiskunnan asukkaat ovat täysin tyytyväisiä lukuun ottamatta päähenkilö Bernardia ja ulkopuolista Johnia.

Dystopian ja utopian välinen ero on usein hyvin häilyvä ja monet tulevaisuuskuvielmät voidaankin tulkita molemmilta kannoilta. Tutkijat ovat kiistelleet muun muassa Moren *Utopiasta* ja siitä, onko teos todellakin ihanneyhteiskunta vai pelkkää satiiria (Bagchi 2018, 3). Moren teoksen voi tietystä näkökulmasta tulkita jopa dystooppisena. Tässä kiteytyy ajatus siitä, että useimmiten jokainen utopia on todennäköisesti näkökulmasta riippuen jonkun dystopia.

Useimmat dystopiat voidaan luokitella kuuluvaksi tieteiskirjallisuuden piiriin, sillä useimmiten dystooppisiin kuvitelmiin liittyy jonkinlainen tieteellinen keksintö tai ilmiö, joka on muuttanut yhteiskunnan toimintamalleja. Darko Suvin on teoksessaan *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) lanseerannut termin *novum* määrittelemään tämän kaltaista lukijan todellisuudesta poikkeavaa keksintöä tai ilmiötä. *Novum* on siinä mielessä hankala määritellä,

sillä se voi viitata melkein mihin tahansa lukijalle entuudestaan tuntemattomaan asiaan tai ilmiöön. Se voi esimerkiksi olla jokin konkreettinen uusi keksintö tai sitten olla jokin laajempi, ideatasoinen abstrakti konsepti. (Suvín 1979, 63–64.)

Brave New World -romaani esittelee lukijalle heti alkupuolella useammankin uuden konseptin. Koko yhteiskuntäkäsitys lähtien ihmisten keinotekoisesti luomisesta bakanovskyprosessin avulla on lukijalle täysin vieras. Lisäksi konkreettisenä uutena asiana romaani esittelee soma-huumeen, joka toimii romaanin yhteiskunnassa päihteiden ja myös tunnetilojen korvaajana. Nämä molemmat ovat lukijalle aikaisemmin tuntemattomia. Teos avaakin lukijalle heti täysin vieraan maailman ja varsinkin romaanin alkupuolella tähän maailmaan voi olla hankala samaistua; teksti on täynnä vieraita käsitteitä ja outoja konsepteja, eikä heti alussa esitellä lukijalle samaistuttavaa näkökulmahenkilöä.

Tämän kaltaista kerrontatapaa kutsutaan lukijan vieraannuttamiseksi. Vieraannuttaminen on alun perin venäläisten formalistien kirjallisuuteen esittelemä ja erityisesti Bertolt Brechtin näytelmässään lanseeraama käsite. Vieraannuttamisella tarkoitetaan sitä, että lukijalle esitetään jokin näennäisesti tuttu asia tai idea, joka samaan aikaan esitetään jollain tavalla oudolla tai vieraalla tavalla. (Suvín 1979, 6.) Suvín (1979, 4) on esittänyt, että vieraannuttaminen on yksi tärkeimmistä tieteisfiktioita käyttämistä kirjallisista keinoista. Vieraannuttaminen on tehokas keino myös dystopian keinona. Vieraan asian esittely ja erityisesti uuden teknologisen innovaation esittely toimii hyvin monissa dystopioissa lähtökohtana.

Lähden seuraavassa pääluvussa tarkastelemaan lähemmin sitä, kuinka vieraannuttamista käytetään tehokeinona käsittelemissäni romaaneissa. Jokaisessa käsittelemässäni romaanissa lukijan vieraannuttaminen toimii tehokkaana keinona pitää lukijan mielenkiintoa yllä ja antaa lukijalle syyn lähteä pohtimaan kyseisen teoksen maailman rakentumista. Tulen vertailemaan sitä, miten eri tavoin vieraannuttamisen keinoja hyödynnetään erityisesti romaanien aloituksessa.

3 Dystooppisen yhteiskunnan vaikutus sukupuolittuneisiin rakenteisiin

3.1 Huxleyn satiirinen yhteiskunta

A squat grey building of only thirty-four storeys. Over the main entrance the words, CENTRAL LONDON HATCHERY AND CONDITIONING CENTRE, and, in a shield, the World State's motto, COMMUNITY, IDENTITY, STABILITY. (BNW, 1.)

Tämä kappale aloittaa *Brave New World* -romaanin ja esittää lukijalle heti alkuun vieraita termejä, sijoittaen tapahtumapaikan Keski-Lontoon hautomis- ja oluttamiskeskukseen³. Teoksen edetessä lukijalle esitellään jatkuvasti uusia konsepteja, muun muassa bokanovsky-prosessin toimintaperiaatteet, sen historiaa ja ylipäänsä maailmanvaltion luokkajärjestelmän merkitystä. Teoksen alku on kerrottu ulkoisen fokalisaation kautta, jonka vuoksi lukijalle esitellään vain objektiivisesti todettavissa olevia asioita. Romaanin keskeiset sisäiset fokalisoijat Bernard ja John esitellään vasta myöhemmin. Oletetulla lukijalla ei ole romaanin alussa vielä konkreettista pintaa, mihin tarttua tai hahmoa, johon peilata.

Romaanin alku toimii hyvin vieraannuttavana tekijänä ja tämän kaltainen aloitus toistuu tieteiskirjallisuudelle ominaisesti usein myös muissa dystopiaromaaneissa. Myös *Nineteen Eighty-Four* alkaa samankaltaisesti. Jo ensimmäisellä sivulla lukijalle esitellään täysin uusia konsepteja, kuten ”Hate Week” ja ”Big Brother”. Tämän kaltainen vieraannuttamistekniikka pitää lukijan mielenkiintoa yllä heti alusta lähtien. Orwellin romaanin alku on kuitenkin siinä mielessä merkittävästi erilainen, että teoksen pääfokalisoiija Winston Smith esitellään jo heti ensimmäisten virkkeiden aikana. Toisin kuin Huxleyn romaanissa, lukijalla on mahdollisuus heti alussa lähteä lukemaan romaanin maailman tapahtumia tämän fokalisoivan hahmon kokemusten kautta. *The Handmaid's Tale* -romaanin alku on kerrottu ensimmäisessä persoonassa, joten tässä romaanissa lukija pystyy täysin peilaamaan omaa lukukokemustaan fokalisoijasta. Atwoodin teos eroaa näistä kahdesta muusta, sillä vieraiden konseptien heti esittelemisen sijaan alussa esitellään oletetulle lukijalle tuttuja, nykyaikaisia asioita. Lukiessaan eteenpäin lukijalle tuodaan ilmi enenevässä määrin vieraannuttavia käsitteitä, muun muassa orjattaria vartioivat aseistautuneet Enkelit.

³ I.H. Orraksen suomennos (2012, 17).

Brave New World -romaanin ensimmäisessä kappaleessa tulee ilmi myös maailmanvaltion motto. Erika Gottlieb mainitsee tämän kolmisanaisen moton muistuttavan ironisesti Ranskan vallankumouksen ihanteiden pohjalta syntynyttä mottoa ”Liberty, Equality, Fraternity”. Hän huomauttaa moton olevan ironinen; yhteisö romaanin kontekstissa muistuttaa muurahaispesää, identiteetti identtisesti toista muistuttavaa ja vakaus muuttumattomuutta. (Gottlieb 2001, 65.) Moton ironisuus korostuu teosta lukiessa jatkuvasti. Yhteisöllisyys ja vakaus toki pitävät paikkansa, mutta identiteetin nostaminen moton tasolle tuntuu suorastaan pilkalta; yhteiskunnan ihmiset on luomisesta asti ohjelmoitu toimimaan tietyllä tavalla ja tämä eliminoi henkilön oman identiteetin kasvun lähes täydellisesti.

Tämän kaltaiset motot ja iskulauseet toistuvat dystopiakirjallisuudessa huomattavan usein. Myös Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa toistuu usein kolmen iskulauseen motto ”War is peace. Freedom is slavery. Ignorance is strength.” (NEF, 5.) Myös Atwoodin romaanissa *The Handmaid’s Tale* käytetään iskulauseita vahvistamaan yhteiskunnan uskonnollista sanomaa. Iskulauseet ja kielen manipulointi ovatkin eräitä keskeisiä tapoja, joilla dystopiakirjallisuuden maailmassa pyritään pitämään kansaa hallussaan. Kieli luo todellisuutta ja sen avulla voidaan luoda tai poistaa merkityksiä ja asioita maailmasta.

E erityisen hyvänä esimerkkinä tästä on *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa esitelty Newspeak eli uudiskieli, jonka tarkoituksena on nousta yhteiskunnan valtakieleksi tarinan tapahtumajankohdasta muutaman vuoden kuluessa. Uudiskielen tarkoituksena on poistaa yhteiskunnasta kaikki muut ajattelumallit niin, että jokainen ajattelisi ja kannattaisi samoja asioita ja arvoja. (NEF, 301.) Käytännössä tarkoituksena on siis eliminoida toisinajattelijat. Jos ihmisellä ei ole sanoja ilmaista omia ajatuksiaan, ei hän pysty niitä ajattelemaan. Tämän kaltaiset ideat ovat edustettuina myös *Brave New World* -romaanissa. Ne konkretisoituvat esimerkiksi seuraavassa sitaatissa, jossa maailmanvaltion johtoasemassa toimiva maailmanohjaaja Mustapha Mond perustelee Johnille sitä, minkä takia Johnin ihannoimaa ”vanhaa” taidetta ei voitaisi esittää yhteiskunnassa:

”Because our world is not the same as Othello’s world. You can’t make flivvers without steel – and you can’t make tragedies without social instability. The world’s stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can’t get. They’re well off; they’re safe; they’re never ill; they’re not afraid of death; they’re blissfully ignorant of passion and old age; they’re plagued with no mothers or fathers; they’ve got no wives, or children, or lovers to feel strongly about; they’re so conditioned that they practically can’t help behaving as they ought to behave [...]” (BNW, 193–194.)

Sitaatti toimii myös hyvänä tiivistelmänä yhteiskunnan ihmisistä ja näiden elämästä; ihmiset on ehdollistettu tiettyihin elämäntapoihin ja toimintamalleihin. He eivät pysty ymmärtämään heille vieraita asioita, eivätkä myös ymmärrä haluta mitään, mitä heillä ei jo olisi. Tämä on jälleen yksi esimerkki siitä, kuinka kielen avulla pystytään hallitsemaan ihmisten ajatuksia ja tämän myötä todellisuutta.

Kielen ja myös tiedon manipulointi onkin yksi yleisistä dystopiakirjallisuuden piirteistä. Tiedon ja taiteen piilottaminen on kiinnostava ilmiö, joka toistuu monissa dystopioissa. Esimerkiksi jo Platonin *Valtio* esittää tämän kaltaisia ideoita, sillä Platonin yhteiskunnasta on ajettu ulos Homeros ja runoilijat. Ray Bradburyn *Fahrenheit 451* (1953) vie tämän ajatuksen vielä konkreettisemmalle tasolle, jonka keskeinen aihe on kirjojen polttaminen. *Brave New World* -romaanissa tuodaan ilmi, että ohjaaja Mustapha Mondilla on toimistossaan niin sanottua vanhaa historiaa ja taidetta: ”There were those strange rumours of old forbidden books hidden in a safe in the Controller’s study. Bibles, poetry – Ford knew what.” (BNW, 29.) Myös Orwellin ja Atwoodin dystopioissa tämä idea toistuu. *Nineteen Eighty-Four* -romaanin antagonistin ja tietynlainen johtajahahmo O’Brien on tietoinen kielletystä Goldsteinin kirjasta. *The Handmaid’s Tale* -romaanissa taas yhteisön johdossa toimiva komentaja säilyttää toimistossaan lehtiä, kirjoja sekä pelejä aikaisemmalta ajalta ennen Gileadin yhteiskunnan syntyä. Kaikissa näissä tilanteissa tieto on valtaa ja sen takia vaarallista. Taide voi johdattaa ihmisen ajattelemaan itsenäisesti ja itsenäinen ajattelu on yksi niistä asioista, joita tämän kaltaiset tiukat totalitaristiset yhteiskunnat eivät voi sallia kansalaisilleen. Huxleyn romaanissa tiedon ja taiteen piilottamisen ja tuhoamisen uhka on suhteellisen tehoton, sillä vaikka maailmanvaltion ihmiset saisivatkin käsiinsä Mondin säilömiä kirjoja, eivät he jaksaisi kiinnostua niistä.

Brave New World -romaanin yhteiskunnan ihmiset ovat täysin tyytyväisiä elämäänsä ja kaikki toimii moitteettomasti. Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa pohtia dystopian ja utopian eroja teoksen kannalta. Ainoa yhteiskunnan sisällä elävä ihminen, joka on tyytymätön elämäänsä, on Bernard Marx. Hänkään ei lopulta kuitenkaan täysin vastusta yhteiskuntaa. Kuten Erika Gottlieb (2001, 65) tämän kiteyttää, Bernardkin on lopulta vain pelkkä opportunisti, joka luopuu yhteiskuntaa kritisovista ajatuksistaan saadessaan suosiota systeemin sisällä.

Romaanissa nostetaan moneen otteeseen esille se, kuinka monta kertaa erilaisia toimintatapoja ja käytänteitä on kokeiltu, jotta päästäisiin sujuvaan harmoniaan yhteiskunnan sisällä.

Mustapha Mond muun muassa kuvailee romaanin loppupuolella Johnille, joka kyseenalaistaa

ihmisten luokkiin jakamista, tilannetta, jossa vuonna 473 A.F. tehtiin kokeilu yhteiskunnasta, jota asuttivat pelkästään alpha-luokan ihmiset. Tämä kokeilu ei kuitenkaan toiminut, vaan johti lopulta sisällissotiin ja suurimman osan kuolemaan. (BNW, 196–197.) Jokainen yhteiskunnan pieninkin osa on hiottu täydelliseen toimivuuteen ja kaikista ihmiselämän ikävistä puolista on hankkiuduttu eroon, jotta saataisiin maksimoitua yhteiskunnan tehokkuus erityisesti kuluttamisen ja tuotannon tasolla.

Romaani on oletetulle lukijalle kuitenkin selkeästi dystopia. Ihmisillä ei ole enää vapaata tahtoa, heidät on nujerrettu sisältä päin. Thomas Horan esittää artikkelissaan ”Revolutions from the Waist Downwards: Desire as Rebellion In Yevgeny Zamyatin’s *We*, George Orwell’s *1984*, and Aldous Huxley’s *Brave New World*” (2007) Huxleyn romaanin olevan Zamjatinin ja Orwelliin verrattuna kaikkein synkin poliittinen kuvitelma, sillä romaanin maailmassa toivo on politiikan ja historian ohella häivytetty kokonaan. Horan nostaa esille sen, että sekä Zamjatinin ja Orwellin romaaneissa viitataan siihen, että kapinallisuus ja vapautuminen yhteiskunnan kahleista on periaatteessa mahdollista. *Me* päättyy avoimesti vallankumoukseen, kun taas *Nineteen Eighty-Four* -romaanin osoittaa sen, että vaikka päähenkilö Winston Smith manipuloidaankin lopulta takaisin uskomaan yhteiskuntaan, tulee kapinallisia ihmisiä ja Smithin kaltaisia toisinajattelijoita olemaan aina. *Brave New World* -romaanin maailmassa tämä on mahdotonta, sillä vapaus käsitteenä on häivytetty täysin ihmisten mielistä. (Horan 2007, 333.) Tämä vapauden käsitteellinen puuttuminen korostuu erityisesti kohdassa, missä John yrittää saada ihmisiä ”vapautumaan” asemastaan yhteiskunnassa heittämällä näiden soma-huumeet pois (BNW, 187–188).

Johnin yritys ”vapauttaa” yhteiskunnan ihmiset epäonnistuu täysin, sillä yhteiskunnan ihmiset ovat täysin kykenemättömiä käsittämään vapautta. Tämä viimeistään konkretisoi sen, mitä Mustapha Mond kertoi aiemmin nostamassani sitaatissa; ihmiset eivät osaa haluta sitä, mitä he eivät pysty käsittämään tai mitä heillä ei jo olisi. Kaikkien psyykkiset ja fyysiset tarpeet tulevat täytetyiksi huumeiden ja vapaan seksin avulla, joten kukaan ei juuri tunne tyytymättömyyttä.

John on se hahmo, johon lukija pystyy mahdollisesti samaistumaan eniten ja peilaamaan omaa kokemustaan tämän kautta. John saapuu maailmanvaltioon täysin tietämättömänä, samalla tavalla kuin lukija lähtee lukemaan teosta. Johnin myötä romaanin ulkoinen fokalisaatio vaihtuu Johnin sisäiseen fokalisaatioon ja aikaisemmin neutraalissa valossa näytetty maailma näyttäytyy Johnin silmin lähes painajaismaiselta:

Twin after twin, twin after twin, they came – a nightmare. Their faces, their repeated face – for there was only one between the lot of them – puggishly stared, all nostrils and pale goggling eyes. (BNW, 177.)

Nostamani sitaatti tuo esille ensimmäisiä kertoja romaanin kuvitteleman todellisuuden. Kaikki maailmanvaltion ihmiset on luotu bokanovsky-prosessin avulla, jonka avulla käytännössä voidaan luoda maksimissaan 96 identtistä kaksosta. Ennen Johnin tuloa asiaa on kuvattu täysin neutraalissa valossa, sillä fokalisaatio on joko ollut ulkoista ja näin ollen asiat on kuvattu objektiivisesti tai sitten fokalisoijana on ollut maailmanvaltiossa kasvanut Bernard. Bernardin fokalisointi eroaa lukijan näkökulmasta, sillä hänelle maailmanvaltion identtiset, keinotekoiset ihmiset ovat arkisia ja ennalta tuttuja. Johnin fokalisoinnin kautta lukija pystyy peilaamaan omaa kokemustaan romaanissa esitellystä vieraasta maailmasta.

Romaanin tapahtumat sijoittuvat aikaan 632 A.F., joka on parodia kristinuskon ajanlaskua kuvaavasta lyhenteestä A.D., Anno Domini. Lyhenne A.F. tulee sanoista *After Ford*, Fordin jälkeen. Fordilla viitataan Henry Fordiin, Ford Motor Companyn perustajaan, joka otti ensimmäisinä käyttöönsä liukuhihnatuotannon autojen massatuotannossa. Tämä mainitaan suoraan myös itse teoksessa, kun Mustapha Mond kertoo opiskelijoille menneestä maailmasta, avaten samalla lukijalle teoksen yhteiskunnan käytänteitä:

”The introduction of Our Ford’s first T-Model...”

[...]

“Chosen as the opening date of the new era.” (BNW, 44.)

Sen lisäksi, että aikaa lasketaan ensimmäisen Fordin T-mallin auton julkaisuajankohdan mukaan, on Henry Ford nostettu romaanin maailmassa jumalan asemaan. Fordin nimeä käytetään usein jumalaan viittaavien sanojen *God* tai *Lord* sijasta: ”Oh, Ford!” (BNW, 24), ”Thank Ford!” (BNW, 68). Myös kristinuskon symboleina toimivat ristit on muutettu T-kirjaimiksi, mikä viittaa jälleen kerran Fordiin ja T-mallin autoihin: ”All crosses had their tops cut and became T’s.” (BNW, 45.) Sosiologi Krishan Kumarin (1987, 244) mukaan se, että Huxley on nostanut Henry Fordin teoksensa ideologiseen keskiöön, viittaa siihen, kuinka fordismi tulee olemaan yksi tulevaisuuden haitallisimmista ideologioista länsimaiselle yhteiskunnalle. Fordismilla viitataan Henry Fordin mukaan nimettyyn massatuotantomalliin, jonka avulla alun perin pystyttiin massatuottamaan autonosia ja sen myötä saamaan autoja nopeammin markkinoille. Nykyään fordismi terminä on kuitenkin laajentunut viittaamaan yleisesti massatuotantoon. (Jessop 2020.)

Kulutustuotteiden massatuotanto on nykyään arkipäivää ja siinä mielessä tämä Kumarin esiin nostama huomio on olennainen; nykyaikana maailma on täynnä turhaa tavaraa, jota tuotetaan suureksi osaksi lähes pelkästään kuluttamisen vuoksi. Tässä mielessä Huxleyn kuvitteleva tulevaisuus onkin osoittautunut hyvin osuvaksi. Ihmisiä kannustetaan kuluttamiseen ja turha kuluttaminen kasvaa kasvamistaan, tämä havainnollistuu esimerkiksi pikamuotiketjujen ja muiden halpatavarakauppojen jatkuvana yleistymisenä.

Kuitenkin ehkä vielä osuvampi ennustus Huxleylta on nykyajan teknologiaan sitoutunut jatkuva aistien turruttaminen. Kannettavien tietokoneiden ja älypuhelimien myötä internet ja sosiaalinen media on jatkuvasti saatavilla. Puhelinaddiktio on yhä enenevässä määrin ongelma monille ja aiheuttaa monenlaisia, erityisesti henkisiä, ongelmia. Älypuhelimien selaaminen on kirkkaiden valojen, värien ja äänien vuoksi äärettömän stimuloivaa. Lisäksi sosiaalisen median selailu palkitsee aivoja heti dopamiinilla, minkä takia puhelimen selaaminen on erittäin helposti addiktoivaa. (Hu, et al. 2020, 2.) Huxleyn esittelemä yhteiskunta, jossa yksikään asukas ei voi olla hetkeäkään ilman sosiaalisuutta tai viihdykettä, onkin osunut yllättävän lähelle nykyajan tilannetta.

Huxleyn romaanissaan esittelemä yhteiskunta on satiirinen kuvaus mahdollisesta tulevaisuudesta ja esimerkiksi juuri tämä Fordin ja tuotantoteollisuuden nostaminen jumalasemaan on yksi romaanin monista satiirisista piirteistä. Satiiri on monipuolinen kirjallisuudenlaji, joka pyrkii kritisoimaan yhteiskuntaan tai ihmisiin liittyviä epäkohtia (Kivistö 2007, 9). Satiirille tyypillinen kriittinen ja jopa pilkallinen ote on omiaan dystopiaromaaneissa, jotka monesti pyrkivät kritisoimaan tai kommentoimaan jotain tiettyä uhkakuva.

Satiirille ominaista on myös karikatyyrimaiset hahmot, jotka saattavat jäädä yksiulotteisiksi tai litteiksi. Satiiriseen henkilöahmokuvaukseen kuuluvat myös nimien merkitsevyys. Monissa satiirisissa teoksissa nimet voivat viitata esimerkiksi oikean maailman ihmisten nimiin tai ilmiöihin. (Kivistö 2007, 11.) *Brave New World* -romaanissa tämän kaltainen merkitsevien nimien käyttö on erityisen näkyvää. Teoksessa vilisee historiallisesti tunnettujen ihmisten nimiä, muun muassa Bernard Marx, Lenina Crowne, Joanna Diesel ja Sarojini Engels.

Vaikka Huxleyn luomassa yhteiskunnassa uskontoja ei enää harjoiteta niiden perinteisessä mielessä, maailmanvaltiosta löytyy silti monia satiirisesti uskonnollisia elementtejä. Kielellisen ja symbolistisen tason lisäksi romaanista löytyy konkreettisiakin esimerkkejä

eräänlaisesta uskonnollisesta toiminnasta. Maailmanvaltiossa järjestetään ihmisille pakollisia tapahtumia, jotka toistavat satiirisesti uskonnollisten seremonioiden piirteitä. Näissä tilaisuuksissa 12 ihmistä laulavat yhdessä samaa lyhyttä sävelmää ja ikään kuin ylistävät itsenäisen identiteetin loppua ja ”yhdeksi tulemista”. Tämän rituaalin alussa osallistujat jakavat kupillisen mansikan makuista soma-jäätelöä hokien muun muassa lausahduksia ”I drink to my annihilation” (BNW, 70) ja ”I drank to the Greater Being” (BNW, 70). Keith Booker mainitsee erityisesti tämän soma-jäätelön jakamisen hetken olevan parodia ehtoollisesta ja 12 osallistujan symboloivan 12 opetuslasta. Bookerin mukaan tämän kaltainen uskonnollinen satiiri viestii myös sitä, että vaikka maailmanvaltio on näennäisesti ateistinen, sen juuret pohjaavat silti kristinuskoon. (Booker 1994, 52.)

Uskonnot ja uskonnollisuus on monissa länsimaisissa dystopioissa käsitelty teema. Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa uskonnot on kielletty, mutta kuten Huxleyn romaanissa, Orwellin romaanistakin löytyy uskonnollisuuden satirisointia. Orwellin yhteiskunnassa valtaa pitävä Puolue muistuttaa järjestelmältään jo tietynlaista uskonnollista toimintaa, sillä se edellyttää kansalaisilta täydellistä omistautumista. *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa on myös kahden minuutin viha -nimellä kutsuttuja seremonioita, jotka muistuttavat huomattavasti Huxleyn teoksen seremonioita. Viha-seremonioissa lietsotaan yhteyden sijaan kansalaisille yhteistä vihaa sotarikollisia kohtaan. Orwellin yhteiskunnan alati valvova Isoveli-hahmo, voidaan myös nähdä tietynlaisena jumalhahmona, jos otamme huomioon tulkinnan Puolueen uskonnollisista viitteistä.

Atwoodin *The Handmaid's Tale* -romaanissa uskonto ja uskonnollisuus taas on yksi tarinaa eniten määrittävistä teemoista. Atwoodin yhteiskunnassa kirkko on hyvin konservatiivinen ja mieslähtöinen. Gileadin uskonto perustuu erityisesti Vanhaan testamenttiin. Naiset on jaettu kahdeksaan eri luokkaan, näkyvimpinä vaimoihin ja orjattariin (*handmaids*).

Atwoodin romaanin yhteiskunta eroaa Huxleyn ja Orwellin yhteiskunnista ajallisesti. Siinä missä Huxleyn ja Orwellin teosten tapahtumat sijoittuvat tulevaisuuteen, *The Handmaid's Tale* -romaanin viitataan tapahtuvan suurin piirtein romaanin julkaisuaikojen nykyajassa tai ainakin hyvin lähitulevaisuudessa. Gileadin yhteiskunta on kuitenkin näennäisesti eristäytynyt ulkomaailmasta ja toimii omien sääntöjensä mukaan. Daniel Lukes (2014, 48) mainitsee romaanin yhteiskunnan jäljittelevän keskiaikaista yhteiskuntamallia; esimerkiksi naisten jakaminen eri luokkiin on keskiajan yhteiskunnalle tyypillinen ilmiö. Ajallisesti

yhteiskunta jäljittelee menneisyyttä erityisesti ihmisten tiukan yhteiskunnallisen jaottelun myötä.

Orjattarien tehtävä on toimia pelkästään sijaissynnyttäjinä isäntäperheilleen. Tämä asetelma asettaa orjattaret lähes pelkästään objektin rooliin, heillä ei ole juuri mitään oikeuksia tai omaa elämää. Orjattarien roolin kurjuus kiteytyy hyvin kohdassa, jossa päähenkilö ja minäkertoja Offred kuvailee sitä, kuinka he eivät tule jäämään edes historiaan:

And there will be family albums, too, with all the children in them; no handmaids though. From the point of view of future history, this kind, we'll be invisible.
(HT, 236.)

Orjattaret ovat ikään kuin yhteiskunnan uhraus sille, että perheille saadaan lapsia ja kansa kasvamaan. He eivät tule näkymään historiassa, eikä heillä ole mitään oikeuksia tai vapauksia. Yksilön oikeuksien ja vapauden riistäminen kiteytyy myös orjattarien nimien tasolla. Orjattarien nimet ovat suoraan johdettu heidät omistavien komentajien nimien kautta, esimerkiksi Offred tulee sanoista *of Fred*, Fredin omistama. Offredin nimestä voidaan löytää muitakin kiinnostavia konnotaatioita, sillä nimestä on johdettavissa helposti englanninkielinen sana *offer*, joka tarkoittaa antamista, tarjoamista tai uhraamista. Jo orjattarien nimet suoraan asettavat heidät alisteiseen omistusasemaan ja erityisesti Offredin nimi tuntuu erityisesti tukevan näitä valta-asemia.

Jokaisessa tässä tutkielmassa käsittelemässä dystopiassa yhteiskunnan johto on enemmän tai vähemmän miesten käsissä. *Brave New World* -romaanissa mainitaan maailmanvaltiolla olevan kymmenen johtajaa, joiden sukupuolia ei varsinaisesti avata, mutta romaanin juonelle tärkein Mustapha Mond on mies. Myös Orwellin ja Atwoodin yhteiskunnat ovat miesten johtamia. Dystopiayhteiskuntien patriarkkamallien voidaan nähdä erityisesti Atwoodin tapauksessa suorana kritiikkinä oikean maailman ahtaita patriarkkaalisia yhteiskuntamalleja kohtaan. Amin Malak (1987, 12–13) nostaa esiin huomion siitä, että vaikka Gilead on julma ja miesten hallitsema, ei romaanissa suoraan tuoda esille kovinkaan paljon miesten aiheuttamaa väkivaltaa ja sortoa. Romaanin kaksi merkittävintä mieshahmoa, komentaja ja Nick esitetään yllättävän harmittomassa valossa. Tämä johtuu osin siitä, että myös voima- asemassa olevat ihmiset, kuten komentajat, ovat ilman vaihtoehtoja. Jokainen tekee sen, mikä on tehtävä yhteiskunnan säilymisen vuoksi.

Vaikka monet dystopiat esittelevät tämän kaltaisia miesjohtoisia yhteiskuntia, on tehty monia selkeästi feministisiä tai jopa matriarkkaalisia yhteiskuntakuvitelmiä. Tästä hyvänä

esimerkkinä on tunnetun feministisen tieteiskirjailijan Joanna Russin teos *The Female Man* (1975, suom. *Naisten planeetta*), joka ottaa suoraan kantaa sukupuolirooleihin. Uudempana esimerkkinä feministisestä tieteisfiktiosta toimii muun muassa Naomi Aldermanin romaani *The Power* (2016, suom. *Voima*), joka kääntää vallitsevat yhteiskunnan rakenteet pääläelleen, asettaen naiset aikaisemmin miehille kuuluneeseen voima-asemaan.

3.2 Yksilön suhde yhteiskuntaan ja muihin

Brave New World -romaanin yhteiskuntamallia tarkastellessa yksi silmiinpistävimmistä asioista on sen sisältämä luokkajärjestelmä. Ihmiset on geenimanipulaation avulla ”jalostettu” eri luokkiin. Nämä luokat on suunniteltu tarkasti niille tarkoitetun työtehtävän mukaan, jotta jokainen maailmanvaltion jäsen pystyy mahdollisimman tehokkaasti tekemään itselleen fyysisesti ja psyykkisesti sopivaa työtä. Samassa luokassa olevat ihmiset omaavat täysin samat fyysiset ja psyykkiset ominaisuudet toistensa kanssa, lukuun ottamatta Bernardia, joka on geenimanipulaatiovirheen takia muita alpha-miehiä lyhyempi.

Maailmanvaltion ihmiset ovat siis näennäisesti tasa-arvoisia. Jokaisella on sama tehtävä luokkansa sisällä, samat oikeudet ja sama kasvatus. Kuitenkin naisten asemaa tarkastellessa nousee ilmi useampia asioita, jotka viestivät siihen, ettei naisen asema Huxleyn romaanin kuvaamassa yhteiskunnassa välttämättä ole mieheen verrattava. Yksi suurimpia todisteita tästä on esimerkiksi jo se, että kaikki romaanin naishahmot kuuluvat beta-luokkaan, siinä missä kaikki merkittävät mieshahmot kuuluvat alfa-luokkaan. Romaani jättää pimentoon sen, kuuluuko alfa-luokkaan ollenkaan naispuolisia henkilöitä ja jos kuuluu, eivät he juuri näy missään.

Yksi kiinnostavimmista tekijöistä *Brave New World* -romaanin yhteiskuntaa tarkasteltaessa on sen luomat käsitykset ihmissuhteista ja erityisesti perhesuhteista. Yksi keskeiseksi lausahdukseksi teoksessa nousee uniopetuksella eli hypnopedialla ihmisille opetettu lausahdus ”Everyone belongs to everyone else”, kaikki kuuluvat kaikille. Käytännössä tämä tarkoittaa Huxleyn teoksessa sitä, että jokaista kansalaista kannustetaan olemaan seksuaalisesti kanssakäymisissä mahdollisimman monen toisen henkilön kanssa, muodostamatta mitään syvempiä ihmissuhteita. Ihmisiä opetetaan vapaaseen seksuaaliseen käyttäytymiseen lapsesta asti ja seksi on tyypistetty pelkästään fyysisen aktin tasolle, jonka ainoa tehtävä on tyydyttää ihmisen luontaiset tarpeet. Tällä pyritään minimoimaan mahdollisuus läheisten ihmissuhteiden muodostumiseen, sillä tunteminen on yksi niistä asioista, jotka halutaan kitkeä pois yhteiskunnan ihmisistä. Läheisten ihmissuhteiden muodostaminen ja esimerkiksi saman

ihmisen tapaileminen muutamaa viikkoa pidempään on jopa paheksuttavaa. Tämä havainnollistuu hyvin kohdassa, jossa Lenina juttelee ystävänsä Fannyn kanssa siitä, kuinka on tapaillut neljä kuukautta Henry Foster -nimistä miestä eikä ketään muuta:

‘No there hasn’t been anyone else,’ she answered almost truculently. ‘And I jolly well don’t see why there should have been.’

[...] ‘But seriously,’ she said, ‘I really think you ought to be careful. It’s such horribly bad form to go on and on like this with one man. At forty, or thirty-five, it wouldn’t be so bad. But at your age, Lenina! [...]’ (BNW, 34.)

Seksuaalisuudella ja seksillä on suuri merkitys monissa muissakin dystopioissa.

Seksuaalisuutta ja tarkemmin juuri intohimoa sekä romantiikkaa, on käytetty monissa dystopioissa kapinan välineenä. Muun muassa Horan nostaa tämän esille mainitsemalla, kuinka jokaisessa hänen käsittelemässään dystopiassa seksuaalisuus vastaa aina jonkin asteista poliittista vastarintaa (Horan 2007, 316). *Nineteen Eighty-Four* -romaanin yksi keskeisimpiä juonellisia komponentteja on päähenkilö Winstonin ja Julian suhde, joka toimii eräänlaisena kapinan ja vapaan ajattelun symbolina.

Orwellin yhteiskunnassa seksi on vastenmieliseksi kuvattu asia, pelkkä arkinen rutiini muiden joukossa. Nivedita Bagchi (2018, 52) mainitsee, että erityisesti naisten luonnollinen seksuaalinen himo on pyritty poistamaan kokonaan. Tämä käy ilmi muun muassa Winstonin ja tämän vaimon Katherinen suhteesta, jossa Winstonin mukaan suurin ongelma on seksin puute ja Katherinen haluttomuus harrastaa seksiä. Winston mainitsee useaan otteeseen Katherinen olleen vastenmielinen seksin harrastamista kohtaan muun muassa kehonkielen perusteella:

As soon as he touched her she seemed to wince and stiffen. To embrace her was like embracing a wooden image. And what was strange was that even when she was clasping him against her he had the feeling that she was simultaneously pushing him away with all her strength. (NEF, 67.)

Julia on täysi vastakohta Katherinelle, ollen seksuaalisesti estoton ja myös osoittaen intohimonsa Winstonia kohtaan avoimesti. Tämän vuoksi pelkästään Julia hahmona toimii kapinan merkinä; Julia on vapaan seksuaalinen ja seksuaalisuus onkin yksi hänen hahmonsaa määrittäviä tekijöitä. Hän myös valistaa Winstonia omista teorioistaan puolueen kannasta seksiin ja seksuaalisuuteen:

”When you make love you’re using up energy; and afterwards you feel happy and don’t give a damn for anything. They can’t bear you to feel like that. They want you to be bursting with energy all the time. All this marching up and down and

cheering and waving flags is simply sex gone sour. If you're happy inside yourself, why should you get excited about Big Brother and the Three-Year Plans and Two Minutes Hate and all the rest of their bloody rot?" (NEF, 135.)

Nineteen Eighty-Four toimii tässä suhteessa lähes päinvastoin kuin *Brave New World*, hyödyntäen kuitenkin samaa perusideaa. Maailmanvaltiossa intohimo pyritään tukahduttamaan seksuaalisen ylitarjonnan kautta, kun taas Orwellin romaanin valtiossa Oseaniassa siitä on tehty niin vastenmielinen ja arkinen asia, että kukaan ei haluaisin vaivautua harrastamaan seksiä muuta kuin pakon edessä. Siinä missä Huxleyn maailmanvaltion johtajat haluavat pitää kansalaisensa tyytyväisinä kaikkien tarpeiden ylläkylläisellä tyydyttämällä, Orwellin Puolue haluaa pitää kansalaisensa alistettuina, epätoivoisina ja peloissaan, jotta Puolueen tarjoama ohjelma ja toimintamalli on ainoa asia, johon kansalaiset haluavat osallistua. Molemmissa teoksissa korostuu se, että vaarallisinta kansalaisten hallitsemisen suhteen on näiden luontaiset tunteet ja intohimot. Tämän vuoksi se, että Winstonilla ja Julialla on tämän kaltainen kiihkeä romanttinen suhde, on Orwellin yhteiskunnassa lähes äärimmäinen kapinan merkki. *Brave New World* -romaanissa seksuaalinen kapina liittyy ennemmin Bernardiin ja tämän haluamattomuuteen harrastaa vapaata seksiä, niin kuin maailmanvaltion asukkailta odotetaan.

Myös *The Handmaid's Tale* -romaanin voidaan tulkita toistavan tätä kaavaa ja asettavan seksuaalisuuden kapinan välineeksi. Romaanin yhteiskunnassa, Gileadissa, seksi on tyypistetty pelkästään rutiininomaiseksi seremoniaksi ja kuten *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa, seksi on tarkoitettu pelkästään lisääntymiseen. Romaani kerrotaan Offredin näkökulmasta, joka toimii orjattarena korkea-arvoiselle perheelle. Hän kuitenkin kehittää seksuaalisen suhteen perheen puutarhurin Nickin kanssa ja tämä suhde toimii hänelle pakokeinona yksitoikkoisesta ja karusta todellisuudesta. Siinä missä Orwellin romaanissa Julia itsessään toimii kapinan symbolina, on Atwoodin teoksessa Nick tässä asemassa. Nick on mukana kapinassa Gileadia vastaan ja lopulta auttaa Offredia pakenemaan.

The Handmaid's Tale -romaanin seksuaalinen kapina on siinä mielessä Huxleysta ja Orwellista eroavaa, että teoksen näkökulmahenkilö on Offred, joka on selkeästi alisteisemmassa asemassa oleva naishahmo. Huxleyn ja Orwellin teosten näkökulmahenkilöt ovat yhteiskuntansa sisällä suhteellisen korkeassa asemassa olevia miehiä; Bernard on korkeimman ihmisluokan mies ja Winston toimii näennäisesti arvostetussa positiossa totuusministeriössä. Tämä asema antaa heille tiettyjä vapauksia ja ehkä paremmat mahdollisuudet vastustaa hallitsevaa yhteiskuntaa. Toisaalta Offredin eduksi kääntyykin

lopulta se, ettei kukaan juuri odota hänen käyvän vastarintaan tai olevan tarpeeksi älykäs siihen.

Kaikissa käsittelemissäni romaaneissa lisääntyminen on enemmän tai vähemmän tärkeässä asemassa ja tämä asettaa myös äitihahmot ja äitiyden kiinnostavaan asemaan. Erityisesti uudempi feministinen dystopia käsittelee monesti naisten oikeuksia tai pikemminkin niiden puuttumista. Juuri lisääntymiseen liittyvien oikeuksien puuttuminen on monesti käsitelty aihe feministisen dystopiakirjallisuuden piirissä.

Äitiys käsitetään usein yhdeksi sosiaalisesti määrittävimmäksi tekijäksi naisena olemisessa (Chodorow 1999, 9). Äitiys on historiallisesti ollut erityisesti feminististä tutkimuskenttää jakava aihe, sillä vaikka se yhdistää monia naisia, on se monesti ollut myös se tekijä, jonka vuoksi naisia kohdistuvaa syrjintää esiintyy. (Neyer & Bernardi 2011, 164.) Äitiyden velvoittama rooli on raskas ja monesta myös äitiyteen liittyvä työmäärä on valtava ja rajoittaa monien elämää.

Lapsen saamisen ja raskauden aiheuttamasta sukupuolten epätasa-arvosta on kiistelty feministisen tutkimuksen piirissä. Tutkija Evie Kendal (2018, 58) on kuitenkin perustellut lapsen saamisen olevan yksi isoja epätasa-arvoa aiheuttavista tekijöistä jo pelkästään sen vuoksi, kuinka suuri fyysinen ja myös sosiaalinen uhraus lapsen saaminen on naisen elämälle. Raskaana olemisessa ja synnyttämisessä on paljon riskejä ja lapsen saaminen sitouttaa naisen myös suureen vastuuseen lapsen kasvattamisesta. Vaikka miehillä on myös suuri rooli lapsen kasvatuksessa, pidetään äidin roolia silti suurempana, sillä äitien ajatellaan usein olevan lapsen pääasiallinen huoltaja ja vanhempi (Chodorow 1999, 11).

Tämän perusteella voisi tehdä oletuksen, että naisen rooli olisi vapaampi, jos odotus äitiydestä ja sen luomista velvoitteista otettaisiin heiltä pois. *Brave New World* -romaanin sisäinen maailma maalaa lukijalle tällaista kuvitelmaa. Naiset eivät ole sidottuina äitiyteen eivätkä perheen ylläpitämiseen, sillä perinteiset perhedynamiikat on häivytetty ihmisten mielistä kokonaan:

“Try to imagine what ‘living with one’s family’ meant.”
They tried; but obviously without the smallest success.
“And do you know what a ‘home’ was?”
They shook their heads. (BNW, 30.)

Tämä sitaatti on kohdasta, missä Mustapha Mond kertoo opiskelijoille maailmanvaltiota edeltäneestä yhteiskunnasta. Opiskelijoiden on mahdotonta kuvitella, mitä perhe tai koti

käsitteinä tarkoittavat, sillä maailmanvaltiossa tämän kaltaisia asioita ei ole enää lainkaan. Kielen ja sanojen merkitys ympäröivän maailman tulkitsemisessa on tässäkin läsnä. On mahdotonta ajatella tai käsitellä sellaista asiaa, jolle ei ole sanoja tai jota ei ole kokenut. Tässä tapauksessa maailmanvaltion jäsenet kyllä tietävät perheistä ja esimerkiksi vanhemmuudesta, mutta nämä termit esitetään aina ikään kuin kaukaisen historian kautta, painottaen erityisesti sitä, kuinka huonosti asiat ennen olivat.

Yksi kiinnostavimpia asioita tarkastellessa *Brave New World* -romaanin suhdetta äitiyteen ja sen kuvaamiseen on se, että jo pelkästään sanasta äiti on tehty lähes kirokana. Tästä hyvä esimerkki on se, että ohjaajalle kirjoittamassaan raportissa Bernard on sensuroinut kyseisen sanan: "[...] This is partly due, no doubt, to the fact that he has heard them talked about by the woman Linda, his m-." (BNW, 137.) Myös muu perhesuhteisiin liittyvä sanasto on maailmanvaltion asukkaille vastenmielistä, mutta mikään muu ei ole äiti-sanaa pahempi:

[...] (for 'father' was not so much obscene as – with its connotation of something at one remove from the loathsomeness and moral obliquity of child-bearing – merely gross, a scatological rather than a pornographic impropriety) [...] (BNW, 131–132).

Vaikka äitiys ja vanhemmuus laajemmin on maailmanvaltiossa yleisesti paheksuttua ja kiellettyä, silti 70 prosenttia maailmanvaltion naisista on hedelmällisiä. 70 prosenttia tämän yhteiskunnan naisista voivat tulla raskaaksi, mutta perheitä ei maailmanvaltiossa saa perustaa. Maailmanvaltion naiset seuraavat heille nuoresta lähtien ehdollistettua ehkäisymenetelmää ja käyttävät Malthus-vöiksi kutsuttuja vöitä, joiden tehtävä on muistuttaa ehkäisyn käytöstä.

Malthus-vyön nimi on jälleen yksi romaanin lukuisista viittauksista oikeisiin ihmisiin, viitaten väestötieteilijä Thomas Robert Malthusiin (1788–1834). Malthus on tunnettu väestönkasvua koskevasta teoriastaan, jonka hän esitteli esseessään "An Essay on the Principle of Population, as it Affects the Future Improvement of Society, with Remarks on the Speculations of Mr. Godwin, M. Condorcet, and Other" (1798). Malthusin (1798, 21–26) mukaan ihmiskunta tulee kasvamaan geometrisesti (1, 2, 4, 8, ...) siinä missä ruoan tuotanto kasvaa aritmeettisesti (1, 2, 3, 4, ...) ja tämän myötä suuri osa ihmiskunnasta tulee pakostakin näkemään nälkää ja elämään kurjuudessa. Malthus kuitenkin vastusti ehkäisyä uskonnollisista syistä ja hänen esittämänsä ratkaisu tähän ongelmaan oli viivyttää köyhien ihmisten naimisiin menemistä mahdollisimman pitkään, jotta nämä eivät saisi niin paljon lapsia (McLaren 1976, 237–238). Malthusin ehkäisyn vastaisuuden vuoksi häneen viittaamisensa ehkäisyvälineenä

toimivan vyön ohessa on jälleen yksi teoksen ironisista viittauksista todellisen maailman henkilöihin.

Naisten hedelmällisyys ja raskauden mahdollisuus nostaa heti kysymyksen siitä, minkä takia naisia ei alun perin voida geenimanipuloinnin avulla tehdä hedelmättömiksi. Tämä asettaa yhteiskunnan naiset lähtökohtaisesti miehiä heikompaan asemaan. Vaikka yhteiskunnalla on kaikki mahdollisuudet kitkeä hedelmällisyys ylipäättään pois ihmisistä, on vastuu raskauden ehkäisemisestä silti laskettu naisten harteille. Yksi mahdollinen syy tälle on se, että steriileiksi manipuloituilla naisilla on taipumus kasvattaa partaa (BNW, 10) eli osoittaa miehille tyypillisiä sukupuolipiirteitä. Tästä voi tehdä tulkinnan, että koska sekä naisista että miehistä halutaan maailmanvaltiossa tiettyjä normeja noudattavan hyvännäköisiä ja nuorekkaita, ei miehekkäitä piirteitä omaavia naisia haluta yhteiskuntaan.

Tässä luvussa olen tarkastellut käsittelemieni romaanien yhteiskunnan rakenteita ja pyrkinyt yhdistämään ne siihen, kuinka nämä rakenteet ja käytänteet vaikuttavat teosten naishahmoihin. Kaikissa käsittelemissäni romaaneissa tiedon, taiteen ja kielen käyttämisen manipuloiminen on tärkeässä roolissa. Dystopioille tyypillisesti jokainen näiden romaanien yhteiskunnista pyrkii pitämään kansaa hallussaan erityisesti tiedon ja taiteen rajoittamisen avulla, sillä erityisesti taide johtaa yksilön itsenäisen ajattelun kehittymiseen. Erityisen vahvasti kielen ja ajattelun rajoittaminen näkyy Orwellin ja Huxleyn romaaneissa, joissa pyritään joko kitkemään tietyt ideat ja ajatukset kokonaan ihmisistä tai tehdä niistä joko erittäin vastenmielisiä tai arkisia.

Seksuaalisuus ja seksi nousevat suuriksi tekijöiksi kaikissa näissä romaaneissa ja se kiteytyy olennaisesti naishahmojen kuvaukseen ja asemaan teoksissa. Erityisesti lisääntymiseen ja sen kontrollointiin liittyvät aiheet ovat olennaisesta sidoksissa käsittelemiini dystopioihin. Jatkan näiden käsittelemistä tarkemmin henkilöahmojen tasolla seuraavassa pääluvussa.

4 Naishahmot yksilöinä ja osana yhteiskuntaa

4.1 Linda – hirviömäinen äitihahmo

Lisääntyminen ja sen säätely on monissa dystopiaromaaneissa yksi keskeisimpiä aiheita. Utopistisessa fiktiossa lisääntymistä koskevien aiheiden käsitteleminen on yleistä, sillä utopistinen aihekehys antaa hyvän ympäristön tutkia lisääntymiseen liittyviä bioeettisiä mahdollisuuksia (Kendal 2018, 56). Tämän vuoksi onkin oletettavaa, että monissa utopistisissa kuvitelmissa vanhemmuus tai perhesuhteet ovat jollain tavoin käsiteltävänä.

Aikaisemmassa luvussa käsitelin seksuaalisuuden merkitystä kapinan keinona dystooppisissa yhteiskunnissa ja sivusin myös ehkäisyyntä liittyvää keskustelua. Tästä aiheesta onkin luontevaa lähteä käsittelemään *Brave New World* -romaanin toista merkittävää naishahmoa, Lindaa, joka on yhteiskunnan normien vastaisesti synnyttänyt biologisen lapsen. Lapsen saaminen ja äitinä oleminen on suuri osa Lindan hahmoa ja heijastaa suoraan sitä, miten Lindaa kuvataan ja kohdellaan tarinan edetessä.

Linda on *Brave New World* -romaanin ainoa äitihahmo ja toimii näin vahvana kontrastina muulle romaanin yhteiskunnalle, jossa perhesuhteita ei enää ole. Lindaan kohdistuva ulkonäön kuvaus on suurimmilta osin lähes kehollista kauhua lähentelevää. Seuraava sitaatti on Leninan näkökulmasta ja kuvaa hyvin sitä, kuinka vastenmielisenä hän pitää Lindaa:

A very stout blond stepped across the threshold and stood looking at the strangers, staring incredulously, her mouth open. Lenina noticed with disgust that two of the front teeth were missing. And the colour of the ones that remained... She shuddered. It was worse than the old man. So fat. And all the lines in her face, the flabbiness, the wrinkles. And the sagging cheeks, with those purplish eyes. And the red veins on her nose, the bloodshot eyes. And that neck – that neck; and the blanket she wore over her head – ragged and filthy. And under the brown sack-shaped tunic those enormous breasts, the bulge of stomach, the hips. Oh, much worse than the old man, much worse! (BNW, 102.)

Erityisen keskeisessä asemassa äitiys ja äitihahmot ovat *The Handmaid's Tale* -romaanissa. Romaanin päähenkilö Offred on itsekin ollut äiti ennen Gileadin perustamista. Tämän lisäksi Offredin oma äiti ja heidän hieman kompleksinen suhteensa tulee ilmi useampaan otteeseen Offredin muistojen muodossa. Romaanin tapahtumien aikaan hänen tehtävänsä on kuitenkin vain tuottaa jälkeläinen isäntäperheelleen, mutta ei toimia itse äitinä.

Orjattaria pidetään sinänsä korkeassa asemassa ja heistä pidetään huolta, sillä heidän on tuotettava terveitä jälkeläisiä. Kuitenkin loogisesti ajatellen orjattaret ovat vain verrattavissa eläimiin; ihmisarvoa heillä ei ole ja heidän äitiytensä viedään heti synnytyksen jälkeen pois. Heidän tärkeytensä määräytyy pelkästään heidän kyvystään saada lapsia. Lapsen synnyttämisen jälkeen heille ei ole käyttöä. Biologisella äidillä ei ole juuri mitään merkitystä, tärkeämpää Gileadin yhteiskunnalle on statukset ja perinteisten perhekuvien ylläpitäminen.

Nineteen Eighty-Four -romaanissa äitiys on kahta muuta romaania pienemmässä roolissa, mutta kuitenkin merkittävä. Yksi romaanin keskeisiä piirteitä on Winstonin ja Julian suhde, joka osakseen saa alun siitä, että Winston ja tämän vaimo Katherine eivät ole onnistuneet saamaan lasta ja tämän myötä Winston on jäänyt yksin. Vanhemmuus ja perhesuhteet ilmenevät jonkin verran myös sivuhahmoissa, erityisesti Winstonin naapureissa, Parsonsien perheessä. Tämä perhe havainnollistaa Oseanian suhtautumista perheisiin. Perhe on yhteiskunnassa ikään kuin pakollinen paha. Avioparien on määrä tuottaa lapsia, jotta yhteiskunta pysyy hengissä, mutta nämä lapset käännetään hyvin nopeasti vanhempiaan vastaan. Tämä havainnollistetaan hyvin kohdassa, jossa Winston kuvaa Oseanian tapaa kääntää lapset vanhempiaan vastaan:

It was almost normal for people over thirty to be frightened of their own children. And with good reason, for hardly a week passed in which the *Times* did not carry a paragraph describing how some eavesdropping little sneak – ‘child hero’ was the phrase generally used – had overheard some compromising remark and denounced his parents to the Thought Police. (NEF, 25.)

Orwellin romaanissa on kuitenkin toinenkin sinänsä merkittävä äitihahmo ja se on Winstonin äiti. Winstonin äiti esiintyy vain muutaman kerran, kun Winston yrittää muistella lapsuuttaan ennen Oseanian perustamista. Hänen äitinsä esitetään suhteellisen lämpimässä valossa ja hän edustaa Winstonille kaipuuta vanhaan maailmaan, aikaan ennen Puolueen jyrkkää vallanpitoa. Winstonin muistot tämän varhaislapsuudesta ja perheestä ovat kuitenkin sumuisia ja hankalasti muistettavia, sillä historiaa on kirjoitettu uudestaan niin pitkään ja ihmiset on aivopesty uuteen todellisuuteen.

Winstonin ja *The Handmaid's Tale* -romaanin Offredin äidit ovat hyvin erityyppisiä äitihahmoja Lindaan verrattuna. Winstonin ja Offredin äidit edustavat näille mennyttä aikaa. Molemmat pystyvät jollain tavoin muistamaan ajan ennen romaanien yhteiskunnan totalitaristisen yhteiskunnan vallannousua. Tämä erottaa Orwellin ja Atwoodin yhteiskunnat Huxleyn romaanin yhteiskunnasta. Maailmanvaltion asukkaiden on johtajia lukuun ottamatta

mahdotonta muistaa maailmaa ennen maailmanvaltion syntyä, sillä jokainen asukas on luotu yhteiskunnan sisällä ja manipuloitu toimimaan ja ajattelemaan tietyllä tavalla. Tältä kannalta ajateltuna molemmat näistä muistoissa esiintyvistä äideistä toimivat eräänlaisina kapinan merkkeinä. Winstonin äiti toimii muistona vanhasta ajasta, johon Winston kaipaakaan takaisin ja jonka vuoksi hän on valmis kapinoimaan voimakkaastikin Puoluetta vastaan. Offredin äiti on hyvin kirjaimellisesti feministisen kapinan esikuva, sillä romaanissa tuodaan monta kertaa esille tämän olevan hyvin voimakkaasti toisen aallon radikaalifeministi ja osallistuneen useisiin mielenosoituksiin ja mellakoihin:

I remember her coming back to one of our many apartments, with a group of other women, part of her ever-changing circle of friends. They'd been in a march that day; it was during the time of the porn riots, or was it the abortion riots, they were close together. There were lot of bombings back then: clinics, video stores; it was had to keep track. (HT, 185.)

Raskaana olemista ja sen aiheuttamia kehollisia muutoksia on taiteessa kuvattu monin eri tavoin. Usein raskauteen liitetään positiivisia miellelyhtymiä, sillä raskaus liitetään varsinkin länsimaissa kristinuskoon ja tämän myötä pyhyyteen, kuten Neitsyt Mariaan. Raskauteen liittyy kuitenkin myös paljon negatiivisia miellelyhtymiä raskauden tietynlaisen mystisyyden vuoksi. Julia Kristeva on todennut raskaudesta ja äidin identiteetistä seuraavaa:

Cells fuse, split, and proliferate; volumes grow, tissues stretch, and body fluids change rhythm, speeding up or slowing down. Within the body, growing as a graft, indomitable, there is an other. And no one is present within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. "It happens, but I'm not there." "I cannot realize it, but it goes on." (Kristeva 1997, 301.)

Raskaus on naiselle outo tilanne, johon yksilöllä itsellään ei ole juuri mitään valtaa. Juuri tämä ennalta-arvaamattomuus ja outous on tuottanut paljon myös negatiivisia representaatioita raskaudesta. Muun muassa veistostaiteessa ja sitä koskevassa keskustelussa raskauden representaatiota kuvataan usein groteskiksi (Battersby 2018, 71–71). Groteski on yksi satiirin lähikäsitteitä, jolla tarkoitetaan jotain irvokasta, rumaa tai vääristynyttä. Kirjallisuuden tyylilajina groteskin teho perustuu samanaikaiseen viihtymisen ja vastenmielisyyden kokemiseen. (Pankakoski 2007, 235–236.) Raskauden groteskia potentiaalia on käytetty monesti myös kauhun tehokeinona. Clare Hanson (2004, 13) on nostanut esille klassikkoelokuvat *Rosemary's Baby* (1968) ja *Alien* (1979), joissa molemmissa keskeinen kauhun elementti on raskaus. Hansonin mukaan kauhun yhdistäminen raskauteen liittyy erityisesti raskauden ennalta-arvaamattomuuteen, mutta myös ihmisen luonnolliseen tuntemattoman pelkoon.

Feministinen filosofi Rosi Braidotti on teoksessaan *Nomadic Subjects* (1994) tuonut esiin näkökulmia naiseuden ja hirviömyönteisyyden yhteneväisyydestä. Braidotti (1994, 79) mainitsee nämä kytkökset tuoden esille sen, kuinka Aristoteleesta lähtien naista on pidetty poikkeavana, sillä ihmisen normi on aina ollut mies. Naisen keho myös käy läpi huomattavan muutoksen raskauden ja lapsen saannin myötä, mikä tekee naisesta epätasapainoisen ja ”hirviömäisen”.

Nainen ja erityisesti äiti hirviömäisenä ja groteskina hahmona ei siis ole taiteessa mikään uusi ilmiö. *Brave New World* -romaanissa nämä teemat viedään hyvinkin pitkälle. Lindan hahmon kuvaus on hetkittäin erittäin groteskia, sillä niin sanottujen negatiivisten fyysisten ominaisuuksien kuvausta viedään teoksessa hyvin pitkälle. Linda erottuu hahmona paljon muista, sillä verrattuna muihin maailmanvaltion jäseniin verrattuna hän on hyvin poikkeava. Fyysisesti ikääntyneenä ja raskauden tuomien muutosten läpikäyneenä Linda on vastaan kaikkea, jota *Brave New World* -romaanin yhteiskunta pyrkii kitkemään yhteisöstään. Tämä kiteytyy erityisesti kohdassa, missä Bernard esittelee Lindan ensimmäistä kertaa maailmanvaltion jäsenille. Sitaatissa tehdään selväksi, kuinka eroava Linda on verrattuna muihin maailmanvaltion asukkaisiin. Lindan fyysinen ulkomuoto herättää maailmanvaltion asukkaissa pääasiassa kauhua, mutta osittain myös uteliaisuutta:

There was a gasp, a murmur of astonishment and horror; a young girl screamed; standing on a chair to get a better view of someone upset two test-tubes of spermatozoa. Bloated, sagging, and among those firm youthful bodies, those undistorted faces, a strange and terrifying monster of middle-agedness, Linda advanced into the room, coquettishly smiling her broken and discoloured smile, and rolling as she walked, with what was meant to be a voluptuous undulation, her enormous haunches. (BNW, 130.)

Sitaatissa on vastakkain aseteltu Linda, fyysisesti vanhentunut nainen ja maailmanvaltion nuorekkaat ja fyysisesti täydelliset kansalaiset. Tämä asettelu luo valtavan kontekstin tilanteeseen. Yllä oleva sitaatti ja tämän jälkeen kuvatut tapahtumat havainnollistavat hyvin tilanteen groteskia luonnetta. Linda on maailmanvaltion asukkaille irvokas ja vastenmielinen, mutta silti monet ovat uteliaita tulemaan katsomaan häntä. Lindan loppuelämä maailmanvaltiossa on surullinen ja täynnä maailmanvaltion kansalaisten groteskina viihteenä toimimista. Jopa Lindan kuolinhetkenä tämä ei saa olla rauhassa, vaan paikalla on katsomassa joukko lapsia, joita koulutetaan kohtaamaan kuolema (BNW, 181–182).

Ainoa, kuka teoksessa puhuu äitiydestä edes hieman positiivisesti, on Bernard. Bernardin mielenkiinto äitiyttä kohtaan syntyy kuitenkin mitä todennäköisemmin kiinnostuksesta vieraita aiheita kohtaan, joka on syntynyt ulkopuolisuuden tunteesta ja tylsistymisestä

maailmanvaltion toimintaperiaatteita kohtaan. Tämä Bernardin äitiydestä sanoittaman positiivisen ajatuksen takana on näennäisesti ehkä vain järkyttää Leninaa näiden ollessa matkalla reservaatissa. Bernardin tietyllä tavoin vähättelevä kohtelu Leninaa ja tämän tunteita kohtaan näkyy erityisesti tämän matkan aikana useissa kohdissa. Myös tässä sitaatissa Bernardin tarkoitus on selkeästi järkyttää Leninaa asettamalla hypoteettisesti Leninan äidin rooliin:

”What a wonderfully intimate relationship,” he said, deliberately outrageous. “And what an intensity of feeling it must generate. I often think one may have missed something in not *being* a mother, Lenina. Imagine yourself sitting there with a baby of your own...” (BNW, 96.)

Äitiyden lisäksi merkittävä erottava tekijä Lindassa on tämän fyysinen vanhentuminen. Ikä ja ikääntyminen ovat hallitsevaan sosiokulttuuriseen ympäristöön sidoksissa olevia ilmiöitä samoin kuin sukupuoli, rotu tai luokka. Iän ja ikääntymisen havainnointi ja siihen reagointi riippuu pitkälti siitä, mikä ympäröivässä yhteiskunnassa koetaan nuoreksi ja mikä vanhaksi. Tämän myötä ikääntymisen kokeminen joko huonona tai hyvänä asiana riippuu täysin siitä, mikä on ympäröivä kulttuurinen mielipide. (Haring 2023, 138–139.)

Vanhuus ja vanheneminen on kiinnostava aihe tarkastellessa *Brave New World* -romaanin yhteiskuntaa. Vanheneminen ja erityisesti fyysinen vanheneminen on poistettu yhteiskunnasta kokonaan. Vanhojen ihmisten olemassaolo kyllä tiedostetaan, mutta vahvan geenimanipulaation avulla kukaan maailmanvaltion kansalainen ei näytä fyysisiä vanhenemisen merkkejä:

“Old?” she repeated. “But the Director’s old; lots of people are old; they’re not like that.”
 “That’s because we don’t allow them to be like that. We preserve them from diseases. We keep their internal secretions artificially balanced at a youthful equilibrium. We don’t permit their magnesium-calcium ratio to fall below what it was at thirty. We give them young blood. We keep their metabolism permanently stimulated. So, of course, they don’t look like that. Partly,” he added, “because most of them die long before they reach this old creature’s age. Youth almost unimpaired till sixty, and then, crack! the end.” (BNW, 95.)

Tämän takia Malpaisin luonnollisesti vanheneva väestö ja Linda tulevat järkytyksenä erityisesti Leninalle. Hän ei ole koskaan nähnyt oikeasti fyysisesti vanhaa ihmistä ja järkyttyy syvästi kohdatessaan vanhoja ihmisiä. Tämä toisintaa ideaa siitä, että vanheneminen on lopulta kulttuurinen tuote ja representaatio vaikuttaa siihen, miten ikääntymiseen suhtaudutaan. Maailmanvaltiossa fyysisiä vanhenemisen merkkejä ei ole, eikä Lenina näin ole

koskaan voinut nähdä fyysisesti vanhaa ihmistä. Hänen käsityksensä vanhoista ihmisistä nojaa täysin maailmanvaltioon ja sen tapaan piilottaa iän ja sairauden merkit ihmisissä. On siis täysin ymmärrettävää, miksi Lenina ja lopulta myös muut maailmanvaltion asukkaat kammoksuvat erityisesti Lindaa niin paljon. Linda edustaa heille jotain, mitä ei missään nimessä pitäisi olla olemassa.

The Handmaid's Tale -romaanin suhdetta naishahmojen vanhenemiseen on myös kiinnostavaa tarkastella. Orjattarista ei ole enää hyötyä, kun he vanhenevat liikaa ja eivät voi enää saada lasta. Vanhuutta ei kuitenkaan Atwoodin romaanissa ole kuvattu pelkästään negatiivisesta näkökulmasta, sillä naishahmojen väliset erot johtuvat lähes pelkästään naisille jaoteltujen luokkien välisistä eroista. Monet korkeamman luokan paremmissa asemissa olevista naisista ovat nimenomaan vanhempia. Vanheneminen itsessään ei siis ole välttämättä negatiivinen asia toisin kuin esimerkiksi Huxleyn teoksessa. Mutta koska romaanin fokalisoija on itse naisten luokista yhdestä alhaisimmassa, eli orjatar, on vanhempien naisten kuvaus huomattavan negatiivista. Tämän voidaan tulkita johtuvan iän sijaan juuri enemmän henkilöahmojen välisistä valtasuhteista.

Kiinnostavaa on myös se, miten Lenina suhtautuu Lindaan verrattuna siihen, miten hän suhtautuu aikaisemmin Malpaisissa kohtaamaansa vanhaan mieheen. Vanha mies on myös Leninan mielestä inhottava, mutta Linda on kuitenkin paljon vanhaa miestä pahempi (BNW, 102). Osa tästä Leninan inhosta voidaan tulkita johtuvan siitä, että Lenina kuvittelee itsensä Lindan tilalle. Tämä vertaus korostuu monesti Lindan verratessa itseään useassa kohtaa Leninaan itseensä ja pyrkii saamaan sympatiaa tilanteeseensa Leninalta: “– –And I (Linda) was so ashamed. Just think of it: me, a Beta – having a baby: put yourself in my place.” (BNW, 103.) Leninan ei kuitenkaan ole mahdollista käsittää tätä, sillä maailmanvaltion asukkailla ei ole käsitystä tämän kaltaisista perhesuhteista.

Linda on kuitenkin alkujaan lähtöisin täysin samasta tilanteesta kuin Lenina, joten on ymmärrettävää, että Linda pyrkii hakemaan Leninasta vertaistukea. Leninan Lindasta ja tämän tilanteesta kokema inho välittyy vahvasti myös Lindasta itsestään. Linda kärsii vahvasta itseinhosta ja pyrkii jatkuvasti kieltämään tosiasiat, lähtien siitä, että hän jatkuvasti kieltää poikansa Johnin äitinä olemisen (BNW, 109). Linda on kasvanut myös maailmanvaltiossa, samoissa olosuhteissa kuin kaikki muutkin eikä näin ollen pysty hyväksymään omaa tilannettaan.

4.2 Lenina – täydellinen ihannainen

Lenina on *Brave New World* -romaanin toinen keskeisistä naishahmoista ja toimii samalla vastapainona Lindalle. Leninan rooli romaanissa on olla miespäähenkilöiden ihailun kohde ja toimia samalla esimerkillisenä yhteiskunnan jäsenenä. Leninan nuorekkuus ja yhteiskuntakelpoinen olemus toimii lukijalle muistutuksena siitä, kuinka erilainen Linda on. Lenina on nuori ja haluttava, siinä missä Linda on vanhentunut ja suorastaan hirviömäinen. Olen tässä tutkielmassa viitannut Leninaan beta-luokan naisena, mutta oikeastaan Leninan luokkaa ei tuoda suoraan ilmi missään vaiheessa. Olen kuitenkin tulkinnut Leninan olevan beta-luokassa, sillä hänet samaistetaan hyvin vahvasti Lindaan muun muassa saman työpaikan perusteella.

Julian hahmo *Nineteen Eighty-Four* -romaanissa on Leninan kanssa samankaltainen. Julia on näennäisesti mallikelpoinen yhteiskunnan kansalainen, nuori ja kauniiksi kuvattu nainen. Julia kuitenkin kapinoi Puoluetta vastaan harrastamalla intohimoisia seksuaalisia suhteita miesten kanssa. Lenina ei toiminnallaan sinänsä kapinoi maailmanvaltiota vastaan, mutta David Leon Higdon (2013, 62) nostaa esiin kiinnostavan huomion Leninasta ja siitä, kuinka tämän kuvaillaan käyttävän luokalleen kuulumatonta väriä, vihreää. Lenina kuitenkin myös sanoittaa ääneen sen, että ei kuulu vihreää käyttävien gamma-luokan ihmisten joukkoon: ”’My word,’ said Lenina, ’I’m glad I’m not a Gamma.’” (BNW, 54.)

Vaikka romaanissa Bernard esittää suurimpia kapinanmerkkejä maailmanvaltiota kohtaan, voidaan Leninakin tulkita kapinoivan. Aikaisemman väärän luokan värin käyttämisen lisäksi Lenina myös tuntee romanttisia tunteita Johnia kohtaan. Hän ei osaa sanoittaa näitä tunteita maailmanvaltion luonteen vuoksi, mutta kokee tunteen olevan jotain muutakin, kuin pelkkää fyysistä himoa:

”I can’t make it out”, said Lenina.
She couldn’t make it out; and not only was bewildered; was also rather upset.
“Because you see Fanny, I like him.” (BNW, 144.)

Rakastuminen, muutenkin epätyypillinen seksuaalinen käyttäytyminen ja väärän värin pitäminen asettavat Leninan hyvinkin kapinalliseen asemaan maailmanvaltiossa, joissa kaikkien tulisi olla samankaltaisia. Leninaa ei kuitenkaan missään välissä kuvata kapinallisessa valossa, toisin kuin esimerkiksi Bernardia. Higdon (2013, 63) nostaa esille sen, että tämä voi johtua muun muassa siitä, ettei Huxley ole osannut ajatella naisen pystyvän vastustamaan yhteiskuntaa mitenkään merkittävällä tavalla. Leninaa ei missään kohtaa nähdä

todellisena uhkana, vaikka hänkin jatkuvasti osoittaa Bernardin tavoin kapinallisia piirteitä muun muassa olemalla saman ihmisen kanssa pitkään, toisin kuin on maailmanvaltion normina. Higdon (2013, 64) esittää myös tulkinnan siitä, että Leninan äärimmäisen viehättävä ulkonäkö antaa hänelle mahdollisuuden kapinoida ja jäädä ilman rangaistuksia. Orwellin Julia pääsee myös pitkälle kapinoinnissaan lähes pelkästään ulkonäkönsä ja puhtaan ulkokuorensa ansiosta. Molemmissa näissä hahmoissa painottuu se vahva stereotypia, ettei varsinkaan nuori nainen voi suoranaisesti olla uhka.

Sekä Leninan että Julian kuvaukset painottuvat hyvin vahvasti ulkonäköön. Erityisesti Julian hahmo jää erittäin pintapuoliseksi, hahmon kantavana piirteenä on tämän viehättävä ulkonäkö, nuoruus ja seksuaalisuus. Juliaa kuvataan lähes aina tämän nuoruuden kautta, kuvaillen aina erityisesti tämän nuorekasta vartaloa. *The Handmaid's Tale* eroaa tässäkin mielessä paljon, sillä vaikka Offred kuvailee hahmojen ulkonäköä paljon, on kuvailussa hyvin neutraali sävy. Tämä näkyy esimerkiksi kohdassa, missä Offred kuvailee komentajan vaimoa Serena Joyta:

Her nose was once have been what was called cute but now was too small for her face. Her face was not fat but it was large. Two lines led downwards from the corners of her mouth; between them was chin, clenched like a fist. (HT, 21.)

Leninaa kuvaillaan pääosin kolmen eri näkökulman kautta; tarinan ulkoisen fokalisoijan sekä Bernardin ja Johnin kautta. Nämä kolme näkökulmaa ovat samankaltaisia, mutta eroavat kuitenkin toisistaan. Lenina esitellään ensimmäisen kerran ulkoisen fokalisoijan kautta, kuvaillen tämän ulkonäköä: ”One could see that, for all the lupus and the purple eyes, she was uncommonly pretty.” (BNW, 13.)

Leninaa kuvataan epätavallisen kauniiksi ja tämä kuvaus itsessään asettaa hänet jo muita hahmoja korkeammalle tasolle, ainakin fyysisesti. Leninan ulkonäköä ja ulkonäön ylläpitämistä kuvaillaan usein hyvinkin yksityiskohtaisesti, eikä Leninan kauneus jää lukijalle epäselväksi. Fyysinen ulkonäkö on romaanin hahmojen keskuudessa tärkeää, eikä tämä ylety pelkästään naishahmoihin. Maailmanvaltiossa vallitsevat tiukat ulkonäkönormit, johtuen siitä, että geenimanipulaation ansiosta kaikkien kansalaisten viitataan täyttävän tietyt ulkonäköstandardit, kuten pituuden ja painon. Esimerkiksi Bernard saa osansa näistä ulkonäköstandardeista, sillä häntä väheksytään siitä, että hän on muita alfa-luokan miehiä lyhyempi.

Bernardin kuvaus Leninasta on tietyllä tavoin ristiriitaista. Hän pitää Leninaa viehättävänä, mutta sanoittaen myös sen, kuinka hän pitää tätä naiivina. Bernard viittaa useammassa kohdassa Leninaan pelkkänä lihana, kuin kauppatavarana:

“Everyone says I’m awfully pneumatic,” said Lenina reflectively, patting her own legs.
 “Awfully.” But there was an expression of pain in Bernard’s eyes. “Like meat,” he was thinking.
 She looked up with a certain anxiety. “But you don’t think I’m too plump, do you?”
 He shook his head. Like so much meat.
 “You think I’m all right.” Another nod. “In every way?”
 “Perfect,” he said aloud. And inwardly, “She thinks of herself that way. She doesn’t mind being meat.” (BNW, 80.)

Bernardin asenne Leninaa kohtaan on alentava. Hän viittaa moneen kertaan Leninan olevan vain pala lihaa, jonka miehet jakavat keskenään ja usein tuo ilmi myös sen, kuinka Leninaa tämänkaltaisen kohtelu ei haittaa. Maren Linett (2019, 404) huomauttaa, että Bernardin vertaus Leninaan palana lihaa on viittaus feministiseen kritiikkiin, mutta jää kuitenkin pinnalliseksi huomioksi. Romaanissa tiedostetaan Bernardin kautta naisten epätasa-arvoinen kohtelu tietynlaisena kauppatavarana ja kulutettavana tuotteena, mutta tämä huomio jää mieshahmojen henkisten ongelmien varjoon. Tämän kaltainen naisten tuotteistaminen näkyy läpi romaanin. Mieshahmojen puhe naisista liittyy lähes aina seksiin ja naisten valloittamiseen.

Myös Johnin kuvaus Leninasta keskittyy myös suurimmaksi osin tämän ulkonäköön. Johnin kuvauksesta tulee ilmi se, että hän on luonut Leninasta mielessään tietynlaisen ihannekuvan, mikä ei täysin vastaa todellisuutta. Tämä kiteytyy esimerkiksi kohdassa, jossa John vertaa itseään ja Leninaa Shakespearen Romeoon ja Juliaan:

The Savage was reading Romeo and Juliet aloud – reading (for all the time he was seeing himself as Romeo and Lenina as Juliet) with an intense and quivering passion. (BNW, 160.)

Leninasta luotu ihannekuva kuitenkin särkyy ja tämän jälkeen myös Johnin käytös Leninaa kohtaan muuttuu täysin. Johnin ajattelumaailma on hyvin mustavalkoinen ja myös naisvihamielinen. Hänen suhteensa Lindaan on erittäin ongelmallinen, hän ilmaisee samaan aikaan syvää vihaa äitiään kohtaan, mutta on myös erittäin pakkomielteinen Lindasta. Brad Buchanan (2002, 78) avaa tätä aihetta laajemmin osoittaessaan, kuinka Johnin ja Lindan suhde tietyllä tapaa toistaa myyttiä Oidipuksesta. Buchananin mukaan John on kuitenkin

myyttiä ennemmin osoitus Freudin tunnetusta oidipuskompleksista, sillä John osoittaa inestisiä haluja äitiään kohtaan vihaten myös intohimolla Lindan reservaatissa tapaamaa miestä, Popéa kohtaan.

Johnin hankala suhde Lindaa kohtaan heijastuu suoraan tämän tavassa kuvata Leninaa. Lenina on hänelle ihailtava ja kaunis niin kauan, kunnes tämä osoittaa haluaan harrastaa seksiä Johnin kanssa. Tämän jälkeen Johnin käyttäytyminen Leninaa kohtaan muuttuu täysin ja hän osoittaa Leninaa kohtaan samaa vihaa ja halveksuntaa, mitä on aikaisemmin osoittanut Lindaa kohtaan. John nimittää Leninaa huoraksi ja käy tämän kimppuun myös fyysisesti:

”Whore!”

”Plea-ease.”

”Damned whore!”

”A gramme is be-etter...” she began.

The Savage pushed her away with such a force that she staggered and fell. “Go,” he shouted, standing over her menacingly, ”get out of my sight or I’ll kill you.” He clenched his fists. (BNW, 170–171.)

Siinä missä Lenina ja Julia ovat osin hyvin samankaltaisia hahmoina, ei *The Handmaid’s Tale* -romaanista löydy tätä samaa hahmotyyppiä. Lähimmäksi tätä pääsee Offred, mutta Offredin hahmo on paljon monisyisempi kuin Huxleyn ja Orwellin naishahmot. Tämä johtuu ainakin osittain siitä, että romaanin fokalisoija Offred on itse nainen ja tarina myös kerrotaan suoraan tämän näkökulmasta, sillä Offred on romaanin minämuotoinen kertoja. Tämän myötä Offredin omat tunteet, ajatukset ja mielipiteet ovat huomattavasti suuremmassa roolissa verrattuna esimerkiksi Leninaan tai Juliaan. Orwellin ja Huxleyn teoksissa Leninan ja Julian kaltaisten nuorekkaiden ja kauniiden naishahmojen kuvaus värityy paljon mieshahmojen seksualisoivan linssin läpi, painottuen paljon ulkonäköön tai naiiviuteen. Vaikka molempien Leninan ja Julian ajatuksia ja sanomisia tuodaan esiin tiettyyn pisteeseen asti, painottuvat nämäkin suurimmaksi osaksi vain miehiin, seksiin tai kauneuteen.

Offredin hahmo alkaa muodostumaan lukijalle huomattavasti hitaammin tämän muistojen ja mielipiteiden kautta. Offredin tapa kuvailla ympärillään olevaa maailmaa on yksityiskohtiin keskittyvää, hän kuvailee paljon ympäristöään, mutta itseään hän ei juuri kuvaile. Hän sanoittaa tämän myös itse, perustellen sen sillä, että juuri hänen kehonsa on häntä ja hänen tilannettaan määrittävä tekijä:

I avoid looking down at my body, not so much because it’s shameful or immodest but because I don’t want to see it. I don’t want to look at something that determines me so completely. (HT, 68–69.)

Lenina ja Linda edustavat kahta klassisten modernien dystopiaromaanien merkittävää naishahmotyyppiä. Naishahmot ovat monesti joko nuoria ja viehättäviä, mahdollisesti kapinan välineenä käytettyjä välikappaleita tai sitten vanhoja ja sivurooleissa tai väheksytyjä. Huxleyn ja Orwellin romaanien hahmokuvaus ei ole kovin kompleksista, monet hahmot nojaavat vain yhden tai muutaman määrittelevän piirteen varaan.

Phelan (1989, 39) on tarkastellut Winstonin hahmoa temaattisena hahmona ja mainitsee, että varsinkin romaanin lopussa esitellyt henkilöahmon mimeettiset puolet jäävät temaattisten funktioiden jalkoihin. Myös Huxleyn hahmojen voidaan tulkita olevan enemmän temaattisia kuin mimeettisiä. Esimerkiksi Bernardin hahmo erityisesti edustaa hyvin vahvasti individualistisia ja antikapitalistista arvomaailmaa, mikä taistelee romaanin yhteiskunnan vallitsevia arvoja vastaan.

On silti kiinnostavaa löytää ja vertailla naishahmojen samankaltaisuuksia näissä teoksissa. *The Handmaid's Tale* -romaanin tekee tähän virkistävän muutoksen esittelemällä monipuolisesti erilaisen kaartin naishahmoja. Parhaimmin lukijalle tulee tutuksi päähenkilö Offred, jonka näkökulmasta ja fokalisoimana tarinaa kerrotaan. Tämän vuoksi Offred on lukijalle kaikista esittelemistäni naishahmoista samaistuttavin. Lukija pääsee kunnolla syventymään tämän ajatuksiin ja tunteisiin, siinä missä Lindan, Leninan ja Julian sielunmaisemat jäävät melko pinnallisiksi. Tämä ero syntyy eroista fokalisaatioissa. Huxleyn ja Orwellin romaaneissa käytetään ulkoista fokalisaatiota, jolloin hahmojen rakentuminen ja kuvaaminen nojaa suurilta osin henkilöahmojen fyysisyyden kuvaamiseen. Atwoodin romaanissa käytetään sisäistä fokalisaatiota Offredin minämuotoisen kerronnan kautta, joten kerronta keskittyy vahvasti Offredin tunteiden ja ajatusten kuvailuun.

5 Lopuksi

Tämän tutkielman puitteissa olen pyrkinyt tarkastelemaan Aldous Huxleyn *Brave New World* -romaanin naishahmoja ja näiden välittämiä naiskuvia sivuten myös muiden tunnettujen dystopiaromaanien naishahmoja. Käsittelin Huxleyn romaanin rinnalla myös kahta muuta teosta, George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* -romaanin sekä Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* -romaanin. Analysoin näiden teosten naishahmoja vertaillen sekä romaanien sisäisen yhteiskunnan että henkilöihahmotason kautta.

Huxleyn ja Orwellin teokset esittelevät kaksi samaan aikaan hyvin erilaista, mutta loppujen lopuksi samankaltaista tulevaisuuskuvitelmaa. Molemmissa romaaneissa kritisoidaan laajasti erityisesti julkaisuajalle käsinkosketeltavaa uhkakuvaa totalitarismista hieman eri näkökulmista. Huxleyn maailmanvaltion johtajat pitävät kansalaisensa kurissa tarpeiden yltäkylläisen tyydyttämisen avulla niin, etteivät kansalaiset edes osaa kaivata mitään muuta. Orwellin romaanin Oseaniassa valtaa pitävä Puolue pitää kansan tottelevaisena ainaisen pelon avulla ja kitkemällä kapinalliset ajatukset aivopesun ja kiduttamisen avulla.

Myös Atwoodin esittelemä yhteiskunta on totalitaristinen, joskin se eroaa huomattavasti Huxleyn ja Orwellin yhteiskunnista. Siinä missä Huxleyn ja Orwellin teokset sijoittuvat futuristiseen tulevaisuuteen, on Atwoodin romaanin yhteiskunta lähempänä teoksen julkaisuajan nykyaikaa. Atwoodin yhteiskunnan toimintatavat jäljittelevät suoraan vanhaa aikaa, ottaen toimintatapansa *Raamatun* vanhasta testamentista. *The Handmaid's Tale* eroaa kahdesta muusta teoksesta myös siinä mielessä, että se on avoimen feministinen ja ottaa hyvin suoraan kantaa naisten asemaan. *Brave New World* -romaanissa otetaan hieman kantaa naishahmojen asemaan Bernardin sanoittaessa omaa epämukavuuttaan Leninan tuotteellista kohtelua kohtaan, mutta tämä ajatus jää melko pintapuoliseksi ja peittyy romaanin muiden juonikuvioiden alle.

Brave New World -romaanin on avoimen satiirinen teos, tämä näkyy muun muassa Huxleyn tavassa käyttää hahmojen niminä oikean maailman henkilöiden nimiä. Teoksesta löytyy hyvinkin ironisia viittauksia, lähtien aina Henry Fordin asettamisesta jumalhahmoksi. Romaanin satiirisen luonteen vuoksi myös monet hahmot ovat hieman karikatyyrisiä. Bernard on yhteiskuntaan sopeutumaton, asemastaan kärsivä päähenkilö; Lenina kaunis ja naiivi mieshahmojen mielenkiinnon kohde; John hankalasta äitisuhteesta kärsivä taiteilijasielu ja Linda lapsensa ja oman tilanteensa kieltävä äiti.

Satiirisuus on monissa dystopioissa tärkeä piirre, sillä sekä dystopian että satiirin pääpiirteitä on kritisoida esimerkiksi ihmisten pahuutta tai jotain vallalla olevaa yhteiskunnallista aatesuuntaa. Tämän myötä, vaikka Huxleyn teos onkin käsittelemistäni romaaneista ehdottomasti satiirisin, löytyy satiirin piirteitä myös Orwellin ja Atwoodin teoksista. Satiirille tyypillisten karikatyyristen hahmojen takia onkin kiinnostavaa lähteä tarkastelemaan, onko asia näin näissä kyseisissä romaaneissa.

Huxleyn ja Orwellin romaanien hahmot nojaavat kyllä vahvasti karikatyyreihin, mutta niistä löytyy myös syvyyttä. Molemmissa romaaneissa huomaa sen, että viehättäväksi kuvattujen nuorien naishahmojen määrittely ja hahmokuva muodostuu pitkälti näiden ulkoisten piirteiden kautta. Esimerkiksi Julia on kyllä avoimen kapinallinen, mutta silti tämän hahmon keskeisimpinä piirteinä on tämän seksuaalisuus ja nuoruus. Atwoodin romaanin Offredin hahmon keskeisimpänä piirteenä voidaan myös tulkita olevan tämän keho ja hedelmällisyys; hänen tehtävänsä orjattarenahan on tuottaa jälkeläinen isäntäperheelleen. Mutta koska teoksen fokalisaatio on, aivan loppua lukuun ottamatta, Offredin omaa, ei häntä missään välissä kuvata Leninan ja Julian tavoin seksuaalisoivan katseen kautta.

Tutkielmani mielenkiintoisimpia puolia oli tarkastella naiseuden, ikääntymisen ja äitiyden vaikutusta naishahmojen kuvaukseen ja erityisesti *Brave New World* -romaanista näitä vastakkainasetteluja löytyi paljon. Lindan ja Leninan hahmot ovat kiinnostavia juuri siinä mielessä, kuinka eri tavoin heitä kohdellaan pelkästään ulkomuodon perusteella. Kuten Higdon (2013, 64) mainitsi, Leninan on mahdollista kapinoida hyvinkin tehokkaasti maailmanvaltion säännöksiä vastaan, pystyen kuitenkin välttämään kaikki seuraukset kauniin ulkomuotonsa takia. Linda taas on fyysisesti vanhentuneena maailmanvaltion ihmisille ikään kuin jokin irvokas sirkuseläin, jonka viimeisetkin hetket voidaan valjastaa viihdykkeeksi.

Mainittavaa on kuitenkin, että erityisesti Huxleyn romaanissa naishahmot kuvataan hyvin alentavasta näkökulmasta. Romaanissa viitataan kyllä naisten epätasa-arvoiseen kohteluun pelkkänä seksuaalisena hyödykkeenä ja tämän myötä otetaan hieman kantaa myös naishahmojen asemaan, mutta tämä ajatus jää hyvin pinnalliseksi. Erityisesti Leninan sekä ulkoisesta että sisäisesti fokalisaatiosta on sävyltään alentavaa ja ulkonäköön painottuvaa. Lindan hahmon kuvaus on myös ulkonäkökeskeistä, mutta siinä kiinnostavaa on se, että Lindan kuvauksen fokalisoijana on monesti Lenina. Leninan kuvaamana Linda näyttäytyy epäluonnollisena ja hirviömäisenä. Lindan ulkonäön kuvaus sisältää hyvinkin groteskeja piirteitä, mikä sinänsä sopii Huxleyn romaanin teemaan. Maailmanvaltion keinotekoiseen ja

siloteltuun kuvaan ei sovi fyysisesti vanhentunut äiti. Pelkkä ajatuskin äitiydestä riittää herättämään vastenmielisyyttä maailmanvaltion kansalaisissa. Kun näytille tuodaan joku, joka ilmentää näitä kaikki vastenmieliseksi kuvattuja piirteitä, on hyvin selvää, minkä takia kansalaiset reagoivat kauhulla tähän.

Seksuaalisuuden, seksin ja lisääntymisen aiheet ovat jokaisessa käsittelemässäni romaanissa isossa osassa ja olikin kiinnostavaa avata, kuinka nämä vaikuttavat teosten yhteiskuntarakenteisiin ja sen myötä välillisesti naishahmoihin. Huxleyn ja Orwellin romaanien yhteiskuntien suhtautuminen seksuaalisuuteen on päinvastainen, mutta tarkoitus sama. Molemmissa seksistä ja erityisesti intohimosta pyritään tekemään joko niin arkista tai vastenmielistä, etteivät kansalaiset voi antautua himojensa ja tunteidensa vietäväksi. Tämänkaltaisissa totalitaristisissa yhteiskunnissa yksilön vapaa tahto ja tunteet ovat yhteiskunnan säilymisen kannalta vaarallisin mahdollinen asia. Jos yksilö alkaa tuntea ja ajatella vapaasti, voi hän tajuta yhteiskunnan vikakohtia.

Tähän keskeisesti liittyy myös kaikissa tarkastelemissani romaaneissa esiintyvä taiteen ja tiedon vahva sensurointi. Taide ja tieto on kyseisissä romaaneissa yleensä vain hyvin pienen ihmisprosentin saatavilla, jos ollenkaan. Esimerkiksi Orwellin yhteiskunnassa kieli ja tämän myötä myös taide ja kirjallisuus pyritään muokkaamaan vaarattomaksi niin, ettei se millään tavoin voi lietsoa kansalaisissa kapinallisia ajatuksia. Huxleyn romaanin kuvaamassa yhteiskunnassa taidetta on sinänsä, mutta tavallisten kansalaisten kuluttama taide on vain turhamaista aistien täytettä ilman mitään syvällisempää tarkoitusta. Toisaalta Huxleyn yhteiskunnassa taidetta sen perinteisessä muodossa olisi turha yrittää esittääkään, sillä ei maailmanvaltion kansalaisilla ole kykyä tai jaksamista keskittyä tai kiinnostua siitä. Maailmanvaltion ihmisten kaikki tarpeet on lähtökohtaisesti tyydytetty ja jokainen elää somahuumeen ja turhien aistiviihdykkeiden keskellä niin tiukasti, että kellekään ei ole tarvetta kiinnostua taiteesta tai tieteestä.

Jokaisen tarkastelemani romaanin yhteiskunnat ovat tyypillisiä dystopioita, joissa yksilön tunteet ja tahto pyritään pitämään minimissään. Käsittelemästäni kolmesta romaanista Atwoodin *The Handmaid's Tale* -romaanin on naishahmojen kannalta ehdottomasti synkin. Huxleyn romaanissa jokaisella maailmanvaltion asukkaalla on näennäisesti hyvät oltavat, eikä naisiin kohdistuvaa Atwoodin romaanin kaltaista suoraa sortamista ole. Orwellin romaanissa jokaisella kansalaisella taas on yhtä huonot oltavat, eikä sukupuolella näennäisesti Orwellin yhteiskunnassakaan ole kovin paljon väliä.

Vaikka naishahmojen kohtaamaa suoraa sortoa ei Orwellin ja Huxleyn romaaneissa ole, on huomattavaa, että naishahmojen kohtelu ei silti ole tasa-arvoista mieshahmoihin verrattuna. Naishahmojen kuvaus tapahtuu suurilta osin mieshahmojen katseen kautta. Erityisesti Huxleyn romaanista on luettavissa naisten asemaan kohdistuvaa yhteiskunnallista kritiikkiä, sillä romaanissa nostetaan useaan otteeseen esille esimerkiksi Bernardin ja Johnin negatiivinen suhtautuminen naisten kohteluun. Vaikka tämän kaltaista feminististä ajattelua on luettavissa romaanissa, jäävät naishahmot kuitenkin huomattavan yksipuolisiksi ja romaanin sukupuolirooleihin kohdistuva kritiikki jää tämän myötä latteaksi.

Molemmissa teoksissa seksuaalisuus ja seksi toimivat merkittävinä osina yhteiskuntamallia tai kapinan ilmaisemista, naishahmojen kuvauskin liittyy hyvin paljon seksuaalisuuteen ja fyysisiin ominaisuuksiin. Atwoodin teos nostaa esille uuden näkökulman, sillä teoksen minäkertojana ja sisäisenä fokalisoijana on erittäin alisteisessa asemassa oleva naishahmo. Tämä lisää syvyyttä teoksen naishahmojen kuvaukseen ja tämän myötä lukija saa erityisesti romaanin päähenkilöstä hyvin kokonaisen kuvan. Tarkastelemieni romaanien puitteissa voin siinä todeta, että erityisesti käsittelemissäni vanhemmissa dystopioissa naishahmojen kuvaus ei ole järin hyvä ja hahmot jäävät pinnallisiksi. Naisten asema käsittelemissäni kolmessa romaanissa on kaikissa alisteinen, mutta Atwoodin romaani eroaa kahdesta muista siinä mielessä, että romaanin naishahmot ovat huomattavasti moniulotteisempia ja aktiivisempia. Vaikka Huxleyn *Brave New World* -romaanin Lindassa ja Leninassa on myös syvyyttä, heidän hahmonsä jäävät huomattavan yksiulotteisiksi romaanin tarinan keskittyessä mieshahmojen kokemuksiin ongelmiin.

Lähteet

Primäärilähteet:

- Atwood, Margaret 1996. *The Handmaid's Tale*. (HT) London: Random House UK.
Alkuperäinen julkaisuvuosi 1985.
- Huxley, Aldous 2014. *Brave New World*. (BNW) London: Random House UK. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1932.
- Huxley, Aldous 2012. *Uljas uusi maailma*. Suom. I.H. Orras. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Orwell, George 2008. *Nineteen Eighty-Four*. (NEF) London: Penguin Books. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1949.

Sekundäärilähteet:

- Attebery, Brian 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York & Abingdon: Routledge.
- Atwood, Margaret 2014. "Introduction by Margaret Atwood." Teoksessa *Brave New World*. London: Random House UK. Alkuperäinen julkaisuvuosi 2007.
- Bagchi, Nivedita 2018. *Human Nature and Politics in Utopian and Anti-Utopian Fiction*. Lanham: Lexington Books/Fortress Academic.
- Battersby, Christine 2018. "Nativity, Materiality, Maternity. The Sublime and the Grotesque in Contemporary Sculpture." Teoksessa: *Motherhood in Literature and Culture: Interdisciplinary Perspectives From Europe*. 70–82. Toim. Victoria Browne ym. New York: Routledge.
- Boone, N.S. 2014. "D. H. Lawrence's 'Men Must Work and Women as Well' in Aldous Huxley's *Brave New World*." *Notes and queries* 61.1: 133–135.
- Booker, M Keith 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. London: Greenwood Press.
- Booker, M. Keith 2013. "On Dystopia." Teoksessa: *Dystopia*. 1–15. Toim. Keith M. Booker. Ipswich, Massachusetts: Salem Press.
- Braidotti, Rosi 1994. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press.
- Buchanan, Brad 2002. "Oedipus in Dystopia: Freud and Lawrence in Aldous Huxley's 'Brave New World'." *Journal of modern literature* 25.3/4: 75–89.
- Butler, Judith 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* vol. 40, no. 4, 519–31.

- Chodorow, Nancy 1999. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1978.
- Fetterley, Judith 1981. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1978.
- Forster, Edward Morgan 2023. *Aspects of the novel*. [e-kirja] Project Gutenberg. Saatavissa: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/70492>> Alkuperäinen julkaisuvuosi 1927. Haettu: 20.3.2024.
- Genette, Gérard 1986. *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1972.
- Gottlieb, Erika 2001. *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Hanson, Clare 2004. *A Cultural History of Pregnancy: Pregnancy, Medicine and Culture, 1750-2000*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Haring, Nicole; Maierhofer, Roberta & Ratzenböck, Barbara 2023. "Introduction." Teoksessa *Gender and Age/Aging in Popular Culture*. 7–14. Toim. Nicole Haring, Roberta Maierhofer & Barbara Ratzenböck. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Haring, Nicole 2023. "Intersectional Ageing." Teoksessa *Gender and Age/Aging in Popular Culture*. 135-152. Toim. Nicole Haring, Roberta Maierhofer & Barbara Ratzenböck. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Higdon, David Leon 2013. *Wandering into Brave New World*. Amsterdam: Rodopi.
- Horan, Thomas 2007. "Revolutions from the Waist Downwards: Desire as Rebellion in Yevgeny Zamyatin's *We*, George Orwell's 1984, and Aldous Huxley's *Brave New World*." *Extrapolation* 48.2: 314–339.
- Hu, Yixin et al. 2020. "Investigating the Attentional Bias and Information Processing Mechanism of Mobile Phone Addicts towards Emotional Information." *Computers in human behavior* vol. 110. [online] Saatavilla: <<https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106378>> Haettu: 29.3.2024.
- Jessop, Bob 2020. "Fordism." *Encyclopedia Britannica*. 15.5. 2020. [online] Saatavilla: <<https://www.britannica.com/money/Fordism>>. Haettu 3.4.2024.
- Kendal, Evie 2018. "Utopian Literature and Bioethics: Exploring Reproductive Difference and Gender Equality." *Literature and medicine* 36.1: 56–84.
- Kivistö, Sari 2007. "Satiiri kirjallisuuden lajina." Teoksessa *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. 9–27. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.

- Kristeva, Julia 1997. "Desire in language." Teoksessa *Portable Kristeva*. 301–307. Toim. Kelly Oliver. New York: Columbia U.P. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1980.
- Kumar, Krishan 1987. *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell.
- Linett, Maren 2019. "'No Country for Old Men': Huxley's Brave New World and the Value of Old Age." *The Journal of medical humanities* 40.3: 395–415.
- Lukes, Daniel 2014. "Neomedievalist Feminist Dystopia." *Postmedieval: A journal of medieval cultural studies* 5.1: 44–56.
- Malak, Amin 1987. "Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition." *Canadian Literature*, vol. 112, no. 112. 9–16.
- Malmio, Kristiina 2011. "Sukupuoli, yhteiskunta, valta, kirjallisuus." Teoksessa: *Paluu maailmaan*. 183–217. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Malthus, Thomas Robert 1798. *An essay on the principle of population, as it affects the future improvement of society. With remarks on the speculations of Mr. Godwin, M. Condorcet, and other writers*. London: Printed for J. Johnson, in St. Paul's Church-Yard. [online] Eighteenth Century Collections Online. Saatavilla: <link.gale.com/apps/doc/CW0104783583/ECCO?u=turkecco&sid=bookmark-ECCO&xid=58bdf1b1>. Haettu: 18.3.2024.
- McLaren, Angus 1976. "Contraception and the Working Classes: The Social Ideology of the English Birth Control Movement in Its Early Years." *Comparative studies in society and history* 18.2: 236–251.
- Millett, Kate 1977. *Sexual Politics*. London: Virago Press. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1969.
- Mulvey, Laura 2009. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa *Visual and other pleasures*. 14–27. 2. painos. London: Palgrave Macmillan. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1975.
- Moi, Toril 1990. *Sukupuoli, teksti, valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli Tampere: Vastapaino. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1985.
- Morris, Pam 1997. *Kirjallisuus ja Feminismi: Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1993.
- Neyer, Gerda & Bernardi, Laura 2011. "Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction." *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 36, no. 2 (136), 162–76.

- Pankakoski, Timo 2007. "Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä." Teoksessa *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. 234–243. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Phelan, James 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peat, Alexandra 2015. "Traveling to Modernism's Other Worlds: Huxley's Brave New World and Orwell's Nineteen Eighty-Four." *Journeys* 16.2: 38–59.
- Poller, Jake 2021. *Aldous Huxley*. London: Reaktion Books, Limited.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1983.
- Rossi, Leena-Maija 2010. "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin." Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. 21–38. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino.
- Sargent, Lyman Tower 1994. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian studies* 5.1: 1–37.
- Sontag, Susan 1997. "The Double Standard of Aging." Teoksessa *The other within us: feminist explorations of women and aging*. 19–24. Toim. Marilyn Pearsall. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Suvin, Darko 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- Thiess, Derek 2013. "Critical Reception." Teoksessa *Dystopia*. 19–35. Toim. M. Keith Booker. Ipswich, Massachusetts: Salem Press.
- Wood, Robin 1989. *Hollywood Vietnamista Reaganiin*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Valtionpainatuskeskus. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1986.