

Himo tukahtuu viimeisenä

Margaret Atwoodin romaani *The Heart Goes Last* yhteiskuntakriittisenä dystopiana

Sini Larjama

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Kesäkuu 2019

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

LARJAMA, SINI: Himo tukahtuu viimeisenä. Margaret Atwoodin romaani *The Heart Goes Last* yhteiskuntakriittisenä dystopiana

Pro gradu -tutkielma, 62 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Kesäkuu 2019

Pro gradu -tutkielmani käsittelee Margaret Atwoodin romaania *The Heart Goes Last* (2015) yhteiskuntakriittisenä dystopiana, joka osallistuu posthumanistiseen keskusteluun ihmisyydestä ja ihmisen asemasta suhteessa teknologiaan ja ympäristöön. Kytken romaanin Atwoodin aiempien dystopioiden (*The Handmaid's Tale*, 1985; *Oryx and Crake*, 2003; *The Year of the Flood*, 2009 ja *MaddAddam*, 2013) jatkumoon ja analysoin, miten selviytyminen sekä ruumiin ja mielen välinen yhteys on kuvattu Atwoodin aiemmissä dystopioissa ja *The Heart Goes Lastissa*.

Tutkielmani lähtökohtana on ajatus siitä, että Atwoodin dystopiat ovat yhteydessä aikansa yhteiskunnalliseen kontekstiin. Selvitän, millaisessa yhteiskunnallisessa kontekstissa *The Heart Goes Last* on syntynyt ja miten tämä konteksti vaikuttaa teoksen tematiikkaan. Tutkimukseni kontekstina toimii Atwoodin dystopiatraditio ja kunkin dystopian ilmestymisajankohdan yhteiskunnallinen konteksti. Analysoin, miten yhteiskunnalliset muutokset ovat vaikuttaneet Atwoodin dystopioiden teemoihin ja teemojen ilmenemistapoihin.

Suhteutan tutkielmassani *The Heart Goes Lastin* myös dystopiakirjallisuuden perinteeseen ja erittelen dystopiagenren kehitystä sekä siinä tapahtuneita muutoksia. Tutkin huumorin merkitystä *The Heart Goes Lastissa* yhteiskuntakriittikin välineenä sekä analysoin Atwoodin dystopioissa esitettyä ihmiskuvan kehitystä ja muutosta *The Handmaid's Talesta* *The Heart Goes Lastiin*. Tutkimustulosteni perusteella *The Heart Goes Last* edustaa uudenlaista kriittistä dystopiaa, joka kritisoi posthumanistisia kysymyksenasetteluja ja esittää varoittavan esimerkin passiivisesta ihmisestä, joka sulkee silmänsä totuudelta.

Asiasanat: Margaret Atwood, kanadalainen kirjallisuus, dystopia, posthumanismi.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Margaret Atwoodin esittely	1
1.2. Tutkimusteos ja sen vastaanotto	7
1.3. Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä	11
2. VANKEUS VALITAAN ENSIMMÄISENÄ – SELVIYTYMINEN <i>THE HEART GOES LAST</i> -ROMAANISSA	14
2.1. Kertomukset Atwoodin dystopioissa.....	14
2.2. Kaksoistietoisuus selviytymiskeinona.....	17
2.3. Kriisidiskurssi dystopian suunnannäyttäjänä.....	23
3. AIVOT MUOKATAAN VIIMEISENÄ – RUUMIS JA MIELI <i>THE HEART GOES LAST</i> -ROMAANISSA	29
3.1. Ruumiin representaatiot Atwoodin dystopioissa.....	29
3.2. Karnevalismi ja groteski.....	33
3.3. Posthumanistinen ruumis ja mieli.....	37
4. EKOKATASTROFISTA TALOUSKRIISIIN – <i>THE HEART GOES LAST</i> ATWOODIN DYSTOPIOIDEN JATKUMOSSA	41
4.1. Dystopian historiaa ja lajeja	41
4.2. ”Entä jos” ja ”merkittävä käännekohta” Atwoodin dystopioissa	46
4.3. Huumori yhteiskuntakritiikin keinona.....	52
5. LOPUKSI.....	59

LÄHTEET

1. JOHDANTO

1.1. Margaret Atwoodin esittely

Margaret Atwood (1939–) on yksi tunnetuimmista kanadalaisista kirjailijoista ja hän on voittanut lukuisia kirjallisuuspalkintoja. Atwood on myös tehnyt tunnetuksi ja edistänyt merkittävästi kanadalaista (nais)kirjallisuutta. Hänen tuotantonsa on varsin laaja ja kattava, sisältäen niin lastenkirjallisuutta kuin kirjallisuuskritiikkiäkin. Atwoodin teoksia on käännetty yli 22 kielelle ja hänen teostensa tutkimiselle on omistautunut kokonainen akateeminen yhteisö, The Margaret Atwood Society¹. Atwood yhdistetään usein feminismiin, vaikkei hän itse ole tunnustautunut liikkeen edustajaksi. Sen sijaan hän on todennut, ettei pidä tiukkarajaisista ideologioista ja on sitä mieltä, että ehdoton liittyminen johonkin aatteeseen vahingoittaisi hänen kirjoittamistaan. Omien sanojensa mukaan Atwood on tarkkailija, ei propagandisti. (Macpherson 2010, 23.) Atwood suhtautuu tieteeseen vakaumuksellisesti: paleontologia, genetiikka, teknologia ja tietoa koskevat ongelmat ovat keskeisiä hänen yli 30 kirjaa käsittävässä tuotannossaan (Case & McDonald, 2003).

Atwoodin suosiota on selitetty erityisesti sillä, että hän tunnistaa ja uskaltaa nostaa esiin ajankohtaisia yhteiskunnallisia ongelmia. Atwoodilla on myös epätavallinen taipumus ennustaa paradigman muutoksia – esimerkiksi syömishäiriötä käsittelevä teos *The Edible Woman* (1969) julkaistiin ennen kuin *anorexia nervosa* oli laajasti tunnettu ja tunnistettu sairaus (Cooke 2000, 21). Atwood on myös esittänyt useita poliittisia kannanottoja ja häntä pidetään erittäin vaikutusvaltaisena henkilönä maailmanlaajuisesti (Macpherson 2010, 14). Yhteiskuntaan ja ympäristöön liittyvät ongelmat ja kysymyksenasettelut ovat vahvasti esillä sekä Atwoodin omassa elämässä että hänen teostensa tematiikassa². On perusteltua todeta, että Atwoodin rooli yhteiskunnallisena vaikuttajana heijastuu myös hänen teostensa teemoihin ja aiheisiin. Nämä heijastumat erottuvat erityisen hyvin Atwoodin dystopioista, mikä ei ole sinänsä ihme, sillä dystooppiset tekstit syntyvät usein vastareaktionä jollekin ahdistavaksi koetulle yhteiskunnalliselle ilmiölle. Markku Soikkelin (2015, 147) mukaan esimerkiksi 1900-luvun tunnetuimmat dystopiat, Jevgeni Zamjatinin romaani *Mbi* (1924, suom. *Me*, 1959) ja George Orwellin romaani *Nineteen Eighty-four* (1949, suom. *Vuonna 1984*, 1950) ovat saaneet

¹ Macphersonin (2010, 3) mukaan Atwoodin suhde Societyyn on aina ollut varauksellinen. Tähän väitteeseen tulee myös suhtautua varauksellisesti, sillä Macpherson ei perustele sitä mitenkään (ainakaan tässä yhteydessä).

² Teemoista lisää tämän tutkielman sivulla 4.

esikuvansa vuosisadan suurimmasta totalitaristisesta hallintojärjestelmästä, neuvostokommunismista.

Dystopiaa pidetään utopian³ vastakäsitteenä eli paikkana, jossa kaikki on huonosti. Kyseessä on pitkän utopiakirjallisuuden perinteen synnyttämä mutta siitä erillinen kirjallisuuden laji, jossa yhteiskunnallisia oloja kritisoidaan utopiakirjallisuutta suoraviivaisemmin varoittamalla nykyhetkessä vaikuttavista kehityskuluista. Dystopiakirjallisuudessa päähenkilöt ja usein koko ihmiskunta kuvataan vapaudettomassa tilassa, ulkoisten voimien armoilla. (Pankakoski 2007, 235.) Jane Donawerth (2003, 29) on todennut, että dystopia on genererajojensa joustavuuden takia ihanteellinen genre kirjallisuuden lajien sekoittelulle. Ei ole yllättävää, että kokeilunhalustaan, yhteiskuntakriittisyydestään ja kekseliäisyydestään tunnettu Atwood⁴ on noussut suureen suosioon nimenomaan dystopioiden kirjoittajana.

Atwoodin tunnetuin romaani on useita kirjallisuuspalkintoja voittanut *The Handmaid's Tale* (1985, suom. *Orjattaresi*, 1986). Teos on dystopia Yhdysvalloista, jossa suurin osa naisista on hedelmättömiä saasteiden vuoksi. Teoksen päähenkilö on nuori nainen Offred, joka määrätään synnyttämään lapsi valtaapitävälle komentajalle ja tämän vaimolle. *The Handmaid's Tale* inspiroi myös elokuvateollisuutta ja siitä tehtiin elokuva vuonna 1990. Elokuvasovituksen vastaanotto oli kuitenkin laimea, ja joidenkin arvioiden mukaan aikalaiset tulkitisivat Offredin passiivisuuden ja hiljaisen vastarinnan väärin. Elokuvan tuotot jäivät vähäisiksi ja sen arvostelut olivat lähes poikkeuksetta murskaavia:

I am not sure exactly what the movie is saying here. Is it a) that women are enslaved by their role as the bearers of children, or b) that poor and powerless women are carrying an unfair share of the burden by having all the kids while the rich women enjoy life? The movie seems equally angry that women have to have children at all, and that it is hard for them to have children now that men have mucked up the planet with their greedy schemes. (Ebert, 1990)

David Brownin (2017) mukaan elokuva ei onnistunut välittämään Offredin tarinaa, koska siitä on poistettu Offredin sisäinen monologi. Brown (2017) toteaa myös, että modernissa tarinankerronnassa esiintyy nykyään enemmän voimakkaita naishahmoja ja suhtautuminen eri sukupuoliin on muuttunut kunnioittavampaan suuntaan. Keskeistä on kuitenkin tarinankerronnan merkitys selviytymiskeinona ja vastarinnan merkinä – elokuvansovitukselta ne jäivät puuttumaan ja siksi aikalaisille jäi epäselväksi, mitä tarinassa halutaan sanoa ja keneen

³ Utopia-käsitteen katsotaan saaneen alkunsa Thomas Moren fiktiivisestä teoksesta *Utopia* (1516), jossa More esittelee täydellisen saarivaltion piirteitä.

⁴ ks. esim. Macpherson (2010).

tai mihin kritiikki kohdistuu. Atwood on todennut Vintage Booksin (2018) haastattelussa, että *The Handmaid's Tale* syntyi kontekstissa, jossa 1970-luvulla alkaneen feminismiliikkeen leviämistä haluttiin rajoittaa ja palauttaa naiset takaisin keittiöön ja koteihin. Atwoodin (Ibid.) mukaan historiaa on teoriassa mahdollista kelata takaisinpäin askel kerrallaan, ja *The Handmaid's Tale*ssä tämä on erityisen helppoa, koska digitalisaation myötä raha on siirtynyt bittiavaruuksiin. Kun naiselta riistetään pääsy pankkitililleen, häneltä riistetään oikeus omistamiseen. Oikeudet poistetaan astumalla yksi askel taaksepäin kerrallaan: ensin naisilta viedään luottokortti, sitten työ, lopulta ääni.

Vuonna 2019 *The Handmaid's Tale* -romaani on kuitenkin jälleen myyntilistojen kärjessä ja teoksen pohjalta on sovitettu vuonna 2017 alkanut Hulun tuottama suurmenestyksen saavuttanut sarja, jonka kolmas tuotantokausi käynnistyy kesäkuussa 2019. Atwood julkaisi 28.11.2018 myös tweetin, jossa hän paljasti kirjoittavansa *The Handmaid's Tale*lle jatko-osaa *The Testaments*, joka julkaistaan syyskuussa 2019. Atwood on etenkin Yhdysvalloissa tällä hetkellä erittäin ajankohtainen kirjailija, sillä Donald Trumpin vaalivoitto vuonna 2016 ja naisten oikeuksia alistavat toimet presidenttinä⁵ ovat lähellä niitä kauhukuvia, joista Atwood on dystopioissaan kirjoittanut jo vuosia sitten.

Atwood julkaisi toisen dystopiansa *Oryx and Crake* vuonna 2003. Teos sai jatko-osan *The Year of the Flood* vuonna 2009, ja trilogian päätösosa *MaddAddam* julkaistiin vuonna 2013. Trilogia on nimetty sen viimeisen osan mukaan. *Oryx and Crake* kertoo tarinan Jimmystä, jonka ystävä Crake kehittää BlyssPluss-ihmepillerin, jonka lupaukset onnesta ja hyvästä (seksi)elämästä saavat ihmiset massakuluttamaan niitä. Crake on kuitenkin lisännyt pillereihin ainesosia, jotka johtavat maailmanlaajuiseen viruspandemiaan ja ihmiskunnan massatuhoon. Crake on myös luonut uuden ihmisrodun, joka selviää Jimmyn lisäksi pandemiasta. Jimmy uskoo olevansa ainoa henkiinjäänyt ihminen ja muuttuu pikkuhiljaa Lumimieheksi, myyttiseksi tietäjähahmoksi, joka opastaa ja valvoo crakelaisiksi nimeämäänsä ihmisrotua. Trilogian toinen osa *The Year of the Flood* kertoo Herran Tarhurit -nimisestä uskonnollisävytteisestä kultista, joka uskoo ”vedettömän tulvan” pyyhkivän yli maan ja valmistautuu tulevaan tuhoon. Lumimies kohtaa teoksessa pandemiasta selvinneitä tarhureita ja paljastuu, että heillä on yhteistä historiaa. *MaddAddamissa* kuvaillaan Lumimiehen, tarhureiden, crakelaisten ja

⁵ ks. Redden (2017); Siddiqui (2018); Mead (2017). Artikkeleissa käsitellään Trumpin aborttivastaisuutta ja ”global gag rule”-säädöstä, joka estää Yhdysvaltain hallitusta rahoittamasta kansainvälisiä perhesuunnitteluorganisaatioita, jotka tarjoavat aborttipalveluita. Lisäksi artikkeleissa pohditaan yleisesti Trumpin taantumuksellista politiikkaa, joka pyrkii riistämään vähemmistöjen oikeuksia.

muiden selviytyjien uudisasumusta sekä taistelua heitä vaanivia rikollisia vastaan. Trilogiaa voi luonnehtia seikkailuromanssiksi, ja se on esitetty neljästä eri näkökulmasta.

Monissa Atwoodin teoksissa katsotaan olevan piirteitä tieteisfiktiosta, mutta kirjailija itse tyrmää väitteen ja toteaa kirjoittavansa faktaan perustuvaa spekulatiivista fiktiota (Case & McDonald 2003). Atwood on kertonut kirjoittavansa dystopioita, koska 1900-luvun monet utopiaryitykset päättyivät katastrofiin, eikä sen seurauksena ole enää helppoa hahmotella utopioita. Vuoden 2008 talouskriisi on horjuttanut ihmisten turvallisuudentunnetta ja Kanadan antiterrorismilaki ”Bill C-51”⁶ on Atwoodin mukaan murskatuomio yksityisyydensuojalle. (Atwood 2015.)

Atwood vakiinnutti maineensa ja identiteettinsä kanadalaisena kirjailijana teoksellaan *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972). *Survival* hahmottelee esiin niitä teemoja, jotka yhdistävät kanadalaista kirjallisuutta, ja Atwood pyrki teoksen avulla tunnistamaan ja tunnustamaan kanadalaisen kirjallisuuden olemassaolon. Atwood on todennut (Hancock 1987, 258), että *Survival* on yritys sanoa, ettei kanadalainen kirjallisuus ole sama asia kuin amerikkalainen tai brittiläinen kirjallisuus. Atwood on myös kertonut (Gibson 1973, 11–12), että ennen kaikkea häntä kiinnosti teosta tehdessään uhriutuminen, joka kuvaa kanadalaisten lisäksi myös naisten asennoitumistapaa muuta maailmaa kohtaan.

Atwood erittelee *Survivalissa* neljä uhripositiota, jotka hänen tulkintansa mukaan ovat ominaisia kanadalaiselle kirjallisuudelle: 1) uhriuden kieltäminen, 2) uhriuden tunnustaminen ja jonkin korkeamman tahon syyttäminen uhriaseasta, 3) uhriuden tiedostaminen, mutta myös uhriaseaman välttämättömyyden kiistäminen ja 5) luova epäuhrius. Atwood pyrkii *Survivalissa* osoittamaan, että nimenomaan uhriutuminen erottaa kanadalaisen kirjallisuuden amerikkalaisesta ja brittiläisestä kirjallisuudesta. Teos sai osakseen kritiikkiä⁷, mutta pääosin se vastaanotettiin hyvin erityisesti siksi, ettei kanadalaista kirjallisuutta ja identiteettiä ollut aiemmin eritelty näin tarkasti. Atwoodin mukaan *Survivalin* julkaisun jälkeinen aika oli mielenkiintoista, koska kanadalaiset alkoivat tunnistaa ja ymmärtää omaa kanadalaisuuttansa.⁸

Atwoodin tuotannosta erottuvat teemat liittyvät yleisesti ottaen ihmisoikeuksiin, ympäristöön ja vallankäyttöön. Atwood on tunnettu myös kokeilunhalustaan, ja hän käsittelee teemojaan

⁶ Vuonna 2015 voimaan astunut Kanadan antiterrorismilaki antoi Kanadan hallituksen virastoille luvan jakaa yksilöiden tietoja helposti keskenään kansallisen turvallisuuden edistämiseksi ja ylläpitämiseksi. Laki laajensi myös Kanadan tiedustelupalvelun (CSIS) toimivaltaa.

⁷ Teokseen kohdistunut kritiikki on luettavissa tiivistettynä Pivaton (2016) artikkelissa, johon hän on myös lisännyt omaa kritiikkiään.

⁸ Atwoodin uran alkuvaiheista ks. Sullivan (1998).

usein monesta eri näkökulmasta, erilaisilla painotuksilla ja kerronnan keinoilla. Atwood myös venyttää tyypillisesti genrejen rajoja teoksissaan. Atwoodin uran alussa Kanadaan ja kanadalaisuuteen liittyvät kysymykset olivat Atwoodille tärkeitä, ja kansallinen identiteetti ja Kanadan kansainväliset suhteet ovat yhä keskeinen teema hänen tuotannossaan. 2000-luvulla nouseva uusnationalismi, populismi ja maahanmuuttokriittisyys ovat kuitenkin nousseet niin keskeiseksi osaksi kansainvälistä politiikkaa, että Atwoodin tuotannossa erottuu vuosituhannen vaihteen jälkeen dystooppisen kuvaston lisääntyminen. Atwood kirjoitti ensimmäisen ja tunnetuimman dystopiansa *The Handmaid's Tale* jo 1980-luvulla, mutta on merkillepantavaa, että 2000-luvulla Atwood on kirjoittanut jopa neljä dystopiaa. Tästä voidaan melko varmasti päätellä, että poliittisen ilmapiirin kiristymisen lisäksi teknologian nopea kehittyminen 1990-luvulta lähtien on lisännyt yhteiskunnallisia huolenaiheita ja siten myös dystopian kysyntää ja tarjontaa.

Valta on keskeinen teema koko Atwoodin tuotannossa ja vallankäyttö ilmenee Atwoodin teoksissa yleensä kolmella tavalla. Voimakkaiden ja voimattomien välinen alistussuhde ilmenee näkyvimmin teoksissa *Life Before Man* (1979), *Bodily Harm* (1981) ja *The Handmaid's Tale*. *MaddAddam*-trilogiassa on edustettuna toinen vallankäytön muoto, suuruudenhullu älykkö, jonka tekemä tieteellinen koe johtaa lopulta ihmiskunnan tuhoutumiseen. Atwoodin (1973, 18) mukaan kolmas ja kaikkein haastavin vallan muoto on kuitenkin ihmisen valta itsensä yli. Miesten ja naisten väliset valtasuhteet ovat olleet keskeisessä osassa koko Atwoodin tuotannossa, mutta nämä valtasuhteet ovat saaneet myös uusia muotoja Atwoodin viimeisimmissä dystopioissa, joissa perinteiset sukupuoliroolit sekoittuvat. Atwoodia on tutkittu luultavasti eniten feministisenä kirjailijana, koska hänen tuotannossaan käsitellään runsaasti naisten elämän ja ruumiin representaatioita sekä naisten fantasioita ja sirpaleista identiteettiä.⁹

Atwood on ihmisoikeuskysymysten lisäksi nostanut sekä teoksissaan että omassa elämässään esiin ympäristöön liittyviä huolenaiheita. Atwoodin tuotannossa käsitellään runsaasti ilmaston lämpenemiseen, saasteisiin ja bioteknologian vaaroihin liittyvää tematiikkaa. Atwood on todennut, että jos hänen pitäisi nimetä yksi asia, joka häntä eniten huolettaa, se olisi merien tuhoutuminen (Kabango, 2015). Ihmisen ympäristöä tuhoavat elintavat on yleinen huolenaihe nykykirjallisuudessa ja etenkin ekokritiikissä, joka on keskeinen suuntaus posthumanistisessa keskustelussa ihmisen ja luonnon välisestä suhteesta. Atwoodin dystopioissa ilmaston

⁹ Teemoista lisää ks. Somacarrera (2006); Palumbo (2000); Howells (2005); Macpherson (2010).

tuhoutuminen on aina ollut läsnä tavalla tai toisella. *The Handmaid's Tale* ilmasto on tuhoutumassa pikkuhiljaa ja sen vaikutukset alkavat näkyä ihmisissä hedelmättömyytenä, ja *MaddAddam*-trilogiassa maailma on tuhoutunut bioterrorismin seurauksena. Viimeisimmässä dystopiassaan, *The Heart Goes Last* (2015), Atwood palaa kuitenkin ympäristöllisestä katastrofista taloudellisen katastrofin teemoihin.

Atwoodin teokset *The Edible Woman*, *Surfacing* (1972) ja *Lady Oracle* (1976) käsittelevät kulutusta ja kulutuskulttuuria. Kulutuksen ja kulutetuksi tulemisen kuvasto näkyy Atwoodin teoksissa yleensä syömiseen ja syödyksi tulemisen kokemuksina. Ruumiin toiminnot kytkeytyvät yleensä tiukasti mielen toimintoihin, ja esimerkiksi teoksessa *The Edible Woman* protagonistilla on kannibalistisia taipumuksia itseään kohtaan. Atwoodin teosten naishahmot reagoivat usein ruumiillaan, kun heihin kohdistuu sortamista, alistamista tai väkivaltaa. *Surfacing*-teoksen päähenkilö muuttuu teoksessa miltei eläimeksi käydessään läpi menneisyytensä traumoja ja *Lady Oracles* protagonististi rakentaa itselleen lukuisia eri rooleja, joiden mukaan hän käyttäytyy. Myös Atwoodin dystopioissa ruumiin representaatioilla on erilaisia symbolisia merkityksiä ja tehtäviä, jotka yleensä kytkeytyvät valtaan. Dystopioiden satiirinen luonne ilmenee myös Atwoodin dystopioissa, joissa ruumiiseen liittyvä kuvasto on usein esitetty humoristisella tavalla. Huumorilla on dystopioissa tärkeä merkitys yhteiskuntakritiikin keinona, ja Atwoodin huumori välittyy hänen dystopioissaan etenkin groteskin, karnevalismin ja burleskin kuvaston kautta.

Cat's Eye (1988), *The Robber Bride* (1993) ja *Alias Grace* (1996) keskittyvät menneisyyden ja nykyisyyden välisiin suhteisiin sekä muistin toimintoihin. Muisti ja sen hatarus on keskeinen teema koko Atwoodin tuotannossa, myös hänen dystopioissaan. Teokset on usein kerrottu tietyn hahmon näkökulmasta, joten täydellistä rekonstruktiota ei ole mahdollista saavuttaa. Kertojat yleensä myös tiedostavat roolinsa tarinankertojina ja huomauttavat, että kertomukset on esitetty heidän näkökulmastaan. Esimerkiksi teoksessa *The Handmaid's Tale* Offred palaa toisinaan korjaamaan kertomuksensa pieniä yksityiskohtia, jotka liittyvät etenkin subjektiivisesti värityneisiin sanavalintoihin. Sanat ja muisti liittyvät tiiviisti myös *MaddAddam*-trilogiaan, jossa Lumimies pysyy järjissään toistamalla sanoja, jotka ilman häntä katoaisivat maailmasta. Ilman noita sanoja Lumimies menettäisi järkensä eikä kykenisi kertomaan tarinaansa. Trilogian seuraavissa osissa Toby ottaa Lumimiehen paikan tarinankertojana, ja hänelle on tärkeää ylläpitää ja välittää eteenpäin kirjoitustaitoa. Muistin ja muistojen keinotekoinen luonne korostuu myös nykyisessä historiantutkimuksessa ja etenkin

postkolonialistisessa kirjallisuudessa, jossa pyritään kirjoittamaan historiaa uusiksi, alistetun ihmisryhmän näkökulmasta.

Atwoodin tuotanto kytkeytyy yhteiskunnalliseen kontekstiin ja teosten ilmestymisajankohdan yhteiskunnallinen keskustelu heijastuu usein hänen teoksistaan. Atwood tekee teostensa eteen huomattavasti taustatöitä ja selvityksiä ja korostaa usein sitä, ettei hän keksi dystopioissaan esiintyviä ”hullutuksia” omasta päästään, vaan ne on ainakin teoriassa jo laskettu liikkeelle. Esimerkiksi hän nostaa tutkimuksen, jossa nuori ja vanha hiiri ommeltiin yhteen ja niiden verisuonet yhdistettiin. Tulokset vaikuttivat uskomattomilta: nuori hiiri vanheni, ja vanha hiiri nuoreni. (Kabango, 2015.) *The Heart Goes Last*issa vauvojen verta myydään nuoruuden eliksiirinä, eikä tarvitse katsoa hiirikoetta kauemmas ymmärtääkseen, mistä Atwood on saanut inspiraationsa. Atwood testaa kaikissa teoksissaan rajoja: niiden ylittämisen helppoutta, hämäryyttä tai poistamista sekä ahdistuneisuutta, jota nämä prosessit saavat aikaan hänen protagonisteissaan. Atwoodin teoksissa on yleensä ironinen vivahde, mutta *The Heart Goes Last* on ensimmäinen humoristinen ”ylilyönti” Atwoodin dystopioiden joukossa. *The Heart Goes Last*in hahmot kuvataan karikatyyreina, ei alistettuina sankareina ja sankarittarina, jotka odottavat oikeaa tilaisuutta pelastaa itsensä sekä utopian irvikuvaksi muuttunut yhteiskunta.

Käsitän tässä tutkielmassa Atwoodin dystopiat oman aikansa tuotteiksi, joista on luettavissa niiden ilmestymisajankohtien keskeisiä yhteiskunnallisia kriisejä ja huolenaiheita. En väitä, että Atwoodin dystopioiden perusteella on mahdollista tehdä johtopäätöksiä Atwoodin elämästä ja ajatuksista, vaan pyrin osoittamaan, että Atwoodin dystopioista on mahdollista löytää yhteyksiä niihin yhteiskunnallisiin keskusteluihin ja ongelmiin, jotka ovat ihmisiä puhututtaneet kunkin dystopian ilmestymisajankohtana. Tutkielmani on vahvasti sidoksissa länsimaalaisiin arvoihin, kulttuuriin sekä sellaisiin yhteiskunnallisiin tapahtumiin, jotka koetaan länsimaissa merkittävänä, ja tiedostan tämän tutkijana.

1.2. Tutkimusteos ja sen vastaanotto

The Heart Goes Last (viitteissä THGL) julkaistiin ensin lyhyinä novelleina *Byliner*-verkkojulkaisussa, kunnes Atwood päätti kustantajansa kehotuksesta muokata niistä kokonaisen romaanin. Teos voitti vuonna 2016 Red Tentacle -palkinnon edistyksellisimpänä, älykkäimpänä ja viihdyttävimpänä romaanina. On merkillepantavaa, että Otava aikoo julkaista

The Heart Goes Lastin suomennetun version vasta vuonna 2020¹⁰, viisi vuotta alkuperäisen version julkaisemisen jälkeen. Esimerkiksi vuonna 2003 ilmestynyt Atwoodin dystopia *Oryx and Crake* (*Oryx ja Crake*, 2003) suomennettiin melkein heti sen ilmestyttyä, trilogian kaksi seuraavaa osaa hieman pidemmällä viiveellä: *The Year of the Flood* (2009) vuonna 2010 (*Herran tarhurit*) ja *MaddAddam* (2013) vuonna 2015 (*Uusi maa*). Trilogiasta on *The Handmaid's Tale*n tavoin tekeillä myös televisiosarja. *The Handmaid's Tale* julkaistiin vuonna 1985 ja suomennettiin vuotta myöhemmin. Teokseen perustuva televisiosarja on lisännyt huomasti kirjan kysyntää, ja kustantamo Tammi on julkaissut teoksesta useita uusintapainoksia, viimeisimmät vuosina 2017 ja 2019. On oletettavaa, että sarjan suosio on lisännyt myös Atwoodin suosiota, ja tämän vuoksi myös *The Heart Goes Last* julkaistaan viimein suomenkielisenä.

The Heart Goes Lastin päähenkilöt, yhdysvaltalainen aviopari Stan ja Charmaine, elävät taloudellisen romahduksen seurauksena autossa ja joutuvat alituisesti pakenemaan ryöstäjiä sekä raiskaajia. Charmaine työskentelee paikallisessa baarissa, jossa hän näkee mainoksen Positron Projectista. Projektiin osallistuville luvataan työpaikka, asunto sekä turvallinen ja onnellinen asuinympäristö. Epätoivoinen pariskunta päättää tarttua tilaisuuteen Stanin veljen varoituksista huolimatta. Ei kulu kauaa, kun Stan ja Charmaine huomaavat, että muusta maailmasta eristetty Consiliencen kaupunki on liian hyvää ollakseen totta.

Positron Projectin johtaja Ed selittää mukaan hakeneille, että projektin tarkoituksena on kitkeä yhteiskunnasta työttömyys ja rikollisuus. Päästäkseen mukaan hakijoiden tarvitsee vain asua joka toinen kuukausi idyllisessä omakotitalossa, ja joka toinen kuukausi heidän on työskenneltävä vankilassa. Jokaisella hakijapariskunnalla on vaihdokkipari, joka asuu talossa toisen pariskunnan ollessa vankilassa. Charmainen ja Stanin ensimmäinen vuosi sujuu näennäisesti ongelmitta, vaikka Stanilla onkin epäilyksiä projektia kohtaan. Lopulta Stan ja Charmaine ajautuvat vaihdokkipariskuntansa kanssa seksin, petoksen ja alistuksen verkkoon, joka lähtee purkautumaan, kun Stan salakuljetetaan ulos Consiliencesta. Pariskunta saa näennäisesti onnellisen loppunsa – mutta joutuu maksamaan siitä kovan hinnan. Loppu on Atwoodin dystopioille tyypillisesti avoin, mutta selvästi toivottomampi kuin *MaddAddam*-trilogiassa ja *The Handmaid's Tale*ssa.

The Heart Goes Last ilmestyi vuonna 2015, joten sitä ei ole vielä juurikaan tutkittu. Suurin osa *The Heart Goes Lastiin* liittyvästä tutkimuksesta on julkaistu kirjallisuusalan kokoomateoksissa

¹⁰ Castren (2019).

tai lehdissä artikkeleina, eli teoksesta ei ole ainakaan toistaiseksi tehty mittavia tutkielmia.¹¹ Tutkimusten sisällön perusteella *The Heart Goes Last* sijoittuu pitkälti samaan tutkimusperinteeseen kuin Atwoodin aiemmat dystopiat: tutkimuksen aiheena on ollut feminiinisyys/maskuliinisuus, sukupuoli, kieli, poliittinen valta sekä Atwoodin taito yhdistää ja uudistaa eri genrejä. Kärjistäen ajateltuna tutkimusten vähäinen määrä ja osittain myös laatu (laajimmat tutkielmat ovat yliopisto-opiskelijoiden opinnäytetöitä) antaa omalta osaltaan viitteitä siitä, ettei teoksesta kenties ole löydetty teemoja, jotka poikkeaisivat merkittävästi Atwoodin aiemmasta dystopiatuotannosta tai jotka olisi esitetty poikkeuksellisen kiinnostavalla tavalla. On kuitenkin otettava huomioon, että *MaddAddam*-trilogian valmistumisesta ei ole montaa vuotta aikaa (viimeisin osa julkaistiin vuonna 2013), ja suuri osa laajemmista Atwood-tutkimuksista on luultavasti keskittynyt kyseiseen trilogiaan kokonaisuutena ja oletettavasti myös suhteessa *The Handmaid's Taleen*. *The Heart Goes Lastin* vastaanotto oli kuitenkin melko vaisu ja monet lukijat pettyivät huomattavasti, ettei se yllä Atwoodin ”tasolle”¹².

Kirjallisuuskriitikot vaikuttavat olevan samaa mieltä. Sarah Lyall (2015) toteaa, ettei *The Heart Goes Last* yllä samaan kekseliääseen kauneuteen ja emotionaaliseen resonanssiin kuin *MaddAddam*-trilogia. Teosta on kritisoitu etenkin sen fragmentaarisen rakenteen vuoksi. Monet kriitikot uskovat, että *The Heart Goes Last* on epäonnistunut digitaalinen kokeilu ja kärsii novellimaisesta rakenteestaan. Kriitikoita on hämmäntänyt teoksen rakenteessa erityisesti vakavien teemojen esiinnostamisen jälkeinen keskittyminen protagonistien seksielämään, ”slapstick”-komediaan ja yliampuvaan huumoriin. *The Heart Goes Lastia* on moitittu myös siitä, että teoksen henkilöihämiin ei saa emotionaalista yhteyttä, mikä katkaisee lukijan yhteyden koko teokseen.¹³

Kritiikistä huolimatta *The Heart Goes Last* on ajankohtainen teos, jossa käsitellään suuria teemoja: vapaata tahtoa, seksuaalisuutta, ihmisen ja koneen suhdetta, bioteknologian eettisyyttä, taloudellista ahdinkoa, vallan väärinkäyttöä ja yksityisyydensuojaa. Teoksen henkilöihämot ovat erittäin karrikoituja, eikä *The Heart Goes Last* edusta perinteistä dystopiaa. Teoksen rakenne muistuttaa jossain määrin jopa *pulp fictionia* (eli niin sanottua kioskikirjallisuutta) romansseineen ja vauhdikkaine käänteineen. Teoksen teemat tekevät siitä kuitenkin selvästi dystopian, ja fragmentaarisen rakenteen kritisoinnin sijasta on

¹¹ ks. esim. De Vul (2016); Howells (2017); Cannella (2018); Chen (2018); Collignon (2018); Engles (2018).

¹² Internetistä löytyy lukuisia kirjallisuusblogeja ja ”react”-videoita, joissa lukijat kertovat mielipiteitään THGL:n lukemisen jälkeen.

¹³ ks. Alter (2015); Cummins (2015); Johnstone (2015); Lyall (2015).

mielenkiintoista pohtia, mitä tarkoitusta rakenteellinen leikittely ja teoksen henkilöhahmojen karrikointi palvelee.

Atwoodin tuotannossa esiintyy usein vahvoja naishahmoja, ja Atwood on myös tunnettu goottiromanssinarratiivin parodioinnista (ks. esim. *Lady Oracle*). ”Viallinen sankaritar” on erittäin yleinen trooppi Atwoodin tuotannossa, eikä *The Heart Goes Last* ole poikkeus. Teoksesta on kuitenkin vaikeaa löytää varsinaisia sankareita ja sankarittaria, sillä Atwood tuntuu parodioivan *The Heart Goes Lastissa* jopa omaan tuotantoonsa liitettyjä trooppeja. Myös dystooppisessa maailmassa selviytyminen on teoksessa ohjattua ja pakotettua, ei niinkään protagonisteista itsestään lähtevä tarve tai ominaisuus.

The Heart Goes Last ei teemoiltaan erotu Atwoodin muusta tuotannosta, mutta se on huomattavasti ironisempi ja satiirisempi kuin Atwoodin aiemmat dystopiat. *MaddAddam*-trilogiassa ja *The Handmaid's Tale*ssa ironia liittyy selvästi postmoderneihin kysymyksiin amerikkalaisesta unelmasta, ”isoveli valvoo” -kulttuurista ja kapitalismin ongelmista. *The Heart Goes Last* käsittelee näitä samoja teemoja, mutta painopiste ei ole enää dystopialle tyypillisesti alistettujen ja alistajien välisessä jännitteessä, sillä teoksen protagonistit ikään kuin ajautuvat vastustamaan dystooppista yhteiskuntaa – he eivät tee sitä oma-aloitteisesti edes mielen tasolla. *The Heart Goes Last* on dystopia, jossa protagonistien vastustuskertomus kytkeytyy tiukasti dystopiaa ylläpitävään valtakertomukseen. Teoksen protagonistit ovat siis sekä alistajia että alistettuja.

Atwoodia on keuhettu genrejen yhdistelyn mestariksi (Howells 2005, 6) ja *The Heart Goes Last* on tästä hyvä esimerkki. Teoksessa yhdistyy satiiri, dystopia, parodia, romanssi, seikkailu, dekkari ja jopa kioskirjallisuus. Pelkästään teoksen rakenne on kokeellinen, sillä Atwood julkaisi *The Heart Goes Lastia* alun perin *Positron*-nimisenä lyhyiden tekstien sarjana ennen kustantajansa kehotusta muokata sarjan osista kokonainen romaani. Sarjasta jäi lukijoiden pettymykseksi *Byliner*-sivustolla puuttumaan viimeinen osa, ja Atwood joutui muokkaamaan myös aiempia osia melko paljon yhdistäessään ja jatkaessaan niitä eheäksi romaaniksi. Sarjan tarkoituksena oli elvyttää sarjakirjoittamisen perinne, ja Atwoodin mukaan häntä kiehtoo kyseisessä kirjoittamistavassa etenkin se, ettei kirjailija voi enää palata korjailemaan edellisiä, jo julkaistuja osia (Kabango, 2015). Internetissä julkaistavissa sarjateksteissä mielenkiintoista on myös se, että lukijapalaute vaikuttaa ainakin useimmissa tapauksissa seuraavien osien sisältöön. Sarjakirjoittaminen on siis tietyllä tapaa yleisön kanssa keskustelevaa.

Interaktiivisuuden aikakaudella ei ole ihme, että innovaattorina tunnettu Atwood halusi kokeilla ja uudistaa myös tällaista kirjoittamisen tapaa.¹⁴

Coral Ann Howellsin (2006, 173) mukaan Atwood noudattaa spekulatiivisessa fiktiossaan samaa periaatetta kuin *Oryx and Craken* kertoja Lumimies, joka opettaa crakelaisille, ettei todellisuus voi kertoa todellisuudesta¹⁵. Howells tarkoittaa tällä sitä, että Atwood puhuttelee dystopioissaan lukijoitaan fiktiivisten kertojiensa avulla. *The Heart Goes Lastin* alkuperäisen julkaisumuodon perusteella voidaan olettaa, että Atwood tiedustelee *Positron*-sarjassa todellisilta lukijoilta, millaisen spekulatiivisen tarinan he haluavat lukea.

1.3. Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä

Pro gradu -tutkielmani käsittelee Margaret Atwoodin teosta *The Heart Goes Last* dystopiana, joka ottaa kantaa posthumanistiseen keskusteluun ihmisen aseman uudelleenajattelusta etenkin suhteessa koneisiin ja yhä kiihtyvään teknologiseen kehitykseen. Tarkastelen kysymystä siitä, miten *The Heart Goes Last* suhteutuu dystopiagenreen ja erityisesti Atwoodin dystopioiden jatkumoon. Erittelen myös, miten dystopiagenrelle keskeinen selviytymisteema ilmenee *The Heart Goes Lastissa* ja miten se eroaa selviytymisestä Atwoodin aiemmissa dystopioissa. Lisäksi analysoin, miten mieli ja ruumis sekä niiden välinen yhteys on esitetty *The Heart Goes Lastissa* etenkin suhteessa posthumanismiin.

Tutkin *The Heart Goes Lastia* Atwoodin oman dystopiaperinteen sisällä ja suhteessa siihen, koska tutkielman tarkoitus on osoittaa, miten Atwoodin dystopiatraditio on muuttunut 1980-luvulta 2010-luvulle. Dystopia on kirjallisuuden lajina ollut aina sidoksissa yhteiskunnan ilmiöihin ja sitä on tutkittu suhteessa yhteiskuntaan. Tutkin *The Heart Goes Lastia* sekä sen ilmestymisajankohdan yhteiskunnallisessa kontekstissa että suhteessa Atwoodin dystopiatuotantoon. Pyrin tutkielmassani osoittamaan, että nämä kaksi tulkintakehystä muodostavat synteetin, josta käsin *The Heart Goes Lastia* voidaan tulkita yhteiskuntakriittisenä dystopiana. Tutkimusmetodini on osittain vertaileva, mutta pääosin keskityn erittelemään *The Heart Goes Lastista* erottuvia teemoja ja niiden yhteyttä posthumanistisiin kysymyksenasetteluihin.

¹⁴ Atwood viittaa sarjakirjoittamisella Charles Dickensin aikana olleeseen tapaan julkaista lyhyitä kertomuksia lehdissä. On kuitenkin otettava huomioon, että 2000-luvulla lukijapalaute saadaan internetissä välittömästi ja usein sensuroimattomana (toki kullakin sivustolla on omat moderointitapansa).

¹⁵ *Oryx and Crake* (2004, 118).

Atwoodin tuotannosta on yleisesti luokiteltu dystopioiksi *The Handmaid's Tale*, *MaddAddam*-trilogia sekä *The Heart Goes Last*. Kuten olen tässä johdannossa osoittanut, Atwood on useaan otteeseen ilmaissut erilaisissa haastatteluissa, tapahtumissa ja julkaisuissa huoltaan ihmisoikeuskysymyksistä, bioteknologian eettisyydestä ja ympäristön tuhoutumisesta. Atwood on myös selittänyt, miten yhteiskunnallinen konteksti on vaikuttanut hänen teostensa syntyyn. Atwoodin teosten yhteiskuntakriittisyys on vahvasti yhteydessä teosten vastaanottoon, ja *The Heart Goes Lastin* vaisu vastaanotto herättää kysymyksen yhteiskuntakritiikin laadusta. Mitä Atwood kritisoi ja miten? Miksei yleisö ymmärrä hänen kritiikkiään? Pyrin tässä tutkielmassa vastaamaan myös näihin kysymyksiin.

Toisessa luvussa paneudun erilaisiin selviytymiskeinoihin. Erittelen Atwoodin dystopioista hahmottuvia narratiiveja ja havainnollistan, miten Atwood käyttää dystopioissaan kaksoisaihelmaa. Analysoin, millaisia selviytymiskeinoja Atwoodin dystopioiden protagonistit käyttävät ja pyrin osoittamaan, että *The Heart Goes Lastissa* sekä protagonistien selviytymiskeinot että motiivit selviytymiseen ilmenevät varsin eri tavalla kuin Atwoodin aiemmissa dystopioissa. Luvun tarkoituksena on osoittaa, että Atwoodin dystopioilla on vahva yhteys ilmestymisajankohtansa yhteiskunnalliseen kontekstiin, ja tämä näkyy muutoksina Atwoodin dystopiatraditiossa.

Kolmannessa luvussa analysoin *The Heart Goes Lastissa* esitetyjä ruumiin representaatioita sekä ruumiin ja mielen välistä yhteyttä. Erittelen myös, miten Atwood hyödyntää groteskin, karnevalismin ja burleskin kuvastoa kuvaillessaan ruumista ja sen toimintoja sekä pohdin, miksi ruumiin ja ruumiillisuuden kautta ilmaistulla huumorilla on merkittävä osa *The Heart Goes Lastissa*. Pyrin tässä luvussa osoittamaan, että *The Heart Goes Lastissa* esitetyt ruumiin representaatiot sekä ruumiin ja mielen yhteyttä koskevat kysymykset ovat kannanotto posthumanistiseen keskusteluun ihmisen asemasta ja vastuusta etenkin suhteessa koneisiin. Posthumanismi liitetään usein dystooppiseen kuvastoon, sillä kummassakin pohditaan ihmiskunnan tulevaisuutta ja mahdollisia uhkakuvia. *The Heart Goes Lastista* löytyy niin paljon dystopiaa ja posthumanismia yhdistäviä teemoja (ihmisen ja koneen välinen suhde, bioteknologian mahdollisuudet, inhimillisyys käsitteenä), että on perusteltua tutkia teosta posthumanistisen keskustelun kommentoijana.

Atwoodin dystopioista erottuu kaksi keskeistä kysymystä: ”entä jos”¹⁶ ja ”mikä on se merkittävä käännekohta, jonka jälkeen kaikki muuttuu”.¹⁷ ”Entä jos” liittyy yleensä kysymyksenasetteluun, josta dystooppinen yhteiskunta saa alkunsa. Atwoodin (2005, 85–94) mukaan jokainen romaani saa alkunsa ”entä jos” -kysymyksestä ja lopulta muotoutuu tuon kysymyksen vastaukseksi. Atwoodin dystopioissa nämä kysymykset liittyvät yleensä vallan väärinkäyttöön ja laukaisevat tapahtumaketjun, joka johtaa dystooppisen yhteiskunnan syntymiseen. Esittelen neljännessä luvussa dystopian historiaa genrenä ja erittelen, miten ”entä jos” ja ”merkittävä hetki” näyttäytyvät *The Handmaid’s Tale* ja *MaddAddam*-trilogiassa. Tämän jälkeen analysoin, miten näihin kysymyksiin vastataan *The Heart Goes Last* ja pohdin niiden suhdetta teoksen ilmestymisajankohdan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Erittelen neljännessä luvussa myös Atwoodin dystopioiden satiirisuutta ja huumoria yhteiskuntakritiikin keinona.

¹⁶ Atwood (1994, 4) käyttää termiä teoksessa *The Robber Bride*.

¹⁷ Kysymyksenasettelusta tarkemmin ks. Atwood (2005, 85–94), *Curious Pursuits: Occasional Writing*.

2. VANKEUS VALITAAN ENSIMMÄISENÄ – SELVIYTYMINEN *THE HEART GOES LAST* -ROMAANISSA

2.1. Kertomukset Atwoodin dystopioissa

Matti Hyvärinen toteaa, että kertomuksen käsite on tullut tutuksi useilla tieteenaloilla, joissa se oli ennen tuntematon. Kulttuurintutkimuksen myötä käsite on saanut aikaisempaa laveampia tulkintoja ja metafora ”elämä kertomuksena” on siirtänyt kertomuksen osaksi inhimillistä kognitiota ja kokemusta. (Hyvärinen 2007, 127.) Käytän tässä tutkielmassa englanninkielisen *narrative*-termin suomennoksia *narratiivi* ja *kertomus*. Kertomusten tutkiminen on oleellista, koska kertomukset ovat osa sosiaalista ja kulttuurista todellisuutta ja sen rakentumista.

Susanne Beckerin (2000, 34) mukaan Atwood käyttää narratiiveja, jotka korostavat ”representaation pornografiaa”¹⁸, sillä ne keskittyvät representaation vastustamiseen ja torjumiseen unohtamatta median luomien kuvien viettelevyyttä. Becker (2000, 34–35) nostaa esimerkeiksi Atwoodin teokset *The Edible Woman*, *The Bodily Harm* ja *Lady Oracle*. *The Edible Woman*issa Marian pelkää sulhasensa kameraa, mutta joutuessaan sulhasensa valokuvaamaksi pukee silti ylleen punaisen mekon, josta tämä pitää. *The Bodily Harm* -teoksen sankaritar on journalisti, joka sekä rakentaa ja ylläpitää lehdistön sensaationhakuisuutta että kärsii siitä. *Lady Oraclessa* Joan Foster omaksuu uuden nimen aina sen roolin mukaan, jonka hän on itse itselleen keksinyt tai jota muut häneltä odottavat. Joanin pelastukseksi koituu lopulta hänen kykynsä elää todeksi fantasiaitaan sekä se, ettei hän suostu mukautumaan vain yhteen ideaaliin. Tämä johtaa enimmäkseen kaaokseen, mutta se auttaa Joania elämään täysillä ja käyttämään hyväkseen kuuluisuuttaan sekä siihen liittyviä odotuksia pakokeinoina yksitoikkoisesta elämästä. (Becker 2000, 34–35.)

Atwoodin dystopioiden protagonistien lähtökohdat ovat hyvin erilaiset. *The Handmaid's Tale* (viitteissä HMT) Offred on koko ajan tietoinen menneestä, paremmasta maailmasta ja toivoo parempaa tulevaisuutta puhutellessaan oletettua yleisöään. *Oryx and Crakessa* (viitteissä O&C) taas Atwood hyödyntää ”viimeinen ihminen” -narratiivia, jossa protagonistilla ei ole toisenlaista viitekehystä ennen tarinan shokeeraavaa loppua. Lumimiehen tarinankertojan rooli on jaettu kahtia: hän on julkinen myytinkertoja crakelaisille, mutta hänen monologejaan ei ole

¹⁸ Kappeler (1988) on tutkinut representaatioiden pornografiaa, ja Becker mainitsee lainaavansa käsitettä häneltä.

varsinaisesti suunnattu kenellekään, koska kaikki mahdolliset kuuntelijat ovat Lumimiehen menneisyydessä tai kuolleita. (Howells 2006, 162.)

Oryx and Crake on selviytymiskertomus, jossa Lumimies on selvinnyt maailmanlopusta ja hänen on kohdattava sen seuraukset yksin. Lumimiehen kertomus ei ole vankeusnarratiivi kuten Offredilla, vaan lähempänä erämaanarratiivia. Keskeinen kysymys kuuluu: mitä on olla ihminen? Lumimiehellä ei ole Offredin tavoin toivoa, vaan hän palaa katastrofin alkulähteelle (Craken luomaan Paradiisiin, josta crakelaiset ovat peräisin) ja kipeiden muistojensa äärelle. Howellsin (2006, 170) mukaan Lumimiehen vaellus on kuin matka tuonpuoleiseen, jossa hänen on kohdattava menneisyyteensä aaveet ymmärtääkseen ihmisyytensä monimutkaisia ulottuvuuksia. Lumimies palaa menneeseen, tuhottuun maailmaan, mutta vain huomatakseen, ettei hän olekaan lajinsa viimeinen edustaja. Offredilla ei ollut *The Handmaid's Tale*n lopussa vaihtoehtoa, vaan hänen oli astuttava mustaan pakettiautoon, mutta Lumimiehen on tehtävä valinta, miten hän suhtautuu kohtaamiinsa selviytyjiin. Ovatko he uhka vai mahdollisuus?

Lumimies on teoksen fokalisoija, muttei kertoja. Howells käyttää *Oryx and Craken* kertojasta termiä ”*shadowy presence*”, varjoihin kätkeytyvä läsnäolija. Tämä entiteetti kontekstualisoi ja kirjaa ylös Lumimiehen epäsuorat sisäiset monologit, jotka sijoittuvat nykyisyyteen, sekä Lumimiehen muistot ja muiden ihmisten tarinat, jotka sijoittuvat menneisyyteen. Lumimies ei kirjoita mitään ylös, koska hänellä ei tule olemaan lukijoita. Sen sijaan hän puhuu itsekseen tai kuolleille. Myytinkertojan ominaisuudessaan hän kuitenkin puhuu myös crakelaisille ja opettaa näille symbolista ajattelua keksimänsä luomiskertomuksen avulla. Lumimiehen tarve puhua ja kertoa, muistaa ja kuvitella ei ole kadonnut, vaikka maailma loppuikin. (Howells 2006, 171.) *The Heart Goes Last*n hahmojen tarve valehdella itselleen ja muille sekä tietoisesti unohtaa menneisyytensä tai hämärtää siihen kuuluvia muistikuvia on räikeässä ristiriidassa Offredin ja Lumimiehen tarinankerrontatarpeiden kanssa.

Selviytyminen on ollut yksi keskeisimmistä teemoista kautta koko Atwoodin tuotannon. Atwoodin dystopioissa selviytymisnarratiivi on kehittynyt varsin mielenkiintoisella tavalla, kun vertaa sitä esimerkiksi teoksen *Surfacing* päähenkilön henkiseen kamppailuun, jota voi verrata jopa tunnustuskirjallisuuteen. Nimeämätön päähenkilö käy läpi helvetin, jossa hän joutuu kohtaamaan menneisyytensä aaveet ja muurit, jotka hän on rakentanut mieleensä. Teoksen selviytymisnarratiivissa on lukuisia mytologisia piirteitä, mikä ei ole Atwoodin tuotannolle tavatonta. Myös *MaddAddam*-trilogia sisältää mytologisia elementtejä, sillä se sisältää eräänlaisen luomiskertomuksen ja lukuisia uskonnollisia vertauskuvia. *The*

Handmaid's Tale selviytymisnarratiivi on poliittisesti väritty ja keskittyy vastarintaan yksilötasolla. Atwoodin selviytymisnarratiivit ovat siis yleensä helposti löydettävissä ja ne noudattavat usein Atwoodin uhripositiokaavaa.

The Heart Goes Last on jälleen kerran poikkeus. Etenkin verrattuna Atwoodin aiempiin dystopioihin on merkillepantavaa, että selviytymisnarratiivi on *The Heart Goes Lastissa* melko vaikeasti hahmotettavissa. On selvää, että teos on dystopia, mutta kuka taistelee ketä ja mitä vastaan? Lukijan on vaikeaa hahmottaa sitä alistettua ryhmää tai henkilöä, jonka puolelle hän luontaisesti asettuisi. Teoksen ”pahikset” ovat ainoita, jotka tuntuvat saavan jonkinlaisen onnellisen lopun osakseen. Conor on teoksessa annettujen tietojen mukaan kulkenut aina omia teitään ja tekee niin teoksen lopussakin. Hän saa aisaparikseen Jocelynin, joka on teoksen lopussa onnistuneesti vuotanut julkisuuteen pimeän puolen Positron Projectista, jonka perustajajäsen hän itsekin oli.

Jocelyn ja Conor ovat myös niitä harvoja teoksen henkilöitä, joilla tuntuu olevan jonkinlainen oma persoona ja agenda. Koska teos on vahvasti fokalisoitu Stanin ja Charmainen näkökulmasta, myös Jocelyn ja Conor esitetään heidän näkökulmastaan. Vaikka Stan tuntee selvästi vastenmielisyyttä Conoria kohtaan ja Charmaine ahdistuu tämän seurassa, Conor on silti aina jossakin Stanin mielen laitamilla, sekä ärsyttämässä että auttamassa. Teoksessa ei kerrota, kuinka Conor tutustuu Jocelyniin – Conor vain toteaa Stanille tehneensä Jocelynille ”hommia” jo jonkin aikaa. Lukija ei myöskään saa tietää, miten Conor ja Jocelyn käynnistävät yhdessä suunnitelman Positron Projectin tuhoamiseksi. Näiden kahden luoma vastustusnarratiivi on teoksen viihdyttävimpiä osia, sillä se esitetään eräänlaisena agenttiseikkailuna. Stanista tehdään salainen agentti, jolle puetaan mitä järjettömpiä valeasuja ja annetaan mitä erikoisempia soluttautumisrooleja. Kaiken tämän takana ovat Conor ja Jocelyn, jotka muodostavat teoksen dystopiaa vastustavan vastanarratiivin. Stanin ja Charmainen vastarinta ei missään vaiheessa vastusta itse dystooppista yhteiskuntaa, vaan sen vaikutusta heidän henkilökohtaisiin elämiinsä. Jocelyn ja Conor ymmärtävät elävänsä dystopiassa ja vastustavat sitä luomalla omat lakinsa.

2.2. Kaksoistietoisuus selviytymiskeinona

Atwood kehitti jo kirjailijauransa alkupuolella ajatuksen kaksoisäänestä ja otti sen käyttöön runokokoelmassaan *The Journals of Susanna Moodie* (1970). Nämä äänet toimivat toistensa antiteeseinä, ja Atwood käyttää romaaneissaan kaksoisääntä osoittamaan henkilöhahmojen sisäistä sodankäyntiä itsen ja ympäristön välillä. Atwood osoittaa intertekstuaalisten alluusioiden, narratiivisen näkökulmanvaihdon ja alitajunnan käytön avulla, kuinka minuus rakentuu ristiriitaisista impulsseista, joista jotkut ovat sosiaalisesti hyväksyttävämpiä kuin toiset. (Palumbo 2000, 73.) Tämä strategia pohjautuu Marta Dvorakin (2006, 119) mukaan konseptiin, jonka Mihail Bahtin on tunnistanut koomisista romaaneista ja nimennyt heteroglossiaksi¹⁹ tai hybridisyydeksi, yhdistäen yhteen puhujaan useita puhetyylejä, tapoja ja uskomuksia.

Kaksoisaihelma ei rajoitu Atwoodin teoksissa heteroglossiaan, vaan se pitää sisällään kaksoisolentoja, kaksoistietoisuuksia ja *The Heart Goes Lastin* tapauksessa jopa kaksoiskaupungin. Esimerkiksi Atwoodin teoksessa *The Robber Bride* jokaisella naishahmolla on kaksoisolento, ja jokainen naisista on sidottu Zenia-nimiseen naiseen, joka symboloi aavetta, vampyyria tai kokoonkursittua hirviötä. Tullakseen sinuiksi vihansa ja raivonsa kanssa ja integroidakseen ne osaksi itseään naisten on tultava sinuiksi Zenian kanssa. (Palumbo 2000, 83.) Kaksoisaihelma liittyy siis yleensä johonkin salaiseen, kiellettyyn ja torjuttuun asiaan tai ominaisuuteen, joka estää henkilöitä eheytyä tai horjuttaa heidän identiteettiään. Toisaalta *The Handmaid's Tale*ssa Offredin kaksoistietoisuus on myös keino selviytyä ja pitää kiinni siitä identiteetistä, joka Offredilla oli ennen Gileadin dystooppista yhteiskuntajärjestystä. Menneisyys on Offredin salaisuus, piilopaikka, jonne hän pakenee nykyisyyden kauhuja.

*The Heart Goes Last*issa Charmaine on sankarittarena näennäisesti avuton, mutta hänen sisällään asuu ”pimeä Charmaine” (THGL, 138), joka tekee kaikkensa ollakseen muiden silmissä tahraton, viaton ja lojaali. Selviytymisteema ei liity *The Heart Goes Last*issa niinkään hengissä pysymiseen, vaan sosiaalisen statuksen nostamiseen ja ylläpitämiseen. Stan ikään kuin pakotetaan tarinan sankariksi, kun Jocelyn ilmoittaa salakuljettavansa tämän ulos kaksoiskaupungista. Charmaine selviytyy pitkälti konformismin avulla, mutta syy hänen haluunsa selviytyä ei ole yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus vaan häneen itseensä kohdistuvat vääryydet. Kun vertaa Charmainea esimerkiksi *The Handmaid's Tale*n Offrediin, käy selväksi miten erilaisista dystopioista on kyse. Offred mukautuu, koska hän toivoo

¹⁹ ks. Holquist (1981).

parempaa elämää, mutta Charmaine selviytyy, koska hänen hieno tittelinsä (*Chief Medications Administrator*) on riistetty ja hänet on pakotettu viikkaamaan pyyhkeitä (THGL, 132).

Tarinankerronta on keskeinen selviytymiskeino etenkin *The Handmaid's Tale*. Romaanin kertoja Offred haluaa itse luoda oman tarinansa: ”If it’s a story I’m telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it” (HMT, 49). *Oryx and Crakessa* Lumimies kertoo luomiskertomusta crakelaisille ja trilogian myöhemmissä osissa Toby haluaa kirjoittaa ihmiskunnan uuden historian muistiin sekä opettaa crakelaista poikaa lukemaan ja kirjoittamaan. Yleisesti ottaen *MaddAddam*-trilogiassa uusi ihmisrotu janoaa tarinoita ja on haltioissaan tarinankertojista. Maailman rakentuminen kertomuksista korostuu jokaisessa Atwoodin dystopiassa, mutta *The Heart Goes Last*in maailma rakentuu unohduksen ja valheellisten tarinoiden varaan. Charmaine toistaa mielessään Win-isoäitinsä opetuksia ja kuluneita fraaseja, jotka liittyvät lähinnä tosiasioiden kieltämiseen, sivuuttamiseen tai unohtamiseen:

Your mother didn't kill herself, that was just talk. Your daddy did the best he could but he had a lot to put up with and it got too much. You should try hard to forget those things, because a man's not accountable when he's had too much to drink. And then she [Win] would say, Let's make popcorn! (THGL, 4)

Teoksessa ilmenee myös useaan otteeseen, miten kovasti Charmaine todella on nähnyt vaivaa unohtaakseen häntä kohdanneet vaikeudet ja ikävät tapahtumat.

MaddAddam-trilogiassa on karkeasti jaoteltuna kolme erilaista selviytymiskertomusta. *Oryx and Crakessa* Lumimies uskoo olevansa viimeinen ihminen, ja teos kertoo hänen miltei ritualistisesta matkastaan maailmanlopun alkulähteille ja niihin hetkiin, joissa hänellä oli osansa katastrofaalisen tapahtumaketjun liikkeellepanijana. Teoksessa on myös avoin loppu. Trilogian toinen osa, *The Year of the Flood*, vastaa avoimeksi jääneisiin kysymyksiin ja jatkaa Lumimiehen tarinaa, mutta tällä kertaa myös uusien hahmojen näkökulmasta. Teoksessa seurataan uskonnollisen lahkoon tarinaa maailmassa, joka on luisumassa kohti loppuaan. Trilogian päätösosa, *MaddAddam*, keskittyy selviytymiseen jatkuvana taisteluna, mutta myös uudelleenrakennusprojektina. Teoksen keskeisimpiin teemoihin kuuluu kysymys ihmisen pahuudesta ja siitä, että vaikka ekosysteemillä on mahdollisuus herätä henkiin tuhkan keskeltä, ihminen ei tule koskaan muuttumaan. Vaikka trilogian lopussa uudelleenrakennus etenee ja uusi yhteiskuntajärjestys vaikuttaa lupaavalta, pahuus vaanii aina varjoissa.

Atwoodin protagonistit luovat itselleen yleensä rajattuja identiteettejä tai antavat muiden tehdä itselleen niin. Kaikkien Atwoodin päähahmojen on huomattava, etteivät he ole vain niitä, joita

haluavat olla tai joita heidän oletetaan olevan. Sen sijaan he ovat sitä, mitä tekevät tai antavat muiden tehdä itsestään. (Müller 2000, 235.) Kuten monet nykykirjailijat, Atwood välttelee hahmoja, jotka saavuttavat positiivisen konstruktion itsestään. Tähän voi Klaus Müllerin (2000, 236) mukaan olla ainakin kaksi syytä: tällaisia hahmoja ei juurikaan löydy todellisuudesta tai he ovat kirjallisina hahmoina pitkäväteisiä.

Todellisuuspakoisuus on myös Atwoodin protagonistien keskeinen piirre. Todellisuus on aina niin monimutkainen, vaativa ja epäuskottava, että hahmot luovat itselleen rooleja, jotka takaavat lupauksia onnesta ja rauhasta. Usein nämä roolit ovat median luomia ja lupaavat täyttymystä elämään. Joka kerta kuitenkin paljastuu, että lupaukset ovat harhakuvia. Halu olla hyvä, rakastettu, hyväksyty ja elää ilman kipua esitetään yleisinä tarpeina, eikä ole koskaan täysin selvää, ovatko nämä tarpeet lähtöisin ihmisistä vai yhteiskunnan luomia haluja, jotka liittyvät vallankäyttöön. Joka tapauksessa Atwood tekee selväksi, että nämä tarpeet saavat aikaan voimakasta riippuvuutta toisista ihmisistä.

Müllerin (2000, 236) mukaan Atwoodin teokset osoittavat, että yritys olla sellainen kuin muut tai yhteiskunta haluavat henkilön olevan, on aina tuomittu epäonnistumaan. Itsen määrittely dominoimalla muita ei kuitenkaan ole myöskään suotavaa. Atwood kuvaakin teoksissaan ihmisten epäonnistuneita yrityksiä rakentaa itselleen identiteettiä. Jean-Paul Sartre (1977) on myös pohtinut tapoja, joilla ihmisen yritys rakentaa itselleen identiteettiä voi epäonnistua. Sartren (Ibid.) mukaan nämä epäonnistumiset voidaan jakaa kahteen eri tyyppiin: murhaajiin ja prostituoituihin. Prostituoituidut määrittelevät itsensä toimimalla kuten muut odottavat heidän toimivan ja murhaajat määrittelevät itsensä pakottamalla muut toimimaan haluamallaan tavalla. Kummassakin tapauksessa vapaus tuhoutuu – oma tai muiden – eikä ilman vapautta ole elämää.

*The Heart Goes Last*issa Charmainen epäonnistuneet yritykset luoda itselleen identiteettiä päättyvät lopulta siihen, että hän haluaa ehdollistaa itsensä Staniin. Toimenpide edustaa teoksessa uutta Positron Projectin rahoittamaa teknologiaa, joka perustuu aivojen biokemialliseen muokkaamiseen. Prosessi toimii samalla tavoin kuin vastakuoriutuneilla linnuilla, jotka leimautuvat ensimmäiseen näkemäänsä liikkuvaan esineeseen. Leimautumista edeltävä kuoriutuminen on myös merkittävä metafora, sillä Charmaine kykenee luomaan itselleen ainoastaan valheellisen identiteetin muokkauttamalla lääketieteen avulla aivokemiaansa. Charmaine kuuluisi keinotekoisien identiteettinsä perusteella Sartren luokituksessa prostituoituihin, mutta on ironista, että käytännössä hän on myös murhaaja annostellessaan vangeille tappavia ruiskeita.

Stan edustaa teoksessa stereotyyppistä valkoihoista heteromiehistä, jonka elämä pyörii työn ja seksin ympärillä. Teoksen alussa Stanin identiteetti on murskana, koska hän on menettänyt työnsä, asuntonsa ja roolinsa perhettä elättävänä aviomiehenä. Consiliencessa Stan saa menettämänsä asiat takaisin, mutta löydettyään Maxille osoitetun kiihkeän viestin hänen seksuaalinen turhautumisensa nousee huippuunsa. Stan ei halua enää turvallista, kaavoihin kangistunutta ja hillittyä avioseksiä, vaan estottoman mielikuvitusnaisen Jasminen. Stanin sanavarasto koostuu pitkälti seksuaalissävyytteisistä sanoista kuten ”dickhead”, ”fan-fucking-tasting” ja ”fuck” kaikissa sen eri muodoissa. Stan ei vaikuta olevan kiinnostunut siitä, millaisen kuvan hän antaa itsestään muille ihmisille, ja Jocelyn nimeääkin hänet koomisesti Waldoksi²⁰ peiteoperaation ensimmäisessä vaiheessa. Stan esitetään hahmona, joka tekee niin kuin muut käskevät, ja ainoa asia, joka häntä itseään motivoi, on seksi. Stan ei ole murhaaja eikä prostituoitu, hän yksinkertaisesti vain *on*.

Atwood toteaa (Ingersoll 1990, 16–17):

The ideal would be somebody who would neither be a killer or a victim, who could achieve some kind of harmony with the world, which is a productive or creative harmony, rather than a destructive relationship towards the world. Now in neither book [Atwoodin ensimmäiset teokset] is that actualized, but in both it's seen as a possibility finally, whereas initially it is not.

Müllerin (2000, 237) mukaan Atwood ei tyydy vain oman ja muiden vapauden hyväksymiseen kelvollisena itsemäärittelyprosessina, vaan hän vaatii ihmisten myös hyväksyvän kaksinaisuuden, jopa moninaisuuden ja epävarmuuden. Vaikka Stan edustaa hahmoa, joka ei ole prostituoitu eikä murhaaja, hän ei ilmennä Atwoodin kuvailemaa ihannetta tai saavuta minkäänlaista harmoniaa maailman kanssa. Stanin elämästä puuttuu aina jotakin ja hän vain ajalehtii elämänsä vietävänä. Atwood vaikuttaa Stanin hahmon muodossa kyseenalaistavan ajatuksen ihmisen asemasta joko sortajana tai sorrettuna: entä jos on olemassa ihmisiä, jotka eivät pohdi identiteettiään? Ihmisiä, jotka vain ovat olemassa ja toimivat vaistojen varassa? Atwoodin ”suurten kysymysten” jatkoksi näyttää muotoutuvan kysymys passiivisesta ihmisjoukosta, jolla on elämässään sivustaseuraajan rooli ja joka toimii vain pakotettuna. Kysymys on erittäin ajankohtainen ilmastonlämpenemisen ja lisääntyvän muukalaispelon aikakaudella, sillä yhteiskunnallisten olojen ja ilmapiirin muuttaminen edellyttää tekoja, ei silmien sulkemista.

²⁰ *Where's Waldo?* on Martin Handfordin vuonna 1987 julkaisema kuvakirja, jossa seikkailee Waldo-niminen mies. Teos on interaktiivinen, sillä lukijaa pyydetään etsimään Waldon lisäksi myös hänen hävittämiään tavaroita.

The Handmaid's Tale lukija saa kohtalaisen myöhään tietoonsa, että Offredin oikea nimi ei ole Offred. Siihen mennessä lukija on jo päässyt sisään Offredin salaiseen elämään ja kaksoistietoisuuteen, joka on hänen selviytymisstrategiansa. (Howells 2006, 166.) Offredin muistot ovat jatkuvassa ristiriidassa teoksessa esitetyn virallisen 1900-luvun lopun Amerikan historian kanssa, ja tällä tavoin Offredin tarina paljastaa virallisen historian valheellisuuden (Ibid.).

The Handmaid's Tale vallitsee pelon kulttuuri. Toivoa on Offredin mielen lisäksi ainoastaan hautausmailla: ”In hope, as they say on the gravestones (HMT, 205)”. (Howells 2006, 167.) *The Handmaid's Tale* lopussa jää kuitenkin avoimeksi se mahdollisuus, että Offred pääsee pois Gileadista. *MaddAddam*-trilogiassa ihmiskunta on suurelta osin tuhoutunut, mutta jäljelle jääneet ovat onnistuneet luomaan alkeellisen yhteiskunnan ja elämään sopuisasti uuden ihmisrodun kanssa. Maailma on edelleen raunioina, eikä ihmisen pahuus ja vallanhimo ole poistunut maailmasta mihinkään, mutta toivo lepää silti uudelleenrakennuksen mahdollisuudessa. *The Heart Goes Last*issa toivoa on olemassa, mutta Charmaine kieltää sen olemassaolon. Teoksen lopussa Positron Projectin maine on tahrattu, mutta on olemassa edelleen myös se mahdollisuus, että projekti on toteutettu ja tullaan toteuttamaan myös muissa maissa. Dystooppinen maailma itsessään ei ole muuttunut miksiäkään, vaikka Charmainen ja Stanin elinolot ovat parantuneet. Teoksessa ei kerrota, miten he ylipäättään päätyvät asumaan idylliseen lähiöön.

Stanin ja Charmainen tarina *The Heart Goes Last*issa on kuin sulkeutuva ympyrä: ennen taloudellista romahdusta he asuivat kodikkaassa talossa, romahduksen jälkeen eli teoksen alussa autossaan. Projektiin liittyttyään he asuvat vuoroin vankilassa, vuoroin 1950-luvun tyyliin somistetussa lähiöidyllissä. Teoksen lopussa he ovat saaneet yhden lapsen, odottavat toista ja asuvat jälleen omakotitalossa. Menneisyyteen verrattuna hahmojen nykyisyys on kuitenkin täysin valheellinen, sillä heidän välisensä rakkaus on pelkkä harhakuvitelma, joka on saatu aikaan bioteknologisella ehdollistamisella, jota ei todellisuudessa edes tapahtunut. Kyseessä on siis pelkkä Charmainen itsepetos. *The Heart Goes Last*issa Stanin ja Charmainen kertomukset ovat täynnä aukkoja, sillä lukija saa tietää hahmojen aitoja muistoja ja tunteita vain välähdyksinä ja rivien välistä. Muistot ovat tukahdutettuja ja tunteet kaikin tavoin selostettuja ja seliteltyjä, ja teoksen tapahtumat kuvataan vain osittain ja protagonistien näkökulmasta. Charmaine ja Stan jäävät täysin pinnallisiksi hahmoiksi, joiden ainoa toivo paremmasta tulevaisuudesta murenee sillä hetkellä, kun he liittyvät Positron Projectiin.

*The Handmaid's Tale*ssa Offred on intensiivisen tietoinen kehostaan, mutta hänellä on myös postmodernin kertojan tietoisuus siitä, että muistot ovat vain tietynlainen rakennelma. Hän muistuttaakin lukijaa moneen otteeseen, että hänen tarinansa on vain rekonstruktio, mutta hänen on kerrottava se keksiäkseen kuulijoita ja lukijoita, jotka asuvat jossakin toisessa maailmassa. (Howells 2006, 168.) Offred kertoo oman tarinansa sisällä myös muiden naisten tarinoita saaden aikaan moniäänisen kertomuksen, joka murtaa Gileadissa vallitsevan myytin naisten hiljaisuudesta ja alistuneisuudesta. Hän onnistuu luomaan oman ironisen tapansa hahmottaa uuskonservatiivisten naisten kulttuuria – esimerkiksi vaimot laitetaan kutomaan kaulaliinoja sotilaille, jotta heillä on jotain tekemistä ja välitavoitteita elämässään – mutta esittää samalla myös kriittisen analyysin pohjoisamerikkalaisesta feminismistä. Offredin äiti symboloi sukupolvea, joka osallistui aktiivisesti naisten vapautusliikkeeseen 1960-luvulla, kun taas komentajien vaimot ja kammottavat Tädit symboloivat uuden oikeiston ja kristillisen fundamentalismin nousua 1970- ja 1980-luvulla. (Howells 2006, 169.) Atwood kieltäytyy määrittelemästä naista yksiselitteisesti: ”Eternal woman. But really, ”Woman” is the sum total of women” (Ingersoll 1992, 201).

Offredin lailla myös Lumimiehellä on kaksoistietoisuus. Lumimies elää nykyisyydessä, Lumimiehen entinen identiteetti Jimmy menneisyydessä. Lumimiehen narratiivi on omituinen sekoitus todellisuutta, muistoa ja fantasiaa. Lumimies pelkää kadottavansa järkensä, kun hän hallusinoi eri ääniä, jotka puhuvat hänelle (edesmennyt Oryx, kirja ja etana). Säilyttääkseen identiteettinsä Lumimies takertuu sanoihin ja toistaa niitä mielessään, koska sitten kun ne katoavat hänen muististaan, ne ovat poissa maailmasta lopullisesti (O&C, 78): ”’Hang on to the words’, he tells himself. The odd words, the old words, the rare ones [...]. When they’re gone out of his head, these words, they’ll be gone, everywhere, forever. As if they had never been.” (Howells 2006, 172.)

*The Heart Goes Last*issa Stan on katkera veljelleen Conorille, joka on onnistunut luomaan oman polkunsä epävakassa yhteiskunnassa, ja Charmaine kieltäytyy muistamasta väkivaltaista lapsuuttaan, josta lukija saa silloin tällöin viitteitä. Charmaine on myös luonut itselleen päälleliimatun, yltiöpositiivisen persoonan, joka elää hänen edesmenneen Win-isoäitinsä elämänohjeiden varassa. Kun Charmaine löytää ”pimeän puolensa” (eli seksuaalisuutensa), koko hänen hartaudella rakennettu minäkuvansa horjuu. Charmaine kuitenkin paikkaa tilanteen ehdollistamalla itsensä Staniin ja nimeämällä heidän ensimmäisen lapsensa isoäitinsä mukaan Winiksi. Sekä Stan että Charmaine ovat haluttomia kohtaamaan nykyhetkeä ja elävät joko menneisyyden tai tulevaisuuden haavekuvissa, aina jonkun toisen ehdoilla. Protagonistien

kokema ahdistuneisuus ilmenee *The Heart Goes Last*issa hyvin poikkeavalla tavalla, ja myös tämä on osoitus muutoksista Atwoodin dystopiatraditiossa.

2.3. Kriisidiskurssi dystopian suunnannäyttäjänä

Müller (2000, 239) toteaa, että Atwoodin teoksissa todellisuus ei ole koskaan olemassa sellaisenaan, vaan se on aina sidottu tiettyyn kontekstiin. Ihmisen elämäkerta on ajan tavoin ulottuvuus, ei suora linja – sitä ei siis voida määritellä yksiselitteisen kronologisesti, vaan se riippuu aina olosuhteista, jotka ovat oleellisia tietylle henkilölle tietyssä tilanteessa ja suhteessa. (Ibid.)

Jälkimoderniin yhteiskuntaan kuuluu uusliberalistinen yhteiskuntapolitiikka, globaalistuminen ja informaatioteknologian mahdollistama verkostoituminen. Postmodernin yhteydessä myöhäiskapitalismiin liitettävä kulutuskeskeisyys kohtaa siirtymisen virtuaaliseen elämystodellisuuteen ja avaruuden valloituksen myötä tapahtuvaan rajattomuuden kokemukseen. Postmoderni ikään kuin radikalisoi modernin myötä syntyneet kokemukset ajallisesta epäjatkuvuudesta, tradition murtumisesta, nykyhetkeen liitettävästä satunnaisuudesta ja hetkellisyydestä. Postmodernin ajan ihminen näkee todellisuuden olevan jotakin ulkopuolelta annettua ja tulkittua. (Vartiainen, 23–24.)

”Post”-prefiksi myöhäisen 1900-luvun kokemusta kuvaavissa termeissä kertoo itsessään lopun tunnusta, joka on läsnä useissa kulttuurisissa ympäristöissämme. 1900-luvun loppupuolella vallitsi käsitys, jonka mukaan fiktion ja historian välillä on perustavanlaatuinen ja molemmin puolin tuottelias suhde. Tämä suhde ja usko siihen, että historia rakentuu kertomuksista ja voi siten olla narratiivisesti myös uudelleenmuovattavissa tai koostettavissa vaikuttivat 1900-luvun lopun romaaniin. Uudella vuosituhanella sen sijaan omistaudutaan historian materiaalisuudelle, tietoisuudelle menneisyyden todellisuudesta ja eettiselle velvollisuudelle todistaa menneisyyttä. (Boxall 2013, 12.)

Nykyisyyden kokemukseen liittyy Boxallin (2013, 2) mukaan aina irtautumisen tunne omasta ajasta; tietynlainen kykenemättömyys kehystää tai kuvailla sitä. Boxall (2013, 4) toteaa, että on vaikeaa kuvitella aikaa, jossa aikakalainen ei tunne olevansa jonkinlaisessa siirtymätilassa. Mennyt tekee kuolemaa ja saa aikaan etäännyttävän sysäyksen kohti vielä syntymätöntä tulevaisuutta. 2000-luvulla kineettinen nopeus on muuttunut digitaalisen informaation elektroniseksi nopeudeksi. Baumanin (2000, 124) mukaan valta ei enää kytkeydy tiettyihin

alueisiin, sillä tila ei enää sido, ei edes hidasta sitä. Fyysinen tila ei ole enää se alue, jolla taistelu valta-asemasta käydään, vaan elementti, jonka taloudellinen ja kulttuurinen valta lupaa pyyhkiä kokonaan pois. Bauman toteaa, että tilannetta voi verrata entisajan rautateiden ja muiden rakennelmien pysyvyyteen suhteessa nykyisten digitaalisten ohjelmistojen nopeaan vanhentumiseen. (Ibid.)

Boxallin mukaan nykyinen kansainvälinen romaanikirjallisuus tarjoaa vastauksen uudelle maailmassa olemisen tavalle kolmannella vuosituhanella. Tämä vastaus syntyy puitteissa, joissa kansallinen yksinvaltius kiistetään ja kehitetään uudenlaisia teknologisia ja kulttuurisia tapoja hallita aikaa ja tilaa. 2000-luvun romaani on syntynyt olosuhteissa, joissa on keskeisintä kokemus oikean, konkreettisen ympäristön ja uusien teknologisten, esteettisten sekä poliittisten muotojen välisestä kuilusta. (Boxall 2013, 8–9.) *MaddAddam*-trilogia syntyi keskellä tätä murrosta. Atwoodin ratkaisu kuvata uudenlaista maailmassa olemisen tapaa on viruspandemia, joka pyyhkii ihmiskunnan miltei sukupuuttoon. Varoittava kertomus ihmisen ylimielisyydestä muuttuu kuitenkin *The Heart Goes Lastissa* varoitukseksi uudenlaisesta ihmistä leimaavasta passiivisuudesta, jossa ympäristö otetaan annettuna eikä siinä toimivia mekanismeja kyseenalaisteta.

Boxall (2013, 9) toteaa, että 2000-luvulla pääoman likvidointi, elektronisen viestinnän keksiminen, välittömyyden orastava aikakausi ja vuorovaikuttamisen globaali konteksti ovat kaikki muuttaneet suhtautumistamme maailmaan, toisiimme ja ruumiiseemme – mutta ne eivät ole saaneet materiaalista ympäristöämme katoamaan. Boxall (2013, 127) esittää myös mielenkiintoisen hypoteesin Yhdysvaltain tuhoisimman terrori-iskun jälkeisessä ilmapiirissä syntyneiden ”9/11-romaanien” pyrkimyksestä irtautua postmodernismin perinteestä ja palaamisesta romaanikirjallisuuden alkuperäisen funktion – radikaalin näkemisen pariin. Näiden romaanien tarkoitus on Boxallin (2013, 128) mukaan löytää uudestaan kyky muokata tapaa, jolla ajattelemme ja näemme²¹.

Sarah Wilsonin (2006, 177) mukaan Atwood esittää *Oryx and Crakessa* sen vaihtoehdon, että ihmiskunta ei välttämättä tule selviytymään. Trilogian kaksi seuraavaa osaa ovat tosin vahvasti selviytymisen kannalla, mutta ne eivät olleet vielä ilmestyneet Wilsonin artikkelin

²¹ Boxall perustaa väitteensä DeLillon (1991) romaaniin, jossa esitetään ajatus fiktion ja terrorismin välisestä kytköksestä. Romaanin fiktiivisen kirjailijan Bill Grayn mukaan kyseinen kytkös perustuu sekä terroristille että kirjailijalle ominaiseen haluun muokata tapaa, jolla koemme ja hahmotamme maailmaa. Gray toteaa teoksessa myös, että etuoikeus muovata kulttuurijärjestelmiä on siirtynyt romaanikirjailijoilta terroristeille. Boxall pitää DeLillon teosta yhtenä merkittävimmistä 9/11-romaaneista, vaikka se on kirjoitettu yli kymmenen vuotta ennen syyskuun terrori-iskua.

julkaisuajankohtana. Wilson (2006, 177) toteaa, että Atwoodin varhaisissa teksteissä yksilö tai yhteiskunta on yleensä vaarassa itsepetoksen tai symbolisen sokeuden vuoksi. Atwood on Wilsonin (2006, 178) mukaan kuvannut usein tuotannossaan näköä ja näkemisen hämäryyttä: hahmot saattavat nähdä asioita vain osittain tai hämärästi, olla sokeita tai projisoida ongelmiaan muihin ihmisiin, katsoa maailmaa jonkinlaisen linssin tai peilin läpi tai olla silminnäkijöitä.

Wilsonin (2006, 178) mukaan osittainen tai täydellinen sokeus toimii kuitenkin tarpeellisenä lähtökohtana osittain parodioidulle tehtävälle, jota suorittaessaan kertoja saa osan näöstään takaisin. Wilson (2006, 178) selittää, että Atwoodin teoksissa kertoja, joka on tietoinen kertojan asemastaan, on yleensä sokea. *The Heart Goes Lastissa* Charmainen ja Stanin sokeus on ilmeistä, mutta hahmot eivät missään vaiheessa avaa silmiään tai tule siihen tulokseen, että vaikka näkeminen tuottaa tuskaa, he haluavat silti ennemmin nähdä kuin olla sokeita. Protagonistien sokeus on täysin valinnaista ja on mielenkiintoista verrata sitä Boxallin ajatukseen siitä, että nykykirjallisuudessa on piirteitä halusta palauttaa romaanikirjallisuudelle sen kyky muokata todellisuutta. *The Heart Goes Lastissa* protagonistit sulkevat silmänsä todellisuudelta ja vaikka he osaltaan vaikuttavat dystooppisen yhteiskunnan horjuttamiseen, he tekevät sen silmät kiinni ja muiden käskyjä noudattaen. *The Heart Goes Last* on varoittava esimerkki siitä, mikä yhteiskuntaa odottaa, jos tosiasioiden kieltäminen ja passiivisen roolin ylläpitäminen jatkuvat.

Boxall (2013, 11) huomauttaa, että 2000-luvulla kulttuurisessa keskustelussa on yleisesti tiedostettu käsitys, että ruumiin rajat, aineellisuus ja sen suhde niihin muotoihin, joiden kautta olemme sitä ennen visioineet ja siitä viehättyneet on muuttumassa perusteellisesti. *The Heart Goes Lastissa* esitetyt seksirobotit kuvaavat hyvin tätä muutosta. Etenkin naisen kuvaamista seksiobjektina on kritisoitu sekä yhteiskunnallisessa keskustelussa että kirjallisuudentutkimuksessa jo pitkän aikaa. On vaikeaa määritellä, miten esimerkiksi Charmainen subjektiivisuus ja objektiivisuus muuttuvat, kun hänestä tehdään näköisrobotti, jonka ainoa funktio on tyydyttää seksuaalisesti omistajansa. Charmainen kuori on monistettu ja hänen on itsensäkin hieman vaikeaa suhtautua koko asiaan.

Posthumanistisessa keskustelussa nousee vahvasti esille ihmisen ja luonnon välinen suhde ja se raja, johon asti ihmistä voidaan (bio)teknologian avulla muokata niin, että hän kuitenkin säilyy ihmisenä. Atwood esittää *The Heart Goes Lastin* välityksellä mielenkiintoisen keskustelunavauksen siitä, mitä tapahtuu, kun ihmissubjektista tehdään eloton seksiobjekti. Teoksessa esiintyvät Elvikset ja Marilynit tuskin hetkauttavat lukijaa suuntaan tai toiseen, sillä

julkisuuden henkilöihin on aina kohdistunut seksuaalisia haluja ja pakkomielteitä, ja julkimoita on myös imitoitu kautta historian. Marilyn ja Elvis ovat tietyllä tapaa muuttuneet ihmisistä symboleiksi, joita käytetään ihmisten viihdyttämiseen ja tyydyttämiseen. Tästä herää mielenkiintoinen ajatus siitä, mikä on lopulta subjektin, objektin ja symbolin välinen suhde, kun puhutaan ihmisyydestä ja sen määrittelemisestä.

On myös mielenkiintoista pohtia aikalaisten reaktioita Marilynin ja Elvikseen. Kummankin uskottiin turmelevan nuorisoa. Miksi Atwood on valinnut juuri nämä hahmot teokseensa? Marilyn ja Elvis olivat kumpikin traagisia hahmoja, joilla oli kaunis ja kiiltävä ulkokuori. *The Heart Goes Lastin* lopussa liikutaan Vegasissa, joka on täynnä sirkusta ja naamiohuveja. Mikään ei ole enää aitoa, eikä ihmisiä ja robotteja erota toisistaan.

Boxallin (2013, 11) mukaan tapa, jolla olemme mukauttaneet ruumiimme ja mielemme yhdeksi historiallisen käsityksemme mukaiseksi ihmisolennoksi on muuttunut myös Cormac McCarthyn teoksissa groteskiksi: teoksessa *The Road* (2006) päähenkilön kohtaama mies kuvaillaan eläimeksi, joka tuijottaa päähenkilöä ihmiskallon silmänreikien läpi. Olosuhteissa, joissa kehosta on tullut muovailtavampi, liikkuvampi, augmentoidumpi ja monistettavampi kuin koskaan, uusi romaani keskittyy Boxallin mukaan nimenomaan keinoihin kuvitella keho uudelleen ja löytää poeettinen kieli, jolla kuvata tätä muuttunutta, vieraantunutta kehollisuuden tunnetta uudella vuosituhannella. (Boxall 2013, 11-12.) Atwood tekee tästä vieraantumisen kokemuksesta kirjaimellisen, kun hän monistaa ihmiskehon seksirobotiksi.

Posthumanismi keskittyy erityisesti kehon rajojen määrittelyyn, mutta Atwood kritisoi tätä painostusta kysymällä, mitä tapahtuu, kun ihmisen mieltä muokataan. Atwoodin aiemmissa dystopioissa propaganda ja kielen hallinta ovat olleet keskeisiä mielenhallinnan keinoja, mutta *The Heart Goes Lastissa* myös mieltä muokataan ruumiin lisäksi kirjaimellisesti. Charmaine on kauhuissaan kuullessaan, että hänet aiotaan ehdollistaa rakastumaan Ediin, mutta menee silti Stanin vuoksi toimenpiteeseen vapaaehtoisesti. Miksi? Charmaine on myös ainoa, jolle ei ehdollistamista tehty, vaikka hän oli ainoa, joka sitä toivoi. Charmainen kyvyttömyys hyväksyä pimeäksi kuvailemaansa puoltaan johtaa siihen, että hän manipuloi itse itsensä rakastamaan Stania ehdottomasti. Atwood tuntuukin herättelevän kysymystä siitä, mikä on ero teknologisesti muokatun ja kielen tai mielen keinoilla manipuloidun ihmisen välillä.

2000-luvulla syntyy myös perustavanlaatuinen kriisi ihmisyyden rajojen ymmärtämisestä. Nykyromaani tarjoaa hätkähdyttävän kuvan uuden vuosituhannen materiaalisista olosuhteista, joissa syntyy vieraantunut kehollisuuden kokemus. Kun ihmisyyden rajat ylittyvät,

nykyromaani pyrkii myös koodaamaan poeettisesti ja eettisesti tämän uudenlaisen olemisen tavan. (Boxall 2013, 13.) Boxallin (2013, 14) mukaan kirjailijasukupolvi, jota myös Atwood edustaa, kokee suurta tarvetta visioida väkivaltainen historiallinen muutos eräänlaisena universaalina kuolemana, jonka seurauksena on väistämättä mielikuva kuolevasta planeetasta.

Monet viime vuosisadan älylliset tavaramerkit, kuten postkolonialismin teoretisointi, ymmärrys rotu-, sukupuoli-, seksuaalisuus- ja luokkapoliitikasta, tietoisuus historiallisesta tilanteesta ja sen suhteesta 'historian loppuun' sekä tekstuaalisen ympäristön korostaminen materiaalisen todellisuuden kustannuksella on Boxallin (2013, 15) mukaan kaikki sidottu postmoderniin ajatteluun. Jameson toteaa (1998, 60), että postmodernia itsessään leimaa jatkuvan muutoksen ja tietynlaisen homogeenisen tilan risteytyminen: "Where everything submits to perpetual change, there nothing can change any longer".

Boxallin (2013, 17) mukaan postmodernismi paljasti, miten ne paradigmat, joiden kautta olemme hahmottaneet kulttuurista elämää, epäonnistuivat surkeasti. Tämä on johtanut uudenlaiseen ilmaisutaidon puuttumiseen ja omituiseen irrallisuuden tilaan, mikä on Boxallin (Ibid.) mukaan suora reaktio maailmaan, joka on enemmän johdotettu ja täynnä yhteyksiä kuin koskaan. Atwood kuuluu Boxallin (2013, 30–31) mukaan kirjailijasukupolveen, joka yrittää palauttaa yhteyden nykyisyyden ajallisuuteen muotoilemalla uudelleen kehon, ajan ja tilan väliset suhteet. Boxall (2013, 81) toteaa myös, että uuden vuosisadan romaanikirjallisuutta leimaa tuskallinen tietoisuus siitä, ettei historiallista realismia voida tavoittaa itserefleksiivisen kerronnan avulla. Historiallista kokemusta ei ole mahdollista jäljentää muistin tai kronologian avulla, joten 2000-luvun romaanien kerronnassa keskitytään kyvyttömyyteen tavoittaa ohikiitävää aikaa (Ibid.). Boxall (2013, 59) toteaa, että postmodernismin perintö uudelle vuosisadalle on historia, joka ei ole enää kerrottavissa.

Koko Consiliencen olemus perustuu pitkälti Amerikan kulta-ajan ihannointiin ja perinteisten arvojen kunnioittamiseen: televisiossa ja radiossa toistetaan 1950-luvun musiikkia ja ohjelmia, talot ovat lähiöidyllin perikuvia ja kaupunkia mainostetaan amerikkalaisena unelmana. Consilience on ikään kuin irrallinen saareke, joka on täysin eristäytynyt reaali maailmasta. Projektiin mukaan hakeneille tehdään selväksi, että Positron on loppuelämän mittainen projekti, eikä ulospääsyä ole. Kaupunkina Consilience on dystopioille tyypillisesti hyvin panoptikonmainen, ja asukkaat oppivat nopeasti valehtelemaan sekä itselleen että muille ja sulkemaan silmänsä todellisuudelta.

The Heart Goes Lastin maailmassa mielenkiintoista on etenkin se, miten Consiliencen ulkopuolinen maailma esitellään. Tarinan alussa kuvaillaan talouskriisin runtelema maa, joka on täynnä uhkia ja väkivaltaa, mutta Consiliencesta vapautumisen jälkeen kuvauksessa keskitytään erilaisiin naamiohuveihin kuten pakkoehdollistamisen jälkeisiin joukkohäihin, vihreiden miesten dramaattisiin teatteriesityksiin tai vanhainkotiin, jossa Marilynit ja Elvikset vierailevat täyttämässä vanhusten viimeisiä toiveita ja hoitajilla on punaiset korkokengät. Teosta leimaa eräänlainen pysähtyneisyyden tila, sillä paluu menneeseen on mahdoton, nykyhetki tavoittamaton ja tulevaisuus sietämätön.

2010-luvun kriisidiskurssi kysyy ihmisyyden mahdollisuuksia ja rajoja sekä ihmisen suhdetta teknologiaan ja luontoon. Kysymys siitä, mikä tekee ihmisestä ihmisen, ei enää liity pelkästään ihmisen ja eläimen välisen eron selittämiseen sielun käsitteen avulla. Onko virtuaalitodellisuudessa sieluja? Kumpi on enemmän ihminen, virtuaalisessa todellisuudessa seikkaileva avatar vai biologinen ruumis, joka ohjailee häntä/sitä (kysymyksen tekee mielenkiintoiseksi jo avatariin viittaavan pronominin valinta)? Posthumanistisen keskustelun ihmisen ja teknologian välisestä suhteesta voisi kärjistäen tiivistää kysymykseksi siitä, missä määrin toinen voi manipuloida toista niin, ettei ihmisen tai teknologian perusolemus kuitenkaan muutu. Atwood tyytyy toteamaan, että ihminen on aina manipuloinut itseään ja muita, eikä kyse ole varsinaisesti manipuloinnin keinoista, vaan syistä ja seurauksista.

3. AIVOT MUOKATAAN VIIMEISENÄ – RUUMIS JA MIELI *THE HEART GOES LAST* -ROMAANISSA

3.1. Ruumiin representaatiot Atwoodin dystopioissa

Madeleine Davies (2006, 58) toteaa, että Atwood käyttää usein teoksissaan goottiparodiaa tai karnevalistista groteskia kirjoittaessaan naisruumiista. Daviesin (2006, 58) mukaan naisruumis myös kirjoitetaan Atwoodin teoksissa toistuvasti valvonnan ja kätketyn termeillä. Naisruumis liittyy vangitsemiseen ja on linkitetty ruumiista irtautumisen metaforiin sekä epäonnistumiseen olla täydellisesti läsnä (Ibid.). Naisruumis sijaitsee toden ja toisen rajalla, ja kun mielen ja ruumiin välinen suhde on jatkuvassa rasiuksen tilassa, murtunut tai häiriintynyt psyyke eriytyy vieraaksi kokemastaan ruumiista, josta tulee sen vihollinen (Davies 2006, 58). Davies (2006, 58) huomauttaa, että Atwoodin kuvailemiin naisruumiisiin liittyy yleensä myös sairautta: sairas kohtu tai rinnat, paha sydän tai silmät. Ruumis on myös poliittisen vallankäytön kenttä. Davies kuvailee kaunopuheisesti, kuinka Atwoodin teoksissa naisruumiit ovat sosiokulttuurisia dokumentteja, psykologisia karttoja, koomisia käännöksiä, synkkiä kaksosia tai kaksoisolentoja ja petollisia muukalaisia, jotka väijyvät varjoissa. Ennen kaikkea naisruumis on kuitenkin keskeisin energianlähde Atwoodin romaaneissa. (Davies 2006, 58.)

Davies (2006, 60) toteaa, että Atwoodin luomat naisruumiit ovat koodattuja ruumiita, jotka kertovat tarinan subjektin kokemuksesta poliittisessa ekonomiassa, joka yrittää ahmia hänet ja muuttaa hänet kulutetusta kuluttajaksi, kutistaa ja vangita hänet joko fyysisesti tai metaforisesti. Charmaine koodataan kirjaimellisesti, kun hänestä tehdään näköisseksirobotti. Davies (2006, 62) selittää, että poispyyhkimisen ja tyhjyyden kuvat saavat aikaan identiteettikriisin Atwoodin protagonisteissa. Epävarma subjektiviteetti synnyttää jaettuja minuuksia, kaksoisolentoja (*doppelgänger*), vastapareja, täydennyksiä ja väärinymmärrettyjä identiteettejä, ja johtaa lopulta protagonistin identiteettikriisiin. Protagonisti yrittää yleensä saada identiteettinsä takaisin uudelleenkirjoittamalla ja lunastamalla ruumiinsa sekä sen vanhat koodit. (Ibid.)

Daviesin mukaan (2006, 62) Atwood kuvaa teoksissaan vangitsemista ja valvontaa kulttuurissa, jossa naiset on koulittu valvomaan sekä itseään että muita naisia. Nainen oppii näkemään itsensä ja muut naiset miesten silmien kautta ja tekee itsestään poliisin valtakulttuurissa, joka sulkee naisen ulkopuolelleen. Lopulta protagonistista tulee sivullinen uhri, joka vieraantuu ruumiistaan, jossa hän on vankina. (Ibid.) *The Handmaid's Tale* on malliesimerkki valvontakulttuurista, jossa pelko pakottaa alistetut valvomaan myös toisiaan. Jokaiselle

orjattarelle on turvallisuussyistä osoitettu orjatarpari, jonka kanssa hän saa käydä ostoksilla kerran päivässä. Offred kuitenkin ymmärtää, ettei kyse ole turvallisuudesta, vaan vakoilusta. Gileadin läpitunkemattomassa valvontajärjestelmässä orjattarilla on vain yksi rooli toisiaan varten – tarkkailu. Dystopialle tyypillisesti kielen käyttö on Gileadissa hyvin rajoitettua, ja kommunikointi orjattarien välillä rajoittuu tyhjiin fraaseihin ja tervehdyksiin, jotka heille on opetettu. Orjattaret myös vastustavat rajoituksia ja vapaudenriistoa esimerkiksi toistamalla syntymänimiään ja opettelemalla kommunikoimaan sanattomasti, mutta pelko kutistaa vastarinnan pieneksi.

*The Heart Goes Last*issa naiset valvovat toisiaan etenkin vankilassa ollessaan. Charmaine joutuu vankilassa puhutteluun, koska hänen lojaalisuuttaan epäillään, ja lopulta hänen toiminimikkeensä riistetään ja hänet alennetaan pyyhkeiden viikkaajaksi. Charmaine kokee, että tämän jälkeen muut naiset vieroksuvat ja halveksuvat häntä. Vankilassa toimiva nallekarhujen virkkauspiiri on eräänlainen groteski vertauskuva 1800-luvun lopun ompelukerhoille²², ja pikkuhiljaa pelon ilmapiiri alkaa levitä myös vankilan sisällä. Vangit kuulevat outoja ääniä ja näkevät kahlittuja ihmisiä huput päässään, mutta eivät koskaan puhu niistä:

Charmaine hardly slept a wink all night. Maybe it was the screams; or they might have been laughs – that would be nicer; though if they were laughs, they were loud, high, and hysterical. She'd like to ask some of the other women if they heard anything too, but that's probably not a good idea. (THGL, 184)

Kommunikointi ei siis ole sanatonta ja vaivihkaista kuten *The Handmaid's Tale*ssa, vaan avointa kieltämistä. Lukijan on hyvin vaikeaa hahmottaa teoksen vastustusnarratiivia, sillä tapahtumat fokalisoidaan passiivisten ja vilpillisten henkilöiden kautta. Pelkoon on vaikeaa tarttua, kun hahmojen tuntema pelko ei liity dystopialle tyypillisiin teemoihin vaan kontekstiin nähden täysin pinnallisiin asioihin. Protagonistien dystopiaa vastustava narratiivi tuntuu melkein pä keskittyvän vastustamaan ajatusta dystopian olemassaolosta.

Daviesin mukaan (2006, 63) Atwoodin naiskertoajat ponnistavat elämänmittaisesta hiljaisuudesta, jonka he ovat itse itselleen aiheuttaneet tai johon heidät on pakotettu. Hiljaisuus kytkeytyy Atwoodin kuvastossa kuviin mykkyyydestä, salaisuuksista ja kielettömyydestä. Davies hyödyntää Cixousin terminologiaa²³ todetessaan, että Atwoodin teosten naiskertoajat

²² Asiaa ei tee yhtään vähemmän groteskiksi se, että nallekarhut valmistetaan THGL:ssa lapsiseksirobottien somisteiksi.

²³ Ruumiin verestä ja äidin maidosta ks. Cixous (1975).

murtavat hiljaisuutensa ja tuottavat kumouksellisia ja jopa vaarallisia narratiivisia tunnustuksia, jotka on kirjoitettu ruumiin verellä, ei äidinmaidolla. (Ibid.)

*The Handmaid's Tale*ssa Offred irtautuu ruumiistaan kestääkseen sen kokemat vääryydet, mutta Charmainen tapauksessa irtaantuminen on kirjaimellinen: hänestä on tehty näköisseksirobotti. Charmaine kertoo tuntevansa outoa halua suojella ”itseään”, mutta tuossakin halussa on jotain hyvin narsistista. Charmaine näkee robotin itsensä jatkona, eikä häneltä ole kysytty lupaa itsensä monistamiseen. Toisaalta Charmaine näkee robotissa itsensä kuolevaisen ruumiinsa ulkopuolisena olentona, eräänlaisena epäluonnollisena kaksoisolentona. Charmaine myös tiedostaa, että hänen keinotekoisien versionsa kohtalona on päätyä Edin seksileluksi. Posthumanistisessa keskustelussa pohditaan usein posthumanistista minuutta ja sen jakautumista. Charmainen kokemus osoittaa, että posthumanistisessa diskurssissa minuuksia on useita: keinotekoisia, digitaalisia ja kuolevaan ruumiiseen sidottuja. Keskeistä on kuitenkin minuuden kokemus: onko Charmainella nyt kaksi ruumista, koska hänestä on valmistettu näköisrobotti?

Atwood nostaa *The Heart Goes Last*issa naisruumiin tematiikan yhtä tasoa ylemmäs – irrottamalla naisen kirjaimellisesti ruumiistaan ja luomalla hänestä keinotekoisien kaksoisolennon. Kaksoisaihelmä ei ole vaivihkainen, vaan se lävätetään suoraan lukijan eteen jättämättä sellaista tulkinnanvaraa, jota Atwoodin teosten tulkinnassa yleensä käytetään. *The Robber Bride*ssa Zenian ja teoksen muiden naishahmojen välinen kaksoisolentous perustuu vertauskuvallisuuteen, mutta Charmainen tapauksessa hän on kirjaimellisesti itsensä näköinen, siis kopio omasta fyysisestä ruumiistaan. Robotti symboloi kenties Charmainen sisäistä tyhjyyttä, tukahdutettua seksuaalisuutta, alistumista muiden tahtoon tai Stanin mainitsemaa tyhjöpäisyyttä.

Charmaine-robotti osoittaa kuitenkin eräänlaista symbolista vastarintaa, kun Ed joutuu oikosulun uhriksi testatessaan robottiaan. Kohtaus on kuin osa Charmainen juonta, jossa hän tarjoilee Edille peilin edessä harjoiteltujen poseerausten välityksellä vilauksia kehonsa intiimeistä osista ja jättää huulipunasuudelmia viinilasin reunaan saadakseen Edin hullaantumaan itseensä entistä enemmän. Charmaine nauttii seksuaalisen vallan tunteesta, mutta kaikkein eniten hän kaipaa näyttämöohjaajaa, joka antaa hänelle roolin, jonka turvin hän voi hylätä itselleen luomat estot ja rajoitukset. Ed haluaa Charmainen olevan kiltti tyttö, mutta Charmaine kaipaa Maxia ja itseään pahana tyttönä (THGL, 309). Koomista koko kuviossa on

se, että oikosulku on Jocelynin aikaansaama. Myös robotti-Charmaine tekee siis lopulta vastarintaa vain pakotettuna.

Atwood-tutkimus on yleisesti ottaen keskittynyt erityisesti feminismiin ja Atwoodin naishahmoin sekä näiden ruumiillisuuteen ja selviytymiskeinoihin. *Oryx and Crake* on mieshahmon fokalisoima teos, ja sama perinne jatkuu ainakin osittain *The Heart Goes Lastissa*. Stanin ruumis ja ruumiillisuus on myös keskeisessä asemassa eikä teoksessa keskitytä pelkkiin naishahmoin alistettuina objekteina. Samaan aikaan kun Charmaine keimailee Edille surevan lesken roolissa, Stan on lähetetty Elvikseksi soluttautuneena Las Vegasin Elvisoriumiin. Elvisorium on eräänlainen Elviksiä välittävä seuralaispalvelu, ja Stanin on tarkoitus esittää Elvistä, kunnes hän tapaa kontaktinsa. Stanin matka Elviksenä ei ala kovin lupaavasti: hän virtsaa housuunsa lentokoneen ruumassa, koska ei yllä matka-arkkuunsa pakattuun pulloon, johon hänen on tarkoitus tehdä tarpeensa hädän yllättäessä. Perillä Elvisoriumissa muut Elvikset vaihtavat Stanin vaatteet ja paikkaavat tämän maskeeratun naaman, mutta nöyryytys on jo tapahtunut. Stanin matkakumppani, Marilyniksi puettu Veronica, on käynyt läpi epäonnistuneen ehdollistamistoimenpiteen. Veronican huoneeseen oli toimenpiteen jälkeen tuotu epähuomiossa nallekarhu, johon Veronica oli herättyään ehdollistunut. Stan tuntee suurta katkeruutta nallekarhua kohtaan, koska Veronica on Stanille kaikkea, mitä hän kuvitteli Jasminen olevan.

The Heart Goes Lastissa ruumiin representaatiot ovat siis karrikoituja ja äärimmäisyyksiin asti vietyjä. Kaksoisolennot eivät ole symbolisia, vaan kirjaimellisia. Elvisoriumissa Stan on ympäröity muilla Elviksillä, eikä edes robottien ja ihmisten erottaminen toisistaan ole helppoa. Epämieluiden seksiehdotusten ehkäisemiseksi ihmiselviksiä on kehoitettu sanomaan asiakkaille, että he ovat homoseksuaaleja, ja tämä on oikeastaan ainoa erottava tekijä Elvisten välillä. Elviksenä esiintyessään Stan elehtii, käyttäytyy ja keskustelee kuten Elvis, aivan kuin robotitkin tekevät. Erona on vain se, että robotit toteuttavat myös asiakkaiden seksuaalisia fantasioita. Kaksoisolentous ei myöskään lähennä Stania itsensä kanssa, vaan korostaa hänen rooliaan imitaattorina. Elvis-teeman koomisuus korostuu entisestään, kun Stan päättyy teoksen lopussa töihin robottitehtaalle parantelemaan Elviksen virnistystä ja Marilynin huulten mutristusta.

3.2. Karnevalismi ja groteski

*The Heart Goes Last*issa ruumiin representaatioita käytetään erityisesti huumorin keinona, ja niihin liittyvä kuvasto on varsin groteskia. Teoksen henkilöhahmojen ruumiita käytetään myös pintoina, joihin kätkeytyy useita symbolisia ja usein parodisia merkityksiä. Atwood ei arkaile hämärtää ihmisen ja koneen välistä suhdetta ja tehdä siitä naurunalaista hyvin kyseenalaisillakin tavoilla: teoksessa seikkailevat lapsiseksirobotit, oikosulun saava kaksoisolento-seksirobotti, pehmoleluun rakastunut prostituoitu, puhuva pää ja housuihinsa virtsaava ihmis-Elvis, joka esittää robottielvistä.

Mihail Bahtinin mukaan karnevaali²⁴ on värikkään moniääninen, auktoriteettisuhteet ja hierarkiat syrjäyttävä sekä kansanomaisia ja spontaaneja elementtejä sisältävä kulttuurimuoto, joka parhaimmillaan toimii vallitsevan normijärjestelmän kritiikkinä (Pankakoski 2007, 238). Groteski liittyy läheisesti karnevalismiin, ja sillä viitataan johonkin rumaan, irvokkaaseen, outoon, vääristyneeseen tai luonnottomaan. Groteskin teho perustuu sen kykyyn samanaikaisesti viihdyttää ja inhottaa (Pankakoski 2007, 235), ja sen keskeisin keino on alentaminen. Karnevalistinen nauru syntyy, kun ylevä alennetaan usein vatsan ja sen alapuolella olevien elinten ja niiden toimintojen (yhdyntä, raskaus, syöminen, ruuansulatus, ulostaminen) avulla. (Dvorak 2006, 115.)

Atwood suosii huumorin keinona myös matalaa burleskia. Hän valitsee korostetun (*elevated*) aiheen – kuten ihmiskunnan sekaantumisen jumalalliseen luomistyöhön, mikä saa aikaan ihmisen tuhoutumisen ja kuoleamisen sukupuuttoon – jonka hän alentaa lisäämällä siihen tarkoituksellisesti matalan tyylin elementtejä. Burleskiin sisältyy vahva karnevalistinen ulottuvuus tapahtuman ja sen kielellisen rekisterin välillä, jolla tapahtumaa kuvaillaan. (Dvorak 2006, 126.)

Dvorak nostaa esimerkiksi teoksesta *Oryx & Crake* kohtauksen, jossa Crake kertoo Jimmylle, että hänen keksimänsä uuden ihmisrodun myötä maailmasta poistuu rasismi, reviiirikäyttäytyminen, ahneus, himo, taikausko ja nälkä. Craken mahtipontinen puhe kääntyy kuitenkin itsensä irvikuvaksi, kun Crake kertoo, että tämä uusi ihmisrotu osaa myös kierrättää omat ulosteensa syömällä ne. Ironia ilmenee sekä Jimmyn vastauksessa että tekstin rakenteessa, kun Jimmy alentaa Craken luoman rodun piirteet ”jutuiksi” (*stuff*), joita tavallinen vanhempi tuskin haluaa lapselleen. Hän myös vähättelee Craken keksintöä toteamalla, että tämä taisi

²⁴ Karnevalismista ks. Bahtin (1965).

vähän innostua liikaa²⁵. Lopulta Jimmy vielä vertaa mielessään crakelaista lasta ruohonleikkuriin (Craken keksimän rodun metabolismi muistuttaa lehmää; crakelaiset märehivät ja syövät pelkkiä kasveja), mikä luo hilpeän mielikuvan. Atwoodin käyttämä satiiri on swiftläisittäin epäsuoraa ja vaatii lukijan valppautta tullakseen huomatuksi. (Dvorak 2006, 127.)

The Heart Goes Lastissa Stan päätyy Las Vegasissa seuralaisensa pyynnöstä katsomaan Blue Man Group -teatteriryhmän²⁶ sisarryhmän, Green Manin, teatteriesitystä. Stanin mukaan illan ohjelmanumeron teemana on ympäristö, ja esityksen aikana Stan kiinnittää erityistä huomiota konginsoittajaan, jonka hän rinnastaa jonkinlaiseen pellen (THGL, 366). Yleisö nauraa soittajalle ja Stan pohtii, miksi soittajia on vain yksi. Samalla hän kuitenkin toteaa, että vihreät miehet ovat kuin Elviksiä, sillä heitä on lähes mahdotonta erottaa toisistaan. Stan ei myöskään erota, missä vaiheessa miehet vaihtavat rooleja. Ilmeisesti Stan tarkoittaa konginsoittajan roolilla pellen roolia, ja ironisesti hän päätyy itse vastaavaan esitykseen ja nimenomaan soittamaan kongia.

Karnevalismissa narri voi olla kuningas, ja Atwood hyödyntää tätä kuvastoa *The Heart Goes Lastissa*. Konginsoittaja on vihreiden miesten narrikuningas, ainoa joka erottuu joukosta, vaikka on täysin samannäköinen kuin muut. Stanin tehtävä Las Vegasissa on elintärkeä dystooppisen Consiliencen lakkauttamiseksi, mutta se kerrotaan naamiohuvien ja ylösalaisin kääntämisen kuvastolla. Stan ei ole kalliiseen pukuun ja aurinkolaseihin sonnustautunut agentti, vaan tanssiva apina, jota ohjataan sirkusesityksestä toiseen. Vihreiden miesten esityksen luontoteema on myös ajankohtainen ja vakavasti otettava, mutta Stan näkee sen koomisena: ”tricks with balloons that turn into flowers, munching up kale and spitting green poop out of their mouths, juggling onions, and a lot of drumming” (THGL, 365). Groteskin kuvaston avulla Atwood saa aikaan naurua, mutta se ei kohdistu vihreää mönjää oksentaviin Vihreisiin Miehiin, vaan Staniin, joka ei kykene ymmärtämään esityksen vertauskuvallisuutta ja symboliikkaa.

Narrikuninkaan matka saa alkunsa, kun Stan puetaan kirjaimellisesti kuninkaan eli Elviksen asuun ja lastataan arkussa matkalle Vegasiin. Jo lähtökohtaisesti koko asetelma on naurettava,

²⁵ *Oryx and Crake* (2004, 305–306).

²⁶ Blue Man Group on teatteriryhmä, jonka esityksissä on aina 3 kaljua, siniseksi maalattua esiintyjää. Esitysten teemat vaihtelevat, mutta usein niihin liittyy tiede ja teknologia, informaatioaste, tietoisuus kulttuurisista normeista ja niiden imitoiminen sekä ulkopuolisuus. The Blue Man Group mainostaa internetsivustollaan esityksiään huikeana matkana, jonka jälkeen katsoja voi vain todeta: “I DON’T EVEN KNOW WHAT JUST HAPPENED BUT I LOOOVED IT.”

ja kun Stan virtsaa housuunsa ja muut Elvikset joutuvat matkan määränpäässä siistimään hänet, kohdan groteskius korostuu entisestään. Stan on oman elämänsä narri, joka ei kykene ylenemään kuninkaaksi, vaikka hänet puettaisiin kuninkaan asuun. Kuten karnevalistiseen perinteeseen kuuluu, myös Stan alennetaan kuninkaana narriksi ja naurunalaiseksi. Stan ei myöskään ole ainoa kuningas Vegasissa, sillä Elvistoriumissa on Elviksiä joka makuun. Karnevalismiin kuuluva yhteisöllisyys ja vapauttava nauru jäävät puuttumaan, sillä naurunalainen kuningas ei onnistu horjuttamaan valtarakenteita. Stan on toki merkittävässä roolissa Positron Projectin julkisuuteen tuomisessa, mutta hän ei ole missään vaiheessa oikea kuningas, vaan pelkkä sätkynukke. Ilman oikeaa kuningasta ei tapahdu aitoa alentamista, joka synnyttää vapauttavan karnevalistisen naurun.

Ed on teoksessa ilmeinen Consiliencen kuningas, mutta myös hänen valtansa on hyvin rajattua. *The Heart Goes Lastissa* seksi ja seksuaalisuus ovat keskeisimmät vallankäytön keinot, ja myös Ed on niiden alainen himoitessaan Charmainea. Ed saa lopulta rangaistuksensa ensin oikosulun saavan seksirobotti-Charmainen toimesta ja lopulta joutuessaan ehdollistetuksi rakastumaan Lucindaan. On kuitenkin vaikeaa hahmottaa, mikä on lopulta teoksessa palkinto ja mikä rangaistus. Ellei Ed olisi itse ehdollistunut, hän olisi ehdollistanut Charmainen rakastumaan itseensä. Sinänsä termi 'rakastuminen' on muutenkin harhaanjohtava, sillä kyse on enemmänkin seksuaalisesta pakkomielleestä kuin aidosta rakkaudesta toista ihmistä (tai pehmolelua Veronican tapauksessa) kohtaan. Ehdollistumisen kokevilla hahmoilla on jo olemassaoleva seksuaalinen pakkomielle, joka lopulta suunnataan bioteknologian avulla jonnekin muualle kuin alkuperäiseen kohteeseen. Mitä Atwood haluaa tällä viestittää? Onko seksuaalisuus ainoa asia, joka tekee meistä enää ihmisiä? Lopulta voidaan todeta, että Consiliencen todellinen hallitsija ja myös tuhoaja on Jocelyn.

Aurora on yksi *The Heart Goes Lastin* groteskeimmista hahmoista. Hän menetti kasvonsa roller derby -onnettomuudessa ja hänelle tehtiin kasvojen siirto, joka meni pieleen (THGL, 347). Charmainen mielestä ajatus kasvottomuudesta on suorastaan hervoton: ""You're kidding!" says Charmaine, and then she can't help laughing because it's too ridiculous, a scraped-off face, like scraping icing off a cake, and then Aurora laughs too, as much as she can, considering. (THGL, 347)" Mielikuva kakkukuorutteen rinnastamisesta kasvoihin synnyttää mielikuvia slapstick-komediasta, jossa uhrin kasvoille heitetään kermapäällysteinen piirakka. Jekun tarkoituksena on nöyryyttää "piirakoitavaa" henkilöä vahingoittamatta tätä fyysisesti. Groteski mielikuva Auroran piirakoiduista kasvoista herättää lukijassa naurun sijasta sympatiaa Auroraa kohtaan, ja naurettavan paikalle joutuukin Charmaine.

Lucinda Quaint on entinen tähtireportteri, joka on päättänyt nousta takaisin suosion huipulle keinolla millä hyvänsä. Lucinda juonsi huippuvuosiensa ajankohtaisohjelmaa, jossa seurattiin kodeistaan hädettyjä ihmisiä. Charmaine kertoo seuranneensa Lucindan ohjelmaa, koska ajatus siitä, että kenelle tahansa saattaa käydä samoin kuin hänelle ja Stanille, lohdutti häntä. Charmaine kuitenkin jatkaa: ”But then Lucinda got cancer and went bald and started streaming a video of herself being sick, right from her hospital room, and Charmaine found that depressing, so she didn’t watch Lucinda anymore.” (THGL, 23) Lucinda on kuitenkin päättänyt nousta takaisin suosion huipulle ja päätyy vastaanottamaan Stanin salakuljettamat tiedostot Positron Projectista. Lucindan käytännöllinen suhtautuminen syövän runtelemaan ruumiiseensa herättää Stanissa kauhunsekaista ihmetystä:

She tucks the drive into a small envelope, licks it shut, whips off her hair complete with the horns, and duct-tapes the drive to the top of her fuzzy scalp, which isn’t totally bald, but close. Then she pulls the wig back and adjusts her horns. [...] What’s next? Stan wonders. Wait until the four guys in sunglasses arrive and start ripping out my molars? *I don’t have it!* he’ll scream. *It’s that wizened-up cancer survivor with horns! She’s duct-taped it to her head!* (THGL, 371)

Erityisen koomisen kohdasta tekee se, että ennen kovalevyn luovuttamista Stan on itse kuljettanut sitä Elvis-asunsa vyösoljessa ja pelännyt koko ajan aurinkolaseilla varustautuneiden agenttien hyökkäävän hänen kimppuunsa. Lucindan piilopaikka tärkeille tiedostoille – niin groteski kuin se onkin – vaikuttaa suorastaan nerokkaalta Stanin vainoharhaiseen käytökseen verrattuna.

The Heart Goes Lastin huumorissa on jotain vapauttavaa, mutta naurun jälkeinen hiljaisuus kantaa silti mukanaan kammottavia uhkakuvia tulevaisuudesta. Huumori on teoksessa myös keino nostaa lukija teoksen henkilöhahmojen yläpuolelle, havainnoimaan maailmaa, jossa he elävät ja joka nyky-yhteiskuntaa mahdollisesti odottaa. Dvorakin (2006, 124–125) mukaan Atwood pitää kiistatta pilkkanaan asioita, joiden hän kokee olevan yhteydessä vallan väärinkäyttöön, mutta hänen kirjoituksissaan on myös vahva itsereflektiivinen aspekti, joka liittyy yleensä luomisprosessiin itseensä ja teoksen vastaanottoon. Esimerkiksi kertomus ”Uncles” tekee pilaa tekopyhistä ja teeskentelevistä taidearvosteluista, ja teokset *Surfacing* ja *Cat’s Eye* pilkkaavat taiteellisia konventioita itsessään korostaakseen taiteen, vallan ja hyödyn välisiä suhteita. Kaikesta huolimatta Atwoodin parodioinnin suosikkikohde on kirjallisuus itsessään. (Dvorak 2006, 125.)

The Heart Goes Last on tietyllä tapaa parodia dystopiasta, sillä siinä esiintyvät henkilöhahmot ovat pinnallisia, äärimmäisen itsekkäitä ja heidät esitetään naurettavassa valossa. Hahmot eivät

myöskään toimi minkään aatteen tai eettisen koodin pohjalta, ja ainoa asia joka heitä motivoi, on oma etu. Pinnallisuus, groteskius ja narrimaisuus ovat tulkittavissa bahtinlaisittain karnevalistisiksi piirteiksi, sillä teoksesta löytyvä nauru ensin vapauttaa, mutta lopulta vain vahvistaa olemassaolevia valtarakenteita. *The Heart Goes Lastissa* on myös satiirisia piirteitä, mutta sitä ei voi kutsua varsinaisesti satiiriksi, koska moralisoinnin sijaan se tekee asioista ja ilmiöistä naurettavia. *The Heart Goes Last* ikään kuin huijaa lukijan satiirimaisesti nauramaan teoksen henkilöille, mutta lopussa paljastuu, että teos nauraakin nyky-yhteiskunnalle ja myös lukijalle.

3.3. Posthumanistinen ruumis ja mieli

Kysymys ihmisyyden olemuksesta on aina puhuttanut ihmisiä, mutta 2000-luvulla ihmisyyys on luultavasti ongelmallisempi käsite kuin koskaan aiemmin. Teknologian kehittyessä pohdimme yhä enemmän kysymyksiä siitä, miten määritellään ihminen laillisesti, eettisesti tai kulttuurisesti. Ympäristökatastrofit, informaatioteknologian räjähdysmäinen kasvu ja keskustelu eläinten oikeuksista on saanut aikaan useita erilaisia suuntauksia, joista käytetään yleisemmin termiä posthumanismi.

Posthumanismi on essentialismin, intentionaalisesti käsitetyn toimijuuden sekä kielellisesti käsitetyn subjektiuden kritiikkiä (Lummaa & Rojola 2016, 14). Kybernetiikan kehitys on horjuttanut ihmisen erityisasemaa suhteessa merkitykseen, informaatioon ja tietoisuuteen. Ihmisen asema nähdään posthumanismissa usein proteettisena, eli ympäristö muovaa ihmistä. (Ibid., 14–15.) Karoliina Lummaan ja Lea Rojolan (2016, 23) mukaan posthumanismi voidaan siis ymmärtää työnimenä ihmisen aseman uudelleenajattelulle. Myös dystopioissa problematisoidaan usein ihmisen ja koneen välistä suhdetta tai yleisesti ottaen ihmisen keinotekoista muokkaamista teknologian avulla.

Posthumanismi jaetaan usein kahteen eri näkökulmaan, populaariin ja kriittiseen. Populaari näkökulma on kiinnostunut potentiaalisista teknologisista muutoksista ja niiden seurauksista, kriittinen inhimillisen ja ei-inhimillisen välisistä suhteista. Kriittisen posthumanismin yksi pääteesi on autonomisen ja ympäristöään suvereenisti hallitsevan ihmissubjektiuden purkaminen. (Raipola 2016, 37.) Toisin kuin populaarin posthumanismin mahdollistamissa spekulatioissa, kulttuuriteoreetikkojen tulevaisuudenkuvissa liikutaan tyypillisesti ihmisen kontrolloimassa maailmassa, jossa tärkein muutos nykytilanteeseen nähden on uudenlainen

huolenpito ja kiinnostus ei-inhimillisestä todellisuudesta. (Ibid., 48.) Dystopian tulevaisuudenkuvissa ihminen on osa koneistoa ja tiukan valvonnan alainen. Ihminen toimii useimmissa dystopioissa koneen tavoin, mutta hänen inhimillisyytensä on ennallaan.

*The Heart Goes Last*issa ihmiset ja koneet asetetaan mielenkiintoisella tavalla rinnakkain, kun sekä ihmiset että robotit esittävät Elviksiä ja Marilynnejä. *The Heart Goes Last* tuntuukin nostavan keskustelun ihmisen ja koneen suhteesta uudelle tasolle, joka ei ole pelkästään metaforinen. Teknologian ja ihmisen yhteensulautuminen on yksi teoksen keskeisistä teemoista, mutta eettisen päätöksen sijaan aihetta lähestytään parodian, satiirin ja jopa farssin keinoilla.

Juha Raipola (2016, 42) huomauttaa, että *post-human-ismi* tarkoittaa ihmistä seuraavaa aikakautta, kun taas *post-humanismi* merkitsee korjausliikettä suhteessa humanismin antroposentrisiin filosofisiin perusolettamuksiin. Katherine Hayles ymmärtää teoksessaan *How We Became Posthuman* (1999) *posthuman*-käsitteen aikalaistodellisuutta ja sen mahdollisuuksia kuvaavana metaforana. Implisiittisesti posthumanistinen subjekti on tässä käyttöyhteydessä aina inhimillinen olento, ja kyse on lähinnä ihmisen suhteesta ympäristöön ja teknologiaan. Kulttuuriteoriassa postihmisten ja kyborgien kaltaiset hahmot toimivat apuvälineinä esimerkiksi ihmisen täydellisen itsetietoisuuden ja autonomisuuden kritiikille, joten ne ovat ihmisen uudelleenkäsitteellistäviä metaforia (Raipola 2016, 45). Haylesin (1999, 2–3) mukaan post-inhimillinen ja inhimillinen ovat vaihtelevia tapoja ymmärtää ihmisen subjektiutta, ja informaatioteknologiat vaikuttavat ihmisen itseymmärrykseen. Hayles (Ibid.) käsittää ruumiin pelkkänä mielen ”proteesina”, joten näiden välinen kytkös ei ole välttämätön, luonnollinen tai oikea.

Luca Valeran (2014) mukaan posthumanismi on narratiivi, jonka ytimenä on posthumanismin uudelleenlöytämät ihmisen tarpeet ja halut: ikuisuus, kuolemattomuus, kosmos ja harmonia. Ihminen etsii täydellisyyttään, mutta postihminen on silti edelleen ihminen. Valera (2014, 2) toteaa, että vain olio, jolla on rajat, voidaan määritellä, ja ruumiin muokkaaminen muuttaa myös mieltä. Hayles ja Valera käsittävät mielen ja ruumiin yhteyden hieman eri tavalla, mutta kumpikin kytkee posthumanismin metaforisesti ihmisen subjektiuteen tai identiteettiin.

Ellei kyborgien tai geeniteknologisesti tuotettujen olioiden kaltaisia tieteisfiktiivisiä novumeita²⁷ ymmärretä metaforiksi vaan kuvauksiksi mahdollisista tulevaisuudentilanteista,

²⁷ Termi viittaa erityisesti tieteisfiktiivisessä teoksessa esiteltyyn uuteen ideaan, joka eroaa merkittävällä tavalla kirjoittajan ja lukijan empiirisesti kokemasta todellisuudesta. Novum on elementti, joka määrittää koko

esiin nousevat myös radikaalit muutoksen mahdollisuudet niin inhimillisten kuin ei-inhimillisten entiteettien ruumiillisessa perustassa (Raipola 2016, 50). Raipola (2016, 50) esittää, että omiessaan hybridiset hahmot itseanalyysin välineiksi kulttuuriteoreetikot vaikuttavat kuitenkin kieltävän tällaisen tulevaisuudenmahdollisuuden. Kun hahmojen pohjalta laaditaan tulevaisuudenvisioita, suljetaan ulos esimerkiksi geeniteknologisesti muokatut ihmiset, jotka monimutkaistaisivat ihmisten ja ei-inhimillisten välisiä suhteita (Ibid.). Raipolan (2016, 52) mukaan tulevaisuuteen projisoituja postinhimillisiä tilanteita määrittää aina tietynlainen aukko inhimillisessä ymmärryksessä. Erona ihmisten ja eläinten väliseen debattiin lienee se, että postinhimilliset olennot voivat kenties itse osallistua asemaansa koskevaan keskusteluun. (Ibid.)

*The Heart Goes Last*issa inhimillisyys on muuttuva ja elävä käsite, joka pakenee lopullista merkityksenantoa. Esimerkiksi Aurora on eräänlainen kasvoton entiteetti, jonka uudet kasvot on kirjaimellisesti saatu toiselta ihmiseltä. Auroran tapauksessa kasvojensiirto meni kuitenkin pieleen, ja hän edustaa eräänlaista kokeellista postihmistä, joka saa kaipaamaansa rakkautta vasta pakkoehdollistetulta Phililtä. Kasvojensiirto on kuitenkin mielenkiintoinen ajatus suhteessa posthumanismiin, sillä se nostaa esiin kysymyksen siitä, voiko yksi ihminen elää monta elämää. Ihmisen fyysinen keho muodostaa oleellisen osan hänen identiteetistään, ja kehon monistaminen, kopioiminen tai siirtäminen toiseen elolliseen olentoon herättää väistämättä kysymyksiä subjektiudesta. Voiko subjektin säilöä ruumiiseen?

Uskonnoissa on aina puhuttu jonkinlaisesta sielun käsitteestä, hengestä joka poistuu ruumiista kuoleman jälkeen. Entä jos jäljelle jääneeseen fyysiseen kuoreen asennetaan uusi sielu, mahdollisesti keinotekoinen sellainen? Voiko sielu olla keinotekoinen? Kysymykset tekoälystä ja robotteihin liittyvästä etiikasta ovat myös keskeisiä posthumanistisessa keskustelussa. Pakkoehdollistettujen ihmisten uusi identiteetti ei ole myöskään yksiselitteinen, sillä he ovat ulkoisesti edelleen ihmisiä, mutta heidän mieltään on muokattu bioteknologian avulla. Charmainen tapauksessa ehdollistamista ei edes tapahdu, vaikka hän teoksen loppuriveille asti luulee niin. Kun totuus paljastuu Charmainelle, hän ei vielääkään vaikuta ymmärtävän sen merkitystä kysyessään: ”How do you mean?” (THGL, 306).

The Heart Goes Last on erittäin polaarinen teos, jossa esitetään useita vastakohtaisuuksia ja niiden monimutkaista kietoutumista toisiinsa. Ihmisten bioteknologinen muokkaus ei ole

tieteisfiktivisen tarinamaailman luonnetta ja toimii keskeisenä tekijänä kognitiivisessa vieraannuttamisessa. Termiä on tässä merkityksessä käyttänyt ensimmäistä kertaa Darko Suvin (1979).

teoksessa yksiselitteisesti suositeltava tai tuomittava teko, sillä muokattuja ihmisiä ei esitetä uhreina vaan ainakin näennäisesti onnellisina. Tätä piirrettä voi pitää satiirisena, sillä se esittää hahmot tietynlaisina oman elämänsä narreina. Itsepetos ja manipulointi ovat teoksessa varsin inhimillisiä ominaisuuksia, joilla on kauaskantoisempia seurauksia kuin bioteknologisella aivojen muokkauksella. Teos tuntuu kritisoivan nimenomaan posthumanistista kiistaa siitä, mikä lopulta on eettisesti oikein, kun määritellään ihmisen ja koneen välistä suhdetta. Ihminen vaikuttaa itse tuhoavan itsensä paljon tehokkaammin ja vaivihkaisemmin kuin esimerkiksi bioteknologia, eikä tuhoavia ominaisuuksia kyetä kitkemään kokonaan pois. *The Heart Goes Lastissa* valinnanvapaus ei ole varsinaisesti valinnanvapautta, vaan Atwoodin kerronnallinen keino tehdä teoksen henkilöhahmoista groteskeja karikatyyrejä.

4. EKOKATASTROFISTA TALOUSKRIISIIN – *THE HEART GOES LAST* ATWOODIN DYSTOPIOIDEN JATKUMOSSA

4.1. Dystopian historiaa ja lajeja

1900-luvulla utopian pimeä puoli, dystopia, yleistyi länsimaisessa narratiivikuvastossa ja kehitti uusia muotoja koko vuosisadan ajan. Populaarikulttuurissa dystopialla ja tieteiskirjallisuudella oli ja on edelleen vahva yhteys. Raffaella Baccolini & Tom Moylan (2003, 1) kutsuvat dystopiaa profeettalliseksi kulkuneuvoksi, jota kirjailijat käyttävät eettisesti ja poliittisesti latautuneena kauhukuvana siitä, mitä saattaa tapahtua, jos tietyt sosiopoliittiset kehityskulut jatkuvat. Atwood on omalla tavallaan vahvistanut tämän väitteen toteamalla kirjoittavansa spekulatiivisessa fiktiossaan vain sellaisista aiheista, jotka ovat teoreettisesti jo toteuttamiskelpoisia²⁸.

Moylan (2000) on esittänyt yhteiskuntakuvitelmiä kehittyneen kolmessa vaiheessa. Varhaiset utopiat kuvasivat täydellistä yhteiskuntaa, joka toimi täydellisesti ja jossa ei ollut tarvetta muutokselle. Soikkelin (2015, 142) mukaan utopian historiassa voi nähdä painopisteen siirtyneen kreikankielisestä *eu-topoksesta* (”hyvä paikka”) *ou-topokseen* (”ei-paikka”) eli täydellisen yhteiskunnan mahdottomuuteen. Soikkeli (2015, 143) jatkaa, että utopioiden ideologia perustuu siihen, että ne sulkevat pois kaikki muut yhteiskuntamallit eivätkä pakota lukijaa pohtimaan, miten yhteiskunta voisi kehittyä utopiaksi. Soikkelin (2015, 143) mukaan vasta Edward Bellamyn romaani *Looking Backward: 2000–1887* (1888, suom. *Vuonna 2000*) on luokiteltu ensimmäiseksi onnistuneeksi utopiaksi²⁹.

Moylanin (2000) mukaan toisen vaiheen ”antiutopiat” hyökkäsivät 1900-luvun alun keskitettyä valtajärjestelmää ja materialismia vastaan, mutta eivät esittäneet niille vaihtoehtoja. Soikkeli (2015, 146) toteaa, että antiutopia on oikeastaan klassisen dystopian synonyymi ja nostaa esimerkkiteoksiksi romaanit *Mbi, 1984* ja *Brave New World*. Baccolini & Moylan esittävät, että 1900-luvun klassisten dystopioiden innoittamana syntyi valtavirtakirjallisuuden marginaaliin teoksia, jotka hyödynsivät dystooppista kuvastoa (esim. Franz Kafka 1915, *Metamorphosis*; C.S. Lewis 1945, *That Hideous Strength*; Don De Lillo 1997, *Underworld*). Valtavirtakirjallisuuden dystooppinen kuvasto oli enimmäkseen vaivihkaista ja ironian

²⁸ ks. esim. Kabango (2015).

²⁹ Teos inspiroi amerikkalaisia niin paljon, että sen innoittama perustettiin useita sosialistipoliittisia ryhmittymiä, joiden jäsenet kutsuivat itseään bellamiiteiksi. Bellamiitit uskoivat, että talous ja yhteiskunnalliset olot kohenisivat siirtymällä yksityisomistajuudesta julkiseen valtionomistajuuteen (ks. *nationalisaatio*).

sävyttämää, mutta populaarikirjallisuudessa ja etenkin tieteisfiktiossa alkoi toisen maailmansodan jälkeen esiintyä avoimesti dystooppisia teoksia. (Baccolini & Moylan 2003, 1.)

Baccolinin & Moylanin (2003, 2–3) mukaan Atwood käytti *The Handmaid's Tale* klassista dystopianarratiivia, mutta myös testasi sen rajoja ja ehdotti uusia suuntia. Atwood on itsekin todennut useissa haastatteluissa³⁰ varttuneensa teoksen *1984* kaltaisten dystopioiden parissa. Atwood on myös selittänyt, että kun jotakin asiaa pitää mielenkiintoisena tarpeeksi kauan, sitä haluaa kokeilla itse (Kabango, 2015). Ei siis ole ihme, että *The Handmaid's Tale* on rakenteellisesti hyvin samankaltainen kuin Orwellin *1984*: kummassakin teoksessa protagonistit elävät totalitaristisen vallan alla ja heiltä on riistetty kieli, jonka avulla vastustaa sitä.

1960–1970-luvulla kolmannen vaiheen ”kriittiset utopiat” asettuivat vastustamaan poliittista järjestelmää ja pyrkivät samalla kyseisen järjestelmän lopettamiseen. Baccolinin & Moylanin (2003,2) mukaan kriittinen utopia nostaa jälleen esiin ajatuksen paremmasta paikasta ja sitä leimaa ekologinen, feministinen ja uusvasemmistolainen ajattelutapa. Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Samuel R. Delany, Ernst Callenbach, Sally Miller Gearhart ja Suzy McKee Charnas edustavat Baccolinin & Moylanin (2003, 2) mukaan kriittistä utopiatraditiota, jossa yhdistyy utopistisen ajattelun emansipatorisuus sekä perinteisen utopian poliittisten ja muodollisten rajojen haastaminen. Kriittinen utopia muodostaa visioita paremmista, mutta avoimista tulevaisuuksista.

1980-luvulla ekonomiset uudistukset, oikeistopolitiikka ja lisääntyvä fundamentalismi vaikuttivat kulttuuriseen ilmapiiriin siinä määrin, että romaanikirjallisuudessa palattiin utopiasta dystopiaan (Baccolini & Moylan 2003, 2). Vuoteen 1984 mennessä vuosisadan vaihteen konservatiivinen käänne alettiin tunnistaa sekä sosiaalisissa rakenteissa että arkielämässä, ja tämä sekä romaanin *1984* ”vuosipäivä” lisäsivät anglo-amerikkalaisissa yhteiskunnissa kiinnostusta dystopiaa kohtaan. *The Handmaid's Tale* julkaiseminen vuonna 1984, nihilististä ahdistuneisuutta kuvaavan kyberpunk-suuntauksen³¹ suosion lisääntyminen ja Katharine Burdekinin klassikkoromaanin *Swastika Night* (1937) uuden painoksen

³⁰ ks. esim. Kabango (2015).

³¹ William Gibsonin romaani *Neuromancer* (1984) on yksi tunnetuimmista kyberpunk-suuntausta edustavista romaaneista. Teos kertoo hakkerista, joka saa vastaansa voimakkaan tekoölyn.

julkaiseminen avasivat tietä toiselle kyberpunkin aallolle³², joka lopulta johti kriittisen dystopian syntyyn. (Ibid., 3.)

Baccolinin & Moylanin (2003,5) mukaan kriittinen dystopia kertoo oireiden lisäksi myös seurauksista, ja dystooppinen teksti alkaa yleensä suoraan kammottavassa uudessa maailmassa. Vaikka kriittisessä dystopiassa ei ole etäännyttävää siirtymää pois uuden maailman kamaluudesta, lukijan etäisyys dystooppiseen maailmaan säilyy, koska teoksen fokus on kertojassa, joka kyseenalaistaa dystooppisen yhteiskunnan. Jamesonin mukaan (1994, 56) dystopiassa on keskeistä huoli siitä, mitä tietyille henkilöahmolle tapahtuu. Baccolini & Moylan (2003, 5) kuitenkin toteavat, että dystopiasta erottuu yksittäistä huolta syvempi ja totalisoivampi agenda, joka tulee näkyviin, koska teksti on rakennettu hegemonisen järjestyksen ja sitä vastustavan vastanarratiivin varaan. Vastustusnarratiivi syntyy, kun dystopian asukas siirtyy alistumisesta ja mukautumisesta vieraantumiseen ja vastarintaan.

Tyypillinen dystooppinen teksti on poliittisesti latautunut tekstihybridi. Klassisessa dystopiassa kaikki toivo on yleensä menetetty (esim. *1984* ja *Brave New World*), mutta kriittinen dystopia vastustaa lopullisia ratkaisuja ja ylläpitää toivon mahdollisuutta avoimen lopun avulla. Toiveikkuus on myös osoitus siitä, että kriittisessä dystopiassa on utopistinen vire. (Baccolini & Moylan 2003, 6–7.) Dystopiakirjallisuus voidaan jakaa erilaisiin alalajeihin niissä esiintyvien aiheiden perusteella (esim. politiikka, sukupuoli, ilmasto, talous, maailmanloppu), mutta selviä genererajoja dystopialla ei ole. Rajojen hämäryys tekee dystopiasta genrenä erittäin luomisvoimaisen, ja Baccolini & Moylan (2003, 8) ovatkin leikkisästi todenneet, että dystopia vastustaa jo muotonsakin puolesta hegemonista ideologiaa, joka pyrkii monimuotoisuuden sijasta samankaltaisuuteen. Baccolinin & Moylanin (2003, 7–8) mukaan Atwoodin romaani *The Handmaid's Tale* sekä Octavia E. Butlerin romaanit *Kindred* (1979) ja *Parable of the Sower* (1993) edustavat varhaista kriittistä dystopiaa.

Dystopia on Baccolinin & Moylanin (2003, 8) mukaan toiminut aina utopian ja antiutopian välimaastossa. 1990-luvulla dystopia saa vielä radikaalimman muodon, kun se asettuu vastustamaan sekä hegemoniaa että sitä vastustavaa oppositiota ja muodostaa oman poliittisen vastarintansa. Uudet kriittiset dystopiat eivät tyydy vain vastustamaan vallitsevaa hegemoniaa, vaan etsivät sen muokkaamiseksi sellaisia tapoja, joita nykyiset oppositiot eivät ole onnistuneet tarjoamaan. (Ibid.) Voidaan siis todeta, että dystopiaa on vaikeaa määritellä täsmällisesti, mutta

³² Kyberpunkin toisessa aallossa korostuu tietoinen asettautuminen vastarintaan. Suuntauksen tunnetuin kirjailija on Pat Cadigan.

samalla se tekijä, joka tekee dystopiasta vaikeasti määriteltävän – muuntautumiskyky – on dystopian luultavasti merkittävin ominaisuus. Tätä ominaisuutta on menestyksekkäästi hyödyntänyt myös Atwood omassa dystopiatuotannossaan.

Narratiivin ja vastanarratiivin käyttö on dystopialle yleinen strategia, joka ilmenee usein kielenkäytössä: kieli on hallinnan ja kontrollin väline. Protagonisti ei usein saa käyttää kieltä, ja jos saa, se on tyhjää propagandaa. (Baccolini & Moylan 2003, 5.) Prosessi, jossa otetaan hallintaan kielen, representaation, muistin ja interpellaation³³ keinot, on keskeisin ase ja strategia, kun siirretään dystooppinen vastarinta tietoisuuden tasolta tekoon, joka johtaa tapahtumaan, jolla yritetään saada aikaan yhteiskunnallinen muutos (Baccolini & Moylan 2003, 6).

The Handmaid's Tale lukija on protagonistin tavoin heti dystooppisessa maailmassa, Gileadissa, mutta Offredin passiivisaggressiivinen vastarinta ja muistikuvat ajasta ennen vallankaappausta luovat voimakkaan vastanarratiivin Gileadin totalitaariselle hallintanarratiiville. Myös *MaddAddam*-trilogia sijoittuu suoraan uuteen, postapokalyptiseen maailmaan, jossa Lumimies on viimeinen ihmislajin edustaja. Trilogian ensimmäisen osan lopussa paljastuu, että muitakin ihmisiä on jäänyt henkiin, ja seuraavat kaksi osaa käsittelee heidän selviytymiskamppailuaan ja uuden maailman luomista vanhan tuhkasta.

The Heart Goes Last dystooppinen maailma on huomattavasti realistisempi kuin Atwoodin aiempien dystopioiden maailmat. Charmaine ja Stan elävät talouskriisin romahduttamassa valtiossa, jossa ihmiset ovat menettäneet työnsä ja yrittävät selvitä parhaansa mukaan ryöstäjien ja raiskaajien keskellä. Asetelma on melkein pä romanttinen – Charmainen ja Stanin välinen rakkaus pitää heidät yhdessä – tai näin Charmaine haluaa ainakin uskoa ja uskotella lukijalle. Todelliset ongelmat alkavat vasta, kun pariskunta päättää osallistua näennäiseen utopiaprojektiin Consiliencen kaksoiskaupungissa, joka on saanut nimensä sanoista *cons* ja *resilience* (sinnikkyys). Etenkin sanan *con* voi tulkita monella tavalla (petos, haittapuoli, vastustus), vaikka oletettavasti kaupungin perustajat ovat viitanneet sillä slangisanaan *vanki*. Consiliencen sisällä on Positron-niminen vankila, jossa kaupungit asukkaat joutuvat työskentelemään joka toinen kuukausi, ja siksi Consiliencea kutsutaan kaksoiskaupungiksi.

³³ Interpellaation käsite on peräisin Althusserilta (1984, 126), jonka mukaan ideologiset valtiokoneistot kutsuvat tai nimittävät [eli interpelloivat] yksilön subjektiksi, joten subjektius on ideologisen interpellaation tulosta. Interpellaatiota tapahtuu myös kuluttajaa puhuttelevassa mainonnassa.

*The Heart Goes Last*issa on siis tavallaan dystopian sisällä utopia, joka osoittautuu vielä pahemmaksi dystopiaksi. Kuten *The Handmaid's Tale*ssa ja *MaddAddam*-trilogiassa, myös *The Heart Goes Last*issa on kaksi maailmaa. On kuitenkin merkittävää, että Atwoodin aiemmissa dystopioissa maailmat sijoittuvat henkilöhahmojen muistoissa olevaan entiseen maailmaan ja nykyiseen kammottavaan maailmaan. *The Heart Goes Last*in maailmat ovat molemmat olemassa reaaliajassa ja henkilöhahmojen muistot ajasta ennen romahdusta ovat vähintäänkin hataria. *The Heart Goes Last*in vastustusnarratiivi ei perustu toivoon paremmasta maailmasta, vaan toivoon paremmasta asemasta ja vallasta. *The Handmaid's Tale* ja *MaddAddam*-trilogia asettavat vastakkain oikean ja väärän vallan käytön, mutta *The Heart Goes Last* keskittyy protagonistien kontrollin- ja vallanhimoon. Teoksen alun romanttinen asetelma kutistuu melko nopeasti lukijan hämmennykseksi kertomuksen edetessä.

Vaikka *MaddAddam*-trilogia maalaa voimakkaita uhkakuvia ekokatastrofista ja ihmisen hybridistä, siitä välittyy huomattavasti positiivisempi ihmiskuva kuin *The Heart Goes Last*issa. Myös *The Handmaid's Tale* on olemassa tietynlainen ”me vastaan ne” -vastakkainasettelu, jota on *The Heart Goes Last*issa hyvin vaikeaa löytää. Charmaine ja Stan hakeutuvat itse Positron Projectiin tietämättä täysin mihin ovat ryhtymässä, mutta *The Heart Goes Last*in maailmassa on lähes mahdotonta tehdä jakoa hyviin ja pahoihin ihmisiin. Lainsuojattomat elävät Consiliencen muurien ulkopuolisessa maailmassa ja pärjäävät ilmeisen hyvin, kun taas turvattomuutta kokevat ”kunnon kansalaiset” on suljettu muurien sisäpuolelle ja he viettävät puolet vuodesta vankilassa. *The Handmaid's Tale*ssa ja *MaddAddam*-trilogiassa hyvät ja pahat on jaettu melko selkeästi kahteen leiriin, ja vastustusnarratiivi syntyy, kun voimattomat vastustavat voimakkaita.

The Handmaid's Tale ja *MaddAddam*-trilogian ensimmäinen osa, *Oryx and Crake*, edustavat kriittistä dystopiaa, sillä kummassakin on avoin loppu. *The Handmaid's Tale*ssa Offred astuu pakettiautoon, emmekä saa koskaan tietää, mihin hän päätyy ja mikä on hänen kohtalonsa. Ehkä hän pelastuu, kenties ei – toivoa on silti olemassa. *MaddAddam*-trilogia on myös vahvasti toivon sävyttämä teossarja. Ensimmäisen osan selviytymisnarratiivi muuttuu vähitellen luomiskertomukseksi, jossa uusi ihmisrotu ja ekokatastrofista selvinnyt alkuperäinen ihmisrotu elävät ja lisääntyvät rinnakkain. *MaddAddam*-trilogian toiveikkoudessa on myös jotakin naiivin huvittavaa ja epäuskottavaa, etenkin kohtauksessa, jossa nuoret naiset päätyvät eräänlaiseen seksisekamelnskaan kiimaisten crakelaismiesten kanssa. Lopulta kukaan ei oikein tiedä, kenen kanssa on yhtynyt ja kenen lasta odottaa. Trilogian lopussa uudisasukkaat ovat kuitenkin onnistuneet luomaan yhteisön ja useita naisia on raskaana. Trilogian ensimmäinen osa on

lähempänä klassista dystopiaa kuin sen kaksi seuraavaa osaa, joissa korostuu seikkailuromanssi. Trilogian loppu ei ole varsinaisesti avoin, vaikka jääkin lukijan tulkinnan varaan, onko ihmiskunnalla toivoa vai ei. Kaikki puitteet toivolle ja onnistuneelle yhteiskunnan uudelleenrakennukselle on kuitenkin annettu.

The Heart Goes Last päättyy teoreettisesti hyvin samalla tavalla: onnellisesti naimisissa olevat Stan ja Charmaine asuvat viihtyisässä talossa ja odottavat toista lastaan. Käytännössä Jocelyn kuitenkin murskaa pariskunnan illuusion onnesta kertomalla Charmainelle, ettei tätä ole ehdollistettu rakastamaan Stania. Charmaine ei ota vastaan Jocelynin ”häälahjaa”, sillä hän kieltäytyy ymmärtämästä, mitä hänelle juuri sanottiin. Loppu on periaatteessa avoin, mutta Charmainelle myös murskatuomio – vaikka hänellä olisikin nyt vapaus valita rakastamansa mies, Max/Phil on jo ehdollistettu toiseen naiseen ja Charmainella on perhe Stanin kanssa. Ei siis ole perusteetonta todeta, että *The Heart Goes Last* päättyy Charmainen epätoivoon, epäuskoon ja itsepetokseen (koomista kyllä, nämä ovat myös teoksen lähtökohdat). *The Heart Goes Last* edustaa uudenlaista dystopiatraditiota, jota voisi oikeastaan kuvailla kriittisen dystopian kritiikiksi. Teos tuntuu kysyvän: milloin liika on liikaa? Milloin koittaa se aika, kun toivoa ja avoimia loppuja ei enää ole, koska olemme tukahduttaneet ne itseltämme?

Soikkeli (2015, 146) toteaa, että dystopioiden määrittelyssä ongelmallista on se, ettei niitä lueta pelkästään varoitustarinoina – oikeastaan päinvastoin. Soikkelin mukaan dystopian eristetty maailma on perverssillä tavalla miellyttävän kapea aiheiltaan ja liikkumatilaltaan, ja siten kaikki toiminta on korostetun merkitsevää. Esimerkiksi hän nostaa Atwoodin teoksen *The Handmaid's Tale*, jossa keskitytään tiiviisti kodin piiriin ja naisten tekemään työhön siellä. Soikkeli väittää, että kyseisen teoksen luoma uhkakuva perikonservatiivisesta politiikasta saattaa olla vähemmän olennaista kuin tarinamaailman kotoisuus. (Ibid.) *The Handmaid's Tale* on tutkittu eniten feministisenä teoksena, jonka keskeisimpiä teemoja ovat valtasuhteet ja naisen asema. Tarkkaan valvotussa Gileadissa etenkin sanaton viestintä on erittäin merkitsevää, joten ainakin jossain määrin Soikkelin väite on perusteltu.

4.2. ”Entä jos” ja ”merkittävä käännekohta” Atwoodin dystopioissa

Howells (2006, 161) uskoo, että *The Handmaid's Tale* ja *Oryx and Crake* muodostavat yhdessä synteetin Atwoodin poliittisista, sosiaalisista ja ympäristöllisistä huolenaiheista, jotka hän on muuntanut spekulatiivisen fiktion muotoon. Nämä kaksi teosta on kirjoitettu hyvin erilaisista

historiallisista konteksteista käsin: *The Handmaid's Tale* julkaistiin 1980-luvulla ja se keskittyy niihin uhkakuviiin, joita uuskonservatiiviset uskonnolliset ja poliittiset trendit saivat aikaan Yhdysvalloissa. *Oryx and Crake* on kirjoitettu 2000-luvun alussa, ja se heijastelee kansallisen katastrofin sijaan globaalia tuhoa maailmassa, josta on tullut ”suuri kontrolloimaton koe”³⁴. (Ibid.)

Howells (2006, 161) toteaa, että *Oryx and Crake* on silti eräänlainen jatko-osa *The Handmaid's Talelle*. Saasteet ja ympäristön tuhoutuminen, jotka uhkasivat erästä pohjoisamerikkalaista maakuntaa *The Handmaid's Tale*ssa ovat riistäytyneet hallinnasta ja muuttuneet maailmanlaajuisiksi ilmastonmuutokseksi *Oryx and Crake*ssa. Lisäksi 1900-luvun länsimainen massakulutuskulttuuri, jota *The Handmaid's Tale*n Gileadissa yritettiin saada aisoihin fundamentalististen oppien ja liturgisten moraaliarvojen avulla, on *Oryx and Crake*ssa johtanut amerikkalaiseen elämäntapaan, jossa huipputekniikan massakulutus on rappioittanut ihmiset. Lopulta maailma tuhoutuu yhden miehen megalomaanisen bioterrorismiprojektin takia. (Ibid.)

”Entä jos?” -kysymys liittyy Atwoodin (2005, 91) mukaan *The Handmaid's Tale*ssa vallankäyttöön: ”Or what if you wanted to take over the US and set up a totalitarian government, the lust for power being what it is? How would you go about it?”. Howells (2006, 162–163) selittää, että noin 20 vuotta *The Handmaid's Tale*n ilmestymisen jälkeen Atwood havaitsee yleisessä ilmapiirissä uusia huolenaiheita, jotka liittyvät biosfäärin tuhoutumiseen ja bioteknologian kehittymiseen³⁵, minkä seurauksena *Oryx and Crake*ssa ”entä jos” liittyy ihmisen asemaan ja vastuuseen suhteessa luontoon. Mihin ihmiskunnan vallanhimo päättyy? Onko ihmiskunnalla jäljellä enää ominaisuuksia, joilla se voi pelastaa itsensä? Kenellä on tahtoa pysäyttää meidät ennen kuin on liian myöhäistä? (Howells 2006, 162–163.)

Howellsin tekemien havaintojen lisäksi ”entä jos” liittyy *Oryx and Crake*ssa vahvasti Craken hybrikseen. Entä jos on olemassa joku, jolla on keinot tuhota ihmiskunta? Miten hän sen tekee? Crakea on toisaalta myös vaikeaa nähdä pahana ihmisenä, koska ihmiskunta todella on saanut aikaan paljon pahaa ja jatkaa samaa kehityskulkua edelleen. Maapallo tuhoutuu, ellei mikään muutu. *MaddAddam*-trilogiassa Crake antaa tavallaan biosfäärille aikaa toipua ihmisen aiheuttamista vahingoista, ja häntä on vaikeaa vihata sen takia. Ehkä *MaddAddam*-trilogian keskeisin ”entä jos” -kysymys kuuluukin seuraavasti: entä jos ihmiskunnan tuhoaminen on ainoa tapa pelastaa maailma?

³⁴ *Oryx and Crake* (2004, 267).

³⁵ ks. Atwood (2006, 323).

MaddAddam-trilogian kahdessa viimeisessä osassa käsitellään edelleen *Oryx and Craken* ”entä jos”-kysymyksen seurauksia, mutta samalla trilogia esittää uusia kysymyksiä. Entä jos maailma onkin pelastettavissa? Entä jos joku muukin jäi henkiin? Entä jos aiemmin hihhuleiksi leimatut lahkolaiset oikeasti perivät maan? Entä jos sanonta ”mikä pahan tappaisi” pitää paikkansa? Trilogiassa irvaillaan myös 2000-luvulla suureen suosioon räjähtäneelle *battle royale* -ilmiölle, jossa suuri joukko ihmisiä taistelee, kunnes vain yksi on hengissä. Lumimies on taistelunsa taistellut ja luulee olevansa ainoa henkiinjäänyt, kunnes paljastuu, että suuri joukko pahamaineisia rikollisia on myös hengissä. Rikolliset ovat myös selvinneet, koska ennen maailman tuhoutumista heille annettiin vaihtoehto: vankila tai Painball-niminen *battle royale* -taistelu. Useat vangit selvisivät hengissä taistelu toisensa jälkeen, ja tuhoutunut maailma on heille kuin uudenlainen leikkikenttä, jossa vahvimmat voivat tehdä mitä huvittaa.

Rikollisten lisäksi maailmanlopusta on selvinnyt hajanainen joukko minimalistisesti eläneitä Herran tarhureita, jotka ovat varautuneet ekokatastrofiin jo vuosien ajan. Kumpi voittaa, hurskaus vai pahuus? Trilogia ei anna tähän vastausta, mutta vastakkainasettelu on mielenkiintoinen. Rikolliset selvisivät, koska he olivat yhteiskunnan ulkopuolella katastrofin alkaessa. Tarhurit selvisivät, koska heidän elämäntapoihinsa ei kuulunut bioteknologisilla pillereillä hurjastelu. Tuleeko jokaisen luomiskertomuksen alkuasetelma olemaan aina sama: pahuus vastaan jumalan johdattama kansa?

The Heart Goes Lastissa ”entä jos” resonoi vuoden 2008 maailmanlaajuisen talouskriisin kanssa. Entä jos romahdus on täydellinen ja peruuttamaton? Miten talous saadaan nousuun? *The Heart Goes Lastissa* Consilience tarjoaa vastauksen tähän kysymykseen. Asunnottomat ja työttömät ihmiset on helppo houkutella ilmaistyövoimaksi vankilaan, kun palkintona on koti, lämmin ruoka ja lupaus turvallisuudesta. Anna De Vaulin (2016, 262) mukaan Atwoodin dystopioiden kääntöpuolena on eutopia, yritys luoda täydellinen yhteiskunta. Eutopia on niin sanottu ”hyvä paikka”, joka ei aivan täytäkään odotuksia (De Vaul 2016, 252). Consiliencea voi ensi alkuun luonnehtia eutopiaksi, koska sinne muuttavat ihmiset ovat valmiita sulkemaan silmänsä joiltain haittapuolilta, kunhan he kokevat olonsa turvalliseksi. Myös Stanilla on epäilyksiä projektia kohtaan, mutta hänen murskattu maskuliinisuutensa ja itsetuntonsa eivät enää kestä autossa asumista ja turhuuden tunnetta.

Consilience ei missään vaiheessa vaikuta utopian kaltaiselta täydelliseltä yhteiskunnalta, mutta se on nykyistä tilannetta parempi. Gregory Claeys & Lyman Sargent (1999, 1–2) toteavatkin, että eutopia on paikka, joka on huomattavasti parempi kuin esimerkiksi nykyiset olosuhteet,

kun taas dystopia on paikka, joka on huomattavasti huonompi. Consilience kuitenkin muuttuu lukijalle eutopiasta dystopiaksi, kun Stanille ja Charmainelle selviää, että kaupungin toiminta rahoitetaan laittomalla elinkaupalla ja bioteknologisesti ehdollistetuilla seksiorjilla. Muuttuuko Consilience samalla hetkellä eutopiasta dystopiaksi myös Charmainen ja Stanin silmissä, on aivan toinen kysymys.

”Entä jos” ei rajoitu *The Heart Goes Lastissa* pelkästään taloudelliseen romahdukseen ja sen seurauksiin. Charmaine työskentelee vankilassa ”Ensisijaisena Lääkeaineiden Vastuuhenkilönä” (*Chief Medications Administrator*) ja antaa ”Toimenpiteeseen” (*Procedure*) ohjatuille vangeille tappavia ruiskeita. Charmaine selittää itselleen olevansa eräänlainen enkeli, viimeinen saattaja, joka ohjaa lempeästi vangit uudelleensijoitettaviksi. Uudelleensijoittaminen on tärkeää, koska kaikki eivät ole soveltuvia asumaan Consilienceessa. Charmainea ei oikeastaan tarvitse edes suostutella teloittajaksi (koska sitä hän on), sillä hän on niin hurmioitunut hienosta tittelistään ja työstä, johon vain hän uskoo kykenevänsä. Myös Stan tuntee ylpeyttä keskustellessaan parturinsa kanssa Charmainen tittelistä:

”He feels a twinge of pride in Charmaine: despite her pink locker, she is no airhead. It’s a serious position, it comes with power. You need to be dependable, you need to be upbeat, she’s told him. Also stable, discreet, and not given to dark thoughts.” (THGL, 84)

Charmainen työ herättää kuitenkin ”entä jos”-kysymyksen sen oikeutuksesta – jos teemme pahoja asioita hyvän asian nimeen, onko se väärin? Komentaja Fred toteaa *The Handmaid’s Tale*ssa Offredille, että parempi on aina jollekin toiselle huonompi, ja tämä herättää kysymyksen siitä, kuinka monelle paremman täytyy olla huonompi, jotta yhteiskunta voidaan sanoa dystopiaksi.

Atwoodin kaikki dystopiat sijoittuvat Yhdysvaltoihin. *The Handmaid’s Tale*n julkaisun jälkeen Atwood totesi sijoittaneensa tapahtumat sinne, koska Yhdysvallat menee muita maita enemmän äärimmäisyyksiin kaikessa, mitä se tekee (Howells 2006, 163). Atwoodin mukaan Yhdysvaltoja tarkkaillaan myös suunnannäyttäjänä ja usein pohditaan, mitä kyseisessä maassa mahdollisesti tapahtuu 10–15 vuoden kuluttua³⁶. *The Handmaid’s Tale* sijoittuu Yhdysvaltoihin Paul Goetschin (2000, 174) mukaan myös siksi, että Atwood tietää puritanismin merkityksen Yhdysvaltojen valtiolliselle rakentumiselle ja olettaa, että puritanistinen takaisku toteutuisi todennäköisemmin Yhdysvalloissa kuin Kanadassa. Myös *The Heart Goes Last* sijoittuu

³⁶ ks. Ingersoll (1992).

Yhdysvaltoihin, vaikka eräs teoksen keskeisimmistä kritiikin aiheista koskee Kanadan antiterrorismilakia.

The Handmaid's Tale ja *Oryx and Crake* kuuluvat kuitenkin eri dystopiatraditioihin. Atwood on kertonut ottaneensa *The Handmaid's Taleen* mallia George Orwellin poliittisesta satiirista *1984*³⁷ ja *Oryx and Crakeen* John Wyndhamin tieteisfantasiasta *The Day of the Triffids* (1951). (Howells 2006, 163.) *The Handmaid's Tale*ssa on naispuolinen kertoja, ja siksi kyseinen teos kääntää Howellsin (2006, 164) mukaan perinteisesti maskuliinisen dystopiagenren päälaelleen. Orwell analysoi teoksessaan *1984* poliittisia käytänteitä ja valtiollisen sorron instituutioita, mutta Atwood esittää poliittiseen valtamarginaaliin ajetun toisinajattelijan, Offredin, kertomuksen. Howells (2006,164) toteaa, että tämä narratiivinen strategia kumoaa dystopian rakenteelliset suhteet yleisen ja yksityisen maailman välillä ja valtaa takaisin feminiinisen henkilökohtaisten tunteiden ja yksilöllisyyden alueen, joka korostuu ensimmäisen persoonan kertojan avulla. *Oryx and Crake* on lähempänä maskuliinista dystooppista diskurssia, koska se on kerrottu kolmannessa persoonassa ja fokalisoijana on miespuolinen henkilö. Atwood onnistuu silti yllättämään lukijansa ylipäättään kertomalla tarinan ensimmäistä kertaa miesnäkökulman kautta ja muuttamalla juonta radikaalisti teoksen lopussa. (Howells 2006, 164.)

”Merkittävä hetki” on tapahtuma, jonka jälkeen mikään ei ole enää ennallaan. *The Handmaid's Tale*ssa feministinen naisten vapautusliike sysää liikkeelle tapahtumaketjun, jonka seurauksena äärikonservatiivinen ryhmittymä Sons of Jacob kaappaa vallan ja perustaa Gileadin tasavallan. Merkittävä hetki toteutuu oikeastaan sillä hetkellä, kun naisten pankkitilit jäädytetään. Pian tämän jälkeen naiset huomaavat olevansa sekä rahattomia että työttömiä, eikä ulospääsyä dystooppisesta yhteiskunnasta ole. *Oryx and Crakessa* on sarja pieniä merkittäviä hetkiä, jotka saavat alkunsa, kun Crake ja Jimmy pelaavat Extinctathion-peliä. Crake on luonteeltaan looginen ja laskelmoiva, ei lainkaan ”sanaihminen” kuten Jimmy. Luultavasti Craken ajatus kaikkivoipaisuudesta saa alkunsa sukupuuttoon liittyvästä Extinctathionista ja sitä ylläpitävien suurmestareiden vallasta, ja hän ryhtyy laatimaan suunnitelmaa ihmiskunnan tuhoamiseksi. Crake myös ennakoii oman kuolemansa tappaessaan Oryxin Jimmyn edessä ja jättää luomansa ihmisrodun kohtalon Jimmyn harteille. Ei siis ole epäilystäkään, etteikö Crake olisi alusta asti tiennyt, mihin hänen suunnitelmansa johtaa. Merkittävä hetki liittyy *MaddAddam*-trilogiassa

³⁷ ks. Reynolds (2002, 11–25).

nimenomaan hetkeen, jona Crake saa ajatuksen ihmiskunnan tuhoamisesta, ei niinkään sen täytöntöönpanoon.

The Heart Goes Lastin tapauksessa voisi olettaa, että merkittävä hetki on ohitettu heti kun Consiliencen portit sulkeutuvat Stanin ja Charmainen takana. Dystopia ei kuitenkaan imaise protagonisteja hirmuvaltansa alle samantien, vaan pariskunnalla on aikaa sopeutua uuteen ja kieltämättä aiempaa parempaan elinympäristöön. Tässä vaiheessa Consilience on vielä eutopia. Merkittävä hetki saa alkunsa, kun on Stanin ja Charmainen vuoro asua kuukausi vankilassa ja vaihdon hetki lähestyy. Stanin jo lähdettyä Positroniin Charmaine jää vielä siistimään heidän makuuhuonettaan, kun Stanin vaihdokki yhtäkkiä ilmestyy hänen taakseen. Charmaine ajautuu miltei välittömästi harrastamaan miehen kanssa seksiä, ja tämän jälkeen mikään ei todellakaan ole ennallaan. ”Maxin” ja ”Jasminen” välinen kiihkeä suhde saa aikaan tapahtumaketjun, joka alkaa, kun Charmaine jättää Maxille jääkaapin ja seinän väliseen rakoon viestin, johon on painettu fuksianpunainen suudelma ja sanat ”*i’m starving for you*” (THGL, 63). Stan kuitenkin löytää viestin ennen Maxia ja kehittää ”Jasminesta” itselleen seksuaalisen pakkomielteen tietämättä, että viestin on kirjoittanut hänen vaimonsa.

Stan kypsyttelee ajatusta Jasminen viettelemisestä ja järjestää itsensä lopulta tilanteeseen, jossa hän kohtaa vankilavaihdon aikana Charmainen vaihdokin. Stanin mielikuvat eivät kuitenkaan ole lähelläkään todellisuutta, sillä hehkeän Jasminen sijasta hän tapaa maskuliinisen ja voimaa uhkuvan Jocelynin. Jocelyn on tietoinen miehensä Philin (eli Maxin) ja Charmainen suhteesta, sillä taloissa, joihin pariskunta on livahtanut harrastamaan seksiä, on kameravalvonta. Paljastuu, että Jocelyn on yksi Positron Projectin perustajista, ja hänellä on aivan erityislaatuinen suunnitelma Stanin varalle. Ei kulu kauaa, kun Charmaine huomaa olevansa yliajalla vankilassa ja Stan Jocelynin seksiorjana, pakotettuna katsomaan taltiointeja vaimonsa ja ”Maxin” seksisessioista sekä toistamaan niitä Jocelynin kanssa. Jocelyn on fokaloitu Stanin näkökulmasta, joten hänen todellisista motiiveistaan on vaikeaa päästä selville. On kuitenkin mielenkiintoista, että Jocelyn haluaa ikään kuin tasata tilit Charmainen ja Philin kanssa toisintamalla heidän seksisessioitaan Stanin kanssa. Intohimo on kaukana Stanin ja Jocelynin suhteesta, mutta käytännössä Charmaine ja Phil eivät ole tehneet mitään, mitä Jocelyn ja Stan eivät olisi myös tehneet. Jocelyn ikään kuin pehmittää Stanin kostoseksillä suunnitelmansa seuraavaa osaa varten.

Atwoodin dystopioiden ”entä jos” -kysymykset eivät juurikaan eroa toisistaan – kyseessä on aina jonkinlainen vallankäyttöön liittyvä hypoteesi. *The Handmaid’s Tale*ssa ”entä jos” johti

vallankaappaukseen, *MaddAddam*-trilogiassa ekokatastrofiin ja *The Heart Goes Lastissa* laittomaan elinkauppaan ja seksiorjuuteen. Merkittävässä hetkissä on sen sijaan suuria eroja. *The Handmaid's Tale*ssa ja *MaddAddam*-trilogiassa protagonistit joutuvat merkittävän hetken ohitettuaan selviämään dystooppisessa maailmassa, jossa menneisyys ja sen muistelu on sekä rangaistus että selviytymiskeino. *The Heart Goes Lastissa* eutopia muuttuu dystopiaksi protagonisteille vasta, kun he käytännössä huomaavat olevansa jonkin heitä suuremman tahon vallan alaisia. Salasuhte Maxin kanssa on Charmainelle luultavasti kutkuttava lisämauste arkiseksi muuttuneessa Consiliencen päivärytmissä, mutta Stanille se merkitsee paljon enemmän. Stan haluaa Jasminen ja alkaa järjestelmällisesti työskennellä tuon päämäärän eteen. Stanin sinnikkyys tuottaa kuitenkin hänelle epämieluisan tuloksen – Jocelynin. Stanin eutopia muuttuu dystopiaksi, kun haavekuva Jasminesta riistetään häneltä ja korvataan *femme fatalella*. Charmainen eutopia särkyä vankilassa, kun hänen tittelinsä otetaan häneltä pois. Tähän asti sekä Stan että Charmaine ovat tietoisesti sulkeneet silmänsä Consiliencen dystooppisilta ominaisuuksilta, mutta enää se ei onnistu.

Vaikka Consilience on muuttunut protagonistien silmissä dystopiaksi, he eivät yritä vastustaa sitä vaan käyttäytyvät kuin lapset, joilta on riistetty tikkari. Charmaine manipuloidaan antamaan Stanille tappava ruiske, joka todellisuudessa vain lamaannuttaa Stanin joksikin aikaa, mutta tätä Charmaine ei tiedä. Ennen pitkää Stan salakuljetetaan ulos Consiliencesta mukanaan tietoja Positron Projectista. Charmaine luo tällä välin itselleen pyhän lesken roolin ja paistattelee sekä siinä että Edin huomiolla, kunnes Jocelyn ja tämän luottohenkilö Aurora käskivät häntä toimimaan toisin. Stan suhtautuu koko juoneen melko tympeästi ja pohtii lähinnä sitä, miten rikki Charmainen täytyy olla hänen tappamisensa jäljiltä. Lopulta kaikki sujuu Jocelynin suunnitelmien mukaisesti ja tiedot Positron Projectista vuotavat julkisuuteen, mutta Stanin ja Charmainen dystopia seuraa heitä myös Consiliencen muurien ulkopuolelle.

4.3. Huumori yhteiskuntakritiikin keinona

Atwood käyttää epigrafeja Swiftin satiireista sekä *The Handmaid's Tale*ssa että *Oryx and Crakessa*. Howells (2006, 169) uskoo, että Swiftin tavoin myös Atwoodin dystooppinen visio on synkentyntä näiden kahden teoksen ilmestymisen välissä. Howells perustelee väitettään sillä, että Atwood on siirtynyt poliittisesta ja sosiaalisesta satiirista satiiriin koko ihmiskuntaa vastaan, kuten Swift teki teoksessaan *Gulliver's Travels* (1726). Gulliverin tavoin Lumimies

on *Oryx and Crakessa* Atwoodin satiirin puhetorvi, mutta toisin kuin Gulliver, Lumimies ei vieraannu ihmisistä. (Howells 2006, 169.)

The Heart Goes Lastissa olevat epigrafit on lainattu Ovidiukselta, Shakespearelta ja Gizmodo-verkkosivustolta. Epigrafeissa suudellaan patsasta, harrastetaan seksiä huonekalujen kanssa ja pohditaan rakastuneiden ja mielenvikaisten aivojen samankaltaisuuksia. Atwood antaa epigrafiin avulla selvän viestin siitä, että teoksessa liikutaan elollisen ja elottoman sekä mielettömyyden maisemissa. Huomionarvoinen on myös Atwoodin omistuskirjoitus teoksen lopussa: ”Finally, my special thanks to Graeme Gibson, who, though always an inspiration, did not inspire any of the characters in this book. And that’s a good thing.” (THGL, 419) Viimeistään tässä vaiheessa lukijalle pitäisi olla selvää, että lukijan kyvyttömyys samastua teoksen henkilöihin on Atwoodin osalta täysin tarkoituksenmukaista.

The Heart Goes Lastissa protagonistit valitsevat toistuvasti vapaaehtoisen sokeuden tai kieltäytyvät tekemästä päätöksiä. Stanin reaktio lapsiseksirobotteihin on ensi alkuun järkyttynyt ja hän toteaa, ettei lasten käyttäminen edes elottomina robotteina seksiä varten ole oikein, vaan sairasta. Hänen kollegansa kuitenkin vetoavat tuotteen suureen kysyntään ja työpaikkojen pysyvyyteen, minkä jälkeen Stan päättää pitää mielipiteensä omana tietonaan: ”’Zip it’, he tells himself. Don’t get involved.” (THGL, 276) Kun Stan on salakuljetettu ulos Consiliencesta, Jocelyn tarjoaa Charmainelle kaksi vaihtoehtoa: ”You can stay here at the mercy of Ed, or you can take a chance with us, and then with Stan. One or the other.” (THGL, 292) Charmainea päätöksen tekeminen kuitenkin lähinnä harmittaa: ”Ed must be crazy; and despite the message he sent, Stan must be totally mad at her. Why does she have to choose between two scary things?” (THGL, 292–293) Lopulta Charmaine antaa Jocelynin päättää puolestaan ja päätyy vakoilemaan Ediä.

Charmainen kielenkäyttö vakavassa tilanteessa kuulostaa teinislängiltä, ja myös hänen käytöksensä vahvistaa tätä mielikuvaa. Charmaine on kuin teinityttö, jonka pitää valita joko rehtorin tai huoltajan puhuttelu. Atwoodin huumori kohdistuu kielen rekisteriin, jonka myös aikuiset ovat omaksuneet 2000-luvulla sosiaalisen median ja kännykkäkulttuurin myötä. Kritiikin kohteena on yleinen haluttomuus kohdata tekojen seurauksia tai tehdä vaikeita päätöksiä. Charmaine ymmärtää kaiken lisäksi koko päätöksenteon aiheen täysin väärin: hänen ei ole suinkaan tarkoitus valita kahden pelottavan miesauktoriteetin väliltä, vaan joko valvottu vankeus tai hyppy tuntemattomaan. Jocelyn käyttää Stania houkuttimena, jotta Charmaine ottaisi riskin ja ryhtyisi vastarintaan mukautumisen sijasta.

Charmaine suhtautuu Jocelynin kertomiin asioihin hämmästyttävän tyynesti: kuullessaan Stanin olevan elossa Charmaine pelkää tämän olevan vihainen ”tappamisestaan”, ja kuullessaan Edin tehneen hänestä seksinuken Charmaine harmistuu lähinnä siitä, ettei häneltä ole kysytty moiseen lupaa (THGL, 292). Iva kohdistuu kohtauksessa myös Charmainen kyvyttömyyteen hahmottaa omaa tilannettaan ja Consiliencen tapahtumia isommassa mittakaavassa.

Dvorakin (2006, 122) mukaan Atwoodin satiirin kohteet ovat tyypillisiä hänen sukupolvensa huolenaiheita: sosiaalinen luokka, alueellisuus, koulutus ja sukupuoli. Onnistunut vastaanotto edellyttää siis tiettyjä yhteisiä käsityksiä arvoista, kulttuurisesta kontekstista ja yhteisöllisestä konsensuksesta (Ibid.). Sukupuoli- ja valtaroleihin liittyvät ideologiset vakaumukset ovat toistuvasti Atwoodin pilkkanteon kohteena, mikä on osoitettu useissa eri tutkimuksissa vuosien varrella. Dvorak (2006, 123) toteaa, että Atwoodin tuotannon humoristinen omaperäisyys perustuu Atwoodin retoriseen taidokkuuteen ja kykyyn vaihdella satiirista näkökulmaa huvittuneen etäisestä moralisoivan närkästyneeseen.

Dvorakin (2006, 114) mukaan Atwoodin huumori perustuu enemmän kertomisen tapaan (*manner*) kuin aiheeseen (*matter*), josta kerrotaan.³⁸ Atwood itse jakaa humoristisen kirjoittamisen kolmeen osaan: parodiaan, satiiriin ja ”huumoriin” (Ibid.). Atwood on omien sanojensa mukaan ottanut tehtäväkseen identifioida brittiläisen ja amerikkalaisen huumorin ja erottaa kanadalaisen huumorin näistä kahdesta metropoliittisesta muodosta. Atwoodin analyysi huumorista ei perustu huumorin tuottamiseen, vaan vastaanottoon. Atwoodin mukaan huumorin välittymiseen tarvitaan kolme osapuolta: nauraja (*laughter*), yleisö (*audience*) ja naurettava (*laughee*).³⁹ Dvorak toteaa, että nämä monimutkaiset suhteet naurajan, yleisön ja naurettavan välillä muodostavat oleellisen osan Atwoodin taitavasta ironiankäytöstä. Tätä häilyvää konseptia lähestytään eri tavoin eri kulttuureista käsin ja sen on katsottu olevan hallitseva itsemäärittelyn diskurssi sellaisten postkoloniaalisten yhteiskuntien kirjallisuudessa, joissa heterogeenisyys ja erilaisuus eivät ole poikkeuksia, vaan sääntö. (Dvorak 2006, 114.)

Kanadalainen kirjallisuus on tuottanut merkittävän määrän satiiria, parodiaa ja karikatyyrejä, joiden avulla se etäännyttää itsensä eurooppalaisista esteettisistä malleista, mutta samalla jatkaa kuitenkin pitkää ambivalenssin perinnettä, joka ei sido sitä minkään maan rajoihin. Tällaiset tekstit sekä vahvistavat että heikentävät hallitsevia arvoja ja konventioita. (Dvorak 2006, 114.) Dvorakin mukaan Atwoodin huumorissa yhdistyvät hänen lapsuutensa kasvuympäristön Nova

³⁸ Kertomisen tavasta ks. Twain (1906).

³⁹ ks. Atwood (1982, 175–189).

Scotian suullinen kertomaperinne sekä Twainin suosittelu huumorin epäsuoruus. Thomas Chandler Haliburtonin luoma *yarn* (sepustus, liioiteltu tarina, kalajuttu) pohjautuu pohjoisamerikkalaisten pioneerien elämäntapoihin ja aikaan, jolloin he elivät. (Dvorak 2006, 115.) Dvorak esittää, että Atwoodin käyttämät kerronstrategiat sisältävät kolme parametriä: yhdistelmä vähättelyä ja liioittelua, tavallisen ja tavattoman limittyminen sekä myytin törmääminen jäljiteltävissä olevaan todellisuuteen. Atwood syöttää siis näennäisesti tavalliseen fantastisia elementtejä. Paikallisen ja mytologisen kokemuksen yhdistyminen näkyy hyvin esimerkiksi Atwoodin teoksessa *Surfacing*. (Dvorak 2006, 117–118.)

Atwood jaksottaa ja siirtää merkityksiä ironian kaksoisäänen avulla. Kaksoisäänellä Dvorak (2006, 120) viittaa siihen, miten ironia sekä tukee että heikentää hallitsevia arvoja ja käytänteitä. Kääntämällä tavanomaiset semanttiset tasot pääläelleen Atwood kumoaa ne. Tämän kaksoisdiskurssin toimivuus pohjautuu kuitenkin siihen, että lukija osaa koodata vihjeet troopista, joka on verhottu petollisuuteen. (Dvorak 2006, 121.) Atwoodin teoksissa ilmenevä rakenteellinen ironia perustuu siis pääosin Atwoodin tapaan esittää vakavat asiat liioitellen ja koomisesti. Liioitteluun liittyy yleensä toistoa, peilausta, slangin käyttöä, tekstin rytmin nousuja ja laskuja sekä matalan ja korkean tyylin sekoittamista.

The Heart Goes Lastissa Charmainen puhetapa on erittäin karrikoitu. Charmaine pyrkii antamaan itsestään pirteän, positiivisen ja kaikin puolin terhakan kuvan, ja tämä välittyy myös hänen kielestään. Koko Charmainen elämänfilosofia vaikuttaa kiteytyvän väkinäiseen positiivisuuteen: ”*What’s the use of anything?* she often thinks. But what’s the use of even thinking *What’s the use?* So instead she says, ”Honey, let’s just cheer up!”” (THGL, 4) Orastava ahdistus kaiken turhuudesta kuihtuu nopeasti pakotetuksi pirteydeksi, kun Charmainen suusta tulevat sanat ovat päinvastaisia kuin hänen ajatuksensa. Rytmin nousu, sanojen peilaus ja toisto lisäävät kohdan koomisuutta. Kritiikki kohdistuu itsepetokseen – sanat ovat vain sanoja, ja ne saattavat olla täysin päinvastaisia kuin ajatukset ja tunteet. Charmaine puhuu Stanille hieman samalla tavalla kuin äiti lapselleen, mutta Stanin kiroilu luo räikeän vastakohtan Charmainen hoivapuheelle: ””Have some gum, honey,” says Charmaine. ”Relax a little. Go to sleep. Your brain’s too active.””What fucking brain?” says Stan. There’s a hurt silence: he shouldn’t take it out on her. Dickhead, he tells himself.” (THGL, 13)

Charmainen ahdistuneisuus purkautuu yleensä jollakin tapaa hänen ulkonäköönsä tai ympäristöönsä. Charmaine pitää siisteydestä, kukkakuoseista, huolitelluista asuista ja kynsien

lakkaamisesta. Päädyttyään Edin sihteeriäksi Charmainella on aikaa lakata kynsiään ja muistella menneisyyttä:

Stan got mad at her once when they were living in the car, because she spent some of her PixelDust tip money – he didn't say *spend*, he said *fucking blew* – on a little bottle of polish in a lovely silvery coral shade. They had a tiff about that, because she said it was her money, she'd earned it herself, and it wasn't as if the polish cost a lot, and then he accused her of throwing it up to him that he didn't have a job, and then she said she was not throwing it up, she only wanted her toes to look nice for him, and he said he didn't give a fucking fuck about her fucking toe colour, and then she cried. (THGL, 343)

Kohtauksen kiihtyvä rytmi, toisto, Charmainen sanavalinnat (*tiff*, *lovely*) ja Stanin karski kielenkäyttö tekevät muistosta traagisen sijasta koomisen. Charmainen ja Stanin riidan taustalla on kuitenkin vakavia teemoja: naisen oikeus käyttää ansaitsemaansa rahaa, työttömyyden vaikutus mielenterveyteen sekä asunnottomuuden seuraukset.

Positiivinen ulosanti on Charmainelle kaikki kaikessa, eikä hän kykene edes päänsisäisissä monologeissaan käyttämään voimasanoja. Yksi suurimmista Charmainen sisäisistä tunteenpurkauksista kohdistuu Auroraan, joka antaa Charmainelle lahjaksi kynsilakan:

”Here you are, this shade is very popular among twelve-year-olds, I'm told, so I'm sure it will convey the right message.” Aurora gives a lot of thought to those details, which is helpful, but Charmaine can feel herself reaching the moment when she's going to yell. *Darn it, leave me alone! Stop talking at me!* Something like that. (THGL, 342)

Charmainen purkaus jää kuitenkin hänen mielensä tasolle. Kritiikki kohdistuu Charmainen kyvyttömyyteen ilmaista tunteitaan ja yhteiskuntaan, joka opettaa naisia ehostamaan itseään muiden mieliksi.

Dvorakin (2006, 121) mukaan Atwoodin ironia saattaa sisältää uudenlaisia polyseemisten sanojen tulkintoja tai tahallista harhaanjohtamista. Tällaisen kielellisen epävakauden lisäksi ironia voi liittyä myös tilanteeseen liittyvän etäännyttämisen (*defamiliarization*) ja uudelleensopeuttamisen (*recontextualization*) epävakauteen. Kummassakin tapauksessa ironia toimii etäisyyden ja tavanomaisuuden paradigmoissa, jotka sisältävät itsetietoisuuden ja itsestä irtautumisen kaksoisdynamiikan. Ironinen etäisyys on toisinaan täynnä huvittunutta hyväntahtoisuutta. (Ibid.)

Atwood käyttää kaikenkertyyppisiä ironian muotoja. Ironia voi henkilöhahmojen tapauksessa olla joko tarkoituksenmukaista tai tiedostamatonta. Dvorakin (2006, 121) mukaan Atwoodin käyttämien trooppien kirjo on niin laaja, että sen avulla on mahdollista kumota

eurooppakeskeiset isäntäkertomukset. Atwood rakentaa liioittelutavan, joka siirtyy uskottavan alueelta villin liioiteltuun ja hulvattoman uskomattomaan. Liioittelun keskeisin piirre on kuitenkin *bathos*, tahattomalta vaikuttava siirtymä ylevästä arkiseen ja naurettavaan.⁴⁰ *The Heart Goes Lastissa* bathos ilmenee kenties parhaiten Charmainen kerronnassa.

Stanin ”kuoltua” Ed noutaa Charmainen hautajaisiin. Tapahtuma on kerrottu Charmainen näkökulmasta, mutta Charmainelle ominainen pirteys loistaa poissaolollaan. Tunnelma autossa on kuin *film noir* -elokuvassa mustine pukuineen ja melankolisine tunnelmineen, kunnes Charmainen ajatukset lähtevät jälleen harhailemaan:

Charmaine sits in the back seat of the long, smooth, silent car. Beside her is Ed, who has just helped her into it, one hand on her black-suited elbow. ”It’s so good of you to come and collect me,” she says to him tremulously. ”In person.” Her lower lip really is quivering, a tear really is trickling out of her eye. She blot it with the tip of her black cotton glove. That glove tip feels like a soft, dry rabbit foot, stroking her gently. She and Stan once had a rabbit foot. it was in the car when they’d bought it, along with a bunch of other junk. (THGL, 269)

Charmainen kuvaus alkaa ylevästi ja hautajaisten arvoon sopivalla tavalla, mutta lukijan immersio katkeaa, kun Charmaine huomaa, että hänen huulensa vapisevat *ihan oikeasti*, ja hänen silmäkulmansa ovat *ihan oikeasti* kostuneet. Hansikkaan vertaaminen jäniksenkypälään ja lopulta mielikuva oikeasta jäniksenkypälästä Stanin ja Charmainen autossa viimeistelevät bathoksen, joka syntyy, kun Charmaine muuttuu surevasta leskestä surevan lesken näyttelijäksi.

Charmaine myös pyhittää kärsimyksensä ja nauttii saamastaan huomiosta hautajaisissa, mikä entisestään korostaa hänen pinnallisuuttaan:

Ed offers his arm and leads Charmaine on her high heels and her slender black suit through the clustered people. They draw back to let her pass because she is sanctified by mourning. She keeps her eyes lowered and does not look around or smile, as if she’s in deep grief. She *is* in deep grief. She *is*. (THGL, 273)

Charmaine rakentaa jatkuvasti itselleen uusia rooleja ja nauttii saamastaan huomiosta, oli rooli mikä hyvänsä. Myös Charmainen työ ”kuoleman enkelinä” on vain yksi hänen monista rooleistaan. Yleisin Charmaineen liitetty ominaisuus on viattomuus, vaikka hänen tekonsa ovat osoituksia täysin päinvastaisista luonteenpiirteistä. Charmainen esittämät roolit ovat melko samanlaisia kuin roolit sosiaalisessa mediassa, sillä todella harva ihminen lataa Facebook- tai Instagram-tililleen kuvia ja tarinoita paljaasta, raa’asta surusta tai ahdistuksesta. *The Heart*

⁴⁰ Termin alkuperästä ks. Pope (1727).

Goes Lastia voi lukea kannanottona kaikenlaisiin valheellisiin representaatioihin, joita ihmiset luovat itselleen ja itsestään.

Atwoodin satiiri synnyttää monimutkaisia suhteita lukijan, kertojan ja henkilöhahmon välille. Se välittää implisiittiset positiiviset arvot, joita tekijän ääni puolustaa, sekä negatiiviset arvot, joita vastaan se hyökkää. Nämä näyttävät perustuvan pikemminkin hallitsevuuden ja dogmatismien yleisiin paradigmoihin kuin tiettyihin poliittisiin yhteisöihin, koska pilkan kohteet vaihtelevat erittäin konservatiivisesta kapitalismista kollektiivisiin neuvotteluihin, ammattiliittoihin ja lakkoihin. Pilkan kohteena olevia ideoita tai arvoja edustavat hahmot on tyylielty miltei karikatyyreiksi. (Dvorak 2006, 124.)

5. LOPUKSI

Howells (2006, 164–165) korostaa, että Atwoodin pääfokuksena on kirjoittaa tarkka ja täsmällinen kuvaus ihmisistä: ”So the real problems in the writing of *The Handmaid’s Tale* [and also *Oryx and Crake*, Howellsin lisäys] were the same as the problems involved in the writing of any novel: how to make the story real at a human and individual level”⁴¹. *The Handmaid’s Tale* herätti ja herättää edelleen lukijoissaan kauhua, koska se on niin *mahdollinen*. *MaddAddam*-trilogia herättää pelkoa, koska ilmastonlämpeneminen uhkaa koko ihmiskunnan olemassaoloa samalla, kun teknologia ja etenkin bioteknologia jatkavat kehittymistään. Miksi *The Heart Goes Last* herättää kauhua? Koska siinä esitetty ihmiskuva on niin *lähellä*.

Atwood varoitti teknologian massakulutuksen vaikutuksista jo *MaddAddam*-trilogiassa kuvatessaan Jimmyä ja Crakea, jotka katsovat internetistä mitä karmeampia videoita reagoimatta niihin juuri muuten kuin haukotellen. Jimmyn ja Craken rakastettu, Oryx, on itse asiassa pikkutyttö, jonka kaksikko löytää lapsipornosivustolta. Crake onnistuu jotenkin tuomaan tytön Yhdysvaltoihin ja antaa tälle töitä luomansa ihmisrodun hoitajana. Jimmy ja Crake muistelevat tunteettomina myös oppitunneilla kiduttamiaan virtuaalisia kissoja, ja ainoastaan aivottomaksi geenimanipuloitu kana vaikuttaa saavan aikaan Jimmyssa jonkinlaisen inhoreaktion. Jimmyn inho ei kuitenkaan estä häntä syömästä geenimanipuloitujen kanojen lihaa.

Jimmyn ja Craken päivät kuluvat internetissä teloituksia, sammakoiden liiskaamista ja lapsipornoa katsellen. Lisäksi he pelaavat pelejä, joiden teemat liittyvät sukupuuttoon ja historiallisiin verilöylyihin. Ei ole perusteetonta väittää, että *The Heart Goes Lastissa* esitetty passiivinen ja välinpitämätön ihmiskuva on alustettu jo *MaddAddam*-trilogiassa. Ihmisten kuvaamisen muutos *The Handmaid’s Talesta The Heart Goes Lastiin* on merkittävä. *The Handmaid’s Talessa* ihmiset esitetään alistettuina ja alistajina, mutta jokaisella on oma ideologia ja usko siihen, että tuo ideologia tekee maailmasta paremman paikan. *MaddAddam*-trilogiassa ihminen on teknologian suurkulutuksen vaikutuksesta passivoitunut ja menee kaikessa toiminnassaan äärimmäisyyksiin tunteakseen edes jotain. Ainoastaan Herran Tarhurit esitetään ihmisryhmänä, joka on huolissaan ihmiskunnan tulevaisuudesta.

The Heart Goes Lastissa protagonistit esitetään jo täydellisen passiivisina ihmisen kuorina, joiden reaktiot ovat pääosin vaistonvaraisia. He etsivät ruokaa, turvaa ja lajitoveria, jonka kanssa mahdollisesti lisääntyä. He eivät ole kiinnostuneita ideologiasta, maailmanlopusta tai

⁴¹ ks. *Curious Pursuits* s. 93–94

teknologian vaikutuksesta ihmisyyteen. *The Heart Goes Last* on dystopia, joka ilmaisee huolensa koko ihmiskunnan kehityskulusta kohti passiivisuutta ja vapaavalinnaista sokeutta. Wilson (2006, 187) kiinnittää huomiota Atwoodin teosten kertojien synkkenemiseen jo *Oryx and Crakessa* ja pohtii: ”Could it be that her [Atwoodin] work, while as filled with puns, word play, parody, and comic irony as ever, is growing more pessimistic?” Tässä tutkielmassa esittämiäni johtopäätösten perusteella voin vastata Wilsonin kysymykseen myöntävästi. Atwoodin tuotannossa yleinen trooppi, pelastusta odottava ”passive everywoman” (Macpherson 2010, 56) on muuttunut *MaddAddam*-trilogian viitoittaman tien myötä *The Heart Goes Lastissa* varoittavaksi esimerkiksi ihmiskunnasta, josta voisi käyttää termiä ”passive everymankind”.

The Heart Goes Lastissa esitetty tapa kuvata aikaa ja historiaa on myös todiste siitä, että teos on irrottautumassa tietyistä postmodernismin konventioista. Nykykirjallisuudelle ominainen aika- ja historiakäsityksen muutos näkyy erityisen hyvin Charmainen tavassa muokata kertomustaan omiin tarkoituseriinsä sopivaksi: hän kieltäytyy muistamasta menneisyytensä kauhuja ja pakottaa itsensä noudattamaan isoäitinsä positiivisten mantrojen viitoittamaa elämäntapaa. Boxallin (2013, 79) mukaan historiallinen väkivalta kuvataan nykykirjallisuudessa näkymättömänä voimana, joka vaikuttaa ihmisen kehossa tavoilla, joita ei voi pukea sanoiksi. Fiktiivinen kertomus ei kykene nykykirjallisuudessa tavoittamaan historiallista totuutta (Ibid.).

Lukija ei saa koskaan tietää totuutta Charmainen lapsuudentraumoista tai Stanin monimutkaisesta suhteesta veljeensä, koska protagonistien kertoma tarina itsestään muokkaa heidän menneisyytensä tapahtumia ja jättää aukkoja heidän henkilöhistoriaansa. Tilanne on hieman samankaltainen kuin Julian Barnesin romaanissa *The Sense of an Ending* (2011, suom. *Kuin jokin päättyisi*, 2012), jossa protagonistille paljastuu pikkuhiljaa, miten valheellisia konstruktioita hänen muistonsa lopulta ovat. *The Heart Goes Lastissa* muistojen rakenteellisuus ei koskaan tavoita protagonistien tietoisuutta, mutta teoksessa kuvattu kyvyttömyys tavoittaa objektiivista, staattista totuutta menneisyyden tapahtumista on osoitus nykykirjallisuudelle ominaisesta tavasta hahmottaa menneisyyttä. Postmodernismille ominainen kokeellisuus ilmenee teoksen rakenteessa etenkin genrejen sekoittelun osalta, mutta Atwoodin dystopioista *The Heart Goes Last* on selvästi ensimmäinen, joka sitoutuu postmodernismin jälkeiseen aika- ja historiakäsitykseen.

Olen tässä tutkielmassa pyrkinyt selvittämään, miten *The Heart Goes Last* poikkeaa dystopiagenrestä ja etenkin Atwoodin aiemmista dystopioista. Analyysini mukaan *The Heart Goes Last* edustaa uudenlaista kriittistä dystopiaperinnettä, jossa itse ihmisyyden pohtiminen nousee keskeiseksi teemaksi. Posthumanistinen keskustelu ihmisen ja koneen välisestä suhteesta sekä ihmisen vastuusta luontoa kohtaan on vaikuttanut myös Atwoodin kirjoittamiseen. *The Handmaid's Tale*n syntyyn vaikutti feminismi, jota yritettiin tukahduttaa ja riistää naisilta oikeudet, joiden eteen he olivat taistelleet. *MaddAddam*-trilogia syntyi aikana, jona teknologian kehitys on niin nopeaa, että viimeisen osan ilmestymisvuonna ensimmäisen osan spekulatiivinen fiktio oli jo melkein saavuttanut todellisuuden. *The Heart Goes Last* syntyi aikakaudella, jota leimaa digitaalisen teknologian suurkulutus ja yhteisöjen siirtyminen internetiin.

Ihmisten fyysinen olemus ei ole enää niin merkittävässä osassa, kun kanssakäyminen tapahtuu virtuaalisessa todellisuudessa ja *avatarien* välityksellä. Internet on täynnä yhteisöjä, kanavia ja niiden mukaisia roolituksia. Ihmisten globaali kanssakäyminen on helpompaa kuin koskaan, mutta sitä leimaa eräänlainen anonyymisyys. Internet-trollien aikakaudella ei aina voi olla varma, keneen luottaa ja keneen ei. Myös mukavuudenhalu ja ”yhteisen hyvän” nimeen toimiminen on johtanut siihen, että toisaalle katsominen on usein helpompi vaihtehto kuin silminnäkiyys.

The Heart Goes Last on teos, joka sekä osallistuu posthumanistiseen keskusteluun että kritisoi sen aihepiirejä. Taloudellinen romahdus ei ole dystopioissa mitenkään uusi teema, mutta ympäristökatastrofiteeman puuttuminen Atwoodin dystopiasta sen sijaan on. *The Heart Goes Lastin* protagonistien pinnallisuus ja passiivisuus maalaavat kammottavan kuvan maailmasta, jossa raha hallitsee ja ihmiset välittävät vain itsestään. Ympäristöstä ei ole merkityksellistä edes puhua, koska se ei kiinnosta ketään. Älypuhelinien aikakaudella yhä useammat ravintolat ja kohtaupaikat täyttyvät hiljaisista seurueista, jotka tuijottavat puhelimiaan. Digitalisaatio on tuonut tullessaan myös paljon hyvää, mutta se on kiistämättä vaikuttanut sosiaalisiin taitoihimme kielteisesti – tai ainakin muuttanut niitä toisenlaiseen ympäristöön sopivaksi. *The Heart Goes Lastin* keskeisin kannanotto tuntuu liittyvän itse ihmisyyden määrittelyyn: onko merkityksellistä pohtia ihmisen suhdetta koneisiin, ellemmme pohdi ensin ihmisen suhdetta ihmiseen?

Brownin (2017) mukaan amerikkalaisyleisö suhtautui aikanaan kielteisesti *The Handmaid's Tale* -elokuvaan, koska 1990-luvun Amerikka ei kaivannut muistutusta siitä, missä tilassa se

on. Brown päättää artikkelinsa aavemaiseen kysymykseen: ”*Then again, do we need reminding now?*”. *The Heart Goes Last*ista tekemieni tulkintojen perusteella vastaus on ’kyllä’.

Kenties myös *The Heart Goes Last* on jäänyt aikalaisille vieraaksi ja turhauttavaksi teokseksi, koska hahmoilla ei ole siinä omaa ääntä – tai ainakin heidän äänensä on petollinen. Stan ja Charmaine kertovat meille valheellisen ja pinnallisen tarinan, jossa edes avoin loppu ei herätä hahmoissa vaihtoehtoisuuden ja vapauden tunnetta. Bioteknologinen aivopesu on täysin perusteltu valinta Charmainelle, joka on kyvytön ottamaan vastuuta elämästään ja päätöksistään. Myös Stan potee valinnanvaikeutta: hän haluaa sekä puhtoisin että riettaan Charmainen. Stanin onneksi hänen ei tarvitse valita – ehdollistamisen myötä Charmainesta tulee nopeasti ja vaivattomasti Stanille kaikkea, mitä hän haluaa tämän olevan. *The Heart Goes Lastin* protagonistit ikään kuin kelluvat passiivisesti ajassa ja tilassa, kunnes joku antaa heille rooliasun ja toimintaohjeet. Niin – ehkä mekään emme kaipaa muistutusta nyky maailman tilanteesta, mutta tarpeeseen se kyllä tulee.

LÄHTEET

PRIMAARILÄHDE

Atwood, Margaret 2016, *The Heart Goes Last*. London: Virago Press. (first published in Great Britain in 2015 by Bloomsbury Publishing Plc.)

SEKUNDAARILÄHTEET

a) Painetut lähteet

Althusser, Louis 1984, *Ideologia ja ideologiset valtiokoneistot*. Tampere: Vastapaino.

Atwood, Margaret 1972, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi.

-----1973, ”Notes on Power Politics”. *Acta Victoriana* 97.2, 7.

-----1982, *Second Worlds*. Toronto: Anansi.

-----1996 (1985), *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage.

-----1994 (1993), *The Robber Bride*. London: Virago.

-----2004 (2003), *Oryx and Crake*. London: Virago.

-----2005, *Curious Pursuits: Occasional Writing*. London: Virago.

-----2009, *The Year of the Flood*. London: Bloomsbury Publishing.

-----2013, *MaddAddam*. London: Bloomsbury Publishing.

Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom 2003, ”Introduction. Dystopia and Histories.” – Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds), *Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, 1–12.

Bahtin, Mihail 1995, *François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru (Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965)*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

Bauman, Zygmunt 2000, *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press.

Becker, Susanne 2000, Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media. – Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood. Works and Impact*. New York: Camden House, 28–40.

Boxall, Peter 2013, *Twenty-first-Century Fiction: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press.

- Cannella, Megan 2018, *Feminine Subterfuge*. – John Han, Clark Triplett & Ashley Anthony (eds), *Worlds Gone Awry: Essays on Dystopian Fiction*. Jefferson, NC: McFarland & Company Publishing.
- Chen, Chien-Hung 2018, "Subjectal Scale and Microbiopolitics at the End of the Anthropocene: Margaret Atwood's MaddAddam trilogy". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Vol.51 (3), 179–198.
- Cixous, Hélène 1991 (1975), "The laugh of the Medusa". – Robyn R. Warhol & Diane Herndl Price (eds), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Claeys, Gregory & Sargent, Lyman Tower 1999, *The Utopia Reader*. New York: New York University Press.
- Collignon, Fabienne 2018, "The Politics of a Smile". *New Formations* 95, 87–102.
- Cooke, Nathalie 2000, *Lions, Tigers and Pussycats: Margaret Atwood (Auto-) Biographically*. – Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood. Works and Impact*. New York: Camden House, 15–27.
- Davies, Madeleine 2006, *Margaret Atwood's female bodies*. – Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 58–71.
- DeLillo, Don 1991, *Mao II*. New York: Viking.
- De Vault, Anna 2016, *No Light Without Shadow: The Control of Language and Discourse in Margaret Atwood's Fiction*. – Ksenia Olkusz, Michał Kłosiński & Maj Krzysztof (eds), *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*. Krakov: Facta Ficta Research Center.
- Donawerth, Jane 2003, *Genre blending and the Critical Dystopia*. – Raffella Baccolini & Tom Moylan (eds), *Dark Horizons. Science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, 29–46.
- Dvorak, Marta 2006, *Margaret Atwood's humor*. – Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 114–129.
- Engles, Tim 2018, *White Male Nostalgia in Contemporary North American Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Gibson, Graeme 1973, *Eleven Canadian Novelists*. Toronto: Anansi.
- Goetsch, Paul 2000, *Margaret Atwood: A Canadian Nationalist*. – Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood. Works and Impact*. New York: Camden House, 166–179.
- Hayles, Katherine N. 1999, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holquist, Michael 1981 (ed.), *The Dialogic Imagination. Four essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Howells, Coral Ann 2005, *Margaret Atwood. Second edition*. Palgrave Mcmillan.

- Howells, Coral Ann 2006, Margaret Atwood's dystopian visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*. – Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 161–175.
- Howells, Coral Ann 2017, "True Trash: Genre Fiction Revisited in Margaret Atwood's *Stone Mattress*, *The Heart Goes Last*, and *Hag-Seed*". *Contemporary Women's Writing*. Vol. 11 (3), 297–315.
- Hyvärinen, Matti 2007, "Kertomus ja kertomuksen rajat". *Puhe ja kieli*. 27 (3), 127–140.
- Ingersoll, Earl G. (ed.) 1992, *Margaret Atwood: Conversations*. London: Virago.
- Jameson, Fredric 1994, *The Seeds of Time*. New York: Columbia UP.
- 1998, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1984–1998*. London: Verso.
- Kappeler, Susan 1988, *The Pornography of Representation*. Oxford: Polity Press/Basil Blackwell.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014, Johdanto: Mitä posthumanismi on? – Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 13–32.
- Macpherson Slettedahl, Heidi 2010, *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press.
- Moylan, Tom 2000, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press.
- Müller, Klaus Peter 2000, Re-constructions of reality in Margaret Atwood's Literature: A Constructionist Approach. – Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood. Works and Impact*. New York: Camden House, 229–258.
- Palumbo, Alice 2000, On the Border: Margaret Atwood's Novels. – Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood. Works and Impact*. New York: Camden House, 73–86.
- Pankakoski, Timo 2007, Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. – Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 234–243.
- Pope, Alexander 2017 (1727), *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry*. Revisited edition. Surrey: Alma Classics.
- Raipola, Juha 2014, Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. – Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 35–56.
- Reynolds, Margaret 2002, "Interview with Margaret Atwood". – M. Reynolds & J. Noakes (eds), *Margaret Atwood: The Essential Guide*. London: Vintage, 11–25.
- Sartre, Jean-Paul 1977, *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- Shed, Jackie 2015, *Margaret Atwood: Crime Fiction Writer: The Reworking of a Popular Genre*. Abingdon: Routledge.
- Soikkeli, Markku 2015, *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Vantaa: BTJ Finland Oy.
- Somacarrera, Pilar 2006, Power politics: power and identity. – Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 43–57.

- Sullivan, Rosemary 1998, *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: HarperFlamingoCanada.
- Suvin, Darko 1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Valera, Luca 2014, "Posthumanism: Beyond Humanism?" *Cuadernos de Bioética XXV* 2014/3^a, 481–491.
- Vartiainen, Pekka 2013, *Postmoderni kirjallisuus*. Helsinki: BTJ Finland Oy.
- Wilson, Sharon R. 2006, Blindness and survival in Margaret Atwood's major novels. – Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press, 176–190.

b) Painamattomat lähteet

- Alter, Alexandra 2015, "Margaret Atwood, Digital Deep-Diver, Writes 'The Heart Goes Last'". *New York Times* 27.9.2015. Saatavissa [www-muodossa: <https://www.nytimes.com/2015/09/28/books/margaret-atwood-digital-deep-diver-writes-the-heart-goes-last.html>](http://www.nytimes.com/2015/09/28/books/margaret-atwood-digital-deep-diver-writes-the-heart-goes-last.html) Haettu 2.10.2018.
- Atwood, Margaret 2015, "What Leadership Looks Like". *Canadian Business*, Vol. 88 (10/11). Saatavissa EBSCO-palvelusta: < <https://www.ebsco.com/>> Haettu 7.5.2018.
- 2019, Twitter-tili:
<https://twitter.com/MargaretAtwood?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor> Haettu 20.5.2019.
- Blue Man Group -teatteriryhmän verkkosivut: <<https://www.bluman.com/>> Haettu 23.5.2019.
- Brown, David Michael 2017, "We need to talk about what happened with 'The Handmaid's Tale' movie" [www-dokumentti]. Saatavissa SBS-sivustolta: <<https://www.sbs.com.au/guide/article/2017/06/27/we-need-talk-about-what-happened-handmaids-tale-movie>> Haettu 22.5.2019.
- Case, Eleanor & McDonald, Maggie 2003, "Life after man". *New Scientist*. Vol. 178 (2393). Saatavissa EBSCO-palvelusta: < <https://www.ebsco.com/>> Haettu 17.4.2017.
- Castren, Minna 2019, "Tiedustelu Atwoodin romaanin suomennoksesta" [online]. Sähköpostiviesti tekijälle 13.5.2019.
- Cummins, Anthony 2015, "The Heart Goes Last by Margaret Atwood, review: 'a curious hybrid'". *The Telegraph* 30.9.2015. Saatavissa www-muodossa: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/the-heart-goes-last-margaret-atwood-review/> Haettu 22.5.2019.

- Ebert, Roger 1990, "Reviews: The Handmaid's Tale" [www-dokumentti]. Saatavissa Ebertin verkkosivuilta: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-handmaids-tale-1990>> Haettu 22.5.2019.
- Johnstone, Doug 2015, "The Heart Goes Last, by Margaret Atwood – book review: Travels in Dystopia, with Doris Day and Marilyn" [www-dokumentti]. Saatavissa Independent-sivustolla: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/the-heart-goes-last-by-margaret-atwood-book-review-travels-in-dystopia-with-doris-day-and-marilyn-a6669291.html>> Haettu 22.5.2019.
- Kabango, Shadrach 2015 [www-video], "Margaret Atwood on her latest dystopian novel "The Heart Goes Last"". Julkaistu YouTube-yhteisössä q on cbc -kanavalla 30.9.2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=HW7LkFZGg6w>> Haettu 22.5.2019.
- Lyll, Sarah 2015, "Review: Margaret Atwood's 'The Heart Goes Last' Conjures a Kinky Dystopia." *New York Times* 29.9.2015. Saatavissa www-versiona: <<https://www.nytimes.com/2015/09/30/books/review-margaret-atwoods-the-heart-goes-last-conjures-a-kinky-dystopia.html>> Haettu 22.5.2019.
- Mead, Rebecca 2017, "Margaret Atwood, the prophet of dystopia". *The New Yorker* 10.4.2017. Saatavissa www-versiona: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia>> Haettu 22.4.2017.
- More, Thomas 2005 (1516), *Utopia* [e-kirja]. Saatavissa Project Gutenbergin digitaalisista tietokannoista: <www.gutenberg.org> Haettu 5.6.2019.
- Packard, Gabriel 2015 (2012), "Kicking down fences with Margaret Atwood". Saatavissa The Writer-sivustolla: < <https://www.writermag.com/writing-inspiration/author-interviews/margaret-atwood/> > Haettu 4.6.2019.
- Pivato, Joseph 2016, "Atwood's Survival: A Critique" [www-dokumentti]. Saatavissa Canadian Writers -sivustolla: < <http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/matwood/survival.php>> Haettu 5.6.2019.
- Redden, Molly 2017, "'Global gag rule' reinstated by Trump, curbing NGO abortion services abroad". *The Guardian* 23.1.2017. Saatavissa www-muodossa: <<https://www.theguardian.com/world/2017/jan/23/trump-abortion-gag-rule-international-ngo-funding>> Haettu 11.2.2017.
- Siddiqui, Sabrina 2018, "How has Donald Trump's first year affected women?" *The Guardian* 18.1.2018. Saatavissa www-muodossa: <<https://www.theguardian.com/us-news/2018/jan/18/how-has-donald-trumps-first-year-affected-women>> Haettu 15.5.2018.
- Twain, Mark 1906, *How to Tell a Story and Other Essays, Vol XXII* [online]. Saatavilla Project Gutenbergin digitaalisista kokoelmista: <www.gutenberg.org> Haettu 21.5.2019.
- Vintage Books 2018 [www-video], "Margaret Atwood: 'The Handmaid's Tale is being read very differently now'". Julkaistu YouTube-yhteisössä Vintage Books -kanavalla 14.5.2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=7a8LnKCzsBw>> Haettu 22.5.2019