

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hanna Samola

”DET ÄR DÅ MÄNNISKAN VÄNDER DEN LURVIGA SIDAN UT”

Karnevaali ja uni Pirkko Lindbergin romaanissa *Berenikes hår*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2009

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

SAMOLA, Hanna: ”DET ÄR DÅ MÄNNISKAN VÄNDER DEN LURVIGA SIDAN UT”

Karnevaali ja uni Pirkko Lindbergin romaanissa *Berenikes hår*

Pro gradu -tutkielma, 117 s.

Helmikuu 2009

Tutkielmassa käsitellään unen ja karnevaalin yhtäläisyyksiä ja eroja Pirkko Lindbergin romaanissa *Berenikes hår* (2000). Tutkielman teoreettisena taustana ovat pääasiassa Mihail Bahtinin ajatukset karnevaalista ja karnevalismista sekä Carl G. Jungin ja Sigmund Freudin psykoanalyttiset teoriat. Myös Bahtinin käsityksiä kommentoivia teorioita pyritään ottamaan huomioon. Psykoanalyttisesta teoriasta hyödynnetään erityisesti tiedostamattoman ja tietoisuuden käsitteitä. Vaikka uni on psyyken ja karnevaali yhteiskunnan ilmiö, niiden välillä on yhtäläisyyksiä. Karnevaali ja uni toimivat nurinkääntämisen ja analogian periaatteella. Ne molemmat leikittelevät ylä- ja alapuolella, vastakohtaisuudella ja samankaltaisuudella. Tutkielmassa käsitellään, millaisin kielikuvin romaanissa kerrotaan karnevaalista ja unesta. Yksi metaforien lähde on teatteri, jonka kautta tutkitaan myös Lindbergin romaanin metafiktiivisyyttä.

Teatterin ja naamioiden motiivit liittyvät narrihahmon käsittelyyn. Tutkielmassa analysoidaan romaanin päähenkilöä karnevaalijuhlassa kruunattavana vääränä kuninkaallisena ja kirjallisuuden narrihahmona. Naamiot ovat osa teoksen groteskia kuvastoa, joka on yhdistelmä kansanomaisen kulttuurin karnevalistista groteskia ja modernia groteskia, johon liittyy pikemminkin kauhu kuin nauru. Lindbergin romaanissa nauretaan monella tavalla. Siinä kuvataan henkilöahmojen naurua ja naurun vaimentumista. Tämän lisäksi nauru ilmenee teoksen rakenteen tasolla ironiana ja parodiana.

Romaanissa on runsaasti viittauksia myytteihin ja tarinoihin. Teoksen myyttistä taustaa tulkitaan suhteuttamalla se Jungin teoriaan, jossa myytti nähdään ennen kaikkea psykologisena ilmiönä. Romaanissa kuvattua unimatkaa verrataan Jungin kuvaaman individuaatioprosessin symboliikkaan. Tutkielmassa käsitellään, millä tavalla romaani mukailee ja parodioi myyttisiä tarinoita. Teoksen kertoja tekee pilaa myös Freudin teoriasta. Teoksessa viitataan suoraan psykoanalyttiseen teoriaan, jonka avulla teosta voi tulkita, mutta tulkinnan mahdollisuus kyseenalaistuu. Tutkielmassa käsitellään vapautumisen ja uudistumisen teemoja. Romaanissa kuvattu karnevaali osoittautuu sekä kahlitsevaksi että vapauttavaksi.

Asiasanat: karnevaali, karnevalismi, uni, Pirkko Lindberg, myytti, psykoanalyysi, narri, groteski.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimusongelma	1
1.2. <i>Berenikes hår</i> -romaanin taustaa	3
1.3. Teoreettiset lähtökohdat	5
1.3.1. Karnevaali	5
1.3.2. Uni ja psykoanalyysi	10
1.3.3. Myytti ja liminaalisuus	12
1.4. Tutkimuksen kulku	14
2. MATKA YÖHÖN JA UNEEN	17
2.1. Myyttinen yömatka	17
2.2. Unityö	21
2.3. Menippolaisen satiirin uni	25
3. KOLLEKTIIVINEN TIEDOSTAMATON JA ARKKITYYPIT	29
3.1. Arkkityyppisten hahmojen valtakunta	29
3.2. Äidin arkkityyppi	33
4. GROTESKI	37
4.1. Karnevalistinen groteski	37
4.2. Öinen groteski	41
5. NARRIHAHMO	46
5.1. Viisas narri ja naamiroleikki	46
5.2. Karnevaalikuninkaallinen	50
5.3. Katkeran karnevaalin narri	55

6. UNEN JA KARNEVAALIN NÄYTTÄMÖT	61
6.1. Unen teatteri	61
6.2. Teatraalisuus	63
7. KARNEVAALI	69
7.1. Nurinkurinen karnevaali	69
7.2. Vallankumouksellinen karnevaali	74
8. INDIVIDUAATIOPROSESSI	78
8.1. Prosessin vaiheet	78
8.2. Mandalasymboliikka	83
9. KERTOMINEN JA METAFIKTIIVISYYS	86
9.1. Tarinoita vapautumisesta ja uudelleensyntymästä	86
9.2. Teoriatietoisuus ja ironisuus	91
9.3. Kuvaamisen ongelma	97
9.4. Peilirakenteet	100
10. JOHTOPÄÄTELMÄT	106
LÄHTEET	110

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusongelma

Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* (2000) (*Bereniken hiukset* 2001) minäkertoja Berenike Kropp kirjoittaa vihkoja tohtorilleen Libiukselle. Vihkoissa on naisen tarina, lapsuusmuistoja, unia ja haaveita. Ensimmäiset vihot on kirjoitettu Klinikalla, jossa mieleltään häiriintynyt Berenike on potilaana. Juhannusyönä kertoja pääsee arkeologiselle tutkimusmatkalle Oblivioniin, ikuisen yön maahan. Tässä maassa kertoja jää Nadirin kaupunkiin, jossa aiemmin kaltoin kohdeltu ja halveksittu nainen saa kokea, millaista on olla ihailun kohteena. Valtavan pitkien hiustensa ansiosta hänet nimitetään kaupungin berenikeksi, jonka tehtävä on istua kunniapaikalla Miljoonabordellin ikkunassa. Klinikkan alimman kerroksen huoneessa virunut nainen ylennetään kaikkien kadulla kulkevien miesten ihailtavaksi.

Kertojan tutkimusmatka Nadiriin muistuttaa monessa kohdin unen logiikkaa, minkä vuoksi tulkiten sen uneksi ja matkaksi tiedostamattomaan, psyyken yöpuolelle. Kertomus unimatkasta on täynnä karnevaalikuvastoa, ja Nadirissa järjestetään karnevaali. Tämä innoittaa minua tarkastelemaan unen ja karnevaalin yhtäläisyyksiä ja sitä, millaisia analogioita niiden välillä voi nähdä. Millaisin metaforin kuvataan tajuntaa ja millaisin karnevaalia? Pohdin, miten teoksen symboliikka on tulkittavissa toisaalta karnevaalin ja toisaalta psykoanalyttisten teorioiden valossa. Selvitän unen ja karnevaalin ilmiöitä erityisesti Mihail Bahtinin, Sigmund Freudin ja Carl G. Jungin teorioiden avulla. Sekä karnevaaliin että uneen liittyy kuvaamisen vaikeus. Ne ovat ilmiöitä, jotka tuntuvat menettävän rikkautensa, jos niitä yritetään ilmaista kielellä. Miten Lindbergin romaanin päähenkilö kertoo unista ja karnevaalista, joiden osanottajaksi pääsee?

Psykoanalyttisten teorioiden yhdistäminen karnevaalin käsittelyyn on monessa kohdin haastavaa, sillä psykoanalyysi tutkii ennen kaikkea subjektiivista kokemusta, kun taas Bahtinin teorit perustuvat yhteisöllisyydelle ja vuorovaikutukselle. Psykoanalyttiset teorit ja Bahtinin teoria eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, vaan sitä vastoin ne täydentävät toisiaan. Freudin ja Bahtinin teorioita yhdistävät näkökulmat tarjoavat mahdollisuuden karnevaalin yksilöllisten ja psykologisten ilmiöiden tarkasteluun. Kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tuore esimerkki Bahtinin ja

Freudin teorioiden yhdistämisestä on Leena Mäkelä-Marttisen (2008) tutkimus Timo K. Mukan teosten poetiikasta. Bahtinin ja Freudin teorioita ovat yhdistäneet myös esimerkiksi Mary Russo, Roland Barthes, Julia Kristeva ja Michael André Bernstein (ks. Mäkelä-Marttinen 2008, 16, 28). Myös Peter Stallybrass ja Allon White (1986/1995) ovat yhdistäneet Freudin ja Bahtinin teorioita käsitellessään hysterian ja karnevalismin yhteyttä.

Karnevaali ja uni ovat lähtökohtaisesti erilaiset ilmiöt, sillä edellinen on koko kansan juhla, kun taas jälkimmäinen on yksilöllinen kokemus, jota ei voi jakaa muiden kanssa. Aiheeseen liittyvätkin läheisesti yhteisöllisyyden ja yksilöllisyyden teemat. Onko romaanissa kuvattu karnevaali yhteisöllinen, kaikki ihmiset yhteen liittävä juhla, vai jakaako se osallistujansa eriarvoisiin ryhmiin – tarkkailijoihin ja tarkkailtaviin tai herroihin ja narreihin – joiden asemat eivät muutu? Onko karnevaalilla vallankumouksellista voimaa vai pönkittääkö se vanhaa valtaa? Ketkä ovat herroja tai kuninkaita, ja keille lankeaa narrin rooli? Pohdin, millä tavoin romaanissa kuvataan muutosta niin ihmisessä ja yhteiskunnassa. Myytit ovat tärkeässä asemassa etenkin C. G. Jungin psykoanalyttisessä teoriassa, minkä vuoksi analysoin Lindbergin teoksen myyttistä taustaa. Käsittelem erityisesti, miten viittaukset toisiin tarinoihin ja myytteihin avaavat teoksen uudistumis- ja vapautumistematiikkaa.

Lindbergin teos tarjoaa mahdollisuuden karnevaalin ja karnevalismin laajaan käsittelyyn, sillä ne ilmenevät siinä usealla tasolla. Vertaan romaanissa kuvattua karnevaalijuhlaa Mihail Bahtinin kuvauksiin keskiajan ja renessanssin kansanjuhla-karnevaalista. Tämän lisäksi analysoin sitä, kuinka romaani hyödyntää kokonaisuudessaan karnevaalin maailmankuvaa. Pohdin mahdollisuutta lukea teos menippolaisena satiirina, joka Bahtinin mukaan kuuluu karnevalisoituneen kirjallisuuden genretraditioon. Karnevaalia voi käsitellä myös metaforana, joka kuvaa hetkellistä vapautta irrottautua muulloin vallitsevasta järjestyksestä ja kääntää maailma nurin (Hall 1993, 6). Näin tulkittuna sen voi nähdä olevan yhteydessä uneen, joka Sigmund Freudin (esim. 1907/1995, 70) mukaan mahdollistaa tiedostamattoman pääsyn esille. Niin uni kuin karnevaalikin toimivat nurinkääntämisen periaatteella, sillä ne nostavat esille alapuolen, kätketyn ja torjutun.

1.2. *Berenikes hår* -romaanin taustaa

Berenikes hår on suomenruotsalaisen Pirkko Lindbergin neljäs teos. Lindbergin teoksille on ominaista ironisuus ja humoristisuus sekä lajikonventioiden ennakkoluuloton mukailu. Parodian ja ironian keinoin Lindberg ottaa usein kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Voltairen *Candidea* (1759) mukaileva pikareskiromaanin piirteitä hyödyntävä *Candida* (1996/1998) on satiirinen kuvaus 1990-luvun Euroopasta. Candiden paikan on perinyt nuori nainen Candida, joka kiertää Eurooppaa ja joutuu esimerkiksi keskelle Bosnian sotaan. Lindberg on kirjoittanut kaksi ekologisia ongelmia käsittelevää matkakertomusta, teokset *Tramp* (1993, *Maailmanmatka* 1994)¹ ja *SOS Tuvalu* (2004/2005) sekä romaanin *Byte* (1989, *Saalis* 1990). Lindbergin teoksissa matkan kuvaus on usein keino esittää yhteiskuntakritiikkiä. Tässä sen voi katsoa jatkavan länsimaisen proosan satiiristen matkakertomusten perinnettä (Kirstinä 2005, 27). Romaani *Berenikes hår* on mielestäni Lindbergin tuotannon kiehtovin teos, sillä siinä yhteiskuntakriittisyyteen ja satiirisuuteen yhdistyy fantasia. Romaani laajenee myyttiselle tasolle, ja sen kuvasto ammentaa niin arkeologiasta kuin tähtitieteestäkin. Teokset *Tramp* ja *SOS Tuvalu* ovat raportteja konkreettisista matkoista, sillä Lindberg kuvaa niissä omia matkojaan. *Berenikes hår* -teoksessa kuvattu matka on sen sijaan fiktiivinen ja fantastinen.

Yksi lähimmistä vertailukohteista Lindbergin romaanille on mielestäni englantilaisen Angela Carterin romaani *Nights at the Circus* (1984), jonka tematiikka on läheinen Lindbergin romaanin tematiikalle. Molempien teosten päähenkilöt lentävät keskikesän yönä toisiin maisemiin. Molemmissa romaaneissa karnevaalimaisiin tilanteisiin kytkeytyvät teatterin, bordellin, sirkuksen ja unen maailmat. Carterin romaanin päähenkilön Fevversin olemassaolo kyseenalaistuu: hän voi olla unta tai kuvitelmaa. Unen, kuvitelman ja todellisuuden raja on häilyvä myös Lindbergin teoksessa. Niin Carterin kuin Lindbergin teoksissa myytteihin suhtaudutaan ilakoiden. Carterin romaania on tutkittu paljon, ja sen tulkinnassa on käytetty psykoanalyttisiä, feministisiä ja karnevalistisia teorioita (esim. Pentikäinen 2005, 135–160; Russo 1994; Williams 1995, 90–125). Romaania *Nights at the Circus* on pidetty kauttaaltaan karnevalisoituneena (esim. Sceats 2000, 179). Lindbergin ja Carterin teoksia olisi mielenkiintoista tutkia rinnakkain, mutta tässä tutkiel-

¹ Maria Antas (1995) on tarkastellut artikkelissaan ”En vagabond flyger aldrig. Pirkko Lindbergs *Tramp* och den ekologiska reserapporten” teosta *Tramp* ekologisena matkaraporttina.

massani en niin tee. Pirkko Lindbergin tuotannosta ei ole aiemmin tehty kirjallisuustieteellistä tutkimusta. Liselotte Gustafsson (1996) on verrannut pro gradu -tutkielmassaan Pirkko Lindbergin romaania *Byte* ja sen suomennosta *Saalis*.¹

Berenikes hår on tyyllisesti monimuotoinen, useiden lajien piirteitä yhdistävä teos. Teoksen sivuilla on piirroksia, runoja, nuottiviivastoa ja esimerkiksi kalanmuotoinen kuvaruno. Berenike kirjoittaa tohtorilleen seitsemän vihkoa, joista jokaisen alussa on vihon sisältöä kuvaava piirros. Kolmannen luvun lopussa Berenike jättää hyvästit Klinikalle ja lähtee fantastiselle karkumatkalle. Matkaa pohjustaa kuva hevosella ratsastavasta naisesta. Karnevaalista kertovaa vihkoa koristavat irvistävät ilmapallot. Romaanissa voi nähdä päiväkirjamaisia ja pikareskiromaanin piirteitä. Pikareski- eli veijariromaanin kertoja kertoo seikkailuistaan, joiden aikana joutuu eri yhteiskuntaluokkiin. Tyypillinen naispuolinen veijari, pikara, on Sari Salinin mukaan prostituoitu. (Salin 2008, 83, 318.) Berenike tutustuu prostituoidun elämään Miljoonabordellissa. Tyyllinen kirjavuus yhdistää Lindbergin teoksen toisaalta postmodernistisen taiteen, toisaalta menippolaisen satiirin traditioon. Postmodernia fiktiota on pidetty menippolaisen satiirin nykymuotona. (McHale 1987, 172.) Menippolaista satiiria ja postmodernistista kirjallisuutta yhdistää myös rajaton fantastisuus, joka mahdollistaa useiden todellisuuksien esittämisen rinnakkain ilman, että ne sulkevat toisensa pois (Salin 2008, 15–16). Tässä tutkielmassani en ryhdy laajaan genrepohdintaan, mutta käsittelen teoksen lajia tarkastellessani mahdollisuutta lukea teos karnevalisoituneen lajitradition jatkajana.

¹ Gustafsson, Liselotte 1996: Uttryck för direkt anföring och talakter i original och översättning: en kontrastiv analys av Pirkko Lindbergs roman *Byte* och dess finska översättning *Saalis* av Marja Kyrö. Pro gradu -tutkielma. Ruotsin kielen kääntäminen ja tulkkaus. Helsingin yliopisto. Kouvolan kääntäjänkoulutuslaitos.

1.3. Teoreettiset lähtökohdat

1.3.1. Karnevaali

Mihail Bahtin kuvaa teoksessaan *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessansa* (1965) (*François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*, 1965/2002) keskiajan ja renessanssin ajan torijuhlaa. Bahtin (1963/1991, 192) käsittelee myös sitä, kuinka tämä juhla on siirtynyt kirjallisuuden genreperinteeseen. Tätä siirtymistä hän nimittää karnevalisaatioksi, jonka lähde oli 1600-luvun lopulle asti itse karnevaalijuhla. Bahtin nimittää karnevalisoituneeksi sellaista kirjallisuutta, johon on vaikuttanut karnevaalikansanperinne. Tällaista kirjallisuutta ovat esimerkiksi vakava-naurulliset lajit, joita ovat muiden muassa menippolainen satiiri¹, sokraattinen dialogi ja symposiumkirjallisuus. Nimensä mukaisesti vakava-naurulliset lajit ovat monityylisiä, sillä ne yhdistävät korkean ja matalan sekä naurettavan ja vakavan. (Emt., 158–160.)

Rabelais'a käsittelevä teos antaa kuvan karnevaalijuhlasta ja siitä, miten karnevaali ilmenee renessanssin kirjallisuudessa. Laajemmin karnevalistisen kirjallisuuden traditiota Bahtin käsittelee teoksessaan *Problemy poetiki Dostojevskogo* (1963, *Dostojevskin poetiikan ongelmia* 1963/1991)², jossa hän tutkii erityisesti Fedor Dostojevskin tuotannon karnevalistisia piirteitä ja sen yhdistettävyyttä menippolaisen satiirin genreen. Menippolainen satiiri on Bahtinin mukaan elinvoimainen ja muuntautumiskykyinen kirjallisuudenlaji, joka on välittänyt karnevaalin maailmankuvaa satojen vuosien ajan antiikista alkaen (Bahtin 1963/1991, 167). Renessanssin jälkeen karnevalisoituneen taiteen nauru redusoitui, ja karnevaalin muodot muuttuivat (emt., 239). Analyysissään Dostojevskin teoksista Bahtin nostaa esiin piirteitä, jotka eivät ole yksinomaan koomisia tai hilpeitä vaan myös traagisia ja ihmisen yksinäisyyttä korostavia.

Brian McHale (1987, 172) näkee menippeian muun karnevalisoituneen kirjallisuuden tavoin virallisen kirjallisuuden parodisena vastineena ja antiteesinä. Menippolaisen satiirin kruununperijä 1900-luvun lopun kirjallisuudessa on hänen mukaansa postmoderni fiktio. Sekä karnevalisoitu-

¹ Bahtin käyttää menippolaisesta satiirista myös nimitystä menippeia, jota minäkin käytän jatkossa menippolaisen satiirin synonyymina.

² Ensimmäisen version Dostojevskin tuotannon analyysistä Bahtin kirjoitti vuonna 1929 julkaistussa teoksessa *Problemy tvorčestva Dostojevskogo*.

neelle kirjallisuudelle että postmodernille fiktiolle on ominaista monityylisyys ja toisteinen rakenne. McHalen (emt., 174) mukaan postmoderni fiktio kompensoi todellisen karnevaalikontekstin puuttumista sisällyttämällä karnevaalin tai sen korvikkeen omaan maailmaansa. Tällä tavoin se luo fiktiivisiä karnevaaleja aidon torijuhlan puuttuessa. McHalen mukaan postmodernit karnevaalin edustajat ovat ottaneet pikemminkin karnevaalin redusoituneen version kuin Bahtinin kuvaaman täysin kehittyneen populaarin juhlan muodon. Tällaisia heikentyneitä muotoja ovat esimerkiksi sirkus, tivoli ja huvipuistot. Lindbergin romaani on poikkeus McHalen näkemyksestä siinä, että se kuvaa nimenomaan karnevaalia. Teoksessa kuvataan kuitenkin myös McHalen mainitsemia redusoituneita karnevaalin muotoja.

Bahtinin (1965/2002, 12–13) mukaan keskiaikaisen karnevaalin juuret ovat varhaisemmissa naururiiteissä, joihin kuuluvat esimerkiksi antiikin saturnaliat. Keskiajalla naurukulttuuri ja karnevaali kehittyivät edelleen. Kansan karnevalistista maailmantuntemusta ilmaisi karnevalistinen kieli, jota luonnehtivat dynaamisuus, leikkivyyt ja joustavuus. Tämä kieli ilmaisee vallan ja hallitsevien totuuksien iloisen suhteellisuuden. Sen logiikka perustuu nurinkääntämiselle, alentamiselle ja ylentämiselle, ambivalentille parodialle sekä kruunauksille ja kruunun riistoille. Bahtinin mukaan karnevalistinen maailmantuntemus asettui kaikkea lopullista ja valmista vastaan ja esitti maailman ikuisessa muutoksen tilassa. Kansankulttuurin karnevalistinen maailma parodioi tavanomaista elämää esittämällä nurinkäännetyt maailman, jossa alhainen ja ylhäinen kääntyvät alati toisikseen. Koska karnevaalitorilla ihmisten väliset hierarkkiset suhteet ovat kumoutuneet, syntyy torilla yhteisö, jollaista ei voisi syntyä karnevaalin ulkopuolella. Karnevaalitorin kieli ja eleet eivät tunne ihmisten välisiä eroja, eivätkä etikettisäännöt ja normit rajoita niitä. Bahtin (1963/1991, 180, 181) katsoo, että hierarkioiden kumoutumisen vuoksi ihmiset ovat karnevaalin aikana vapaan tuttavallisessa kontaktissa toistensa kanssa. Karnevaali mahdollistaa myös ihmisen kätkeytyksen puolten paljastumisen.

Bahtinin mukaan keskiajan ihmisen elämä jakautuu kahteen osaan: viralliseen, vakavaan, järjestykselle alistettuun ja pelkoa täynnä olevaan elämään sekä karnevaalitorin elämään, johon puolestaan kuuluivat vapaus, alentamiset, pyhän profanointi, sopimattomuudet ja nauru. Karnevaalinaurun kohteena on maailmanjärjestyksen, totuuksien ja vallanpitäjien vuorottelu. Tämä nauru on ambivalenttia, sillä siinä yhdistyvät iva ja iloitseva nauru, minkä vuoksi kaikki nähdään nau-

ruaspektissa. (Bahtin 1963/1991, 186–187, 190.) Nauru on Bahtinin (emt., 237–239) mukaan erityinen suhde todellisuuteen ja tapa käsittää se. Karnevaalinauru esittää maailman muuttuvana: kuoleman läpi kuultaa elämä ja elämän läpi kuolema. Kirjallisuuteen siirtyneen karnevaalin nauru on Bahtinin mukaan usein redusoitunutta, vaimentunutta. Ironia ja huumori ovat redusoituneen naurun muotoja.

Bahtinin mukaan koko karnevaali on ambivalentti. Jos karnevaali on kaksijakoinen ja vastakohdat yhdistävä, se on paitsi vapauttava, iloinen ja hauska, myös vangitseva, surullinen ja synkkä. Bahtin on itse sanonut, ettei tarkoita karnevaalilla mitään sellaista, joka olisi pelkästään iloista, sillä jokaiseen karnevaalin kuvaan sisältyy kuolema (ks. Laine 2002, 426). Samoin karnevalistinen kirjallisuus ei kuvaa pelkästään iloista nurinkääntämistä. Bahtinin (1963/1991, 241) mukaan siitä huolimatta, että karnevalisoituneessa kirjallisuudessa kuvataan naurua, voi teoksissa olla myös synkkiä sävyjä. Karnevalistinen teos ei kuitenkaan ole koskaan pelkästään synkkä, jos kohta ei iloinenkaan.

Mihail Bahtinin käsitykset karnevaalista ja karnevalisaatiosta ovat innoittaneet lukuisia tutkijoita, ja Bahtinin käsitteitä on sovellettu mitä erilaisimpien kohteiden kuvaamiseen. Bahtinin teorian loputon soveltaminen on nähty myös ongelmallisena, sillä jos teorian avulla voi kuvata kaikkea, sillä ei oikeastaan voi kuvata mitään. Ilmari Leppihalme (2003, 376) mainitsee, että Bahtinin karnevaalikäsityksen abstraktius voi estää sen hyödyntämisen todellisten valtasuhteiden analysoimiseen. Tintti Klapurin (2008, 44) mukaan Bahtinia sovellettaessa on syytä ottaa huomioon teorioiden syntykonteksti ja Bahtiniin vaikuttaneet ajattelijat. Klapuri (emt., 38–39) katsoo, että tietämättömyys Bahtinin käyttämistä lähteistä on aiheuttanut väärintulkintoja. Nykytutkimuksessa Bahtinin käsitteiden rajoitukset on otettu huomioon aiempaa paremmin ja Bahtinin teorioita on kontekstualisoitu (emt., 43). Bahtinin karnevaaliteoriaa soveltaessani olen kokenut ongelmalliseksi sen, että Bahtin kuvaa toisaalta karnevaalin ajasta ja paikasta riippumatonta ideaa ja toisaalta juhlaa, jonka viettäminen vaatii tietynlaisen yhteiskunnan. Bahtinin kuvaama keskiajan karnevaali on kehittynyt feodaalisessa luokkayhteiskunnassa (esim. Bahtin 1965/2002, 11).¹ Yhtä lailla

¹ Mainittakoon, että Bahtin kirjoitti Rabelais-teostaan Josif Stalinin ajan totalitaarisessa Neuvostoliitossa 1930-luvun lopussa ja 1940-luvun alussa. Teoksen voi nähdä kritisoivan ajan neuvostoyhteiskuntaa ja luovan sille vastaideologian (Clark & Holquist 1984, 307). Katerina Clark ja Michael Holquist käsittelevät teoksessaan *Mikhail Bakhtin* (1984) Bahtinin tuotannon yhteiskunnallista taustaa kiinnostavalla tavalla.

ongelmallinen kuin Bahtinin käsitys karnevaalista on Klapurin mukaan hänen ihmiskäsityksensä. Bahtin kuvaa yksilön toisaalta idealistisesti ja abstraktisti mutta toisaalta osana konkreettista historiallista tilannetta (Klapuri 2008, 40–41).

Karnevalistinen liitetään usein koomiseen ja nurinkuriseen, hassuttelevaan ja hullunhauskaan. Karnevalistista on, kun roolit kääntyvät iloisesti pääläelleen. Bahtinin käsitys karnevaalista ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen. Useissa Bahtinin teoriaa soveltavissa tai kommentoivissa tutkimuksissa on mielestäni keskitytty liikaa joko karnevaalin synkkiin tai hauskoihin puoliin ja unohdettu Bahtinin näkemys karnevaalista kaksijakoisena juhlanä. Bahtinin näkemys keskiaikaisesta karnevaalista on saanut osakseen kritiikkiä, sillä sen on nähty olevan utopistinen, ylioptimistinen ja nostalginen. Bahtinin on katsottu kieltävän karnevaalin lisensoitu luonne ja alistuneisuus järjestykselle. (Eagleton 1981/1988, 148; ks. myös Stallybrass & White 1986/1995, 13.)

Vaikka Bahtinin kuvaus keskiajan karnevaalista saattaa olla optimistinen ja juhlan hilpeitä puolia korostava, Bahtinkin on analysoinut karnevaalitradiition ja siihen läheisesti liittyvän groteskin kuvaston muuttumista yksityiseksi ja synkeäksi. Bahtin (1965/2002, 36–39, 46) erottaa karnevalistisen groteskin romanttisesta groteskista¹, jota hän nimittää myös öiseksi groteskiksi, sillä sille on ominaista valon sijasta pimeys. Juhliva kansan groteski muuttui Bahtinin mukaan romantiikan aikana yksityiseksi. Samalla sen iloinen ja uudelleen synnyttävä nauru heikentyi. Bahtin mainitsee hulluuden kuvan olevan tyypillinen kaikelle groteskille, mutta siinä missä kansan groteskissa hulluus parodioi virallista järjestystä ja totuutta, on romanttisen groteskin hulluus yksityistä, traagista ja synkkää.

Allon White kuvaa karnevalismin muutosta ja toteaa modernissa taiteessa kuvatun karnevaalin muistuttavan usein Bahtinin öistä karnevaalia. Siinä missä perinteinen karnevaali käänsi maailman ylösalaisin, moderni karnevaali kääntää näkyviin kätketyn sisäpuolen. Öisessä karnevaalissa utooppiset ja poliittisesti mullistavat aspektit ovat heikentyneet, ja karnevaali yhdistyy yksityiseen kauhuun ja hulluuteen.² (White 1993, 169–171.) Whiten (emt., 177) mukaan hysteria on autenttisin porvarillisen ajan vastine karnevalismille. Samankaltaisiin päätelmiin modernista kar-

¹ Romanttista groteskia on nimitetty myös modernistiseksi groteskiksi (Bahtin 1965/2002, 44; ks. myös Pesonen 1987, 376).

² Allon White kuvaa öistä groteskia ja yksilöllistä karnevaalia Francis Baconin maalauksissa.

nevaalista on päässyt Michael André Bernstein (1992), jonka mukaan moderni karnevaali on psykologisoitunut ja muuttunut henkilöhaahmon päänsisäiseksi. Tämän vuoksi karnevaalin päätymisestä ei ole takeita, vaan nurinkääntyneet arvot pysyvät nurinkääntyneinä (Bernstein 1992, 20).

Peter Stallybrass ja Allon White (1986/1995, 3,5,18) ovat muodostaneet Bahtinin karnevalismi-käsitteen pohjalle termin transgressio, rikkominen, joka heidän mukaansa kuvaa paremmin sitä symbolista ylä- ja alapuolen systeemiä, joka ilmenee yhteiskunnassa laajemminkin kuin karnevaalissa. Transgressio on heidän mukaansa osa ihmisen tapaa käsittää maailma. White ja Stallybrass katsovat, että eurooppalaisessa kulttuurissa jako korkeaan ja matalaan on perustava maailman ymmärtämisen mekanismi. Tämä oppositio näkyy niin psyykkisissä malleissa, ihmisruumiin käsittämisessä, maantieteellisessä ympäristössä kuin sosiaalisessa järjestyksessä. Yläpuoli yrittää torjua alapuolen vain huomatakseen olevansa sekä riippuvainen alapuolesta että sisältävänsä sen symbolisesti.

Stallybrass ja White (1986/1995, 18) ovat pyrkineet irrottamaan karnevaalin käsitteen toreilla vietetyistä kansanjuhlista omaksi kategoriakseen, joka ei ole sidoksissa kansanperinteeseen. Heidän mielestään karnevaali on analyttisenä kategoriana hedelmällinen vain, jos se korvataan laajemmilla symbolisen inversion ja transgression käsitteillä, jotka kuvaavat tavanomaisten kulttuuristen koodien, arvojen ja normien kääntämistä nurin, niiden kanssa ristiriitaan asettumista tai vaihtoehdon esittämistä. Nämä arvot ja normit voivat olla lingvistisiä, taiteellisia, uskonnollisia, yhteiskunnallisia tai poliittisia. (Ks. emt., 17.)¹ Bahtinin folkloristisesta lähestymistavasta etäännyminen päästää heidän mukaansa siitä tuloksettomasta kiistelystä, ovatko karnevaalit poliittisesti edistyksellisiä vai konservatiivisia. Stallybrass ja White pyrkivät osoittamaan, että karnevaalin perimmäiset strukturaaliset piirteet toimivat kaukana populaarin juhlan taustalla. (Emt., 26.) Stallybrassin ja Whiten käsitys soveltuu analyysiini, kun pohdin, miten Lindbergin romaanissa kuvataan ylä- ja alapuolen järjestelmää. Sovellan tätä unen ja tajunnan esittämisen käsittelyyn. Lähestyn karnevaalia kuitenkin myös kansanjuhlanä, koska pohdin romaanissa kuvatun karnevaalin suhdetta Bahtinin kuvaamaan juhlaan.

¹ Stallybrass ja White hyödyntävät Barbara Babcockin (1978) määritelmää symboliselle inversiolle.

Stuart Hall ei katso karnevaalin olevan kulttuurisen ja symbolisen muutoksen metafora sen vuoksi, että se kuvaisi inversiota, jossa binaariset suhteet säilyvät. Karnevaali sitä vastoin järkyttää binaarisia oppositioita ja synnyttää näin groteskin hybridimäisiä muotoja. (Hall 1993, 8.) Hybridisaatio tuottaa uusia yhdistelmiä semioottisessa systeemissä. Se mahdollistaa osasten vaihtumisen poistamalla tai kyseenalaistamalla suhteet, jotka muodostavat systeemin. (Stallybrass & White 1986/1995, 56, 58.) Karnevaali ei siis tarkoita sitä, että alapuolesta tulee yläpuoli ja päinvas-toin, vaan sitä, että esimerkiksi jaot ala- ja yläpuoleen sekä sisä- ja ulkopuoleen menettävät merkityksensä. Karnevaali ei tunnusta maailman hierarkkista jakamista.

1.3.2. Uni ja psykoanalyysi

Karnevaalissa oleellista on jatkuva muuttuminen ja uudistuminen, jonka kuvaamiseen karnevalis-tinen symboliikka ja karnevaalikieli keskittyvät (Bahtin 1965/2002, 12). Muutoksella ja kehitty-misellä on tärkeä asema myös Carl G. Jungin psykoanalyttisessä teoriassa. Ihmisen kehittymistä kuvaa individuaatioprosessi, jonka päämäärä on itsen synteesi ja tiedostamattoman sisällyttämi-nen tietoisuuteen (Jung, 1934/1980, 40; Jung 1940/1980b, 164). Jung jakaa tiedostamattoman kahteen tasoon ja tekee näin eron yksilöllisen ja kollektiivisen tiedostamattoman välille. Jälkim-mäistä on sisällöltään universaali. Yksilöllinen tiedostamaton koostuu aineksesta, joka on ollut tietoista mutta kadonnut tiedostamattomaan, koska se on unohdettu tai torjuttu. (Jung 1917/1981, 65.)

Kollektiivinen tiedostamaton ei sisällä yksilön kokemaa, vaan se muodostuu jäänteistä, jotka pe-riytyvät ajalta ennen syntymää. Kun psyykinen energia taantuu varhaislapsuusmuistojen taakse muinaisista ajoista perittyyn, heräävät myyttiset kuvat, joita Jung kutsuu arkkityypeiksi. (Jung 1917/1981, 76.) Arkkityypit esiintyvät muun muassa myyteissä, saduissa, unissa ja näyissä. Jun-gin mukaan myytit ovat ennen kaikkea psykologisia ilmiöitä. (Jung 1934/1980, 5–6.) Jung on tutkinut ihmisten unia, uskontoja sekä eri puolilla maailmaa kerrottuja myyttisiä kertomuksia ja havainnut, että niissä toistuvat tietyt symbolit ja symboliset tilanteet. Jung on eritellyt symboleja, jotka kuvaavat tajunnan tasoja: tietoisuutta sekä kollektiivista ja yksilöllistä tiedostamatonta.

Jungin teoria tiedostamattomasta perustuu monissa kohdin Sigmund Freudin teorioille, mutta se myös eroaa niistä. Freud (1915/2005) jakaa psyyken järjestelmiin: tietoisuuteen ja esitietoisuuteen sekä tiedostamattomaan. Järjestelmien suhde toisiinsa on hierarkkinen, sillä tietoisuus ja esitietoisuus ovat Freudin mukaan ylemmällä tasolla kuin tiedostamaton. Psykoanalyysin mukaan psyykkinen tapahtuma on ensin tiedostamaton, ja päästäkseen tietoisuuteen sen on läpäistävä sensuuri. Jos se ei läpäise sensuuria, se jää torjutuksi ja pysyy tiedostamattomana. Tiedostamattomasta voi siis saada tietoa vasta, kun se on jo kääntynyt tietoiseksi. Freudin mukaan voimme kuitenkin päästä perille tiedostamattoman prosesseista silloin, kun sitä ylemmän järjestelmän, esitietoisuuden, prosessit taantuvat alemmalle asteelle. (Emt., 122, 128, 142.) Freudin (1907/1995, 70) mukaan unen aikana psyykkinen vastarinta heikentyy ja mahdollistaa psyyken torjuttujen osien pääsyn esille. Freud katsoo unen tarjoavan parhaan väylän psyyken tiedostamattomien prosessien tarkasteluun. Valvetilassa psyykkiset varaukset nousevat taas valtaan.

Vaikka unen aikana psyykkinen vastarinta heikentyy, ei unikaan välttyä sensuurilta. Freud esittelee teoksessaan *Die Traumdeutung* (1900, suom. *Unien tulkinta*) unityöteoriansa. Uni, jonka muistamme, on unen ilmisälty, joka eroaa piilosisällystä eli uniajatuksista. Freud vertaa ilmisältyä piilosisällyksen vieraskieliseen käännökseen ja kuva-arvoitukseen, jonka unityö on saanut aikaan. Ilmiasun tulkinnan avulla on mahdollista saada selville unen piilosisälty. (Freud 1900/1999, 237.) Kiertääkseen tiedostamattoman ja esitietoisuuden välisen sensuurin unityö muokkaa uniajatuksia tiivistämällä ja muuntamalla niitä. Freud (emt., 125) katsoo yksilössä vaikuttavan kaksi järjestelmää, joista toinen synnyttää unessa esiintyvän toiveen, jota toinen järjestelmä sensuroi. Yhdessä nämä järjestelmät saavat aikaan unen.

Freud (1900/1999, 287) katsoo, että unessa kuvalliset ja konkreettiset ilmaukset ovat esityskelpoisempia kuin abstraktit. Unessa abstrakti ajatuskulku muuttuu kuvakieliseksi ja samalla sille muodostuu uusia yhteyksiä. Freudin mukaan uni hyödyntää sanaleikkejä ja kaksimielisyyksiä, joissa yksi kaksimielinen sana korvaa kaksi yksimerkityksistä. Unen ilmiasun tiivistynyt ja muuntunut ilmaisu on harhauttava ja vaikeasti ymmärrettävä. Tulkitsemisen vaikeutta lisää se, ettei uni suoraan ilmaise, tulisiko sen elementit tulkita suoraan vai muuntuneina. Unen tavoitteena ei ole Freudin mukaan ymmärrettävyys. (Emt., 188.) Uni verhoaa sen taustalla olevat uniajatuksukset symboleihin. Freud ei anna symboleille kaikissa tapauksissa päteviä merkityksiä, vaan esit-

tää millaisia merkityksiä ne yleensä saavat. Unien symbolit ovat monimielisiä ja saavat merkityksen siinä kontekstissa, jossa ne esiintyvät. Symboliikan avaaminen edellyttää unen kertojan assosiaatioiden analysointia sekä tulkitsijan symbolitietämystä. (Emt., 297–298.)

C. G. Jungin kuvaama unien tulkintatapa eroaa Freudin tavasta tulkita. Jungin mukaan tulkinnassa on tarkasteltava ennen kaikkea unen hahmoja sen sijaan, että ilmiöni käännettäisiin piiloajatuksiksi. Uni ei hänen mukaansa ole pettävä. Ei ole syytä olettaa, että negatiivinen uni olisi piiloajatuksiltaan positiivinen. (Jung 1917/1981, 98–99.) Jungin kuvaaman analyysin päätarkoitus ei ole tehdä tiedostamatonta tietoiseksi tai analysoida menneisyyden ongelmia. Tiedostamattoman tietoiseksi muuttaminen ei hänen mukaansa olisi edes mahdollista. Jung näkee oleellisena tietoisuuden ja tiedostamattoman rajan avaamisen, joka mahdollistaa psyykkisen kasvun. Analyttisen hoidon päämääränä voi pitää egon ja sen ulkopuolisen psyyken toimivaa dialogia. (Ks. Salman 1997/2008, 61.) Jungin mukaan tiedostamattomalla on oma mytopoeettinen kielensä, joka on tuntematon tietoisuudelle (emt., 70).

1.3.3. Myytti ja liminaalisuus

Saduilla ja myyteillä on keskeinen asema psykoanalyttisessä teoriassa. Freudin (1900/1999, 296) mukaan unien symboliikka on ominaista myös myyteille, saduille ja sananlaskuille. Unissa on usein elementtejä ja tilanteita, jotka ovat peräisin saduista (Freud 1913/1958, 281). Myytti muistuttaa Freudin mukaan unen ohella muistoa. Freud näkee yhtäläisyyden yksilön lapsuusmuistojen ja kollektiivisten muistojen välillä. Hänen mukaansa varhaisimmat lapsuusmuistot eivät ole todellisia muistijälkiä vaan muokkauksen tuloksia. Näin ne saavat yleisen merkityksen ja ovat analogisia tarujen ja myyttien kanssa. (Freud 1904/2005, 46.) Jungin (1951/1978, 180) mukaan myytit ja sadut antavat ilmaisun tiedostamattoman prosesseille, jotka heräävät eloon, kun myyttiä tai satua kerrotaan. Myytit (emt., 12) kuvaavat kollektiivisen tiedostamattoman sisältöä.

Kirsti Simonsuuri (1994, 39) luonnehtii myyttiä symbolisessa muodossa esitettyksi kertomukseksi, joka kuvaa usein maailman syntyä tai muodonmuutoksia. Simonsuuren (emt., 45) mukaan myytin ja unen symbolit eivät ole loogisia. Koska tietoinen mieli ei ole tuottanut niitä, se ei voi

myöskään täysin niitä selittää. Simonsuuren mukaan myyttiset kertomukset tapahtuvat liminaalitulassa. Liminaalisuus on rajatila, jossa ihmisen tietoisuus siirtyy uuteen vaiheeseen. Jokainen ihminen ja yhteisö kulkevat aina uudelleen toiseen olotilaan samankaltaisten prosessien kautta. Simonsuuren mukaan liminaalialue on kaikkein kiinnostavin alue, koska sillä alueella ihmiset ja jumalat, tuntematon ja tunnettu sekä tiedostamaton ja tietoisuus kohtaavat. Välitilassa ihmiset ja jumalat ymmärtävät hetken toisiaan ja ihmiselle annetaan kaikki tieto, jonka hän voi saavuttaa. (Simonsuuri 1994, 26–28.) Arnold von Gennep on jaotellut uuteen tilaan siirtymisen kolmeen vaiheeseen, jotka ovat lähtö, välitila ja paluu. Paluussa ihminen liittyy yhteisöön. (Ks. Simonsuuri 1994, 26.) Myyttinen metaforisia ilmauksia hyödyntävä kieli kuvaa Anna-Leena Siikalan (1992, 163, 165) mukaan tuonpuoleista maailmaa. Myyttisille kertomuksille on ominaista mahdollisuuden logiikka (emt., 164).

Lindbergin romaanissa kuvataan tilanteita ja henkilöitä, jotka ovat rajalla: muutoksen kynnyksellä tai muutoksen tilassa. Toisinaan epäselvät rajat ovat esimerkiksi toden ja kuvitelman, unen ja valheen, hulluuden ja järjen sekä uuden ja vanhan välillä.¹ Liminaalitulassa ihminen on Simonsuuren mukaan yhteiskunnan ulkopuolella. Hänellä ei ole tällöin kiinteää sosiaalista asemaa. Koska liminaalitulassa ihmisen näkökulmaa ei ole rajoitettu, hän voi tulla tietoiseksi kaikista näkökulmista ja asemista. Liminaalisuuden tila on sekä vapauttava että raskas. Simonsuuren mukaan esimerkiksi narri, taiteilija, pelle, keksijä ja petkuttaja välittävät tietoa välitilasta. Nämä hahmot esiintyvät useissa rooleissa ja ovat sosiaalisten sääntöjen ulkopuolella. (Simonsuuri 1994, 31–33.) Karnevaalinkin voi ajatella olevan liminaalisuuden juhla, sillä välitilan lailla se kuvaa siirtymistä uuteen. Se antaa myytin ja unen tavoin tietoa arkitodellisuuden takaisesta todellisuudesta. Karnevaali antaa tietoa, jota ”arjen normit eivät ole sumentaneet” (Bahtin 1965/2002, 83). Bahtinin (1963/1991, 204–205) mukaan karnevaaliyhteisö on tavallisen elämän normien ja järjestyksen ulkopuolella.

¹ Rajalla olemista olisi mahdollista käsitellä Bahtinin kronotoopin käsitteen avulla. Bahtin käsittelee kronotooppia esseessään ”Formy vremeni i hronotopa v romane” (1937–1938). Kronotooppi on suomennettu aikapaikallisuudeksi (esim. Mäkelä-Marttinen 2008, 66) (ven. vremjaprostranstvo, Bahtin 1937–1938/1986, 121). Leena Mäkelä-Marttisen (2008, 23) mukaan etenkin kynnyksen kronotooppi mahdollistaa sekä henkilöihahmon psyyken että ulkomaailman rajojen tarkastelun. Tätä kronotooppia Bahtin käsittelee laajasti Dostojevskin poetiikkaa käsittelevässä teoksessaan.

Victor W. Turner erottaa kaksi liminaalisuuden tyyppiä: yksilön siirtymisen aiempaa korkeampaan asemaan yhteisössä ja kollektiivisen rituaalin, jossa yhteisön jäsenten väliset asemat vaihtuvat tietyksi ajanjaksoksi. Tällaisissa syklisissä ja kalendaarisissa rituaaleissa alhaisessa asemassa olevat ryhmät nousevat valtaan, kun taas niitä ylempänä sosiaalisessa struktuurissa olevat ryhmät alennetaan. (Turner 1969/1982, 167.) Turnerin kuvaamaa rituaalia voi verrata säännöllisin väliajoin järjestettävään karnevaaliin, joka on Bahinin (1965/2002, 11) mukaan tulevaisuutta kohti suuntautuva muutoksen ja uudistumisen juhla. Liminaalisuuden tilan symboliikka kuvaa paluumista alkuun ja kurkottamista tulevaan (Simonsuuri 1994, 31). Mircea Eliade (1949/1992, 63) näkee karnevaalin myyttis-rituaalisena toimituksena, jonka riitit heijastavat myyttistä maailmankuvaa.

1.4. Tutkimuksen kulku

Tutkielmani toisessa luvussa kerron, millaiselle matkalle Berenike pääsee ja millä perusteilla kuvaus matkasta on tulkittavissa uneksi. Pohdin matkan kuvausta sen myyttistä taustaa vasten. Matkan kohde, Oblivionin maa, vaikuttaa toimivan arkitajunnalle irrationaalisten sääntöjen mukaisesti. Käsittelen sitä, miten nämä säännönmukaisuudet tai säännöttömyydet ovat tulkittavissa Sigmund Freudin uniteorian avulla. Freudin unikäsityksen rinnalla pohdin, onko unen kuvaus luettavissa menippolaisen satiirin unena, jota Mihail Bahtin on tutkinut.

Tulkitessaan unia Freud suhteuttaa niitä ennen kaikkea unennäkijän kokemuksiin (esim. 1907/1995, 79), vaikka käsittelee osaltaan myös unien suhdetta myytteihin. Huomattavasti laajemmin unen myyttistä taustaa on käsitelty Carl G. Jung, jonka mukaan tajunnassa on yksilöllisen tiedostamattoman lisäksi kollektiivisen tiedostamattoman taso. Luvussa kolme käsittelen, miten Jungin teoria kollektiivisesta tiedostamattomasta ja arkkityypeistä soveltuu Lindbergin romaanin tulkintaan. Lähestyn unen mekanismeita Freudin teorian avulla, mutta unen sisällön analyysiin en koe Freudin teorian riittävän. Bereniken unen kuvakieli on universaalista, ja unessa yksityinen muuttuikin ihmisille yhteiseksi kokemukseksi, mistä kielivät viittaukset eri puolilla maailmaa toistuvat myytteihin ja tarinoihin.

Luvussa neljä tulkitseen romaanin groteskia kuvastoa. Pohdin, onko se tulkittavissa Bahtinin karnevalistisen groteskin vai pikemminkin romanttisen groteskin ilmentymäksi. Jälkimmäisen käsitteen Bahtin on luonut Wolfgang Kayserin groteskikäsitteksen pohjalta. Bahtinin mukaan groteski on romantiikan aikana ja sen jälkeen muuttunut kauhistuttavaksi. Hänen mukaansa naamiot ovat olennainen osa kaikkea groteskia, mutta romanttisessa groteskissa ne ovat muuttuneet iloisen sijasta kätkeviksi. (Bahtin 1965/2002, 37–38.) Naamioita käsittelemän myös luvussa viisi, jossa tulkitseen romaanin narrin ja hullun hahmoja. Käsittelemän naamioitumisen tematiikkaa ja sen suhdetta toisaalta viisaan narrin ja toisaalta katkeran karnevaalin epäluotettavan narrin kuvaukseen. Naamiot ovat oleellinen osa teatteria ja teatraalisuutta. Luvussa kuusi käsittelemän romaanissa kuvattujen tilanteiden suhdetta esitykseen ja näyttelemiseen.

Seitsemännessä luvussa käsittelemän, millainen juhla on Nadirissa järjestetty Suuri Karnevaali. Vertaan karnevaalia Mihail Bahtinin näkemyksiin keskiajan ja renessanssin karnevaalista. Tässä luvussa pohdin karnevaalikaupungin yhteiskuntaa. Pohdin myös romaanissa kuvatun karnevaalin vapauttavuutta ja suhdetta vallankumoukseen. Otan huomioon Bahtinia seuranneiden tutkijoiden Bahtinin karnevaalikäsitykseen kohdistaman kritiikin. Luvussa seitsemän käsittelemän romaanissa kuvatun karnevaalin suhdetta muutokseen ja seuraavassa luvussa analysoin psyykkistä muutosta. Vertaan teoksessa kuvattua unimatkaa Carl G. Jungin käsitykseen individuaatioprosessista. Vertaan teoksen symboliikkaa individuaation symboleihin ja arkkityyppeihin.

Lindbergin romaanissa viitataan erilaisiin myyttisiin tarinoihin ja muihin kertomuksiin. Vertailen Bereniken kokemaa muutosta näissä interteksteissä kuvattuihin muutoksiin luvussa yhdeksän. Bereniken kirjoituksen pohjalta muodostuva kuva hoitoprosessin kulusta noudattaa monessa kohdin Sigmund Freudin kuvauksia psykoanalyttisesta terapiasta. Sillä on yhtymäkohtia Freudin esimerkkitaapauksiin, eritoten kuvaukseen hysteerisestä Dorasta (Freud 1905/2006). Freudin taapauskertomukset ovat romaanin intertekstejä, joihin viitataan melko suoraan. Freudin ajatukset saattavat avata monia teoksen salalokeroita, mutta ne saattavat myös näyttäytyä naurettavassa valossa. Sovellan kertojan tarinan avaamiseen osittain samoja teorioita kuin Berenike ilmeisesti olettaa yleisönsä käyttävän. Kertoja kirjoittaa vihkoja tulkittaviksi. Romaanissa korostuu tulkinnan ongelmien lisäksi kertomisen ongelmallisuus. Niin uni, karnevaali kuin tajunta ovat asioita, jotka eivät ole helposti kuvattavissa. Romaanin kertoja pohtii itsekkin kuvaamisen ongelmaa.

Oman kerronnan pohtiminen tuo esiin teoksen itsereflektiivisyyden, jota käsittelen tutkielmani yhdeksännessä käsittelyluvussa. Tässä luvussa analysoin myös teoksen peilirakenteita.

Käsittelen samoja romaanissa kuvattuja tilanteita sekä niiden symboliikkaa eri näkökulmista useassa eri luvussa, minkä vuoksi tutkielman rakenne on jossain määrin toisteinen. Olen antanut ruotsinkielisten tekstisitaattien lisäksi niiden suomennokset Anu Tukalan ja Pirkko Lindbergin laatimasta romaanin suomennoksesta. Kuten käännös aina, suomennos poikkeaa jossain määrin alkutekstistä. Joissain kohdissa suomennoksesta puuttuu tulkinnalleni oleellisia osia. En ole kuitenkaan suomentanut itse käännöksestä puuttuvia osia.

2. MATKA YÖHÖN JA UNEEN

2.1. Myyttinen yömatka

Juhannusillan vaihduttua yöksi Berenike valmistautuu karkumatkalle mielisairaalan huoneesta. Hän sitoo lakanasta köyden, ottaa mukaansa pinon vihkoja ja lähtee matkalle kohti Oblivionia. Sotakenttien ja autiomaiden halki kulkeva matka on vaarallinen ja vaikea, ja naisen matkatoverit kuolevat matkan varrelle yksi kerrallaan. Berenike saapuu kaukaiseen maahan yksin. Klinikan potilaat ja henkilökunta ovat valmistautuneet keskikesän juhlintaan. Yöttömän yön sijasta Oblivionissa vallitsee päättymätön yö, ja juhannus on vaihtunut Oblivionin Nadirin kaupungissa järjestettäväksi suureksi karnevaaliksi. Kukaan ei tiedä, valkeneeko päivä milloinkaan. Kellot ovat pysähtyneet osoittamaan keskiyötä.

Öisen matkan määränpää, unohdettujen muistojen Nadir on monella tapaa selittämätön paikka. Lasista rakennettua kaupunkia ympäröi muuri, jonka neljästä portista pääsee naapurikaupunkeihin tai kaupungin ulkopuoliselle jättömaalle. Kaupungin tärkein rakennus Miljoonabordelli on käytävien ja pienten koppien sokkelo, jonka ylimpään kerrokseen johtavat tikapuut. Ylimpään kerrokseen ei bordellin työntekijöillä ole pääsyä muuten kuin erikoistilanteissa. Työntekijät ottavat asiakkaansa vastaan pienissä huoneissaan, joiden ovissa on tirkistysreiät. Kaupunkia ympäröivät vesistöt: meri ja Virta, jonka vastaranta on tutkimatonta aluetta. Karnevaalikaupungin alapuolella on sokkeloinen viemäri ja pimeä kaivos. Oblivionissa mikään ei ole lopullista tai perimäistä, vaan kaiken ulko- tai alapuolella on vielä jotakin tutkimatonta ja kätkeytyä. Bereniken matkan voi tulkita kuvaavan matkaa tiedostamattoman maisemiin. Maailman ja mielen labyrintit voivat peilata toinen toistaan (Garzilli 1972, 100). Matka labyrintissä on C.G. Jungin mukaan matka ihmisen sisässä (ks. emt., 96). Bereniken apulainen Is-Stintan¹ vie Bereniken kiertokäynnille bordelliin, jonne kertoja eksyisi ilman seuralaistaan.

In i labyrinten jag försvann, jag & hack i häl på Is-Stintan tassade jag på mina trikåfötter upphetsad till vansinne, så enahanda som min tillvaro så länge tett sej, och som de förgrenade sej och vidareförgrenade sej, korridorerna [--]. (BHår, 258.)

¹ Is-Stintanista käytetään romaanissa myös nimeä Isflickan.

Niin, sinne labyrinttiin minä sitten katosin, trikoojaloillani Jääneitosen kintereillä tassuttelin, kiihtymyksestä sekaisin, sillä niin tylsää oli elämäni ollut jo pitkään. Ja käytävät haarautuivat aina uudelleen ja uudelleen [--]. (BH, 256.)

Alamaailma on tavallinen tiedostamattoman symboli. Esimerkiksi unessa nähty sokkeloinen kellarilari voi rinnastua alamaailmaan ja edelleen tiedostamattomaan. (von Franz 1964/1992, 170.) Labyrintin ja maanalaisen maailman ohella yö on tiedostamattoman symboli. Yö on aikaa, jolloin ihminen voi tehdä sen, mikä päivällä ei onnistu. Yöllä ihminen voi vapauttaa viettinsä. Pimeä yö kuvaa tiedostamatonta, päivätajunnasta poikkeavaa tajunnan tilaa. Valo on puolestaan tietoisuuden metafora. (Jung, 1940/1980b, 167.)

Natt – det är då människan vänder den lurviga sidan ut, och kan man alls tänka sej dr Jekylls förvandling till den diaboliske entusiasten Mr Hyde *i dagsljus*? På säj en vanlig torsdagsförmiddag? Klockan tio trettisju eller så? (BHår, 168.)

Yö – silloin ihminen kääntää karvaisen puolensa ulospäin. Ei kai kukaan voi kuvitella, että tri Jekyll muuttuisi diaboliseksi intoilijaksi Mr. Hydeksi *kirkkaalla päivänvalolla*? Sanotaan vaikka tavallisena torstaiamupäivänä? Kello 10.37? (BH, 166.)

Tulkitsen Bereniken matkan uneksi, vaikka Berenike kieltää näkevänsä unta: ”Nyper mej för hundrade gången i armen, men det är ingen dröm, utan riktiga levande livet!” (BHår, 157)¹. Unen näkeminen unessa on osa romaanin monikerroksisuuden aiheilmaa, joka toistuu esimerkiksi kuvauksessa Oblivionin hautautuneista kaupungeista ja romaanin rakenteen tasolla teoksen kokonaisuutta peilaavissa sisäiskertomuksissa.² Bordellin huoneiden sisällä on pienempiä huoneita, tiloista aukeaa toisia tiloja ja kaupungin labyrintit haarautuvat loputtomiin. Bereniken mielen ja kaupungin labyrintit muistuttavat myyttisen arkkitehdin Daidaloksen rakentamaa labyrinttiä, joka koostuu huoneiden sisällä olevista toisista huoneista, joita ympäröivät virrat. Lopputulos on niin monimutkainen, että arkkitehti itsekkin jää sen sokkeloiden vangiksi. (Garzilli 1972, 90.)

Sokkeloisen kaupungin alla lepäävät kuusi hautautunutta kaupunkia, jotka Berenike haluaisi kaivaa esille. Freud (1907/1995, 51) on verrannut torjuntaa kaupungin hautautumiseen. Hän tulkitsee W. Jensenin teoksessaan *Gradiva* (1903) kuvaamaa unta, jossa päähenkilö tutustuu Pompejiin. Freudin mukaan Pompejin hautautuminen on mitä parhain vertauskuva torjunnalle, joka samanaikaisesti säilyttää psyykkisen aineksen ja tekee sen saavuttamattomaksi. Siinä missä Pompe-

¹ ”[N]ipistän sadatta kertaa itseäni käsivarresta, mutta tämä *ei* ole unta vaan totta!” (BH, 155.)

² Käsittelen romaanin peilirakenteita luvussa 9, jossa pohdin romaanin metafiktiivisiä piirteitä.

ji voi nousta esiin lapiolla kaivamalla, torjuttua psyyken sisältöä voi tutkia esimerkiksi tulkitsemalla unia. Berenike kuvailee ensimmäistä Nadirin kaupunkia.

Den

allra första och alltså understa staden ska ha daterats till *tidig hominidtid*, vilket gör den till det i särklass äldsta stora byggnadsverket i Jordens historia. Den ska ha bestått av ett gytter av kamrar, bås och korridorer i en enda sammanhängande labyrint. Troligt är att de som byggde den hade studerat insekternas ingenjörskonst, så förefaller t.ex. de sinnrika systemen av luftrör och ventiler kalkerade på dem man kan studera i en myrstack eller i ett termitbo. (Bhår, 170.)

Kaikkein

ensimmäinen ja samalla kaikkein alin kaupunki on kuulemma peräisin *aikaiselta hominidikaudelta*, minkä vuoksi se on ehdottomasti maapallon historian vanhin ja suurin rakennelma. Sanotaan että se on kamareiden, kopperoiden ja käytävien muodostama valtava labyrintti. Sen rakentajat olivat luultavasti tutkineet tarkkaan hyönteisten insinööritaidon ihmeitä, sillä esim. kaupungin näppärät ilmanvaihtosysteemit oli kopioitu suoraan muurahaispesistä tai termiittien keoista. (BH, 168.)

Unen kaupungin arkkitehtuuri on irrationaalinen. Maassa, jonka jo itsessään tulkitseen tiedostamattoman symboliksi, on vielä sitäkin vaikeapäysisempiä paikkoja. Suhteutettuna esimerkiksi mystiseen Heliganiin muistuttaa Nadir säännöistä rakentuvaa tietoisuutta. Oblivion muistuttaa liminaalitulaa kahden maailman välillä (Simonsuuri 1994, 31). Se on samanaikaisesti totta ja kuvitelmaa. Simonsuuren (emt., 34) mukaan myytti yhdistää kuvitellun ja havaitun todellisuuden ja korostaa näin kuvitellun todellisuuden tärkeyttä.

Berenike sekoittaa keksimiään tarinoita sellaisiin, joiden hän vannoo olevan totta. Kunnianhimoinen tutkija haluaa säilyttää salaperäisyytensä eikä paljasta tutkimusretkensä kohteiden oikeita nimiä. Berenike muistelee, miten häntä jo lapsena kiinnostivat tarinat kadonneista kaupungeista. Hän alkoi itsekin kuvitella ja laatia karttoja paikoista, joita kukaan hänen lisäkseen ei tunne.

Själv gjorde jag minutiösa kartor över påhittade städer som jag tänkte ännu inte upptäckts och det var jag, som efter att ha läst om *The Lost Gardens of Heligan* lanserade landet Heligan. Heligan... Men jag har inte hittat på Oblivion! Absolut inte! Det landet inte bara existerar utan lär dessutom blomstra. Att ni inte hittar det i kartboken, beror enbart på att Oblivion är ett täcknamn. Och samma gäller för städerna – Nadir och Zenit heter i själva verket något helt annat, men i min bransch måste man vara på sin vakt, ochakta sej för att prata vitt och brett om sina planer och intentioner. (BHår, 121.)

Laadin pikkutarkkoja karttoja keksityistä kaupungeista, joita ei mielestäni ollut vielä löydetty, ja luetuani kirjan *The Lost Gardens of Heligan* juuri minä lanseerasin maan nimeltä Heligan.

Heligan... Mutta Oblivionia minä *en* ole keksinyt! En varmasti! Oblivion ei ole vain olemassa vaan kuulemma suorastaan kukoistaa. Mutta kartoista sitä ei löydy – Oblivion on näet peitenimi. Sama koskee myös kaupunkeja – Nadirin ja Zenitin nimet ovat itse asiassa aivan muut, mutta tällä alalla pitää olla varuillaan, huolehtia ettei lavertele ja lörpötle suunnitelmista ja aikomuksista. (BH, 119.)

Se, että Berenike pontevasti kieltää keksineensä Oblivionin, saa epäilemään maan olemassaoloa. Berenike on piirtänyt kuvitteellisten kaupunkien karttoja ja haaveillut pääsevänsä selville kadonneiden kaupunkien arvoituksista. Tässä toistuu ajatus Daidaloksen labyrintistä, jonka kertoja rakentaa itse ja johon hän myös joutuu. Fantastisella matkallaan Berenike pääsee Oblivioniin – oli maa keksitty tai ei.

Bereniken matkustaa unen ja kuoleman maisemaan. Berenike on menettänyt puhekykynsä niin Klinikalla kuin Nadirissakin. Freudin mukaan mykkyys symboloi unissa ja saduissa kuolemaa. Kuolemaa kuvaavat myös piiloutuminen ja katoaminen. (Freud 1913/1995, 183–185.) Näin tulkittuna Bereniken mykkyys ja kätkeytyminen viemäreihin yhdistyvät kuolemaan. Oblivionin yö on myyttinen maisema, joka muistuttaa kuolleiden tuonpuoleista valtakuntaa. Nadirin viemäriässä asuu varjoja, jotka vertautuvat kreikkalaisen mytologian manalan olentoihin. Kreikkalaisen mytologian Styks-virta erottaa kuolleiden valtakunnan elävien maasta. Virran tuolla puolen on maa, jossa varjot vaeltavat ikuisessa hämärässä. (Henrikson 1999, 344.) Jo se, että Oblivion viittaa nimellään unohdukseen, yhdistää maan manalaan. Yksi myyttisessä manalassa virtaavista joista, Lethe, on unohduksen joki, joka hävittää muistot menneestä elämästä (emt., 344).

Bereniken lauttamatka pimeällä virralla Dafne-lautturin kanssa on toisinto manalamyyttien lauttamatkoista. Katriina Kajannes toteaa öisen matka merellä tai virralla olevan toistuva aihe ma teksteissä, jotka kuvaavat poikkeuksellisia tajunnantiloja ja initiaatiota. Tällainen matka kuvaa irrationaalista tietämistä, esimerkiksi näkyä tai unta. Matkan kohde on varjonkaltainen yön ja kuoleman maailma. (Kajannes 2003, 174.) Tämän matkan voi tulkita Jungin kuvaamaksi myyttiseksi öiseksi merimatkaksi (Jung 1911–1912/1986, 210).

Öinen merimatka esiintyy Jungin mukaan myyteissä esimerkiksi aurinko-jumalan sulkemisena äidilliseen kohtuun, jossa jumalaa uhkaavat kaikenlaiset vaarat. Äidillisen kohdun analogioita ovat muiden muassa meri ja kalan vatsa, joihin sankari saattaa joutua. Jungin mukaan meri on kohdun analogia, sillä aurinko laskee mereen syntyäkseen uudelleen. Öisen merimatkan idea on

luoda yhteys äidilliseen alkuperään ja saavuttaa kuolemattomuus. (Jung 1911–1912/1986, 210–212.) Bereniken oleskelu Nadirin bordellissa on öisen merimatkan variaatio. Hän on bordellin huoneessaan vankina samantapaisesti kuin myyttinen sankari on suljetun tilan vanki. Bordellia kuvataan samoin kielikuvin kuin kohtua voisi kuvata.

Myyttitulkinta ei aina ole ongelmatonta, sillä jokainen venematka voidaan tulkita öiseksi merimatkaksi (ks. White 1973, 33–34). John J. Whiten mukaan kaikki viittaukset myytteihin eivät ole mytologisia motiiveja. Jotta myyttianalogia olisi mytologinen motiivi, sen tulee olla tarkoin määritelty ja esitetty sellaisissa kohdissa, jotka ovat merkityksellisiä juonen kehittymiselle. (White 1973, 11.) Tarina lauttamatkasta varioituu romaanissa. Lapsena Berenike ja hänen ystävänsä Dafne ovat uittaneet lauttoja karppilammella, mutta vain Dafnen lautta on päässyt helposti vastarannalle (BHår, 286). Berenike ei ole saavuttanut päämääräänsä. Lapsuuden lauttaleikki ei kuvaa matkaa kuoleman valtakuntaan. Lasten leikki lammella on peilirakenne, joka ennakoii Bereniken, Dafnen ja Lämmchenin matkaa hevosten Heliganiin Nadirin karnevaalin aikana. Lämmchen hyväksyttään tähän hevosen maahan, mutta Berenike joutuu palaamaan siltaa pitkin kaupunkiin.

2.2. Unityö

Lindbergin romaani jakautuu kahteen osaan tapahtumapaikan mukaan. Uudessa paikassa bordellikaupungissa kertoja on erilainen kuin aiemmin, sillä hän on muuttunut lihavasta laihaksi ja halveksitusta ylennetyksi. Fantastinen maa muistuttaa unta, koska siinä on jotain tuttua, mutta vieraaksi muuntuneena. Sen paikat ja henkilöt muistuttavat niitä, joista Berenike kertoo Klinikalla kirjoittamissaan vihoissa, mutta Oblivionissa ne näyttävät erilaisina. Näin Oblivion muistuttaa Freudin käsitystä unesta, joka yhdistää kuluneen päivän tapahtumat varhaisempiin muistoihin ja unennäköhetken tuntemuksiin (Freud 1900/1999, 142; ks. myös Wright 1984, 24). Miksi kertoja kertoo fantastisesta animatkastaan?

Berenike kertoo hysteerisistä oireistaan ja vertaa itseään kuuluisiin hysteerikkoihin, joita Freud on yrittänyt hoitaa. Bereniken kirjoitustyö muistuttaa psykoanalyttista hoitoprosessia. Freud katsoo hysterian ymmärtämisen edellyttävän perehtymistä uniin ja unien tulkintaa (Freud

1905/2006, 22–23). Oireet ovat voineet syntyä elämyksistä, jotka ovat unohtuneet ja painuneet tiedostamattomaan. Tämän seurauksena hysteerikko kärsii usein amnesiasta, muistin aukkoisuudesta. Psykoanalyysin tehtävä on täydentää muistin aukot ja saattaa häiriöitä aiheuttavat tiedostamattomat ilmiöt tietoisuuteen. (Freud 1940/1981, 246–247.) Unessa voi Freudin mukaan elää muistoja, jotka ovat valvetilassa tavoittamattomia. Samoin unessa voi tietää asioita, joita valveilla ei tiedä tietävänsä. Uni voi todistaa, että potilas tuntee asioita, joita tämä ei muulloin saa mieleensä, esimerkiksi säädyttömiä sanoja. (Freud 1900/1999, 18–19.) Berenike kertoo, kuinka hänen mieleensä nousee rumia sanoja. Rumat sanat muistuttavat paitsi psykoanalysoitavan sensuroimatonta kieltä, myös karnevaalin torikieltä (Bahtin 1965/2002, 12).

Sekä karnevaalille että unelle on tyypillistä kääntää asioita nurin. Freudin mukaan unityö käyttää runsaasti käänteisilmaisuja, joiden avulla sensuuri voi muuntaa unen sisällön miltei käsittämättömäksi. Unessa voivat kääntyä päinvastaiseksi sisältö ja aikasuhteet. (Freud 1900/1999, 277.) Vaikka Nadirissa ei ole aikaa, Berenike palaa siellä menneisyytensä tapahtumiin, minkä seurauksena kerronnan aikatasot sekoittuvat. Menneisyyden hahmot, esimerkiksi isä ja Åke-setä ilmestyvät bordellikaupunkiin. Nämä hahmot saavat kertojan muistelemaan lapsuutensa retkiä tähtitorniin katsomaan kaukaisia planeettoja. Kiiivettyään bordellin ylimmän kerroksen Taivaaseen Berenike huomaa, että Nadirissakin on tähtitorni. Kerrontahetken tähtienkatselu sekoittuu muistoihin aiemmista tähtitornireissuista siten, ettei voi erottaa, kuvataanko mennyttä vai nykyhetkeä.

Unityö toimii analogian periaatteella. Freud (1900/1999, 270–272) näkee unen tärkeimpänä mekanismina samankaltaisuuksien sulauttamisen yhteen ja niiden esittäminen yhtenä. Paremminkin mitään muuta asioiden välistä suhdetta uni ilmaisee samankaltaisuutta. Unityö hakee uusia vastaavuuksia sensuurin hylkäämien tilalle. Unessa esiintyvä hahmo voi edustaa useaa henkilöä, joiden yhteisiä piirteitä se ilmentää. Tällaista hahmoa Freud nimittää samastumaksi. Sekamuodosteita unityö luo esimerkiksi silloin, kun se yhdistää usean henkilön piirteitä yhteen henkilöön, jossa ne liittyvät uudeksi kokonaisuudeksi. Näiden piirteiden ei tarvitse olla hahmoja yhdistäviä toisin kuin samastumassa. Samastuman ja sekamuodostelman välillä ei kuitenkaan ole selvää rajaa. Freudin mukaan uni ei välitä ristiriidasta, vastakohdasta tai kiellosta, vaan esittää vastakohdatkin yhtenä. Unityö voi korvata elementin sen toivevastakohdalla. Freudin (1916–1917/1981,

215) mukaan uni saattaa luoda maailman, jossa tavanomaiset suhteet ovat ylösalaisin; unessa jänis voi ampua metsästäjää.

Bereniken tuntemat ihmiset esiintyvät Nadirissa uusissa rooleissa. Sikiönä kuollut kaksoissisko on siellä trapetsitaiteilija Nora Mortale ja Bereniken vihkipappi pastori Hubel on pastori Jubel tai Joball. Nadirin ulkopuolisen vapaakaupungin kuningatar Paltan on hahmo, jossa yhdistyvät Klinikalta kaupungille kulkemaan päästetyt potilaat ja Bereniken perheen Paltaniksi kutsuma ryy-syihin pukeutunut nainen. Nadirissa oleskeleva Maria Purpur yhdistää hahmossaan Bereniken opiskelutoverin Marian ja Sylvia-äidin. Unen Maria laulaa laulua, jota Sylvia on laulanut kertojan ollessa lapsi. Berenike kuvaa Marian äänialaa luonnehdinnalla ”Maria Purpurs sylvassa sopran” (BHår, 274)¹. Bordellin johtaja Herrn i Himlen (suom. Taivaan Herra) yhdistää olemuksessaan Bereniken isän Jörgin ja tohtori Libiuksen. Bereniken isän tavoin johtaja kantaa luumunvioletteja monitaskuisia housuja. Libiuksen lailla hän on kiinnostunut naisen sielunelämästä: Isflickan kertoo johtajan kirjoittaneen aihetta käsittelevän teoksen, jossa pohditaan tietynlaisen naisen ja apinan risteytymistä (BHår, 271). Freud (1900/1999, 276) katsoo, että samastuma ilmaisee toiveen osapuolten paikanvaihdoksesta. Näin tulkittuna Bereniken voi ajatella toivovan Libiuksen korvaavan isän tai päinvastoin. Molemmat miehet ovat Bereniken kaipaamia mutta tavoittamattomia. Isä on jättänyt perheensä ja muuttanut toisen naisen kanssa ulkomaille Bereniken ollessa lapsi, ja Libiukseen Berenikellä on toivomaansa etäisempi suhde. Unessa Berenike saa luokseen ikävöimänsä henkilöt.

Unien tulkinnassa Freud (1900/1999, 108, 109, 117, 118, 125) esittää, että jokainen uni ilmaisee toiveen toteutumana. Osa unista on selkeitä toiveunia, mutta osassa unista sensuuri on muuntanut toiveen hankalasti tulkittavaan muotoon. Ilmisisällöltään ikävä uni voi osoittautua piiloajatusten tasolla toiveiden täyttymykseksi. Bereniken unessa on tapahtumia, joissa kertojan aiemmasta elämästään muistama ahdistava tilanne on kääntynyt kertojan kannalta parhain päin. Klinikalla Berenike kertoo Dafnen serkusta Lämmchenistä, joka on ihastunut Pilgrim-nimiseen uskonnolliseen ja siivoon poikaan. Ihastus on molemminpuolista. Dafne ja Berenike päättävät pilailulla pariskunnan kustannuksella väärentämällä kirjeen, jossa solvaavat tyttöä Pilgrimim nimissä. Syytöksistä loukkaantunut Lämmchen tekee itsemurhan. Bereniken omaatuntoa pila on painanut paljon.

¹ Suomennoksesta puuttuu viittaus Sylviaan. Suomeksi Purppuran sopraano on neulanterävä ja säröilevä (BH, 271).

Kertojan unen roolimunnokset esittävät Pilgrimien ja Lämmchenin tarinat toisin. Unessa karnevaalin järjestäjät esittävät Lämmchenille Pilgrimien kuvaa ja uskottelevat tämän olevan tytön tuleva sulhanen. Sulhanen on oikeasti vanha ja ruma Skålbuk. Unen Pilgrim on väkivaltaisen jengin johtaja, jolta välttyminen on pelkästään hyvä asia. Uni ei esitä kertojaa ilkeän pilan tekijänä, vaan päinvastaisessa roolissa. Berenike ja Dafne pelastavat karnevaalipilan kohteeksi joutuneen tytön kuljettamalla tämän turvaan. Osa Nadirissa toistuvista tapahtumista on Bereniken kuvitelmia tai kauhukuvia, jotka unessa käyvät toteen. Klinikalla Berenike kuvittelee, miltä tuntuisi kuolla. Kuoleman jälkeen hiukset palaisivat krematorion uunissa kauhistuttavana soihtuna. Nadirin karnevaalissa Bereniken hiukset palavat pois, mutta uni on kääntänyt kertojaa kauhistuttavan tilanteen myönteiseksi.

Berenike kertoo myös unimaailmassaan näkevänsä unia, mutta koska näiden unien tapahtumat ja henkilöt ovat juuri niitä, jotka ympäröivät kertojaa silloinkin, kun hän kertoo olevansa valveilla tässä maassa, tulkitsen kaiken Oblivionissa kerrotun uneksi. Unen näkeminen unessa ei tarkoita sitä, että sisäkkäistä unta kehystävä uni olisi valvetta. Freudin (1900/1999, 286) mukaan unityö voi sijoittaa jonkin asian uneksi uneen ja samalla korostaa sen todellisuutta. Uni unessa esittää Freudin mukaan todellisia muistoja, jotka unityö pyrkii esittämään epätosina.

Blundade, drömde,

och vaknade med ett ryck, varm och durrig och med smak av träck i munnen & det va den konstigaste dröm, men ändå är det nåt lurt med de här namnen som låter som ekon från världen jag lämnat, tycker jag. [--] Men nej, jag orkar inte längre himla mej över överensstämmelser och upprepningar, ekon av ekon och förvrängningar av namn, och anamorfa spegelbilder av ansikten. (BHår, 267.)

Suljin silmät, näin unta

ja heräsin säpsähtäen kuumana ja sonnan maku suussa & uni jonka näin oli tosi outo, ja kaikki nämä nimet ovat kuin hylkäämäni maailman kaikuja. [--] Mutta ei, en jaksa enää kauhistella yhteensattumia ja toistoja, kaikujen kaikuja ja nimien väännöksiä ja vääristyneitä peilikuvia. (BH, 265.)

Romaanissa monentuvat henkilöiden ja tapahtumien lisäksi paikat.¹ Miljoonabordellin kuvauksessa on yhdistynyt kolme Bereniken aiemmasta elämästään muistamaa rakennusta. Miljoonabordelli ja Bereniken lapsuudestaan muistama huvila Villa Riemu muistuttavat toisiaan. Niiden molempien huipulla on torni, jonne johtavat kierreportaat. Kummassakin tornissa on observato-

¹ Freudin (1900/1999, 272) mukaan unityö käsittelee paikkoja samantapaisesti kuin se käsittelee henkilöitä, eli samastamalla ja luomalla sekamuodosteita.

rio. Kuvaus Klinikasta muistuttaa kuvauksia huvilasta ja bordellista. Huvilan ja Klinikin ikkunoista Berenike on voinut katsella pientä lampea, kun taas bordellin ikkunasta hän näkee virran.

Nadirin kaupungin arkkitehtuurin voi tulkita ilmentävän Freudin uniteoriassaan esittämiä muutumia, mutta toisaalta sen voi katsoa kommentoivan unen tulkinnan mahdollisuutta. Romaanissa erilaiset rakennukset ovat tajunnan metaforia. Sokkeloisen bordellin alla kulkee toinen sokkelo, viemäriverkostojen labyrintti ja Alakaupunki. Jos suhteutan maanalaisen maailman unityöteoriaan, voin tulkita sen symboloivan unen piiloajatuksia ja maanpäällisen kaupungin unen ilmiä. Maanalaiset viemäri ja kaivos ovat varmoja piilopaikkoja, joihin on äärimmäisen vaikea päästä ja joissa ei voi kulkea ilman Varjojen apua. Jos tulkitsen nämä paikat unen piiloajatuksiksi, Freudin unitulkinta näyttää miltei mahdottomalta. Kertoja voi piiloutua Varjojen kotiin, eivätkä etsijät voi löytää häntä sieltä.

Tiedostamattomaan ei ole pääsyä, sillä silloin kun se tiedostetaan, se lakkaa olemasta tiedostamaton (Freud 1915/2005, 122). Myös unet jäävät tuntemattomiksi jopa unennäkijälle itselleen, vaikka niiden mekanismi olisikin tuttu. Vaikka Freud toisissa teksteissään esittää tulkintoja omistaan ja toisten unista, väittää hän toisaalla unen olevan täysin epäsosiaalinen, koska sillä ei ole mitään ilmaistavaa toiselle ihmiselle. Uni on käsittämätön unennäkijälle itselleenkin. (Freud 1905/1983, 159.) Romaanin kätkeytymissymboliikan voi tulkita kuvaavan sitä, kuinka vaikea on saada tietoa omasta – saati toisen – psyykestä.

2.3. Menippolaisen satiirin uni

Keskenään samankaltaiset henkilöt voi tulkita sekä unityön aikaansaannoksiksi että karnevaalin toisiaan parodioiviksi kaksoisolentopareiksi (Bahtin 1963/1991, 187). Tällaista tulkintaa tukee sekin, että kertoja nimittää kohtaamiansa hahmoja ja tapahtumia vääristyneiksi peilikuviksi (BHår, 265). Bahtinin mukaan karnevaali ”oli tavallaan kokonainen järjestelmä pidentäviä, pienentäviä, eri suuntiin ja eri asteisiin vääristäviä peilejä” (Bahtin 1963/1991, 187). Bahtin (emt., 181) kuvaa, kuinka kaikki, mikä oli karnevaalin ulkopuolisen maailmankatsomuksen erottamaa, liittyy karnevaalin aikana yhteen ja astuu karnevaalikontakteihin. Karnevaali yhdistää pyhän

maalliseen ja suuren mitättömään. Tämän lisäksi siihen kuuluvat radikaalit metamorfoosit (emt. 255).

Karnevaalin maailmankuvaa ilmentää menippolainen satiiri, joka on Bahtinin mukaan romaanin kehitykseen merkittävästi vaikuttanut kirjallisuudenlaji. Menippolaisissa satiireissa saatetaan kuvata suoraan karnevaalijuhlia, mutta muissakin niiden tapahtumissa on nähtävissä karnevaalitorin logiikka. (Bahtin 1963/1991, 194–195.) Bahtin (emt., 214) katsoo menippeian käsittelevän perimmäisiä kysymyksiä universaalilla tavalla. Tällaisia perimmäisiä kysymyksiä ovat Lindbergin teoksessa elämän, kuoleman ja rakkauden kaipuun teemat. Menippeiasa fantasia, ylevä symboliikka ja filosofinen dialogi yhdistyvät syöverinaturalismiin, johon liittyvät saasta, turmelus ja alhaisuus. Menippeialle tyypillinen ”idean ihminen” seikkailee esimerkiksi ilotaloissa, vankiloissa ja orgioissa (emt., 169–170.) Berenike on unensa maailmassa bordellin työntekijä, joka joutuu eriskummallisiin tilanteisiin. Tämä kuvaus muistuttaa karnevalisoituneen kirjallisuuden kohtaus- ta, joka on siirtynyt tavallisen elämän normien ulkopuolelle (Bahtin 1963/1991, 212–213). Unen voi ajatella olevan tavallisen elämän ulkopuolella oleva maailma, johon eivät valve-elämän normit päde. Unta voi verrata karnevaalitorin elämään.

Bahtinin mukaan menippeia on mullistanut unen kuvauksen, koska ensimmäistä kertaa siinä lajissa uni esitetään tavalliselle elämälle vastakkaisena toisena elämänä, joka on järjestynyt omien lakiansa mukaan. Menippeian unessa syntyy poikkeuksellisia tilanteita, jotka ovat mahdottomia unen ulkopuolella. Toisinaan uni esitetään nurinkäännettynä maailmana, joka pakottaa arvioimaan tavallisen elämän uudelleen. Ihminenkin muuttuu unessa toiseksi ja joutuu unen koeteltavaksi. Kriisiunen seurauksena ihminen syntyy uudelleen ja näkee itsessään uusia mahdollisuuksia. (Bahtin 1963/1991, 214–215.) Nadirin kaupungissa miltei kaikki on päinvastaista kuin siinä maassa, josta Berenike lähti. Klinikalla on ollut kesä, mutta Nadirissa sataa lunta ja räntää. Valo on vaihtunut pimeydeksi. Berenike itse on muuttunut lihavasta äärimmäisen laihaksi. Bahtinin (emt., 172) mukaan menippeiasa kuvattu uni rikkoo unennäkijän eheyden ja yksimerkityksisyyden. Ihmisen määrittelemättömyyttä osoittaa menippeialle tyypillinen dialoginen suhde itseen. Menippeian piirteisiin kuuluu moraalis-psykologinen kokeellisuus, minkä vuoksi sille on ominaista hulluuden, kummallisten unien ja persoonallisuuden jakautumisen kuvaus. Menippeialle on ominaista kuvata hulluuden rajalla olevaa normeista poikkeavaa ihmistä (emt., 201). Julia

Kristeva (1967/1993, 42) on katsonut menippeialla ja unella olevan samanlainen rakenne, sillä ne molemmat välttävät määrittelemästä psyykkistä maailmaa. Menippeialle luonteenomaisia ovat skandaalit sekä sopimaton puhe ja käytös. Se sallii kaiken alhaisena ja hävettävänä pidetyn tuomisen esiin. (Bahtin 1963/1991, 171–173.)

Sorry, doktorn, men fick ett litet anfall. Tuggar på knogarna, räcker ut tungan åt klienterna, vilket tusentals monitorer och skärmar över hela stan återger och kommer att rendera mej snubbor, tuggar på mitt hår, spottar på golvet, ritar med läppstift fula gubbar på glasväggarna, rapar, ringer på Isflickan och skäller ut henne i skrift, vilket är imponerande och faller till sist ihop på min futon i stentung drömlös sömn. (BHår, 188–189.)

Sorry, tohtori, mutta sain pienen kohtauksen. Pureskelin rystysiä, näytin asiakkaille kieltä, minkä tuhannet valkokankaat toistivat eri puolilla kaupunkia ja mistä saan taas nuhteita, pureskelin hiuksia, syljin lattialle, piirsin huulipunalla lasiseinille rumia ukkoja, röyhtäilin, kutsuin Jääneitoa ja haukuin häntä kirjallisesti, mikä ei kylläkään tehnyt minkäänlaista vaikutusta, lysähdin lopulta patjalle ja vajosin syvään unettomaan uneen. (BH, 187.)

Nadirissa Berenike ei pyri sensuroimaan kirjoitustaan ja käyttäytymistään yhtä paljon kuin Klinikalla. Bahtin (1963/1991, 210) katsoo menippeian olevan sopiva genre ihmismielen syvyyksien kuvaamiseen. Nadirissa Berenikessä voi paljastua puolia, jotka eivät valveilla pääse esiin.

Bahtinin mukaan menippeiasa on usein sosiaalisen utopian piirteitä, jotka ilmenevät kuvauksissa unista ja matkoista tuntemattomiin maihin (Bahtin 1963/1991, 173–174). Menippolaisen satiiirin olennainen piirre on totuuden esiin provosoiminen. Tämä totuuden etsiminen motivoi fantastiset seikkailut ja oudot tapahtumat. Menippeian sankari vaeltaa fantastisissa maissa ja joutuu poikkeuksellisiin tilanteisiin, jollainen myös uni on. (Emt., 168–169.) Berenike tekee fantastisen matkan lähtemällä arkeologiselle tutkimusretkelle tiedostamattomaansa. Berenike kokee merkittävän muutoksen jo matkallaan tähän kaupunkiin. Päähenkilön muuttuminen unen maailmassa on paitsi fyysistä myös psyykkistä. Hän joutuu kummallisiin ja vaarallisiin tilanteisiin, jotka uhkaavat hänen henkeään mutta joista hän kuitenkin pelastuu.

Menippeian tapahtumat sijoittuvat usein kolmelle tasolle: maan päälle, manalaan ja Olympokselle. Nämä kolme tasoa esitetään karnevalisoituneina. (Bahtin 1963/1991, 171, 194.) Manala rinnastuu karnevaalitoriin ja sen poikkeustilanteeseen, jossa ihmisen suhde itseensä ja muihin ihmisiin on aidompi kuin muulloin (emt., 212). Oblivionkin muodostaa tällaisen kolmitasoisen maan. Sen manala on kaupungin alla oleva viemärilabyrintti, jonne eksyessään eksyy ”liukkaiden por-

taiden ja ahtaiden umpikujien manalaan” (BH, 299)¹. Alamaailman kuvaus saa romaanissa koomisia ja karnevalistisia piirteitä. Bahtinin (1965/2002, 351) mukaan keskiajalla manalan kuva karnevalisoitui, ja karnevalisaatio kumosi virallisen kristillisen käsityksen manalasta. Kiertäessä alakaupungissa Berenike avaa oven, jonka takana päätön prostituoitu syleilee asiakastaan. Syleily vertautuu menippeialle tyypilliseen manalan rajattomaan erotiikkaan (Bahtin 1963/1991, 204). Manalan lisäksi Oblivionissa voi päästä taivaaseen. Bordellin ylimmässä kerroksessa on Taivaan Herran valtakunta.

¹ ”i den oerhört komplicerande labyrint av brusande bäckar och vattenfall, slippriga trappor och trånga återvändsgränder” (BHår, 300-301).

3. KOLLEKTIIVINEN TIEDOSTAMATON JA ARKKITYYPIT

3.1. Arkkityyppisten hahmojen valtakunta

Allt
lika
otroligt
och fantastiskt
nytt
Eller bara glömt
för eoners eoner sedan (Bhår, 298).

Ja kaikki
oli
aivan
uskomattoman
ja upean
uutta
Tai muuten vain
kauan kauan sitten
unohtunutta (BH, 296).

Nadirin kaupunki on Berenikelle uusi ja outo, mutta samalla vanhastaan tuttu. Ennen matkaansa Berenike on vihjannut vihoissaan tällaisen kaupungin olemassaolosta ja siitä, että pääsisi tutkimusmatkalle sinne. Vaikka Berenike ei ilmeisesti ole koskaan aiemmin käynyt Oblivionissa, hän tietää siitä yllättävän paljon. Osan jutuista hän kuulee apuriltaan Is-Stintanilta, mutta osan hän tietää ennestään. Vaikka Oblivionin nimi viittaa unohdukseen, se on muistojen maa, jossa Bereniken kohtaamat uudet asiat palauttavat hänen mieleensä asioita, joita hän on kohdannut aiemmin. Omien kokemustensa lisäksi Berenike tietää siellä myös asioita, jotka ovat tapahtuneet jo kauan ennen hänen syntymäänsä.

Bereniken kertomuksessa kerrontahetken rinnalle tulee muistettu menneisyys. Muistaminen on osa Bereniken terapiaa, sillä hänen on yritettävä palauttaa mieleensä torjumansa kipeät muistot. Bereniken henkilökohtaisen menneisyyden, lapsuusmuistojen ja epäonniseen rakkauteen liittyvien muistojen rinnalla romaanissa nousee esiin myös myyttinen menneisyys ja ihmisiä kautta aikain askarruttaneet kysymykset. Nadirin alle hautautuneet kaupungit kutkuttavat Bereniken tutkijanutelaisuutta. Kaivamalla esiin muinaisia kaupunkeja Berenike voisi tutkia aikaa ennen syntymäänsä.

C.G. Jung (1934/1980, 3) kritisoi Sigmund Freudin teoriaa siitä, että Freud näkee tiedostamattoman ainoastaan torjuttujen ja unohdettujen asioiden yksilöllisenä varastona. Jung tosin myöntää, että Freud on tietoinen tiedostamattoman arkaaisista ja myyttisistä aineksista. Freud (1900/1999, 457) esittää, että unennäköjä palaa lapsuuteen ja että yksilöllisen lapsuuden kautta ihmiskunnan kehitys ja varhaishistoria tulevat esille. Unien tulkinnessaan Freud kuitenkin keskittyy lähinnä suhteuttamaan unia unennäköjän yksilölliseen historiaan toisin kuin Jung. Jungin (1934/1980, 3–5) mukaan yksilöllinen tiedostamaton on tiedostamattoman pintakerros, joka lepää syvemmän kerroksen päällä. Tätä syvempää kerrosta Jung nimittää kollektiiviseksi tiedostamattomaksi, jonka arkkityyppeinä ilmenevä sisältö ja käyttäytymismallit toistuvat kaikkialla maailmassa kaikilla ihmisillä. Arkkityyppi muuttuu tullessaan tietoiseksi ja havaituksi ja värityy sen yksilöllisen tietoisuuden mukaan, jossa se ilmenee. Jungin (emt., 6) mukaan esimerkiksi luonnon mytologisoitujen prosessit, kuten kesä ja talvi sekä kuun vaiheet, ovat sisäisen maailman symbolisia ilmaisuja, joissa psyyken tiedostamaton draama tulee saavutettavaksi tietoisuudessa luontoon peilattuna.

Jungin (1944/2007, 122) mukaan yleisin kollektiivisen tiedostamattoman symboli on meri, jonka valoa heijastavan pinnan alle kätkeytyvät mittaamattomat syvyydet. Veden pinta näyttää häivähdyksiä pinnanalaisesta maailmasta mutta samalla vääristää kuvan syvyyksien olennoista. Arkkityypit ilmaisevat itsensä metaforisesti (Jung 1951/1980, 157). Ne ovat ambivalentteja, sillä niillä on sekä negatiivinen että positiivinen aspekti. Monimerkityksisyytensä vuoksi arkkityyppejä ei voi tulkita täydellisesti, minkä vuoksi ne ovat Jungin mukaan aitoja symboleita. Tiedostamattoman sisältö välttelee lopullista tulkintaa. (Jung 1934/1980, 37–38.) Huoneestaan Berenike voi nähdä virran veden pinnan, jonka peilissä voi kuvitella heijastuvan kuningatar Bereniken nimikotähtikuvion Coma Berenicesin loistavat kutrit.

Och här sitter jag och låter blicken följa det strömmande vattnet, och det ligger nära till hands att tänka på det svävande mörka sjögräset som hår, berenikehår, en mörkt melankolisk spegling av drottninghåret i himlarymderna (Bhår, 191).

Tässä minä sitten istun, katselen virtaavaa vettä ja siinä aaltoilevaa tummaa meriheinää, tähtitaivaan kuningattaren suortuvien melankolista heijastumaa virrassa (BH, 190).

Pinnanalainen meriheinä on tavoittamaton, sillä Berenike voi kuvitella sen huljuvan virran pyörteissä, mutta käsiinsä hän ei voi sitä saada. Tämä kuvaa mahdottomuutta päästä perille tiedostamattoman salaisuuksista. Kuvaus meriheinästä ja taivaan tähtien heijastuksesta on kuva, joka yhdistää eri maailmat ja tuo esille metafyyysisen tason. Maan pinnalla oleva henkilö katsoo pinnan alle, mutta näkee samalla taivaan kuvan.

Jungin (1928/1981, 158) käsityksen mukaan silloin, kun yksilöllisen torjunta lakkaa, kollektiivinen psyyke vapauttaa yksilölliset fantasiat. Näin käy esimerkiksi unessa. Pettämätön merkki siitä, että kuvat ovat kollektiivisia, on Jungin mukaan niiden kosmisuus. Kosmisia ovat kuvat temporaalista ja spatiaalisesta äärettömyydestä, astrologiset assosiaatiot, maapalloon, kuuun ja aurinkoon liittyvät analogiat sekä muutokset ruumiin mittasuhteissa. Unen mytologiset ja uskonnolliset motiivit ovat niin ikään merkkejä kollektiivisen tiedostamattoman aktiivisuudesta. Kollektiivinen elementti esiintyy esimerkiksi unissa, joissa unennäköjä lentää avaruuden halki komeetan tavoin, on joutunut outoon paikkaan tai on vieras itselleen. Bereniken unessa on Jungin mukaan tulkittuna läsnä kollektiivinen elementti. Unen kuvat ovat kosmisia ja mytologisia. Berenike esimerkiksi rinnastaa kaupungin astrologiseen tähtikarttaan.

Jungin (1948/2007b, 79) mukaan kollektiivinen tiedostamaton on kauempana tietoisuudesta kuin persoonallinen tiedostamaton. Kollektiivisesta tiedostamattomasta kumpuavat suuret unet, jotka Jungin mukaan ilmenevät yleensä ihmisen kriittisissä elämänvaiheissa – varhaisessa nuoruudessa, puberteetissa, keski-ikäen kynnyksellä tai ennen kuolemaa – aikoina, jolloin ihminen muuttuu. Nämä suuret unet ovat usein lyyrisen kauniita. Ne eivät käsittele vain unennäköjän omia kokemuksia, vaan yleisiä ideoita. Bereniken matkan voi tulkita kuvaukseksi tällaisesta suuresta unesta, joka herättää esiin arkkityypiset kuvat. Romaanin runsaat viittaukset mytologioihin, satuihin ja uskontoihin sekä astrologiaan saavat näin selityksen.

Arkeologinen tutkimusretki Oblivioniin kuvaa yritystä kaivaa esiin muinaisista ajoista periytyvää arkaaista psyyken sisältöä. Kaupungin ja sen alapuolisen maailman sokkelot ja kerrokset kuvastavat tajunnan tasoja. Berenike kuvailee kaupunkeja, joiden päälle nykyinen Nadir on rakennettu. Näistä kaupungeista kuudes on tulkittavissa kollektiivisen tiedostamattoman kuvaksi. Se on naisten rakentama vesikaupunki, jota ei ole alistettu kurille ja järjestykselle. Vedestä ja kankaasta

rakennettu kaupunki tuhoutuu myrskyissä, ja sen paikalle rakennetaan Nadir. Uuden kaupungin viemäriverkosto on kuudennen kaupungin vesistöjen kaltainen, mutta se näyttäytyy pelottavana. Se muistuttaa tiedostamatonta, joka on erkaantunut liian kauas tietoisuudesta ja joka tämän vuoksi näyttäytyy vaarallisena ja tasapainoa uhkaavana (Jung 1944/2007, 125–126).

Ja, det fanns bara ett ställe i Oblivion som erbjöd ett säkert gömställe och det var Staden under Staden, Skuggornas hem, och bara ett ställe utanför det som kunde tänkas erbjuda asyl för en ung flykting och det var landet bortom Floden, hästarnas Heligan. Men däremellan Stad fanns ett brett vatten, och bortom det stranden som, enligt vad Isflickan berättat, inte gärna låter sig ”erövras”. (BHår, 300.)

No, kaupungissa oli yksi paikka, johon etsijöiden valot eivät ylettyneet: Suuri Viemäri... Niinpä niin, Oblivionissa oli vain yksi varma piilopaikka – Kaupunki kaupungin alapuolella, Varjojen koti, ja sen ulkopuolella oli nuorelle pakolaiselle vain yksi mahdollinen turvapaikka – tuo mystinen maa Virran toisella puolella, hevosten Heligan. Mutta kaupungin ja Heliganin välissä oli leveä Virta, ja Virran toisella puolella ranta, jota Jääneidon mukaan kukaan ei ollut koskaan ”valloittanut”. (BH, 298.)

Tutustumalla kaupungin ulko- ja alapuoliseen maailmaan Berenike saa tietoa kollektiivisesta tiedostamattomasta. Kaupungin ulkopuolinen on arkkityyppisten ja myyttisten hahmojen valtakunta. Viemärin kautta voi kulkea kaivoksille, joiden voi tulkita olevan viemäreitäkin kauempana tietoisuudesta kollektiivisessä tiedostamattomassa.

– Har ni nånsin varit nere i en gruva, Libius?

Där råder den *egentliga* natten, och en skugga fladdrar vild och vanställd över de skrovliga väggarna. I skenet av min ficklampa såg jag stim av ”gruvålar” dra förbi, och uppe i taket hängde riktiga vampyrer som man kunde tagit för små svarta dockparaplyer. (BHår 316–317.)

– Oletteko koskaan käynyt kaivoksessa, Libius?

Siellä vallitsee *todellinen* yö, ja varjot häilyvät rosoisilla seinillä villeinä ja vääristyneinä. Taskulamppuni valossa näin miten ohitseni vilisti parvi kaivosrottia, ja katossa roikkui vampyyreja, joita olisi voinut luulla mustiksi nukensateenvarjoiksi. (BH, 314.)

Berenike näkee kaivoksen asukkaat vääristyneinä. Vampyyrit näyttävät sateenvarjoilta, ja olentojen varjot ovat häilyviä. Olennot ilmentävät tällä tavoin tiedostamattoman kuvien muuntautumiskykyisyyttä, vaikeaselkoisuutta ja pelottavuutta. Arkkityypit ovat psyyken elementtejä, joilla on autonomia ja tietty energia, jonka ansiosta ne voivat ottaa itselleen sopivimman ilmenemismuodon (Jung 1911–1912/1986, 232). Ne ovat eläviä psyykkisiä voimia, jotka ihmisen tulee ottaa huomioon. Arkkityypit suojelevat ihmistä, mutta jos niitä ei huomioi, ne voivat aktivoida psyykoottisia tiloja. Arkkityypit eivät itsessään ole mielenhäiriön tuotteita, vaan ne ovat samoja kai-

killa ihmisillä. Jos tiedostamattomasta erkaantunut tietoisuus ei enää hallitse tiedostamatonta, syntyy ongelmia, jotka voivat ratketa, kun tiedostamaton sulautuu tietoisuuteen. Tätä prosessia Jung nimittää individuaatioksi.¹ (Jung 1934/1980, 39–40, 1940/1980b, 156–157.)

3.2. Arkkityyppinen äiti

Jungin (1911–1912/1986, 208) mukaan kaupunki on äidillinen symboli, sillä kaupunki sulkee asukkaansa suojaansa, kuten äiti lapsensa. Tällaisia merkityksiä on myös vedellä, sillä elämä syntyy vedestä. Samalla vesi on kuoleman paikka. Kaupungin ja veden tavoin tiedostamattolla on äidillinen merkitys. (Emt., 218–219.) Jungin teorian mukaan tulkittuna Nadirin kaupunki saa merkityksiä, jotka liittyvät äitiin, naiseen ja tiedostamattomaan. Nadir näyttäytyy niin elämän syntymisen kuin kuolemankin paikkana. Jungin (emt., 212) mukaan myyteissä toistuu aihe, jossa sankari syntyy uudelleen palattuaan sitä ennen kohtuun.

Nadiria kutsutaan Naisten kaupungiksi. Berenike kuvaa toistuvasti sekä kaupunkia että Miljoonabordellia kuvin, joiden avulla voisi kuvata myös naisen sukupuolielimiä. Kaupunki ja bordelli vertautuvat kohtuun.

Eller skyndar ni i *ert just nu* i fjädrande Schollsandaler korridoren fram på er Klinik, medan ni muttrar nåt om patient Kropp, vars Häfte IV ni nyligen läst, eller vem vet kanske ligger ni i den komiska möbel som kallas parsäng och drömmer att ni just räckt mej er hand och att vi två, som de där barnen på tavlan med skyddsängeln med ängsligt tickande hjärta följer Isflickan in i Bordellens fuktigt peristalterande labyrint. (BHår, 261.)

Vai kiiruhdatteko parhaillaan joustavilla Scholl-sandaaleilla pitkin *Klinikkanne* käytävää tupisten jotain potilas Kroppista, jonka Vihko VI:n olette juuri lukenut. Tai mistäpä sen tietää vaikka makaisitte sillä parisängyksi kutsutulla, kaikin tavoin hullunkurisella mööpelillä ja haaveilisitte, miten ojentaisitte kätenne minulle ja miten me kaksi, aivan kuin ne suojelusenkelitaulun lapset, seuraaisimme sydän tikittäen Jääneitoa Bordellin kostean supistelevaan labyrinttiin. (BH, 259.)

Jungin (1938/1980, 81–82) mukaan äidin arkkityyppi ilmenee lukuisissa eri hahmoissa. Usein se assosioituu paikkoihin, jotka edustavat hedelmällisyyttä. Tällaisia ovat esimerkiksi runsaudensarvi, viljelty pelto ja puutarha. Se voidaan liittää myös esimerkiksi luolaan, puuhun, puroon ja syvään kaivoon tai astioihin ja astianmuotoisiin kukkiin. Samoin taikaympyrä ja mandala voivat

¹ Käsittelen individuaatioprosessia luvussa 8.

ottaa äidin arkkityypin hahmon, sillä äidin tavoin ne implikoivat suojelusta. Kohtu on niin ikään liitettävissä äidin arkkityyppiin. Muiden arkkityyppien tavoin äidin arkkityyppi on ambivalentti. Sen negatiivista puolta symboloivat muiden muassa noita, lohikäärme, hauta, syvä vesi, kuolema ja painajaiset. Se yhdistyy salaiseen ja pimeään: hornan kuiluun, kuolleiden valtakuntaan sekä kaikkeen, joka nielee ja tuhoaa, viettelee ja myrkyttää. Positiivinen äiti hallitsee maagisen transformaation ja uudelleensyntymän paikkaa sekä alamaailmaa ja sen asukkaita. Äidin arkkityyppi ilmenee eri tavalla miehellä ja naisella. Miehellä se ilmentää vierasta, mutta naisella naisen omaa elämää. (Jung 1938/1980, 105.) Nadirin kaupungissa on alluusioita kärsimykseen, kuolemaan ja helvettiin, jotka yhdistävät sen kauhean äidin arkkityyppiseen hahmoon. Yhdessä sen porteista lukee Lust gör fri¹. Tunnuslause on irvokas mukailu Auschwitzin keskitysleirin portin sanoista Arbeit macht frei. Yhteys tuhoamisleiriin korostaa kaupungin väkivaltaisuutta ja julmuutta. Nadirissa ja sen bordellissa ilo ja nautinto eivät vapauta, vaan ne orjuuttavat ruumistaan myyvät naiset miesten palvelukseen.

Jung (1911–1912/1986, 214–216) kuvaa *Raamatun* Johanneksen ilmestyksessä kuvattua Babylonian tuhoa äidin arkkityypin kautta. Babylon rinnastuu hänen mukaansa naiseen ja äitiin, joka houkuttelee haureuteen. Tämä nainen on kaiken inhottavan, pahan ja likaisen äiti, joka rinnastuu kirottujen kaupunkiin. Nadirin bordellin voi tulkita tällaiseksi haureuden paikaksi. Bordelli viekoittelee ja houkuttelee nautintoihin, jotka voivat olla tappavia: bordellin palaessa muuan asiakas kuolee liekkeihin, koska ei pysty irrottautumaan prostituoidusta.

Lindbergin romaanissa voi nähdä viittauksia Johanneksen ilmestykseen ja kuvaukseen Babylonin portosta. Yhden Nadirin prostituoidun nimi on Babilonia, mutta koko kaupunki rinnastuu syntiseen kaupunkiin. Molemmissa teksteissä lukujen seitsemän ja kaksitoista symboliikka on merkityksellinen. Nadir on seitsemäs kaupunki, ja Johanneksen ilmestyksessä enkeli avaa seitsemän sinettiä. Romaanissa *Berenikes hår* kuvatut Lämmchenin (suom. Karitsa) häät ovat päinvastaiset Johanneksen ilmestyksessä kuvatuille Karitsan häille. *Raamatussa* Karitsan morsiamen valkea puku ”tarkoittaa vanhurskaiden pyhiä tekoja” (Ilm. 19:8). Lindbergin romaanissa Karitsa on karnevaalissa valittu väärä morsian, jonka puku on valepuku. Ilmestyskirjassa (Ilm. 19:9) hääaterialle on kutsuttu autuaat, mutta Lämmchenin häiden vieraat ovat lähinnä bordellin asiakkaita ja

¹ Suomentoksessa Lust macht frei.

naisten hyväksikäyttäjiä. Nadirin tuhoutumista tulipalossa voi verrata Babylonian tuhoon. Nadirin tuhon jälkeen Berenike kulkee savuavilla raunioilla. Ilmestyskirjassa kuvataan, kuinka ”portton roviosta nousee savu aina ja ikuisesti” (Ilm. 19:3).

Nadirin ulkopuolisessa vapaakaupungissa Berenike kohtaa Paltanin, jota kutsutaan vapaakaupungin kuningattareksi. Paltan on tulkittavissa arkkityyppiseksi äidiksi. Hän on piilottanut vaatteidensa alle virrasta löytämänsä vauvan Vass-Moseksen. Arkkityyppisen äidin tavoin Paltan on paitsi turvaava ja huolehtiva, myös pelottava.

Nå, Isflickan knuffade fram mej till en kökkenmödding av madrasser och uppspetad på den satt en barsk och bjudande dam under ett jättelikt svart paraply (det slaskade), och vänslades med en uggle som inte var större än att den rymts i en kaffekopp. Hon bar ett lutande torn av hattar på sitt huvud och riktade ett par förfärliga gruvhål till ögon mot oss. (BHår, 219.)

Sitten Jääneito jo tönikin minua kohti patjaläjää, jonka huipulla istui tuikea ja käskevän näköinen nainen valtava, musta sateenvarjo päänsä päällä (satoi räntää) ja silitteli pöllöä, joka oli niin pieni että se olisi mahtunut kahvikuppiin. Päässään hänellä oli vino pino hattuja ja niiden alta meitä tuijotti kaksi pohjatonta kaivosaukkoa muistuttavaa silmää. (BH, 217.)

Arkkityyppinen äiti yhdistyy sekä syntymään että kuolemaan. Paltanin hahmo muistuttaa kuoleman hahmoa pohjattomine silmineen, jotka assosioituvat pääkallon silmänaukkoihin. Paltanin olalla istuvan pöllön voi tulkita tuonelan linnuksi. Pöllö on myyteissä paitsi viisauden, myös kuoleman lintu. Kreikkalaisen mytologian mukaan se viestii tulevasta turmiosta ja surusta ja on kuoleman paha enne. (Ovidius 1997, V 543–550.)

Äidin arkkityyppi on rinnastettavissa nielevään ja tuhoavaan mutta samalla uudelleen synnyttävään groteskin realismin kohtuun. Bahtinin (1965/2002, 26) mukaan groteskin realismin ruumiissa yhdistyvät kohtu ja hauta. Karnevalistiseen kuvastoon kuuluu myös kaksijakoinen manala. Keskiajan kansankulttuuri nauroi synkän vakavalle käsitykselle manalasta ja muutti hedelmättömän ja lopullisen manalan kuvan hedelmälliseksi. Hedelmällisen manalan kuolema on raskaana ja synnyttää. Näin se esittää, kuinka kuoleva menneisyys synnyttää uuden tulevaisuuden. Karne-

valistisen naurukulttuurin manala näyttäytyi kohtuna, jossa syntymä ja kuolema yhdistyvät. (Bahrtin 1965/2002, 351.)¹

¹ Kohtu on syntymän ja kuoleman myyttinen liminaalitie myös kansanperinteessä. Suomalais-karjalaisissa loitsuissa on kuvattu esimerkiksi matkaa tuonelaan vaginan kautta. Naisen ruumiin on nähty yhdistävän tuonpuoleinen aistein havaittavaan maailmaan. (Apo 1995, 29–34.)

4. GROTESKI

4.1. Karnevalistinen groteski

Tässä luvussa käsittelen Lindbergin romaanin groteskia kuvastoa. Keskityn erityisesti ruumiin ja kuoleman kuvauksiin. Mihail Bahtin (1965/2002, 19) nimittää kansan naurukulttuurin kuvastoa groteskiksi realismiksi. Bahtinin mukaan tällainen karnevalistinen groteski perustuu naurulle, joka vapauttaa tietoisuuden uusille mahdollisuuksille (emt., 46). Kansan naurun ja symbolisen alentamisen avulla tuntemattoman abstrakti kauhu voidaan tehdä lihaksi ja kääntää groteskiksi hirviöksi, joka voitetaan nauramalla sille (Gardiner 1992, 51). Groteskin pääpiirre on Bahtinin (1965/2002, 20) mukaan alentaminen. Kaikki henkinen ja abstrakti käännetään maan ja ruumiin materiaalis-ruumiilliselle tasolle.

Karnevalistiselle groteskille on ominaista nauru kuolemalle. Nauramalla on mahdollista voittaa kuolemanpelko. (Bahtin 1965/2005, 47–48.) Klinikalla Berenike ajattelee omaa kuolemaansa ja elämän rajallisuutta. Hän esittää kuoleman naurettavana mutta samalla kauhistuttavana.

När det snöar tänker jag på min kropp nedbäddad i en driva. Där låg den som inspunnen i sockervadd, där låg den som en frostad dolm. Men... sedan blev den upptinad och uppsprättad och därefter *inknuffad i elden...* Fast det står jag bara ut med, hur min kropp ska brinna i ugnen... (BHår, 107.)

Kun ulkona sataa lunta, ajattelen kinokseen peittynyttä ruumista. Makaisin siellä kuin hattaran sisään kierrettyä, lojuisin siellä kuin pakastettu kääryle. Mutta... sitten se sulatettaisiin ja leikattaisiin auki ja lopuksi *sysättäisiin tuleen...* Ja en kyllä kestä että ruumiini palaa uunissa... (BH, 106.)

Och sen går folk i dör på de mest aparta ställen, eller löjliga, som på toaletten mitt i krystningen, eller gängade med nån i orgasmen, hu, bara tänk på att plötsligt ha ett stelmande och kallnande lik i sina armar, eller var nu människorna dör... På gatan, bakom ratten, i vatten, efter att ha snavat på katten, herregud vi är *miljarder* människor som allihop ska dö nånstans och på grund av något, och det är så in i helvete hemskt att tänka på. (BHår, 108.)

Ja sitten ihmiset menee ja kuolee missä sattuu, kuten kesken vessasession tai hekuman huipulla, hui, ajatelkaa miltä tuntuisi kun käsivarsilla olisikin jäykistyvä ja kylmenevä ruumis, tai miten ihmiset nyt kuolee... Kadulla kaaduttuaan, kattiin kompastuttuaan, veteen vajottuaan, luoja, meitä on miljardeja ihmisiä, ja kaikkien on kuoltava & on yhtä helvettä ajatella sitä. (BH, 107.)

Berenike riistää kuolemalta arvokkuuden ja kruunun (Bahtin 1963/1991, 208). Hän yhdistää sen ihmisen kaikkein intiimeimpiin toimintoihin ja tekee siitä inhimillisen ja arkipäiväisen tapahtu-

man. Berenike esittää kuoleman karnevalistisessa hengessä tapahtumana, jonka edessä kaikki ovat samassa asemassa ja jonka jokainen joutuu kokemaan. Bereniken kuvaama krematorion uuni on eräänlainen karnevalisoitunut manala, joka polttaa vainajat tasapuolisesti statukseen katsomatta: ”ugnen i vilken vi alla vid en temperatur av 1100 grader Celsius ska brinna till snus och aska” (BHår, 108)¹. Lindbergin romaanissa on kuvia, joissa yhdistyvät elämä ja kuolema. Nadirin tulipalon jälkeen Berenike katsoo peiliin ja näkee elävien kasvojensa takana kuultavan kallon.

Sov

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

Nukuin

hetken ja heräsin säpsähtäen, ja koska äkkiä kuvitellen menettäneeni hiusten lisäksi myös kasvot, kaivoin kiireesti esiin taskupeilin... Mutta siinä ne olivat ja näyttivätkin epätavallisen vahvoilta ja ahavoituneilta, vaikka alla vaanii leveästi virnistävä pääkallo... (BH, 280.)

Pääkallo on vahva kuoleman symboli. Kuoleman kuvan karnevalistisuutta lisää se, että se virnistää leveästi ja on näin karnevalistinen nauravan kuoleman kuva. Bahtinin mukaan unen logiikka mahdollistaa naurun ja kuoleman yhdistämisen samaan kuvaan (Bahtin 1963/1991, 244).

Vi är alla dömda att döden dö, doktor Libius! Också fostret i sin mammas mage är en däd-sämd, vet bara inte om sin dom än. (BHår, 52.)

Me kaikki olemme tuomittuja kuolemaan kuoleman, tohtori Libius! Myös äidin kohdussa kehittyvä sikiö on tuomittu kuolemaan, se ei vain vielä tiedä tuomiostaan. (BH, 51.)

Berenike kuvaa, miten elämään valmistautuva sikiö on tuomittu kuolemaan. Groteskin realismin kuvastossa elämän läpi kuultaa kuoleman kuva. Elämän ja kuoleman vuorottelu rinnastuu kruunauksen ja kruunun riiston rituaaleihin. Kruunun riistossa on läsnä uusi kruunaus, ja kuolemassa piilee uusi alku. (Bahtin 1963/1991, 183.) Kuolema ja siihen liittyvät materiaalisuus ja alentaminen ovat groteskissa realismissa ambivalentteja. Esimerkiksi solvaukset, joiden kohde alennetaan kehottamalla tätä painumaan ”ruumiin absoluuttiseen topografiseen alapuoleen”, kehottavat sekä tuhoutumaan että syntymään uudelleen. Ruumiin topografista alapuolta, sukupuolielinten ja taka-

¹ ”uuni, jossa me kaikki palamme 1100 celsiusasteen kuumuudessa tuhaksi” (BH, 107).

puolen aluetta, Bahtin nimittää myös ruumiilliseksi manalaksi ja haudaksi. (Bahtin 1965/2002, 27.)

Groteskin ruumiin kuva kehittyi keskiajan kansanjuhlissa ja karnevaalissa. Karnevaalin tavoin groteski ruumis kuvastaa muutosta, ja siinä ovat mukana muutoksen molemmat ääripäät: kuoleva ja syntyvä sekä vanha ja uusi. Tyypillistä sille on esittää kaksi ruumista yhdistyneenä. Toinen ruumiista on synnyttävä ja kuihtuva, ja toinen on syntyvä. Tämä kaksoisruumis on aina raskaana, synnyttämässä tai valmis hedelmöitykseen. Groteski korostaa niitä ruumiin osia, joissa maailma tulee ruumiiseen tai ruumis työntyy maailmaan. Tällaisia avonaisia ruumiinosia ovat esimerkiksi avonainen suu, paksu maha, rinnat ja fallos. (Bahtin 1965/2002, 24–27.) Groteski ruumis on ikuisessa muutoksen tilassa. Se rakentaa ja luo jatkuvasti toista ruumista. (Bahtin 1965/2002, 281.) Groteski ruumis on Ilmari Leppihalmeen (2003, 380) mukaan liminaalitulassa ja pakenee kaikkea luokittelua.

Karnevaalissa nainen liittyy materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen. Nainen maallistaa, tuhoaa ja muuttaa asiat ruumiillisiksi, mutta naisen ruumis myös uudistaa maailmaa. Nainen on yhtä kuin kohtu. (Bahtin 1965/2002, 213.) Bahtinin (emt. 25) mukaan groteskia ilmentävät hyvin muinaiset terrakottatyöt, joissa on kuvattu vanha mutta raskaana oleva naurava nainen. Bahtinin kuvaamalla groteskilla on ennen kaikkea yhteisöllinen merkitys, sillä synnyttävä ja kuoleva ruumis uudistaa kansaa. Bahtinin käsitystä groteskista naisruumiista on kritisoitu. Mary Russo (1994, 63) katsoo, että Bahtinin tulkinta raskaana olevasta vanhasta naisesta ei ole aivan pätevä, sillä se ei ota huomioon naisen kokemusta omasta ruumiistaan. Raskaana olevan naisen kuvaan voi naislukijan mielessä liittyä inhoa lisääntymisen biologisia prosesseja ja vanhenemista kohtaan. Romaanissa *Berenikes hår* groteskia naisruumista käsitellään naisen oman kokemuksen kautta. Berenike tuntee kammoa omaa ruumiillisuuttaan kohtaan ja olettaa muiden ajattelevan samalla tavalla naisruumiista.

Tänker på åldrandet, en osnygg affär allt igenom, men så mycket mer för oss kvinnor, än för er män. Och en kvinna som går och trillar dit och ligger omålad och avklädd på stålbordet belyt av det mest ohyggliga och avslöjande ljus! *Säj, är inte ett sådant slut orsak nog till att aldrig ha blivit född?* (Bhår, 104.)

Ajattelen vanhenemista, siivoton juttu kaikin puolin, varsinkin meille naisille. Nainen joka menee ja heittää veivinsä ja makaa teräspöydällä paljastavien lamppujen valossa ilman meikkiä! *Eikö sellainen loppu ole tarpeeksi suuri syy olla syntymättä ollenkaan?* (BH, 103.)

Ruumiillisuus on bordellikaupungin naisille rajoittavaa ja ahdistavaa. Naiset rukoilevat, etteivät tulisi raskaiksi. Käytöstä poistetut naiset siirretään kaupungin ulkopuolelle vanhenemaan. Vanheneminen näyttäytyy näin rappeuttavana, ei uutta synnyttävänä. Kertoja ei usko pullean ruumiinsa viestittävän hedelmällisyydestä tai naisellisuudesta, vaan kokee olevansa luotaantyöntävä. Hän kuvittelee kohtunsa kutistuneen ja kammoaa ajatusta synnyttämisestä.

Vaikka groteskin kuvaston keskeinen metafora on äitiys, ei naisella ole siinä subjektipositiota. Raskaana olevassa kaksoisruumiissa äiti edustaa heikkoa ja kuolevaa ruumista, joka antaa tilaa uudelle ruumiille. (Leppihalme 2003, 278.) Mary Russo mainitsee, kuinka groteski-sana viittaa luolaan (grotto-esque) ja siten alhaiseen, maalliseen, sisäiseen, kätkeytyyn ja pimeään. Ruumiillisena metaforana groteski luola muistuttaa usein naisruumiin luolamaista anatomiaa. (Russo 1994, 1.) Nainen yhdistyy täten pimeään ja alhaiseen. Feministiset tutkijat ovat kritisoineet Bahtinin teorioita karnevaalista ja groteskista siitä, etteivät ne ota huomioon sosiaalista sukupuolta. Bahtinin kuvaamassa karnevaalissa naurava ihminen on aina mies, jolle tarjoutuu mahdollisuus tarkastella maailmaa sen nauruaspektissa. Bahtinin metafora, jossa nauru on sinkoutumista kohtuun ja sen hedelmöittämistä, voi olla merkityksellinen vain miehen näkökulmasta. (Leppihalme 2003, 377.) Nainen on kohde, joka hedelmöitetään ja joka uudistaa maailmaa synnyttämällä.

Tällaista asetelmaa kuvataan myös Lindbergin romaanissa. Berenike ei voi nauraa, mutta miehet nauravat hänelle niin Klinikalla kuin Miljoonabordellissakin. Romaanissa kuvatut naiset ovat toiminnan ja halun kohteita. Lindbergin romaanissa karnevalistisen groteskin ruumis tulee esille kieltämisen kautta. Monet romaanin henkilöahmoista ovat korostuneen groteskeja, mutta hedelmättömällä tavalla. Kun kertoja oli 16-vuotias, hänen lantionsa ihon alta löydettiin kehittymätön kaksoissiskon alku, joka oli vain kasa hiuksia ja pari hammasta. Tämä kaksospari on muunnos groteskista kaksoisruumiista, mutta se ei kuvaa uudistumista ja syntymää. Bereniken ruumiista työntyy ulos toinen ruumis, mutta syntyvä olento on kuollut. Berenike vertaa lantionsa kasvainta hautakammioon: ”Det var som hade jag hyst en liten gravkammare vid mina höft” (BHår,

88)¹. Kaksoissiskon löytymisen aikaan Berenikellä ei vielä ollut kuukautisia, minkä vuoksi hän ei ollut hedelmällinen. Kertojalla ei ole kuukautisia myöskään fantasiakaupunki Nadirissa, sillä tällöin hän on ilmeisesti liian laiha. Bereniken ruumis on karnevalistisen groteskin ruumiin vastakohta paitsi hedelmättömyydessään, myös sulkeutuneisuudessaan. Nainen ei halua olla avoin ulkomaailmalle.

Blev plötsligt så duven, av chocken med ögat antar jag, men får absolut inte falla i sömn, för om det är nåt jag fasar för är det att ertappas med slappt nedhängande underkäke och flugor surrande in och ut i det svarta munhålet. (BHär, 196.)

Minua alkoi äkkiä nukuttaa, mutta en missään tapauksessa saa nukahtaa, sillä kaikkein eniten kammoan sitä, että joku yllättää minut, kun alaleuka retkottaa velttona ja kärpäset surisee mustana ammottavaan suuhun ja takaisin ulos. (BH, 194.)

Berenike pelkää nukahtavansa bordellin ikkunaan, sillä silloin asiakkaat voisivat nähdä hänen avautuneen suunsa. Bahtinin (1965/2002, 26) mukaan avoin suu kuvastaa groteskin ruumiin avonaisuutta ja omien rajojen ylittämistä. Berenikeä kauhistuttaa ajatus, että kärpäset lentäisivät hänen suustaan sisään. Suussa pörräävät kärpäset luovat groteskin realistisen kuvan. Hyönteiset yhdistyvät likaan ja saastaan, joka suussa ollessaan tulee ihmisen osaksi.

Lindbergin romaanin groteskeilta kivilta puuttuu karnevalistisen groteskin uudelleen synnyttävä aspekti. Ne eivät ilmaise yhteisöllisyyttä ja juhlijaa ruumiillisuutta, vaan niiden ruumiillisuus on muuttunut kauhistuttavaksi. Groteski herättää yksilöllistä kammoa sen sijaan, että se olisi juhlijaa groteskia.

4.2. Öinen groteski

Bahtinin mukaan groteski muuttui romantiikan aikana yksilölliseksi. Romanttinen groteski on hänen mukaansa siirtynyt kansantorilta kamariin. Bahtin vertaa romantista groteskia sellaiseen karnevaaliin, joka vietetään yksin samalla tiedostaen oma erillisyys. (Bahtin 1965/2002, 36.) Bahtin pohjaa käsityksensä romanttisesta groteskista Wolfgang Kayserin teorialle, joka kuvaa modernistista ja romantista groteskia. Kayserin teos ei hänen mukaansa ota huomioon keskiajan

¹ ”Tuntui kuin lonkassani olisi ollut pieni hautakammio” (BH, 87).

ja renessanssin naurukulttuuriin liittyvää groteskia (emt., 44). Kayserin (1957/1981, 184) mukaan groteskin peruskokemuksiin kuuluu hulluuden ja siihen liittyvän vierauden kohtaaminen. Groteski hulluus näyttäytyy sieluun tunkeutuneena epäinhimillisenä henkenä. Tämä yksilöllinen ja eristynyt hulluus eroaa kansan groteskin juhlivasta hulluudesta, joka parodioi järkevyyttä, virallisuutta ja vakavuutta (Bahtin 1965/2002, 37–38). Lindbergin romaanissa kuvattu hulluus on pikemminkin yksinäistä ja vieraannuttavaa kuin jaettavaa. Klinikin potilaat saattavat vaelttaa yksin kaupungilla muiden ihmisten ihmeteltävänä. Heidän maailmaansa eivät muut ihmiset pääse.

Har för mej att ni tömmer Kliniken på klienter en gång om året eller så? Och att alla då måste ut på stan, somliga med sitt hem i plastpåse de håller i handen, och som innehåller absolut ingenting alls, men som ger klienten något att ty sejt till, en gemenskap i sitt slag.

”Jag och min plastpåse” konstituerar ett ”vi” som traskar gata upp och ner i mörkret som kommer så tidigt och varar så länge, om det så är midsommar eller valborgsmässoafton, tö eller snö. (BHår, 27.)

Käsittääkseni tyhjennätte Klinikin potilaista kerran vuodessa, vai kuinka? Ja silloin kaikkien täytyy lähteä kaupungille, jotkut kantaen kotiaan muovikassissa, jossa ei ole yhtikäs mitään mutta joka antaa asiakkaalle jotain johon turvautua.

”Minä ja muovikassini” muodostaa ”meidät”, ja yhdessä me tallustamme pimeydessä, joka laskeutuu niin varhain ja kestää niin kauan, oli sitten juhannus tai vappuaatto, lunta tai loskaa. (BH, 27.)

Vuosittainen hullujen kaupungille laskeminen on eräänlainen karnevaali. Tämä vertautuu Nadirin karnevaaliin, jonka aikana bordellin työntekijät – ainakin osa heistä – pääsevät hetkeksi ulos. Klinikin potilaiden karnevaali on synkkä. He vaeltavat omassa pimeydessään riippumatta siitä, onko ulkona valoista vai ei. Mielisairaalan ainoa toveri on tyhjä muovikassi. Kaupungilla kulkeva mielisairaalan asukas rinnastuu keskiajan nariin, joka kulki ihmisten seassa aiheuttamassa epäjärjestyttä (Alho 1988, 145). Berenike ei mielestään kuulu ryhmään, joka on kaukana yhteiskunnan ulkopuolella: ”[j]ag hör inte till plastpåsefolket, blir inte baglady, fast är inte helt okänsligt för den lilla lockton där utgör från deras personer” (BHår, 27)¹.

Bahtinin (1965/2002, 39) mukaan karnevalistinen groteski on valoisaa, mutta romanttinen groteski pimeää, öistä groteskia. Allon Whiten mukaan modernissa taiteessa kuvattu groteski muistuttaa usein Bahtinin öistä karnevaalia, jossa utooppiset ja poliittiset kumoukselliset kansankulttuurin aspektit ovat kuluneet pois ja karnevaali on muuttunut sisäiseksi ja yksilölliseksi (White 1993, 170–171). Lindbergin romaanin groteskit hahmot ja tilanteet ilmentävät Whiten kuvaamaa

¹ ”En kuulu muovikassiporukkaan, minusta ei tule kassialmaa, vaikka en kyllä ole täysin turta heidän persoonastaan huokuvalla houkutukselle” (BH, 27).

sisäistä karnevaalia. Mieleltään järkkyneet henkilöt rikkovat normeja, mutta normit kumoutuvat vain heidän omassa maailmassaan.

Bahtinin mukaan Kayserin käsitys groteskista ei sisällä uudistumista, muutosta ja materiaalisruumiillisuutta. Sitä vastoin se on irtautunut maasta, ihmisestä ja yhteiskunnasta, joille aito groteski Bahtinin mukaan perustuu. (Bahtin 1965/2002, 46.) Kayserin (1957/1981, 37, 184) kuvaaman groteskin maailma on ihmiselle vieras, sillä aiemmin tuttu maailma on muuttunut pelottavaksi, uhkaavaksi ja oudoksi. Sitä vastoin kansan naurukulttuurissa pelko on kääntynyt nauruksi, ja nauru on siinä voittanut pelon (Bahtin 1965/2002, 37). Nadirin kaupungin paikat ja henkilöt ovat Berenikelle samanaikaisesti tuttuja ja pelottavalla tavalla vieraita. Hän tuntee itsensä usein ulkopuoliseksi kaupungissa, joka toimii hänelle tuntemattomalla tavalla. Kaupunki on kätkevä, sillä bordellin kaikkien ovien taakse ei ole lupa katsoa. Vaikka Berenike on osittain onnellinen kohdatessaan syntymättömänä kuolleen kaksoissiskonsa Nora Mortalen Nadirin sirkuksessa, sisko on hänestä aavemainen. Hän ei saa siskoonsa suoraa kontaktia, vaan Nora katsoo häntä peilin kautta ja jää etäiseksi. Nora Mortale on romanttisen groteskin vieraaksi muuttunut hahmo, koska se on ollut Bereniken osa, joka on irrotettu pois. Myöhemmin tämä Bereniken omasta kudoksesta muodostunut kaksonen alkaa elää omaa elämäänsä sirkuksen trapetsitaiteilijana.

Bereniken kuvaus Nadirin alapuolisesta kaivoksesta muistuttaa Kayserin kuvaamaa groteskia. Kaivoksessa vilisee rottia, ja sen katosta roikkuu sateenvarjoja muistuttavia lepakoita. Lepakko on Kayserin mukaan tyypillinen groteski eläin, sillä se käyttäytyy ihmisen näkökulmasta oudosti ja aavemaisesti. Pää alaspäin roikkuva lepakko muistuttaa elävän olennon sijasta elotonta esinettä. Elottomuus liittyy Kayserin mukaan myös groteskiin ihmisruumiiseen, joka muistuttaa usein nukkea tai marionettia. Groteskit kasvot ovat jähmettyneet naamioksi, joka saattaa olla todelliset kasvot. Jos joku repisi naamion irti, paljastuisi sen alta virnistävä kallo. (Kayser 1957/1981, 183–184.) Berenike joutuu katselemaan bordellin ikkunoita tiirailevien miesten naamiomaisia kasvoja.

Dessvärre

har ofoget inte bara fortsatt, utan förvärrats. Jag låtsas inget märka. Riktat blicken högt över deras grimaserande gummiansikten, tittar mot Molnbergen, och den bländande vita monoliten som speglar sej i jökelsjöns vatten. Sluter ögonen då den anas, skuggan av hästen, len som det lenaste penseldrag över mina ögonlock där den glider genom rummet, och då jag tittar igen står där en särdeles slemmig gubbe och gapar sitt ho-o-o-o-ra-a-a och jag känner hur det slår lock för mina öron av raseri & tänker: ...Nej, omöjligt säja det – sorry, doktorn. (BHår, 241.)

Valitettavasti

kiusanteko ei ole vain jatkunut vaan jopa pahentunut. Teeskentelen etten muka huomaisi mitään. Suuntaan katseeni irvistelevien kuminaamojen yli kohti Pilvivuoria ja häikäisevän valkoista monoliittia, joka heijastuu jäätikköjärven pinnasta. Suljen silmäni, kun vaistoan hevosen varjon lähestyvän, pehmeänä kuin suloinen siveltimenveto se liukuu yli silmäluomien, ja kun jälleen avaan silmät, pihalla aukoo taas joku niljakas äijä päättään ja karjaisee hu-u-o-o-ra-a-a & tunnen kuinka korvat lyövät lukkoon raivosta & ajattelen... Ei, en pysty sanomaan sitä – sorry, tohtori. (BH, 239.)

Irvisteleviltä kuminaamoilta puuttuvat inhimilliset ja yksilölliset piirteet. Miehet ovat hahmoton joukko. Romanttinen groteski on lähellä Freudin määritelmää sanalle Unheimlich (kammottava, epämurkava, engl. uncanny).¹ Kammon tunne syntyy, kun ihminen kohtaa vieraaksi muuttuneen ennestään tutun asian (Freud 1919/2005, 31). Kammottavaan liittyy Nicolas Royleen (2003, 2) mukaan liminaalisuuden kokemus. Freudin (1919/2005, 48–51) mukaan esimerkiksi kaksoisolennot ja samankaltaisten tilanteiden selittämätön toistuminen synnyttävät kammottavuuden kokemuksen. Nadirin toistumat herättävät Berenikessä kauhua. Kun Is-Stintan vie Bereniken kaupungin ulkopuolelle, tämä kohtaa maiseman ja hahmoja, joissa tuttuus yhdistyy outouteen. Hahmot muistuttavat häntä aiemmasta elämästä, mutta vaikka Berenike tunnistaa heidät, eivät he osoita tuntevansa Berenikeä. Berenikellä on aavistuksenomainen tunne, että hänen isoäitinsä olisi läsnä Nadirin ulkopuolisella jättömaalla, jossa elää eläkkeelle siirtyneiden prostituoitujen yhdyskunta.

Greps

av en sån konstig känsla då jag såg de där pensionärerna, som var mormor gömd mittibland dem, och jag strax och på stubinen skulle få syn på henne, och som det klirrades med strumpstickor var det till och med en aning hemtrevligt, fast inte skulle jag vilja bo där, det är säkert.

Ärligt talat var det en slummens slum jag såg. (BHär, 218.)

Nähdessäni

kaikki ne eläkeläiset minut valtasi omituinen tunne aivan kuin mummi olisi piiloutunut vanhusten joukkoon ja näkisin hänet hetkenä minä hyvänsä, sitä paitsi sukkaupukkojen kilinä kuulosti jopa hieman kodikkaalta, mutta silti en kyllä missään nimessä haluaisi asua siellä.

Rehellisesti sanottuna näkemäni paikka oli slummien slummi. (BH, 216–217.)

Bereniken kohtaamat henkilöt ovat outoja myös sen vuoksi, että kantavat valepukua tai naamiota ja peittävät näin todellisen olemuksensa. Bahtinin (1965/2002, 38) mukaan naamiossa ruumiillistuu elämän leikkiulottuvuus, sillä naamio liittyy muutokseen, rajojen rikkomiseen, pilkkaamiseen ja iloiseen suhteellisuuteen. Kansan groteskissa naamion taakse kätkeytyy elämän monimuotoi-

¹ Saksan kielen sana 'Unheimlich' on Freudin mukaan ambivalentti, sillä siinä yhdistyvät kotoisen ja kauhistuttavan merkitykset (Freud 1919/2005, 40).

suus. Romanttisessa groteskissa naamion merkitys kuitenkin köyhtyy, ja siitä tulee salaava, kätkevä ja pettävä. Se menettää uudistavan voimansa ja muuttuu synkäksi.

Karnevaalimorsiamen häissä laulaa nunniksi pukeutuneiden merimiesten kuoro. Tällaisen esiintymisen voi tulkita karnevalistiseksi pyhän alentamiseksi ja roolien iloiseksi nurinkurisuudeksi. Esiintyminen saa kuitenkin romanttisen ja kauhistuttavan groteskin piirteitä, koska laulajien naamiaispuvut pettävät ja salaavat juhlan julman luonteen. Karnevaalissa naiset pukeutuvat miehiksi ja miehet naisiksi (Bahtin 1965/2002, 366). Bahtinin (emt., 74) mukaan karnevalistiseen ivamukaelmaan ja kansanjuhlaan kuului valepukujen käyttö, joka ilmaisi sosiaalisen aseman muutosta. Nunniksi pukeutuminen ei ole aito roolikäännös, vaan rooliasuiset miehet ovat osa julmaa näytelmää, jossa hyväuskoinen morsian huijataan menemään vihille väkivaltaisen ja irvokkaan Skålbukin kanssa. Bahtin (emt., 87) katsoo, ettei keskiaikaisen naurun taakse kätkeytynyt väkivaltaa, mutta Nadirissa nauravan naamion takana lymyävät julmat kasvot. Pyhälle ei Nadirissa naureta vapautuneesti, vaan pyhän näyttelemineen on väkivallan väline. Kaikki Nadirissa käytetyt naamiot eivät kuitenkaan ole synkkiä, vaan ne saattavat tarjota mahdollisuuden vapaaseen roolileikkiin, jota käsittelen seuraavassa luvussa.

5. NARRIHAHMO

5.1. Viisas narri ja naamiroleikki

Romaanin *Berenikes hår* päähenkilö edustaa kahdenlaista narrihahmoa. Hän on toisaalta karnevaalissa kruunattava narrikuninkaallinen ja toisaalta kirjallisuuden narrihahmo. Mihail Bahtin on kuvannut narraa näissä molemmissa rooleissa. Kirjallisuudessa esiintyvän narrin esikuva on karnevaalin narri. Narrihahmojen joukko on monenkirjava. Sari Salinin (2008, 10) mukaan narri, veijari ja klovnit kuuluvat samaan myyttisen triksterin hahmosta polveutuvaan joukkoon, jonka jäseniä on mahdotonta luokitella. Salinin (emt., 11) mukaan narriperinnettä jatkavan kirjallisuuden narrikertoja on usein minäkertoja. Minämuotoinen kerronta mahdollistaa maailman tarkastelun subjektiivisesta näkökulmasta. Salin (emt., 102) nimittää narrikertojaksi ironista, epäluotettavaa ja konventioilla leikittelevää kertojaa, joka on usein oman tarinansa henkilö. Bereniken voi tulkita narrikertojaksi, joka kertoo tohtorilleen tarinaa elämästään. Hän ottaa pilailijan roolin ja saattaa lisätä vakavan toteamuksensa perään 'skoj' tai 'skämt'. Berenike vetoaa avuttomuuteensa puhutellessaan tohtoriaan. Hän puhuu itsestään alempiarvoisena ja nimittää tohtoria kaikkivaltiaaksi. Hän pyytää Libiusta auttamaan monenlaisissa asioissa. Hän pyytää tätä tekemään hänet kokonaiseksi ihmiseksi, viemään hänen neitsyytensä ja puhdistamaan hänen korvansa vahasta. Kertoja näyttäytyy yksinkertaisena, mutta yksinkertaisen maski voi kätkeä taakseen nokkelan narrin.

Yhteisönsä alapuolta edustava viisas narri näkee jokaisessa tilanteessa valheen ja nurjan puolen (Bahtin 1937–1938/1986, 195). Narrin tyhmyys on käänteistä viisautta ja piittaamattomuutta maailman säännöistä (Bahtin 1965/2002, 232). Hulluutta edustava narri tai typerys on käänteisen maailman kuningas. Hulluuden ja tyhmyyden teema suo vapauden hallitsevan maailmankatsoimuksen säännöistä, sillä hullu päähenkilö näkee maailman toisin silmin. (Emt. 243, 380.) Lindbergin romaanin kertoja nimeää itse itsensä hulluksi ja latelee mielipiteitään yhteiskunnasta ja muista ihmisistä.

Bahtinin (1937–1938/1986, 194–195) mukaan narri, veijari ja typerys luovat ympärilleen oman maailmansa ja oman kronotooppinsa. Julkisen spehtaakkelin naamioina ne tuovat mukanaan kir-

jallisuuteen yhteytensä teatteriin ja toriin. Nämä hahmot tekevät yksityisestä, epävirallisesta ja kielletystä elämästä julkista. Heidän olemisensa on Bahtinin mukaan kuvaannollista, eikä mitään heidän sanomaansa pidä ymmärtää suoraan. Nämä hahmot eivät ole sitä, miltä he näyttävät, sillä heidän olemisensa on toisen olemuksen heijastumaa – eikä suinkaan suoraa heijastumaa. Hahmot ovat elämän näyttelijöitä ja naamioijia, eikä heitä ole rooliensa ulkopuolella. Koska narri ja typerys ovat tavallisen maailman ulkopuolisia hahmoja, heillä on tiettyjä oikeuksia ja vapauksia. Nämä hahmot nauravat muille ja joutuvat itse naurun kohteeksi. Narri ja typerys taistelevat konventioita vastaan, ja heidän naamionsa mahdollistavat oikeuden hämmentää, olla ymmärtämättä, parodioida ja liioitella (emt., 198).

Mielenhäiriöistä kärsivän Bereniken tohtori Libius on velvoittanut potilaansa kirjoittamaan sensuroimatonta tekstiä. Berenikellä on vapaus kirjoittaa mitä tahansa. Hän tiedostaa oikeutensa olla välittämättä säännöistä ja konventioista, koska hän on tavallaan ulkopuolinen yhteiskunnan normeista. Mielenhäiriönsä varjolla hän voi käyttäytyä, miten haluaa: sotkea seinää, kiroilla ja paneutella tohtoriaan.

Dessutom har väl en galning, om någon, lov att säja och göra aparta saker, inte sant? Det är en av fördelarna med galenskap, faktisk, och som kan leda till att en inte vill avstå från den. (BHår, 71.)

Sitä paitsi hullulla jos kenellä on kai lupa sanoa ja tehdä eriskummallisia asioita, eikö niin? Se on oikeastaan yksi hulluuden etuja ja voi johtaa siihen, ettei enää haluakaan päästä eroon hulluudestaan. (BH, 70–71.)

Shoshana Felmanin (1985, 82) mukaan itsensä hulluksi nimeävän kertojan hulluus voi olla sairauden asemesta sosiaalinen rooli. Berenike nimeää itsensä hulluksi ja kertoo hysteerisiksi uskonnostaan oireista. Tällä tavoin hän omaksuu hullun roolin, joka on toisaalta rajoittava, mutta myös vapauttava. Kertoessaan oireistaan Berenike asettuu määritelmien yläpuolelle. Kenenkään ulkopuolisen on turha yrittää luokitella naista, koska tämä on ehtinyt ensin. Samalla hän asettaa luokitelmien naurunalaisiksi ja on eräänlainen ilveilijä ja narri.

Keskiaikainen nauru on Bahtinin (emt., 84–85) mukaan sosiaalinen tuntemus elämän jatkuvuudesta. Kun ihminen on kosketuksissa toisiin ihmisiin karnevaalissa ja juhlatorilla, hän kokee olevansa osa uudistuvaa ja kasvavaa kansaa. Kansanjuhlan nauru vapauttaa sortavasta ja rajoittavasta pelosta. Nauru paljastaa maailman ja vallan totuuden ja alentaa vallan. Tällaisen nauravan to-

tuuden edustajaksi Bahtin nimeää narrin. Berenike uskoo tietävänsä totuuden, mutta tämä totuuden edustaja on karnevaalitorin sijasta suljetussa huoneessa.

Doktor Libius, där nere i lakansgraven i landet Goth sprack det upp, mitt tredje eller osynliga öga. Jag har aldrig haft en bättre koll på sanningen, och det handlade inte bara sjukrummets, utan *hela världens sanning*, doktorn. (Bhår, 91.)

Tohtori Libius, kun makasin lakanahaudassani, minulle puhkesi kolmas eli näkymätön silmä. Silloin olin hyvin perillä totuudesta, en pelkästään tämän sairashuoneen vaan *koko maailman totuudesta*, tohtori. (BH, 90.)

Lakanahaudassa maatessaan Berenike on ulkomaailman näkökulmasta hulluimmillaan. Omasta mielestään Berenike on tällöin yli-inhimillisen viisas. Berenike uskoo, että hänellä on ollut erikoislaatuinen ja inhimilliset kyvyt ylittävä taito nähdä koko maailman totuus. Kansanjuhlan totuus on sosiaalista, sillä narri paljastaa totuuden kuulijoilleen. Lakanahaudassaan totuuden näkevä Berenike on yksin totuutensa kanssa. Totuuttaan hän ei voi lausua julki, sillä hän ei pysty puhumaan edes valveilla ollessaan. Maailman totuuden näkevän Bereniken voi rinnastaa menippolaiselle satiirille tyypilliseen henkilöön, joka on ainoa totuuden tietävä ja jolle kaikki nauravat, koska pitävät häntä hulluna (Bahtin 1963/1991, 219). Lakanahaudassa makaava nainen muistuttaa liminaalitulassa olevaa hahmoa, joka saa salattua tietoa arkitodellisuuden ulkopuolelta (vrt. Simonsuuri 1994, 28). Lakanahaudassa Berenike pääsee Gothin maahan, joka on raja-alue tämän ja tuonpuoleisen välillä: ”Jag befann mej i *Goth*, det smala näset mellan livet och döden” (BHår, 36)¹.

Lakanahaudassa Berenike on syvässä unessa, psyykkisesti eri tilassa kuin muut ihmiset. Kun hän on heräämäsillään unesta, hän tuntee olevansa naurun kohteena.

Såg genom ögonspringar hur ni tittade på mej – det var just före ”uppvaknandet”, och alla kandidaterna stod där och stirrade och lite vid sidan om han, Systemen som jag bara *inte* kan med, och allihop hade ni läst på vad gällde fallet mej, & där låg jag som serverad på fat, och såg att en av kandidaterna nöp en annan i armen och att bägge hade svårt att hålla sej för skratt, och jag *förnam* hur den där lusten att skratta smittade av sej och att det var på vippen att bryta ut ett jätteflabb i rummet här, och jag märkte att ni Libius kände det på er och är er evigt tacksam för att ni med en barsk blick lyckades avstyra det.

Tack. Tack så mycket. Tusentals många tack. (Bhår, 56–57.)

¹ ”Olin elämän ja kuoleman välisellä kannaksella, paikassa nimeltä *Goth*” (BH, 35).

Luomien raosta huomasin miten katsoitte minua – juuri ennen ”heräämistä” – ja kaikki kandidaatit seisoi siinä tuijottamassa ja vähän sivummalla seisoi hän, sisar, jota *en* voi sietää. Te kaikki olette lukeneet tapaustani koskevat tiedot & siinä minä makasin kuin tarjottimella ja näin, että yksi kandidaatti nipisti toista käsivarresta ja että molempien oli vaikea pidättää naurua. *Tunsi* että halu nauraa tarttui muihin ja oli vähällä kasvaa koko huoneen täyttäväksi naurunröhötykseksi, sitten huomasin teidän, Libius, aistivan sen ja olen ikuisesti kiitollinen, että tuikealla katseellanne onnistuitte torjumaan naurun.

Kiitos. Paljon kiitoksia. Tuhansittain kiitoksia. (BH, 56.)

Berenike on narrin asemassa voimatta kuitenkaan itse osallistua nauruun, joka häneen kohdistuu. Bahtinin mukaan karnevaalin narri nauraa muille ja itselleen. Unen ja valveen rajalla häilyvä kertoja kuvittelee opiskelijoiden naurun. Tämä on rajatilanne, joka on vähällä muuttua karnevalistiksi koko huoneen täyttäväksi nauruksi. Huoneessa kukaan ei naura, mutta Bereniken mielessä huone täyttyy naurusta. Berenike tuntee olevansa pilkan ja uteliaisuuden kohde niin klinikalla kuin Nadirissakin, jossa kandidaattien paikalla ovat prostituoitujen palveluja ostavat miehet. Klinikalla ollessaan Berenike kertoo tohtorille apeuden tunteistaan. Hän ei kuitenkaan pysty osoittamaan tunteitaan, sillä hänen kasvoilleen on jähmettynyt naamio.

Vill

minnas att jag grät mycket på den tiden, men då mina tårar torkat gick skrattsalvorna och till och med leendena samma väg. På lång tid har ingen sett annat än min tragiska mask. (BHår, 95.)

Muistan

että itkin siihen aikaan paljon, mutta kun kyyneleet kuivuivat, naurunpyrskähdykset ja jopa hymyt hävisivät sen sileän tien. Pitkiin aikoihin kukaan ei ole nähnyt muuta kuin traagisen naamioni. (BH, 93.)

Samalla, kun Berenike on lakannut näyttämästä suruaan ja haurauttaan, hän on menettänyt kykynsä aitoon iloon. Traagisuuskin on kertojalle vain naamio. Bereniken hahmon surullisuus ei tee siitä Bahtinin kuvaaman narrin vastakohtaa, sillä Bahtinin ei väitä karnevalisoituneen kirjallisuuden narrin olevan yksinomaan hilpeä ja viisas. Bahtinin (1963/1991, 218) mukaan narrin hahmo on ambivalentti ja vakava-naurullinen. Karnevalisoituneessa kirjallisuudessa esiintyy viisaiden hölmöjen lisäksi traagisia narreja.

Nadirin kaupungissa Berenike saa viran Miljoonabordellin houkutuslintuna. Hänen tehtävänsä on istua bordellin toiseksi ylimmän kerroksen ikkunassa hurmaamassa asiakkaita. Prostituoitulla on samankaltaisia oikeuksia kuin narrilla. Prostituoitu muuttaa yksityisen julkiseksi tekemällä kaupaa seksuaalisuudellaan. Berenikellä on työpuku, joka jäljittelee alastonta vartaloa. Katsojat luu-

levat näkevänsä alastoman, mutta näkevätkin haalariasuisen naisen. Berenike voi hylätä kaiken ujoutensa pukunsa turvin, sillä se peittää hänen todellisen vartalonsa niin kuin narrin naamio peittää narrin todelliset kasvot.

Njuter *så* av min fejkande nakenhet, vilket jag aldrig kunde göra om den var riktig, om ni förstår vad jag menar. Frigjordhet kräver maskering! Medan hannarna under mitt fönster jublar över vad de tror är på bara skinnet avklädda B.K. (BHår 186.)

Mutta minä kyllä nautin feikkialastomuudestani aivan valtavasti, vaikka en ikinä suostuisi tähän, jos joutuisin olemaan oikeasti alasti, jos ymmärrätte mitä tarkoitan. Estottomuus vaatii naamioimista! Ikkunan alla vonkaavat urokset puolestaan hihkuvat nähdessään sen, mitä ne luulevat alastoman B.K:n paljaaksi nahaksi. (BH, 184.)

Naamiopuku vastaa Nadirissa Bereniken kirjoittajaroolia, koska se vapauttaa estoista. Puvun ansiosta hänen ei tarvitse paljastaa alastonta ruumistaan aivan kuten hänen ei tarvitse paljastaa todellisia tunteitaan, jos hän aina parodioi jotakuta toista. Bereniken kirjoittamat vihot ovat täynnä tulkintavihjeitä, joilla Berenike hännää vihkojensa lukijaa. Koko romaani on naamioleikki, jonka henkilöt vaihtavat rooliaan. Naamioiden vaihtaminen kuvaa romaanin laajempaa tulkinnan vaikeuden teemaa. Berenike kirjoittaa, jotta tohtori voisi päästä perille hänen tiedostamattomastaan. Berenike kuvaa unen ja tiedostamattoman maailmaa, mutta myös rikkoo illuusion kertomalla yrittävänsä kirjoittaa niin kuin Libius toivoisi hänen kirjoittavan. Berenike vaihtaa roolia kuin narri maskiaan ja irvailee näin lukijan kustannuksella. Hän leikittelee rooleilla vertailemalla itseään eri hahmoihin. Roolileikissään hän ei paljasta todellista itseään, sillä usein, kun hän kertoo jotakin, hän myös kohta kumoaa sanomansa. Kertoja nauraa etukäteen tulkinnoille, joiden kohteeksi hän uskoo joutuvansa.

5.2. Karnevaalikuninkaallinen

Kirjoittaessaan vihkoja Berenike valitsee itse roolit, joita parodioi tai jotka omaksuu. Nadirin fantasiakaupungissa hänelle sen sijaan annetaan rooli. Aiemmin pilkan kohteeksi joutunut nainen ylennetään Nadirissa naisten kadehtimaksi ja miesten ihailemaksi berenikeksi, jonka tärkein ominaisuus on valtavan pitkä tukka. Berenike on kuin kuninkaallinen, sillä hänen kuvansa loistaa kaupungissa kaikkialla.

Män dyrkar Berenike Kropp. Alla män.

Min kropp.

Äntligen.

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

mitt utslagna, utslagna hår

och, jag kommer att frankera häftet med ett sånt där frimärke, och när ni ser det måste ni ju tro att det jag berättar för er är sant. (BHår, 157.)

Miehet palvovat Berenike Kroppia. Kaikki miehet.

Minun kroppaani.

Lopultakin.

Tuntuu kuin olisin keskellä hauskaa leikkiä. Kuviani on ripustettu ja heijastettu kaikkialle ympäri kaupunkia, olen eräänlainen Miljoonakaupungin tunnus ja jopa postimerkeissä on kuvani. Näytän niin uskomattoman södeltä siinä pikkuriikkisessä paperilapussa

hiukset levitettynä ja levällään.

Ja kun lähetän tämän vihkon, liimaan sen merkin kuoreen, jolloin teidän on pakko uskoa että kertomukseni on totta. (BH, 155.)

Berenikeksi nimittäminen muistuttaa narrikuninkaan kruunausta, joka Bahtinin (1965/2002, 176) mukaan on olennainen osa karnevaalin kuvajärjestelmää. Ensin narri puetaan kuninkaaksi ja vanhaa kuningasta pilkataan. Oikea kuningas puetaan narriksi ja alennetaan sosiaalisen hierarkian alimmalle tasolle. Kun narrin kuninkuusaika on päättynyt, koittaa jälleen asun vaihtamisen aika: narrikuningas puetaan taas ivaavaan narrin asuun, häntä solvataan ja piestään. Kruunaus ja kruunun riisto ilmentävät vallan ja järjestyksen suhteellisuutta. Kruunaaminen täydellistyy vasta, kun kruunu riistetään. (Bahtin 1963/1991, 183.)

Berenikelle ei tarvitse luovuttaa kruunua, sillä hänellä on se omasta takaa. Maahan asti ulottuvat hiukset ovat hänen kruununsa. Hiukset yhdistyvät kuningatar Bereniken taruun, johon romaanin kertoja itsekin viittaa. Taru kertoo Egyptin kuningattaresta Berenikestä, joka on naimisissa veljensä Ptolemaios Euergeteen kanssa. Kuningas lähtee sotimaan, ja taatakseen miehensä pelastumisen kuningatar kysyy neuvoa Afroditelta. Tämä käskää Berenikeä uhraamaan upeat hiuksensa. Kun mies palaa sodasta, hiukset ovat kadonneet Afroditen alttarilta. Kiitokseksi uhrauksesta ju-

malatar on kiinnittänyt Bereniken hiukset tähdiksi taivaalle, jossa ne muodostavat Bereniken nimeä kantavan tähtikuvion. (Henrikson 1999, 255.)¹

Bereniken ylentäminen on ristiriitainen, sillä hänestä tulee kaupungin arvostetuin nainen, mutta samalla hänen vapautensa riistetään sulkemalla hänet bordellin ikkunaan houkutuslinnuksi. Ylentämisen voi tulkita karnevalistiseksi ambivalentiksi ylentämiseksi, jossa solvaaminen ja kehuminen yhdistyvät (Bahtin 1963/1991, 234). Yleisön reaktiot Bereniken ikkunassaan esittämään performanssiin ovat niin ikään kaksijakoiset. Miehet ihailevat naista, mutta ihailu voi hetkessä vaihtua ivaamiseksi ja pettymyksen osoitukseksi. Miehet osoittavat mieltään, jos Berenike ei miellytä heitä. Prostituoidun asema ei kaupungissa ole korkea, ja Berenikekin haluaa tehdä eron itsensä ja muiden bordellin työntekijöiden välille. Vaikka berenikelle annetaan korkea asema, ei hän saa ylintä valtaa, vaan hänenkin yläpuolellaan on Taivaan Herra, bordellin johtaja, jonka paikka on bordellin ylimmässä kerroksessa. Kruunua ei siis riistetä varsinaiselta hallitsijalta, vaan edelliseltä berenikeltä, joka huhujen mukaan karkotetaan kaupungin rajojen ulkopuolelle. Asema kaupungin hierarkiassa on altis muutoksille, mutta kaikki hierarkiat eivät kumoudu.

Bahtinin (1965/2002, 176) mukaan karnevaalin jälkeen narri joutuu paljastamaan todelliset narkasvonsa, koska häneltä on viety kaikki vallan tunnukset. Narria pilkataan, ja solvauksella häneltä riistetään naamio ja kruunu, minkä seurauksena narrin todelliset kasvot paljastuvat. Solvaus merkitsee Bahtinin mukaan kuolemaa ja vanhenemista. Kiroamiseen ja solvaamiseen liittyy kuitenkin ylistäminen, ja yhdessä kirous ja ylistys kuuluvat samaan kaksiruumiseen ambivalenttiin maailmaan. Berenike kertoo Klinikalla kirjoittamassaan vihossa menettäneensä kasvonsa. Hän on kuvitellut auringon tuomitsevaksi ja armottomaksi silmäksi, joka paljastaa ihmisen häpeällisyyden ja jolta ei pääse pakoon.

Och ursäkta tjetet doktorn, men solen utsänder faktiskt ett ljus som naglar en i ens rundel av *skam*. Och jag är en människa översköljd av skam, doktorn. Jag är en människa som har tappat sitt ansikte, Libius.

Var snäll och fly mej ett nytt, så jag täcks gå ut på gatan igen! (BHår, 35.)

¹ Jo romaanin nimi *Berenikes hår* viittaa tarinaan kuningatar Berenikestä. John J. Whiten (1973, 120) mukaan kirjailija voi esitellä mytologisen motiivin jo teoksen nimessä ja myöhemmin viitata otsikon hahmoon ja laajentaa motiivin käsittelyä.

Anteeksi tämä jaarittelu, tohtori mutta eikö auringon valo vangitsekin uhrinsa häpeän kehään. Ja minä, tohtori, minä olen menettänyt kasvoni.

Olisitteko niin kiltti ja hankkisitte minulle uudet kasvot, jotta uskaltaisin mennä taas ulos.
(BH, 34–35.)

Klinikalla Berenike haaveilee yöstä ja sulautumisesta pimeyteen. Nadirin öisessä karnevaalissa hän ei häpeä kasvojaan yhtä paljon kuin Klinikalla, mutta sielläkään hänen paljaat kasvonsa eivät ole esillä vaan kätkeytyvät bereniken meikatun naamion taakse. Nadirin öistä karnevaalia seuraavan aamun auringonvalo paljastaa Bereniken todelliset kasvot

I det rosiga förljuset till en vek
soluppgång,
den första på, ja hur skulle jag veta hur länge, ser den som gitter titta åt mej hur jag *egentligen* ser ut. Stjärnorna har samtidigt bleknat bort.
Nej, bortbrända av solens allsmåttiga blick är de! (BHår, 284–285.)

Tämä ruusunpunainen häivähdys
auringonnoususta,
joka on ensimmäinen, niin, mistä minä tiedän miten pitkiin aikoihin, ja se paljastaa jokaiselle, miltä oikeasti näytän. Tähdet ovat kalvenneet näkymättömiin.
Ei, auringon kaikkivoipa katse on *polttanut* ne pois! (BH, 283.)

Bereniken kasvojen paljastuminen on käänteinen Bahtinin kuvaamalle narrin naamion riisumiselle, sillä narri joutuu jälleen samaan alisteiseen asemaan kuin ennen karnevaalia. Berenike on puolestaan ollut pilkan kohteena karnevaalikuninkaallisena, mutta kuningatarajan jälkeen hän saavuttaa vapauden. Auringon noustua tähdet ovat kalvenneet, ja samalla Bereniken tähtikuvio on kadonnut taivaalta. Tähtien poistuminen on merkki siitä, että nainen on päässyt rajoittavista rooleistaan. Tähtikuvio ei enää muistuta myytistä, jonka sankaritar uhraa hiuksensa miehensä pelastamisen vuoksi. Sen sijaan, että Berenike olisi pelastanut miehensä, hän on pelastanut itsensä tulipalon roihuista, mutta pakeneminen on vaatinut hiusten uhraamisen tulelle. Karnevaalin tuhoava tulipalo polttaa pois Bereniken väärän kuninkaallisen kruunun.

Egentligen skulle det ju inte fattat eld nånstans, för hette det inte att stan var eldfast, ett mäktigt konglomerat av härdat Jenaglas, omöjligt att antända, men som det brann, Libius, som det brann – den eldsvådan kommer att gå till historien som den
oförglömliga elden
och det är ett under att någon alls kunde rädda sej undan flammorna, och själv gjorde jag det till priset av, nej då det var inget skämt – *mitt hår...* (BHår, 284.)

Oikeastaan tulen ei olisi pitänyt tarttua mihinkään, sillä pitihän kaupungin, tuon mahtavan jeenanelasin kasautuman olla tulenkestävä, mutta niin se vain paloi, Libius, *niin se vain paloi* – ja se tulipalo jää historiaan

ikimuistoisena tulipalona &

on ihme, että joku ylipäättään onnistui pelastautumaan liekeistä, itsekin sain maksaa siitä – uskokaa pois – *hiuksillani...* (BH, 282.)

Berenike menettää tulelle vain hiuksensa, mutta hänen tuuraajansa Simili-niminen nukke tuhoutuu kokonaan. Pitkähiuksinen kankaasta ommeltu nukke on yksi kertojan ironisista naamioista. Tämä keinotekoinen kaksoisolento istuu ikkunan nojatuolissa hurmaamassa asiakkaita sillä aikaa, kun Berenike kulkee kaupungilla. Nukke asettaa naurunalaiseksi miesten objektivoivan katseen. Simili perii Bereniken narrin aseman ja saa kannettavakseen naisen roolit. Berenike kertoo, miten Tanja Tusenkonster on kuvannut Similin tuhoutumista.

...ser en person som i väntan på att pressa sej ut genom den fullmatade Berenikeporten en sista gång vänder sina blickar upp mot det trekantiga fönstret hur någon liksom kastar in ett tände hos stadens skyddpatronessa, venusprästinna, och hur hon till synes oberörd lyfter sin hand som för att föra en lock bak örat, och sedan byter skinka, bara för att i nästa stund från topp till tå vara övertänd, doktor Libius! Slickad av långa röda tungor, kysst... tångkysst... tagen i ett famntag så hett, av en älskare så eldig! (BHår, 315.)

... eräs henkilö, joka yrittää puristautua ulos tungoksen tukkimasta Berenikeportista, vilkaisee vielä viimeisen kerran kolmikulmaista ikkunaa ja näkee, miten joku heittää kaupungin suojeluspyhimyksen ja venuspapittaren huoneeseen palavan sytykkeen, ja pyhimys itse nostaa kätensä, ikään kuin sipaistakseen kiehkuran korvansa taakse, vaihtaa sitten asentoa ja on seuraavassa hetkessä yltä päältä tulella, tohtori Libius! Pitkät punakielet häntä nuolee, tulinen rakastaja suutelee, kieleilee... (BH, 313.)

Simili on karnevaaliuhri, joka joutuu väkivaltaisen kruunun riiston sijaiskärsijäksi Bereniken sijasta. Karnevaalin kruunun riiston rituaalissa ei aina ole riittänyt pelkkä pilkkaaminen, vaan vallasta syösty väärä kuningas on nähty yhteisön syntipukkina. Roomalaisen karnevaalin, saturnalian jälkeen narrikuningas usein mestattiin (Alho 1988, 67–68). Narrin kohtalo voi olla hyvinkin synkkä, mutta Bahtin ei näe sitä sellaisena. Väkivaltainenkin kruunun riisto on osa karnevaalia, ja se kuvaa jatkuvaa uudistumista. Yksilön kuolema merkitsee yhteisön uudistumista, sillä karnevaalin kuvajärjestelmässä kuolemaa seuraa uudelleen syntyminen (Bahtin 1965/2002, 175). Bahtinin mukaan kuolema ei ole elämän vastakohta, vaan se kuuluu elämän kokonaisuuteen olemalla uudistumisen edellytys (emt., 47). Narri voidaan siis uhrata yhteisön uudistumisen mahdollistamiseksi.

Bahtinin kuvaamassa karnevaalissa narri on ennen kaikkea osa yhteisöä. Narrilla ei ole juuri merkitystä yksilönä vaan osana kansaa. Michael André Bernstein on puolestaan lähestynyt narrihahmoa narrin näkökulmasta ja tutkinut, miten narri kokee roolinsa. Bahtinin yhteisön näkökulmasta esittämä karnevaali on Bernsteinin teoriassa psykologisoitunut (Bernstein 1992, 90). Bernsteinin kuvaama karnevaali ei ole Bahtinin karnevaalikäsityksen vastakohta, vaan se korostaa juhlan pimeitä puolia, jotka Bahtinin teoriassa jäävät utopistisuuden ja nostalgisuuden varjoon (emt., 17). Teoksessaan *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero* (1992) Bernstein kuvaa, millainen kirjallisuudenlaji on saturnaliasta kehittynyt saturnaalinen dialogi. Tämän lisäksi hän analysoi hylkiösankariksi (*abject hero*, suom. Sari Salin 2002) kutsumaansa henkilöhahmoa. (Bernstein 1992, 18.)

5.3. Katkeran karnevaalin narri

Och här sitter jag, ett tvåbent däggdjur med ett fyrbent i famnen och är utställd som på Zoo & minns att jag tyckte rummet var så hemtrevligt och min uppgift så tjugsig.

Måste medge att jag inte längre är så jublande lycklig som då... den gången i början av begynnelsen. (BHår, 250.)

Täällä minä nyt istun, kaksijalkainen nisäkäs sylissäni nelijalkainen, ja olen näytillä kuin eläintarhassa & muistan miten pidin huonetta niin viihtyisänä ja tehtävääni niin hienona.

Minun on kyllä pakko myöntää etten enää hypi riemusta kuten silloin... silloin joskus. (BH, 248.)

Bereniken asema karnevaalikuninkaallisena ei vastaa Bahtinin kuvaamaa asemaa, jossa narri saa täydet vapaudet, vaan se on pikemminkin tälle käänteinen. Yritän lähestyä narrihahmoa Michael André Bernsteinin hylkiösankarin käsitteen avulla. Hylkiösankari on modernin kirjallisuuden vastine keskiajan narrille. Se on kehittynyt satiirisen kirjallisuuden viisaasta narrista ja uskonnollisten tekstien pyhästä hullusta (Bernstein 1992, 30). Hylkiösankari on korostuneen kirjallinen hahmo. Myös katkeran narrin hahmon perustana on karnevaalijuhla, roomalainen saturnalia, mutta siinä missä Bahtinin narri muistuttaa karnevaalin elämänmyönteisyydestä, tuo hylkiösankari esiin juhlan negatiivisen ja tuhoisan puolen. Saturnalian aikana orjalla oli vapaus säättää valtiasiaan tietyn ajan, jonka jälkeen orjan vapaus päättyi. Saturnaalisen dialogin kertojan uhmalla ei ole ajallista rajoitusta, vaan karnevalistinen arvojen nurinkääntyminen on pysyvää. (Emt., 18, 20.) Hylkiönarri uhoaa ja soimaa, mutta hänen sanoillaan ei ole voimaa muuttaa mitään.

Katkeran karnevaalin narri tietää kantavansa narrin naamiota, mutta huomaa sen olevankin hänen todelliset kasvonsa. Hän ei pelkästään näyttele narria, vaan on narri. Hylkiösankarin olemassaolo on kaksijakoista, sillä hän parodioi roolia, joka on todellisuudessa hän itse ja imitoi asemaa, joka hänellä jo on (Bernstein 1992, 31).

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

Nej, skulle ju inte pissa er i ögat... Alltså: Är fånge på den banalaste av bordeller, och kan inte komma ut. Tror inte längre på snacket om att snart bli avlöst av den ”riktiga” berenike. *Jag är den riktiga Berenike*, och ska så förbli till tidernas ände, vilket är detsamma som deras ”Tempus Majestatis”. (BHår, 231.)

Vakuutan teille, että kaikesta huolimatta täällä on ”taivaallisen hyvä olla”.

Ei, enhän minä nyt viilaisi tietä linssiin... Olen siis maailman banaaleimman bordellin vanki enkä pääse pois. Enkä enää usko niihin juttuihin, että tilalleni saataisiin pian ”oikea” berenike. *Minä olen oikea Berenike* aina aikojen loppuun saakka, mikä on yhtä kuin näiden helvetin ”Tempus Majestatis”. (BH, 230.)

Berenike näyttelee rooliaan yrittämällä olla mahdollisimman viehättävä bordellin houkutuslintu. Hän hymyilee valloittavasti ja ottaa keimailevia asentoja. Hän näyttää kadulla parveileville miehille sen, minkä nämä haluavat nähdä. Mitä kauemmin Berenike kopissaan istuu, sitä ahdistavammaksi hän asemansa kokee. Häntä ei enää kiinnosta esittää haluttavaa, vaan hän saattaa irvistellä katselijoilleen.

Har

slutat bryr mej om att underkäken faller ner och flugorna spatserar på mina läppar, de förbannade flugorna förresten – JAG HATAR DEM!

Man har klagat på min dåliga hållning i fönstret. Jag har mottagit reprimander. Men mitt svar var ett finger i vädret och tungan ut!

Hoppas bli avskedad... Men nej, nej inte det... är i själva verket skitträdd för att förtörna *dem*, för hur går det då med utgrävningen? (BHår, 251.)

Enää

en välitä repsahtaako alaleuka auki ja tepastelevatko karpäset huulillani, mutta helvetin elikot – MINÄ VIHAAN NIITÄ!

Minulle on muuten valitettu että röhnötän ikkunassa. Minua on nuhdeltu. Vastasin nostamalla sormen pystyyn ja näyttämällä kieltä!

Toivottavasti saan potkut... No ei, ei sentään... itse asiassa pelkään aivan sairaasti että suututan *ne*, miten kaivausten sitten käy? (BH, 249.)

Aluksi Berenike on hyvin ylpeä uudesta asemastaan ja ajattelee olevansa mitä upein berenike. Myöhemmin häntä alkaa ahdistaa katseiden kohteena ja eristyksissä oleminen, ja hän lohduttau-

tuu ajatuksella, ettei ole todellinen berenike. Hän rupeaa pitämään itseään vain väliaikaisena tuuraajana, sillä kohta löydettäisiin oikea berenike ja hän pääsisi kaivauksilleen. Koska hän on vain tuuraaja, ei hän salli itseään kutsuttavan huoraksi. Nainen kuitenkin näkee lasin läpi, kuinka alhaalla kulkevat miehet muodostavat huulillaan sanan 'hora'. Berenike korostaa olevansa korkeasti koulutettu akateeminen nainen, Arkeologi B. Kropp. Myöhemmin Berenike oivaltaa, ettei hänen kannata odottaa oikean bereniken ilmaantumista, koska hän on itse oikea berenike. Tämän vuoksi häntä kenties uhkaa kruunausajan jälkeen karmeaa kohtalo, mikäli hänelle löytyy seuraaja.

Jag hatar det!

Som jag nu inte är en hora! Även om jag aldrig så gärna ville! Vilket jag inte vill! Är inte! Är inte!
Och också jag var en har de ingen rätt att skrika ut det! (BHår, 186.)

Minä vihaan sitä!

Ja minä kun en todellakaan ole huora! Vaikka kuinka haluaisin! Enkä minä halua! En ole! En ole!
Ja vaikka olisinkin ei niillä silti ole oikeutta huutaa niin! (BH, 185.)

Berenike myöntää ja kieltää sanomaansa. Ensin hän kieltää olevansa huora, edes siinä tapauksessa, että haluaisi olla. Hän kiirehtii lisäämään, ettei haluaisi olla moisen ammatin harjoittaja. Jos hän kuitenkin sattuisi olemaan, ei häntä kuitenkaan saisi nimitellä. Tällainen omien väitteiden vesittäminen voi paljastaa kertojan epäluotettavuuden. Lopulta on epäselvää, mitä Berenike haluaa ja mitä hän mielestään on. Sari Salinin (2008, 22) mukaan katkeran karnevaalin narrikertojan koomisuus ilmenee ironiana, joka syntyy epäluotettavuudesta tai on osa parodiaa ja satiiria. Salin käyttää termiä väite-negaatio käsitellessään ironiaa Jorma Korpelan teoksessa *Tohtori Finckelman* (1952). Väite-negaatio on ironiaa, joka on havaittavissa tekstin kokonaisuudesta. Puhuja kiistää aiemmin sanomansa, mikä aiheuttaa hämmennystä ja epä tietoisuutta siitä, mikä lopulta pitää paikkansa. Se saa kertojan näyttämään epäluotettavalta. (Salin 1999, 136.) Väite-negaatio on verbaalisen ja rakenteellisen ironian välimuoto (Salin 2002, 23). Kertoja voi olla tietoinen puheensa ironisuudesta ja olla itseironinen. Jos kertoja ei ymmärrä ristiriitaisuuttaan, hän ironisoituu itse. Salinin mukaan väite-negaatio voi tuoda esiin puhujan sisäistä ristiriitaisuutta. (Emt., 40, 47.) Peräkkäiset väite ja väitteen kumoaminen luovat karnevalistisen parin, jossa vastakkaiset lausumat heijastavat toisiaan ja josta on mahdoton erottaa toista totuudenmukaisempaa väitettä (Bahtin 1963/1991, 255–256).

Katkerana narri kokee tulleensa kaltoin kohdelluksi, mistä syystä hän tuntee kaunaa (*ressentiment*). Kaunaisen henkilön viha ruokkii hänen tunnettaan epäoikeudenmukaisuuden kohteeksi joutumisesta. Hän elää vihasta ja toivosta, että joskus voisi pakottaa toiset kärsimään omalla paikallaan. (Bernstein 1992, 28.) Berenikekin tuntee raivoa, koska luulee muiden vihaavan häntä.

Trodde först att alla älskade mej, & vet nu att inte en jävel gör det, utan att man tvärtom för min stora utvaldhets skull hatar mej. Och jag – JAG HATAR TILLBAKA! (BHår, 269.)

Ensin luulin että kaikki rakastavat minua & nyt tiedän ettei itse pirukaan rakasta minua, vaan kaikki päinvastoin vihaavat minua arvostetun asemani takia. Ja minä – MINÄ VIHAAN TAKAISIN! (BH, 267.)

Hylkiösankari ei koskaan unohda kokemiaan loukkauksia ja vääryyksiä. Ajan kulumisen vain ruokkii hänen kaunaisuuttaan ja kostonhimoisuuttaan. Osa loukkauksista on hylkiönarrin kuvittelemia, mutta lukijan on hyvin vaikea selvittää, ovatko ne keksittyjä vai todellisia. (Bernstein 1992, 103.) Myös Berenike kokee joutuneensa toistuvien loukkausten kohteeksi. Hän ajattelee olevansa halveksittu, koska hänen mielensä on järkkynyt: ”det är illa för en konvalescent att bli utsatt för förakt – som var vi inte redan impregnerande med den varan” (BHår, 29).¹ Sekä Bereniken isä että hänen sulhasensa ovat hylänneet naisparan. Isä jätti perheensä toisen naisen vuoksi Bereniken ollessa lapsi, ja Leo perui häät häpäivän aamuna.

För tre gånger upprepade jag mitt mea culpa, och se! – han, Fästmannen-Friarmännen-Frimannen skilde sej från mej!

Ni skulle bara sett hur jan knycklade ihop mej och måttade in mej i soptunnan, det var skickligt gjort, och hade jag inte tagit så illa vid mej hade jag skrattat högt åt hans träffsäkerhet. (BHår, 24.)

Kolme kertaa toistin mea culpan, ja katso! – Friman – Sulo Sulhaseni otti ja lähti lätkimään!

Olisittepa nähnyt, miten hän rutisti minut yhdeksi mytyksi ja heitti roskikseen, ja ellen olisi loukannut itseäni niin pahasti, olisin nauranut ääneen hänen taidoilleen. (BH, 24.)

Berenike syyttää sulhastaan hylkäämisestä, mutta puhuu itsensä kanssa ristiin. Hän vihjaa, että olikin itse purkanut kihlauksen, koska aavisti, ettei Friman voisi mennä naimisiin niin häpeällisen naisen kanssa.

Hade förlovningsring på fingret, men tog den av mej så fort jag stigit ur spårvagnen och stelheten släppt, tyckte att jag omöjligt kunde bli gift efter det som hänt, och att min fästman telepatiskt måste

¹ ”Toipilaan ei ole hyvä tulla halveksituksi – aivan kuin emme jo olisi halveksunnan kyllästämiä” (BH, 29).

ha uppfattat skymfen mot sin ”älskade”. Och vem kan *fortsätta* älska en som blivit definierad i såna termer som jag? (BHår, 18.)

Kihlasormus oli sormessani, mutta otin sen pois heti, kun jäin raitiovaunusta, ja tunsin etten mitenkään voisi mennä naimisiin juuri tapahtuneen jälkeen ja että sulhaseni oli telepaattisesti ymmärtänyt ”rakkaaseensa” kohdistuneen häpäisyn. Ja kuka voi *edelleen* rakastaa sellaista, jota on kuvailtu sellaisilla sanoilla kuin minua? (BH,18.)

Hylkiösankari on sääliittävyteen asti huomionkipeä, mutta myös täynnä itseinhoa (Bernstein 1992, 90). Hylkiösankari siis haluaa olla esillä ja tulla kuunnelluksi, mutta samalla hän häpeää itseään. Berenike kertoo toistuvasti häpeäntunteistaan: ”Fäller mitt huvud mot bröstet i skam, ni har genomskådat mej, att jag vill visa mej på styva linan för er, doktorn! Som dög jag inte som jag ”är”. Ja men det gör jag ju inte!” (BHår, 79.)¹

Berenike kokee, ettei hän kelpaa omana itsenään. Tämän vuoksi hän on rakentanut ympärilleen suojamuureja estämään itseensä kohdistuvat loukkaukset. Ironisuus – sekä itseironia että muihin kohdistuva ironia – on yksi kertojan keinoista säilyttää kasvonsa. Kertoja vaihtaa puhetyyliään ja suhtautumistaan omiin sanoihinsa. Aiemmin esittämänsä väitteen hän saattaa kumota myöhemmin. Tohtoriaan hän saattaa vuoron perään kiittää ja soimata. Kaikki Bereniken ristiriitaisuudet eivät vaikuttaisi olevan puhujan tiedostamia, minkä vuoksi kertoja näyttäytyy epäluotettavana. Missään vaiheessa lukija ei voi olla varma siitä, milloin kertoja on vakavissaan ja puhuu vilpittömällä äänellä.

Berenike on menettänyt puhekykynsä, eikä hänen ääntään edes kuuluisi kopin lasin takaa. Omien mielipiteiden ilmaiseminen kaupunkilaisille on siis mahdotonta. Ainoa keino saada ilmaistua itseään on kirjoittaa vihkoja. Berenike haluaa, että hänet otettaisiin tosissaan ja että hänen sanojensa uskottaisiin.

(Har en känsla av att ni tror mej ändå)
(Och om inte, så är det sant i alla fall)
(Eller kasta häftet i elden, gör vad ni vill...) (BHår, 259–260.)

¹ ”Pääni painuu häpeästä, tiedän kyllä teidän huomanneen että haluan vähän esitellä teille taitojani, tohtori! Aivan kuin en kelpaisi sellaisena kuin ”olen”. Mutta enhän minä kelpaakaan!” (BH, 78.)

(Minusta tuntuu että uskotte minua kaikesta huolimatta.)
(Ja vaikka ette uskoisikaan, se on silti totta.)
(Heittäkää vihko vaikka palamaan, tehkää mitä haluatte...) (BH, 257.)

Koska Berenike on puhunut jatkuvasti itsensä kanssa ristiin ja liioitellut, on hänen kertomansa totuudenmukaisuuteen vaikea luottaa. Silloin, kun hän haluaisi kertoa, mitä on todella kokenut, hän pelkää, ettei häntä uskota. Vaikka hylkiönarri sätti yleisöään, hän tarvitsee kuuntelijoita. Tämä narri on olemassa ainoastaan suhteessa muihin (Bernstein 1992, 32).

Vaikka Berenike muistuttaa jossain määrin katkeran karnevaalin kaunaista narria, ei hän täysin käy yksiin hahmon kanssa. Kopissaan Berenike odottaa suuren karnevaalin alkamista ja kopissaan hän istuu vielä jonkin aikaa karnevaalin jo alettua. Seurattuaan aikansa juhlaa sen ulkopuolelta Berenike naamioi itsensä surupuvulla ja kasvot peittävällä mustalla harsolla, asettaa paikalleen Simili-nuken ja karkaa. Berenikellä on voimaa ja nokkeluutta riuhtaista itsensä irti roolistaan, eikä hän jää kieriskelemään ankeudessaan ja kaunaisuudessaan katkeran narrin tavoin. Berenike ei ilmeisesti toivo kenenkään joutuvan tilalleen kärsimään. Hän haluaa itse vapautteen, muttei halua riistää vapautta muilta. Berenike on luokittelemattomuudessaan tyypillinen narrihahmo. Sari Salin kuvaa narria määrittelemättömäksi, sillä narri on ristiriitainen, oman logiikkansa mukaan toimiva hahmo, joka välttelee lopullista tulkintaa (Salin 2008, 10, 52). Berenike on narrin tavoin paradoksaalinen nainen. Hän on uskottava ja epäluotettava, alistettu ja ylennetty, naurettava typerys ja viisas yhtä aikaa. Aina sopivan paikan tullen tämä narrikertoja vaihtaa rooliaan.

6. UNEN JA KARNEVAALIN NÄYTTÄMÖT

6.1. Unen teatteri

Nadir-jakso muistuttaa monessa kohdin teatterin maailmaa. Kukaan ei vaikuta olevan kaupungissa omana itsenään, vaan jokaisella on rooli. Henkilöiden asema ja toiminta määräytyvät roolin mukaan. Henkilöt kantavat valepukuja, joita toisinaan vaihtavat. Nadir muistuttaa kokonaisuudessaan näytelmän kaupunkia, mutta tähän näytelmään on upotettu toisia näytelmämaisia esityksiä, kuten sirkus. Tässä luvussa pohdin, millaisin teatteriin liittyvin metaforin unta ja karnevaalia voidaan kuvata.

Berenike kertoo Nadirissa uniseikkailustaan, jossa vaihtaa roolia. Freud (1900/1999, 476) toteaa, että unennäkiä voi tietää näkevänsä unta ja tehdä unesta itselleen mieluisen. Jos unen käänne on epämiellyttävä, unennäkiä voi aloittaa unen alusta ja välttyä katsomasta unen ikävää loppua. Freud vertaa tällaista unennäkiä kirjailijaan, joka muokkaa kirjoittamansa näytelmän lopun onnelliseksi. Tulkitsen Bereniken seikkailun unessa nähdyksi toiskertaiseksi uneksi. Berenike näyttäytyy tässä unikatkelmassa ylivoimaisena sankarina, jonka kissapuku mahdollistaa rajattoman vapauden.

Utom i dröm, slumrar allt oftare till i min stol, och drömmer lår upp dörr efter dörr och jag drar en spräcklig sammetshuva med kattöron över huvudet och blir en bladerunner, en ensam figur som balanserar på en knivsegg, och i smidig och vaksam ödlekvick sicksack löper in i ett industriområde och där kopplar på

sina smala gula kattögon &

gör den, stan... Garnerar den med vanmäktiga... Av välbehag avdånade vill säja, vad trodde ni? Heter inte Berenike utan GATTAMELATA, bara för att med ett ryck vakna i mitt skyltfönster med flugsurr kring munnen... (BHår, 241.)

Nukahdan entistä useammin tuoliini, ja uni avaa oven toisensa jälkeen & minä, minä vedän täpplikkään, kissan korvilla somistetun samettihupun päähäni ja muutun bladerunneriksi, veitsenterällä tasapainoilevaksi yksinäiseksi hahmoksi, juoksen ketterän valppaana liskomaisen vikkelästi siksakia puikkelehtien teollisuusalueelle, napsautan siellä päälle

kapeat, keltaiset kissansilmäni &

otan kaupungin haltuuni... Jätän jälkeeni voimattomia... Tyydytyksestä pökertyneitä nimittäin, vai mitä te oikein kuvittelitte? Eikä nimeni ole Berenike vaan GATTAMELATA... Mutta pian herää säpsähdän näyteikkunassani karpästen suristessa suun ympärillä... (BH, 239.)

Berenike pääsee unessaan bladerunneriksi, elokuvasta *Blade Runner* (1982) tutuksi hahmoksi. Kertojan uni lainaa kuvastoaan elokuvien ja teatterin maailmasta. Sigmund Freud on verrannut unta teatteriin kuvaamalla unta erilaisten ajatusten näyttämöllepanona (Freud, 1907/1995, 67). Freud puhuu unesta metaforin, joiden lähdealue on näytelmä ja teatteri. Unen ilmiasu esittää pii-loajatukset naamioiden ja valeasussa (Freud 1900/1999, 127, 137). Myös Jung on käyttänyt unesta teatterimetaforaa. Hänen mukaansa uni on teatteri, jossa unennäkijä on lava, näyttelijä, tuottaja, kirjailija yleisö ja kriitikko. Kaikki unen hahmot nähdään tässä tulkinnassa unennäkijän persoonallisuuden ilmentyminä. (Jung 1948/2007a, 54.) Uni on näytelmä, jonka tiedostamaton esittää unennäkijälle. Tämä esitys on yksityinen, sillä kukaan toinen unennäkijän lisäksi ei sitä voi nähdä.

Sekä karnevaali että uni ovat tilanteita, joita katsotaan ja joihin samalla osallistutaan. Julia Kristevan (1967/1993, 36) mukaan karnevaalin osanottaja on yhtä aikaa katsoja ja näyttelijä. Kristevan mukaan karnevaali on ”sekä näyttämö että elämä, leikki ja uni, diskurssi ja esitys” (emt., 37). Bahtinin (1965/2002, 6, 9) mukaan karnevaali on eräänlainen rituaalinen näytelmä, jolta puuttuu taiteellinen teatraalisuus. Karnevaalissa ei ole näyttelijöitä, katselijoita tai näyttämöä, sillä sen aikana kaikki elävät samojen lakien mukaan. Bahtinin mukaan karnevaali on puoliksi eletty ja puoliksi näytelty (Bahtin 1963/1991, 180). Stallybrass ja White (1986/1995, 42) katsovat, että karnevaalitorilla katsoja on potentiaalinen osallistuja, eikä katsojan ja osallistujan välinen suhde ole koskaan kiinteä. Samantapaisesti Berenike on unessaan niin osallistuja kuin tapahtumien ulkopuolinen tarkkailija. Is-Stintan kuljettaa häntä karnevaalin näytöksestä toiseen. Berenike seuraa karnevaalin spektaakkeleita osallistumatta niihin. Toisaalta hän on itse mukana karnevaalin maailmassa.

Is-Stintan esittelee Berenikelle bordellin eri paikkoja ja kuljettaa tämän myös kaupungin ulkopuolelle. Karnevaalin päätyttyä Berenike kulkee Oblivionissa yksin. Kertojan näkemät maisemat muistuttavat näytelmää, jonka yleisöksi kertoja pääsee. Ne ovat kuin lavastettuja kohtauksia, jotka usein kummastuttavat kertojaa. Berenike ei saa kontaktia useimpiin näkemiinsä hahmoihin Is-

Stintania ja Lämmcheniä lukuun ottamatta. Bereniken Oblivionissa kohtaamat hahmot muistuttavat unen hahmoja, joilla on merkitys ainoastaan suhteessa unennäkijään. Nämä hahmot ovat naamiomaisia ja groteskeja. Heidän nimensä yhdistävät heidät myytteihin tai johonkin ominaisuuteen, joka tekee nimen kantajasta tyyppin. Nimet ovat usein pilkka- tai kutsumanimiä. Esimerkiksi Paltan (suom. Rääsy) on Bereniken perheen antama nimi Lyckogatanilla kulkevalle omalaa-tuiselle naiselle. Päättömän prostituoidun nimi on ytimekäs Huvudlösa (suom. Pääton). Nimet luokittelevat ja määrittelevät. Pekka Pesosen (1987, 162) mukaan nimillä voi korostaa henkilöä tyyppinä tai myyttinä, naamiomaisena tai marionettimaisena hahmona. Tällaiset nimet viittaavat kirjalliseen kontekstiin, joka voi olla esimerkiksi historiallinen tai mytologinen. Oblivionin ja samalla Bereniken aiemman elämän hahmoista myyttistä tai kaunokirjallista nimeä kantavat esimerkiksi Dafne¹ ja Pilgrim².

6.2. Teatraalisuus

Berenike on bordellin työntekijä, narri ja hysteerikko ja kaikissa näissä hahmoissaan teatraalinen. Naisen oleminen ikkunassa muistuttaa performanssia: nainen keimailee pinkin valonheittimen loisteessa punaisella plyysinojatuolilla. Hän on esillä ja tietää, että kaikki katselevat häntä, onhan hän kaupungin kaunein nainen. Hän vertaa itseään näyttelijään ja koppiaan teatterin lavaan.

Mitt

rum är en liten teaterscen, och jag en skådespelerska. Och tycker det är skoj – en sån livande effekt som bara mitt minspel har på dom där nere, och hur den slår tillbaks hit upp som en stormvåg av... av... Ja jag är första gången i mitt liv *begärd*, doktorn... Ni tycker förstås jag är löjlig, men får faktiskt tårar i ögonen då jag skriver ner det:

Å SÅ BEGÄRD (BHär, 161.)

Huoneeni

on pieni näyttämö ja itse olen näyttelijätär. Minusta se on oikein hauskaa – pelkällä ilmehdinnälläni on niin piristävä vaikutus alhaalla norkoileviin miehiin, ja riemu iskee takaisin tänne ylös kuin hyö-

¹ Kreikkalaisessa mytologiassa Dafne on Peneios-joen tytär, joka juoksee karkuun kosijoitaan. Cupido on ampunut Dafneen nuolen, joka saa tämän karkaamaan miehiä. Kun Apollo on saavuttamaisillaan Dafnen, anoo tytär isäänsä, jotta tämä muuttaisi neidon laakeripuuksi. (Ovidius 1997, I 452–567.) Dafne yhdistyy myyttiseen esikuvaansa, sillä Bereniken kertoman mukaan hän ei piittaa miehistä ja välttyy näin monelta murheelta.

² Pilgrim saattaa viitata John Bunyanin teokseen *The Pilgrims Progress* (1678–1684). Myös Bunyanin teoksessa pyhiinvaellusmatka esitetään unen muodossa (Bunyan 1678–1684/1987, 51). Bunyanin teokseen viitataan Lindbergin teoksessa suoraan: Pilgrimin kerrotaan saaneen lempinimensä sen mukaan, että hän lukee Bunyanin teosta.

kyaalto... Niin, ensimmäistä kertaa elämässäni minua *himoitaan*, tohtori... Teistä tämä kuulostaa tietenkin naurettavalta, mutta kyynleet kihoavat silmiini ihan oikeasti kun kirjoitan:

VOI, MITEN MINUA HIMOITAAN! (BH, 159.)

Berenike esittää tunteitaan lasikopissa ja vihkojen sivuilla. Nauru ja itku ovat kääntyneet esitykseksi. Bahtinin (1937–1938, 194) mukaan narri ilmentää teatterin kronotooppia. Bereniken esiintyminen muistuttaa kuitenkin enemmän Bernsteinin kuvaaman katkeran karnevaalin teatraalisuutta. Bernsteinin (1992, 92) mukaan katkeraan karnevaaliin liittyvä abjektio tuo mukanaan pakkomielteisen teatraalisuuden, johon kuuluu pelko siitä, että jokainen yksityinen tunne on osa esitystä. Katkera narri tiedostaa kyvyttömyytensä täyttää viisaan narrin kaapua, vaikka jatkaa narriperinnettä. Katkeroitunut narri halveksii itseään, koska ei pääse narrinroolistaan ja toimii tietyn roolin mukaan. Hän ymmärtää roolinsa vaatimukset sekä sen, ettei hänelle ole muuta mahdollista sosiaalista asemaa. (Emt., 82.)

Hylkiösankari on teatraalinen, sillä hän esittää kurjuutensa julkisena speaktaakkelina. Julkisuus tekee esityksestä karnevalisoituneen, mutta tämä karnevaali on täynnä raivoa, sillä sen osanottajat tietävät asemiansa ja lausumiensa olevan keinotekoisia ja etukäteen laadittuja. Kaikista teatraalisuuden muodoista kaikkein kiduttavin on Bernsteinin mukaan tunne siitä, että puhuu valmiiksi kirjoitettujen vuorosanojen mukaan ja on kaikessa kärsimyksessään vain roolin kantaja. Hylkiönarri on tietoinen siitä, että hänellä on yleisöä kuin myös siitä, että hän on itse osa traditiota, narrihahmo kaltaistensa joukossa. (Bernstein 1992, 17, 30, 80, 101.)

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

En halua olla riviberenike, jonka nimeä seuraa pelkkä numero. Kahdeskymmeneskuudes Berenike (ne aloittaa alusta aina sadannen jälkeen). Berenike XXVI. Nro 25 on edelleen yhtä salaperäisesti ”kadonnut” kuin saapuessani. Missä se oikein luuhaa? (BH, 186.)

Berenike tietää olevansa yksi lisää berenikejen ketjussa. Hän haluaisi olla erityinen, mutta yksilöllisyys on vaikeaa, jos muut näkevät vain edeltäjien kanssa samannäköisen naisen ikkunassa. Hylkiönarri yrittää vapautua edeltäjiensä luomista odotuksista (Bernstein 1992, 32).

Är faktiskt ganska trött på min ”mutism”, men å andra sidan gör den mej mer mystik, tror det redan uppstått en hel flora av ”legender” kring min person – så ska det t.ex. viskas att jag är en ”annorlunda” berenike, en som är olik sina föregångerskor, frid över deras minne. (BHår, 61.)

Oikeastaan olen aika kyllästynyt ”mutismiini”, vaikka se toisaalta tekee minusta salaperäisemmän, ja luulen että persoonani on jo ”legenda” – täällä kuulemma kuiskailaan, että olen ”erilainen” berenike, erilainen kuin edeltäjänsä, rauha heidän muistolleen. (BH, 189.)

Berenike ei tiedä, mitä hänen edeltäjälleen on tapahtunut. Kenties hänet on mestattu, kenties syösty lähellä kuohuvaan virtaan. Vanhojen berenikejen kohtalosta liikkuu kaupungilla hurjia tarinoita. Bereniken rooli vaatii viehättävää käytöstä, mutta joskus on raskasta esittää houkuttelevaa.

Men skulle tro det är jag som jobbar stenhårdast av alla – är kanske överambitiös så här början, ja bara förestall er själv sittande i en stol timme efter timme efter timme. Besvarande ett oändligt antal slängkyssar, höjande handen till ett oäntligt antal hälsningar, ordnande mina lockar, tittande under halvslutna ögonlock, klatschande med världslängsta ögonfransar (lösa), blinkande med än det ena än det andra ögat... Rätt utmattande, eh? (BHår, 159–160.)

Luulen kuitenkin että teen hommia enemmän kuin kukaan muu – olen ehkä liiankin kunnianhimoinen näin alussa. Niin, kuvitelkaa itse, miltä tuntuu istua tuolissa tunnista toiseen, vastata loputtomiin lentosuukkoihin, kohottaa käsi lukemattomiin tervehdyksiin, kohennella kiharoita, luoda sänkykamarikatseita, räpytellä maailman pisimpiä (irto)ripsiä, iskeä välillä toista, välillä toista silmää... Aika rankkaa, vai mitä? (BH, 157–158.)

Performanssi presupponoi katselijan olemassaolon. Vaikka performanssi esitettäisiin yksin, osa itsestä tarkkailee ja arvostelee suoritusta. (Tuan 1990, 241.) Berenike tarkkailee ja kommentoi itseään ja käyttäytymistään. Tämä voi olla aiheellista, sillä Bereniken kertoman mukaan hänen kuvansa on heijastettu useille kaupungin valkokankaille, jotta kaikki voisivat nähdä hänet. Bordellin muutkin työntekijät ovat katseiden kohteina.

[T]rots att väggar och korridorerna är av glas är de inte så värst genomskinliga ändå, och därför sitter det små titthål överallt (som i min egen dörr) och det är helt okej att med fingret skjuta undan det rörliga lilla locket som täcker det och kka in i kamrar och bås och de regelrätta budoarer som de populäraste hororna disponerar. (BHår, 258.)

[V]aikka seinät ja ovet olivat lasia, ne eivät olleet täysin läpinäkyviä, minkä vuoksi kaikkialla oli pieniä tirkistysreikiä, eikä kukaan ollut moksiskaan, jos joku työnsi sormella syrjään reikää peittävän pienen suojuksen ja kurkisti sisään kamareihin ja kopperoihin tai niihin buduaareihin, joissa suosituimmat huorat olivat näytiltä. (BH, 256.)

Berenike viittaa suoraan prostituoitujen työn näytöksellisyyteen: ”Generationer av kärleksarbeterskor har passerat revy medan jag suddat och ruttat i min stol” (BHår, 205).¹ Tällainen esityksellisyys eroaa Bahtinin karnevaalikäsityksestä. Bahtin erottaa karnevaalin teatteriesityksestä, sillä karnevaalissa kukaan ei esiinny, vaan kaikki elävät karnevaalivapauden lakien mukaisesti. Hänen mukaansa ramppi tuhoaisi karnevaalin samalla tavalla kuin rampin puuttuminen tuhoaa teatteriesityksen. (Bahtin 1965/2002, 9.) Bahtinia seuranneet tutkijat ovat kuitenkin tutkineet karnevaalin liittyviä esityksenomaisia piirteitä. Esimerkiksi Bernsteinin (1992, 17) mukaan kirjallisuuteen siirretty karnevaali tekee aina jaon yleisön ja esiintyjän – lukijan ja henkilöhahmon – välille.

Juri Lotman ja Boris Uspenski (1984, 44) ovat todenneet, että vaikka naurettavan käyttäytymisen kuvaaminen on tiiviissä suhteessa karnevaaliin, sen kirjallisessa esityksessä on vedetty raja esiintyjän ja yleisön välille. Berenike esittää vihkonsa sivuilla hysteerisiä kohtauksiaan² ja uniaan yleisölle, jolle vihot lähettää. Yleisö ei voi kuitenkaan päästä mukaan kertojan maailmaan. Hysteria, karnevaali ja teatraalisuus kytkeytyvät yhteen Bereniken käytöksessä. Anna Kortelainen (2003, 281, 283) kertoo, kuinka Jean-Martin Charcot’n kuuluisa hysteriaklinikka Salpêtrière oli mielisairaalan ohella teatteri, jossa hysteerikot esittelivät oireitaan näyttelemällä.³ Hysteriaa on pidetty teatraalisena ja jäljittelevänä sairautena, sillä hysteerikkonaisen on katsottu omaksuvan sukupuolensa roolin mukaiset eleet ja ilmeet ja näyttelevän naista. Hysteriaklinikan näytöksiä on verrattu bordelliin, sillä ne olivat speaktaakkeleita, jotka tyydyttivät miesten fantasiat ja tirkistelynhalun (emt., 72). Kortelainen (emt., 286–287) mainitsee, että teatraalinen hysteria sai karnevalistisia piirteitä 1800-luvun lopulla, kun kohtauksia alettiin esittää sketseinä. Näyttelijästä tuli hysteerikko ja hysteerikosta näyttelijä. Hysteerikon elämässä saattoivat sekoittua tosi ja teatteri. Hän saattoi alkaa elää rooliensa mukaan ja muuttaa koko elämänsä ikuisiksi esitykseksi, jolla pyrki valloittamaan yleisönsä. (Emt., 290.)

¹ ”Rakkaustyöläisten sukupolvi toisensa jälkeen on antanut näytöksensä sillä välin, kun itse olen homehtunut tuolisani” (BH, 203).

² Hysterian ja karnevaalin ovat rinnastaneet esimerkiksi Clair Wills (1989/2001) ja Allon White (1993). Wills (1989/2001, 88) yhdistää karnevaalin ja hysterian niiden ilmenemistavan ja sisällön perusteella. Myös Stallybrass ja White (1986/1995, 171–189) käsittelevät hysterian ja karnevalismin yhteyttä.

³ Libiuksen Klinikka saattaa nimellään viitata Charcot’n klinikkaan. Charcot perusti klinikkansa vuonna 1881 (Kortelainen 2003, 28).

Bahtinin (1963/1991, 191) mukaan karnevaalin muotoja on säilynyt ja uudistunut ilveilykomediassa, sirkuksessa ja teatterissa. Hänen mukaansa osa karnevaalin maailmankuvasta ja vapauksista on säilynyt myös näyttelijän asemassa. Karnevaali on kuitenkin näissä muodoissa irtautunut yhteydestään kansaan ja toriin. Lotman ja Uspenski (1984, 46) vertailevat karnevaalia ja teatteria, jonka he katsovat olevan karnevaalin vastakohta. Teatterille on heidän mukaansa ominaista, että esiintyjät ja katsojat kokevat eri tunteita. Kun yleisö nauraa, esiintyjä esiintyy niin, että yleisö nauraisi. Esiintyjä ei kuitenkaan naura itse, vaan pikemminkin esittää nauramista. Karnevaalissa nauru kuuluu sen sijaan kaikille osanottajille. Lotman ja Uspenski kuvaavat venäläistä pyhää hullua, joka on eräänlainen narrihakmo. Pyhän hullun käyttäytyminen määrättyy ulkopuolisen katsoijan mukaan, ja tällainen speaktaakkelimaisuus on Lotmanin ja Uspenskin mukaan karnevaalin naurukulttuurin vastakohta.

Berenike yrittää käyttäytyä bereniken roolin mukaisesti ja miellyttää ikkunansa alla kulkevia miehiä. Sen lisäksi, että Berenike on kaupungissa ennen kaikkea esiintyjä, koko Nadirin karnevaali on pikemminkin esitetty kuin eletty juhla. Esityksellisyyttä kuvaa parhaiten karnevaalin aikana järjestettävä sirkus, joka erottaa yleisön temppuileijoista selkeästi. Sirkukseen liittyy konnotaatioita, jotka liittyvät eristämiseen ja pelottavaan. Sirkuksen parrasvalot suuntaavat kohti lavalla keikkuvaa ilveilijää. Yleisö pääsee seuraamaan temppuileivia kummajaisia, hassuja eläimiä, trapetsitaiteilijoita ja klovneja. Vaikka klovnille nauretaan, se saattaa olla äärimmäisen traaginen hahmo. Sirkusklovnin hahmoon liittyy ulkopuolisuus, irrallisuus ja yksinäisyys, sillä klovnin on järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolella oleva epäjärjestyksen edustaja (ks. Alho 1988, 184, 192). Berenike muistuttaa jossain määrin traagista klovnia, joka joutuu tunnustamaan, ettei hänen yleisönsä välitä hänestä lainkaan. Hän on heille viihdyke, jonka tarpeista ei tarvitse välittää. ”[Ä]r ju ett slags utomstående, ändå får det sagt till sist, för en sån har jag ju varit hela tiden, hur mycket jag än smickrat mej med att vara den mest åtråvärda och allt det där...” (BHår, 261.)¹ Berenike pohtii itsekin sirkuksen surullisuutta, joka kätkeytyy maskien taakse.

I en djupt gungande rytmik intar Komedianter och Tragedianter stan, ja men visst är cirkus djupt tragisk, och nu tänker jag inte bara med hopsnörd strupe på henne, den grånade i trapets och på lina, utan på den avgrund av sorg som konstituerar ett elefantöga, och hur ett cirkusfölje avsätter *sitt* tårögda och talkade spår av Utrangerade var helst det drar fram. (BHår, 277.)

¹ ”Olen kuitenkin ulkopuolinen, niin, viimeinkin saan sen sanottua, sillä sellainenhan olen ollut koko ajan, vaikka kuinka olen retostellut olevani kaikkein tavoitelluin” (BH, 259).

Syvään keinuvassa rytmissä Komediantit ja Tragediantit valtaavat kaupungin, niin, mutta sirkushan on syvän traagista, enkä ajattele sydän syrjällään vain häntä, kokenutta trapetsitaiteilijaa ja nuorallatanssijaa, vaan norsun silmien pohjatonta surua ja sitä, kuinka sirkusväki – minne tahansa se matkansa suuntaakin – jättää jälkeensä *omat* kyynelehtivät ja talkin tuhrimat ”Käytöstä Poistettunsa”. (BH, 274.)

Sirkusesiintyjä viihdyttää yleisöään hetken, mutta esityksen ulkopuolella esiintyjällä ei ole merkitystä. Yleisö on tullut katsomaan hänen rooliaan eikä ole kiinnostunut esiintyjän todellisesta minuudesta. Karnevaali on useissa redusoituneissa muodoissaan (McHale 1987, 174), esimerkiksi sirkuksessa, poissulkeva ja ihmiset erilaisiin ryhmiin jakava. Näissä tilaisuuksissa yhteiskunnan halveksittu, pelätty ja kaoottisena pidetty tuodaan näytteille. Yhteiskunnan epäviralliset osat eivät pääse valtaan, vaan ne asetetaan naurunalaisiksi.

7. KARNEVAALI

7.1. Nurinkurinen karnevaali

Nadirin yhteiskunta on jäykän hierarkkinen, ja sen jäsenten asemat määräytyvät sukupuolen mukaan. Prostituoituiden jakautuvat luokkiin iän ja haluttavuuden perusteella, ja liian kulahtaneet naiset poistetaan käytöstä. Kaupungin hallintoelimenä toimii ankara Konsortio. Tällainen yhteiskunta kaipaisi kunnan kumouksen. Nadirin kansa odottaa malttamattomana karnevaalin alkamista. Juhla kuitenkin viivästyy, ja Berenikekin käy kärsimättömäksi, sillä karnevaalin aikana hän pääsisi hetkeksi ulos huoneestaan. Varsinaisesta karnevaalista Berenike kertoo vasta sen jo päätyttyä. Millainen tämä pitkään odotettu karnevaali on? Onnistuuko se kaatamaan vanhan vallan ja kääntämään hierarkiat nurin?

Keskiajan kansa vapautui Bahtinin mukaan nauramalla moraalista pelosta, joka samentaa tietoisuuden, kahlitsee ja ahdistaa ihmistä. Tällainen pelko kohdistui pyhitettyyn ja kiellettyyn, valtaan, auktoriteetteihin, kuolemaan ja helvettiin. Kun ihminen voitti nauramalla pelon, maailma avautui hänelle uudella tavalla. Bahtin ei näe tätä keskiajan ihmisen vapautumista kauhusta pysyvänä, sillä karnevaalijuhlan jälkeen arjen säännöt kahlitsivat jälleen. Pelon hetkellinen voittaminen kuitenkin valotti ihmisen tietoisuutta ja paljasti epävirallisen totuuden maailmasta. Keskiajan karnevaalin kuvissa väkivallan symbolit kääntyvät nurin ja kaikki julma näyttäytyy naurettavana. (Bahtin 1965/2002, 83.) Bahtin näkee keskiajan karnevaalin ennen kaikkea yhteisöllisenä juhlanä. Karnevaalitorilla ihminen kokee olevansa osa ikuisesti uudistuvaa nauravaa kansaa. (Emt., 84.) Berenike joutuu karnevaalin alettua seuraamaan sitä ulkopuolelta. Berenikellä ei ole ketään, kenen kanssa nauraa, sillä hän on yksin.

Och mina gropar i kinderna har jag också fått tillbaka, och mycket djupare nu, men vem skratta med, doktor Libius, och dessutom är det *smärtsamt* att skratta, magen knyter sej, och *det* är inte så skoj. (BHår, 200.)

Hymykuopatkin olen saanut takaisin, ja nyt ne ovat paljon syvemmät, mutta kenen kanssa nauraisin, tohtori Libius, sitä paitsi nauraminen on *tuskallista*, vatsa kouristelee, ja *se* ei ole yhtään hauskaa. (BH, 199.)

Nadirin karnevaali on bordellin johtajan järjestämä, ja se noudattaa vanhaa kaavaa. Karnevaalissa on jopa järjestyspäällikkö, joka yrittää saada kaaoksen hallintaan: ”*Ordning! Träng er inte före i kön! Visa upp biljetten! Lämna ifrån er vapnen!*” (BHår, 253.)¹ Karnevaaliin kuuluu esityksiä, joihin tarvitaan pääsylippu. Tämä rikkoo Bahtinin käsitystä karnevaalista, jossa kukaan ei esiinny. Keskiajan karnevaali oli Bahtinin (1963/1991, 190) mukaan vastakohta järjestykselle alistetulle elämälle, mutta Nadirin karnevaalin epäjärjestys on tarkasti kontrolloitua. Kaupungin järjestämä karnevaali muistuttaa lisensoitua karnevaalia, jota Terry Eagleton (1981/1988, 148) kuvaa. Siltä puuttuu kansanjuhlan spontaanisuus. Se ei murra rajoja osallistujiensa väliltä, vaan jakaa heidät esiintyjiin ja katselijoihin. Karnevaalin aikana Berenike pääsee seuraamaan sirkusta, jonka jälkeen hän jää yksin pimeyteen.

[J]ag stod utanför det mörka tältet och tryckte ett gulnat programblad mot mitt bröst, och borta var också Isflickan, och till och med Karnevalen tycktes hålla andan, eller så hade alla människor dragit sej in mot Centrum, och det sköts inga raketer, och lyste inga ljus, och i Port Berenice bölade inte fartygen, det enda som hördes var vindens dova *bla-aff blaff bla-aff* i tältets mörka tygmassor och det tunna ylandet i stagen som höll dem på plats, och så ett enda avläggset trumpetande av en elefant, och jag lät sorgslöjan, som jag inför mötet med Nora fört upp över min hatt falla mer över ansiktet och gick med ekande steg över det tomma torget där bara hotdogpappren, serpentinerna och de kringrullande pappmuggarna vittnade om att en stor människomassa... (BHår, 310.)

[J]a minä seisoin pimeän teltan ulkopuolella puristaen kellastunutta ohjelmalehtistä rintaani vasten. Myös Jääneito oli poissa ja jopa Karnevaali tuntui pidättävän henkeään, tai sitten kaikki olivat vetäytyneet Keskustaan, eikä mistään ammuttu raketteja, eikä missään näkynyt edes valon pilkahdusta, Port Berenicestä ei kuulunut alusten mylvintää, ainoa ääni oli tuulen kumea *fla-ap flaap fla-ap* teltan tummia kangasmassoja vasten ja kankaita paikoillaan pitävien köysien heikko ujellus, niin, ja kaukainen norsun toivotus. Annoin hatun päälle nostamani suruharson pudota kasvoilleni ja kävelin kaikuvin askelin tyhjän torin poikki, jossa vain hotdog-paperit, serpentiinit ja kokoon rutistetut paperimukit juorusivat suuresta ihmisjoukosta... (BH, 308.)

Nadirin karnevaalia leimaa myöhästynyt tunnelma. Juhla on nopeasti ohi, ja juhlan jälkeen tyhjää karnevaalitoria koristavat ainoastaan roskat. Karnevaalia on odotettu ja valmisteltu kauan: kokit ovat valmistaneet valtavia määriä ruokaa ja uusia naisia on kuljetettu laivalla kaupunkiin vanhojen tilalle. Karnevaali voisi olla nautintojen, syömisen ja seksuaalisen estottomuuden juhla. Sellainen se ei kuitenkaan ole, vaan karnevaali on lohduton, pimeä ja yksinäinen. Osanottajat kokevat jääneensä paitsi karnevaalin iloista, eikä romaanissa kuvata kenenkään todella nauttivan juhlasta. Iloa korkeintaan teeskennellään. Bereniken näkemän karnevaalin synkkyyttä saattaa lisätä se, että hän katselee sitä mustan suruharson takaa: ”Som jag inte en enda gång förde åt sidan, och

¹ ”*Järjestys! Ei etuilla jonossa! Näyttäkää lippu! Jättäkää aseet tähän!*” (BH, 251.)

därför kom att se allt som tilldrog sej mörkt och dystert som på en kolteckning (BHår, 288)¹. Nadiria kutsutaan Naisten kaupungiksi, vaikka ainoat naiset, jotka siellä hyväksytään, ovat prostituoituja. Bordellin palveluja käyttävien miesten vaimojen edestä portit suljetaan.

Minns skriften på Nadirs fyra portar:

TILLTRÄDE FÖR KVINNOR STRÄNGT FÖRBJUDET. KONSORTIUM.

Men jag bara frågar: Löd inte deras battle cry: FRIHET? Och här sitter man som pinn i skiten! Och i Zenit sitter det ett oräkneligt antal av dom, kvinnsen i en annan sorts skit, torkad till exempel – usch! Det finns med andra ord en plusfrihet och minusfrihet...

Och jag, jag har hamnat hos minusgänget, så ”fri västerländska” jag är. (BHår, 213.)

Kaikissa Nadirin neljässä portissa on kuulemma kyltti:

NAISILTA PÄÄSY ANKARASTI KIELLETTY, KONSORTIO.

Mutta kysynpäähän vaan: eikö tšekäläisten vallanpitäjien taisteluhuuto ollutkin VAPAUS? Ja täällä sitä vaan istutaan kuin tikku paskassa! Ja Zenitissä lukemattomat naiset istuvat toisenlaisessa paskassa, esimerkiksi kuivatussa – yäk! On siis olemassa positiivinen vapaus ja negatiivinen vapaus.

Ja minä, minä olen päätynyt luuseriporukkaan, vaikka miten olen ”vapaa länsimainen nainen”. (BH, 212.)

Berenike kertoo olevansa osa luuseriporukkaa, jonka Nadirissa muodostavat naiset. Naisia huijataan, käytetään hyväksi ja vihataan. Nadirin karnevaali huipentuu karnevaalimorsiamen ja Skålbukin häihin, näytelmään, jota Kappeliin kokoontunut kirkkoväki seuraa. Häät kääntävät nurin pyhän ja kauniin. Näytelmän esiintyjät ovat pukeutuneet hämääviin rooliasuihin: Babilonianiminen prostituoitu näyttelee Lämmchenin isää, valepastori Joball irvistää alttarilla ja merimiehet näyttelivät nunnia. Vihkipapin irvistys muistuttaa karnevalistista naamiota. Ainoa, joka ei tiedä kantavansa roolipukua, on morsiameksi puettu Lämmchen.

Häeesitystä voi pitää karnevalistisena, mutta sen karnevalismi on nurinkurista Bahtinin kuvamalle iloisesti nauravalle karnevalismille. Bahtin (1965/2002, 179, 235–236) kuvaa karnevaalin näennäisiä häitä. Häiden aikana sosiaalinen hierarkia kumoutui. Nadirin häänäytelmä hyödyntää karnevalistista kuvastoa, mutta irvokkaalla tavalla. Morsiusparin vaunuja vetävät sikanaamareihin sonnustautuneet nuoret tytöt, ja sulhanen tanssii häävalssin pukkihypyin (BHår, 291) ja rinnastuu näin paholaiseen. Häiden jälkeen pari kuljetetaan sviittiin, jossa sulhasen on määrä viedä tuoreen vaimonsa neitsyys. Lämmchen on kuitenkin poikkeus morsiamien joukossa, sillä hän päättää vastata väkivaltaan väkivallalla ja leikkaa sulhasensa peniksen irti. Hääyö ei vastaa Bahtinin kuvaamaa karnevaalihäiden hääyötä, jonka aikana tapahtuva sulhasen ja morsiamen yhdyntä

¹ ”[K]oska en edes raottanut harsoa, näin kaiken tummana ja synkkänä kuin hiilipiirroksessa” (BH, 286).

on ”uutta luovan voiman riemuvoitto” (Bahtin 1965/2002, 235–236). Häitä seuraavana aamuna yleisö kokoontuu morsiusparin parvekkeen alle, jotta näkisi sulhon heiluttelevan veristä lakanaa kuin voitonlippua. Sen sijaan, että näkisivät lakanan, he näkevät, kuinka Lämmchen heittää parvekkeelta sulhasen irtileikatun ruumiinosan. Tällainen hierarkioiden nurinkääntäminen on kuitenkin kiellettyä, ja Lämmcheniä aletaan vainota.

Men

kan ni tänka er, att hustrun till denne Skålbuuk – och det trots att mannen klarat sej välbehållen från sitt pikanta äventyr – greps av ett vilt och vansinnigt hämndbegär! Och den hon ville hämnas på var – Lammungen. Ja, men det säger sej självt att hon av alla människor i himlen som på jorden såg som *Skålbuuks defloratrix*, och därigenom hela manssläktets skymferska varför det även inom Nadir sattes ett pris på hennes huvud! Och i Oblivion har man aldrig avskaffat dödsstraffet. (BHär, 295.)

Mutta

voitteko kuvitella, että Ihrakuvun vaimoon – vaikka mies oli selvinnyt tästä piristävästä seikkailusta ehjin nahoin – iski aivan mieletön ja silmitön kostonhimo! Ja kenelle hän halusi kostaa – no, Karitsalle tietenkin. Niin, olihan itsestään selvää, että kaikkien Zenitin asukkaiden mielestä juuri Karitsa oli varsinainen *lävistäjä*, ja koska hän oli tehnyt Ihrakuvusta naurunalaisen, häntä voitiin pitää koko miessuvun häpäisijänä, ja siksi jopa Nadirissa luvattiin hänen päästään palkkio. (BH, 293.)

Lämmchen joutuu narrin asemaan toimittuaan vastoin karnevaalin käsikirjoitusta. Karnevaaleissa kautta aikain narrin kohtaloksi on usein koitunut yhteisön syntipukiksi joutuminen. Narri on saatettu jopa tappaa. (Alho 1988, 67–68; Salin 2008, 18.) Lämmchen on karnevaalin narri, joka yksinkertaisuuttaan joutuu huijatuksi. Tytön yksinkertaisuus muuttuu kuitenkin nokkeluudeksi, minkä vuoksi hän on ambivalentti tyhmyyden ja älykkyyden yhdistävä narri. Miehen asettaminen naurunalaiseksi on kiellettyä, minkä vuoksi niin miehet kuin naisetkin alkavat vaatia Lämmchenille rangaistusta. Tämä vainoaminen ilmentää demonisointia, jonka Stallybrass ja White nimeävät yhdeksi karnevaalin piirteeksi. Heidän mukaansa karnevaalissa ja torilla toimii kolme perustavanlaatuaista symbolista prosessia: inversio, hybridisaatio ja demonisointi. (Stallybrass & White 1986/1995, 56.) Ongelmallista karnevaalin politiikassa on heidän mukaansa juhlan nostalgisuus ja kritiikitön populismi. Karnevaali ei alista vahvoja sosiaalisia ryhmiä vaan käyttää käyttäen hyväkseen ja demonisoi heikompia: naisia, etnisiä ja uskonnollisia vähemmistöjä sekä joukkoon kuulumattomia. Karnevaali ei vapauta virallisesta ja hallitsevasta kulttuurista. (Emt., 19.) Nadirin karnevaalissa yhteiskunnan heikoimmassa asemassa olevat joutuvat kärsimään. Rumat ja vanhat prostituoidut kuljetetaan junalla mahdollisimman kauas kaupungista näkymättömiin. Kyyditys assosioituu keskitysleirivankien kuljettamiseen.

Nadirin karnevaali on näytelmä, joka toistaa yhteisölle vanhastaan tuttuja rituaaleja. Tältä juhralta puuttuu radikaalius ja uutta luova voima, jotka olivat ominaisia keskiaikaiselle torijuhlalle. Nadirin karnevaalin kuvat kuitenkin toistavat keskiaikaisen karnevaalin kuvastoa. Kahdentoista apostolin koristama kello muistuttaa keskiaikaisen raatihuoneen kelloa. Kun kello lyö kaksitoista, kaikki apostolit näyttävät takapuoltaan karnevalistiseen tyyliin. Karnevaalimorsiamen häiden kuoro laulaa ivailevan mukaelman uskonnollisesta tekstistä: ”*emissio seminis kyrie halleluja*” (BHår, 290.) Keskiajan naurukulttuuri oli Bahtinin mukaan vakavan feodaalisen ja kirkollisen kulttuurin vastakohta. Kirkollisilla juhlilla oli omat torimuunnoksensa. Naurukulttuuri tarjosi korostuneen epävirallisen ja ei-kirkollisen maailman, josta muodostui kansan säännöllisin väliajoin viettämä toinen elämä. (Bahtin 1965/2002, 8–9.) Keskiaikaisen karnevaalin nauru kohdistui Jumalaan ja valtaan. Naurun etuoikeutettu vapaus mahdollisti parodia sacran, pyhien tekstien ja rituaalien parodian. (Bahtin 1963/1991, 186.) Keskiaikaisen karnevaalin tavoin Nadirin karnevaalin ohjelmaan kuuluu kristillisten symbolien ja uskonnollisten tapojen alentaminen ja niille nauraminen, mutta Nadirin karnevaalissa tämä nauru ei vapauta mistään. Karnevaaliajan ulkopuolella kristinusko ei rajoita kaupunkilaisia. Asukkaita alistaa ilotalon johtajan nimeen vannova hallintokoneisto, jolla ei ole mitään tekemistä uskon kanssa. Tämä kaupungin ylin johto järjestää karnevaalinkin. Nadirin karnevaali kehittyi omaksi irvikuvakseen, ja juhlan nimittäminen karnevaaliksi vain korostaa sen nurinkurista suhdetta vapauttavaan kansanjuhlaan.

Taivaan Herran kuva on bordellityöntekijöiden huoneiden seinillä, jotta prostituoidut voisivat suudella valtiastaan. Ennen karnevaalin alkamista ja sen aikana Berenike uskoo, että hänen yläpuolellaan majailee bordellin johtaja. Karnevaalia seuraavassa kaaoksessa Berenike kiipeää yläkertaan ja huomaa, että taivas on tyhjä aukio, jolla ei näy jälkeäkään Herrasta. Tämä jumalan poissaolo korostaa juhlan jälkeisen ajan karnevaalimaista vapautta, joka päästää auktoriteettiin kohdistuvasta pelosta.

7.2. Vallankumouksellinen karnevaali

Bahtinin mukaan karnevaali juhlii aikaa, koska se riistää kruunun vanhalta vallalta ja kruunaa uuden. Tätä Bahtin nimittää iloiseksi ajaksi. Samoin karnevalistinen groteski kuvaa jatkuvaa muutosta. (Bahtin 1965/2002, 24–25, 195.) Nadirin karnevaalissa aika on pysähtynyt: kertojalla ei ole minkäänlaista käsitystä ajan kulumisesta, sillä kellot ovat pysähtyneet, vuodenaajat eivät vaihdu, eikä Berenikellä ole kuukautisia, joista hän voisi huomata ajan kulun. Paikallaan pysyvä aika kuvaa karnevaalin voimattomuutta uudistaa maailmaa. Toisaalta puoliyö on vallankumouksen hetki, koska se on uuden ja väistyvän päivän rajalla. Vallankumous kuitenkin edellyttää, että päivä vaihtuisi uuden puolelle. Ennen karnevaalin alkamista Berenike pohtii kuolemaa ja sitä, miten kuolemalle ei ole sijaa suuressa karnevaalissa. Jos aika ei kulu, ei kuolema ole kaiketi mahdollista.

Och ”dö”, det är väl ingen som ska dö, inte nu i vart fall, inte då det ska bli Karneval! Och finns där alls rum för död i en tid som är ett enda på stället stampende och evigt nu – jag bara frågar? (BHår, 198.)

Entä ”kuolla” sitten, eihän kukaan ole kuolemassa, ei ainakaan nyt Karnevaalin kynnyksellä, ja onko ikuisessa nykyhetkessä ylipäätään sijaa kuolemalle – kysyn vaan? (BH, 197.)

Karnevaaliin ja karnevalistiseen groteskiin liittyy olennaisena osana kuolema, sillä kuolema symboloi maailman uudistumista (Bahtin 1965/2002, 221). Kuolema mahdollistaa uuden elämän synnyn.

Karnevaali on Bahtinin (1965/2002, 9–10) mukaan kansan nauruun perustuvaa juhlaelämää, joka eroaa virallisesta, vanhaa valtaa pönkittävästä juhlasta. Karnevaali tekee elämästä leikkiä, jota ei esitetä eikä katsella vaan joka eletään. Sillä ei ole rajoja tilassa, eikä siitä näin ollen voi poistua. Karnevaali ei sulje ketään pois, vaan sen aikana kaikki elävät karnevaalilakien mukaan. Umberto Eco (1984, 3,6) ei näe karnevaalia virallisen juhlan vastakohtana, vaan hänen mielestään karnevaalikin pönkittää virallista valtaa, sillä sen aikana normeja täytyy rikkoa. Nurinkurisesta maailmasta tulee tällöin normi. Jotta karnevaalista voisi nauttia, tulee sääntöjä parodioida. Normien rikkomisen ja sääntöjen parodioiminen puolestaan edellyttävät, että ne tunnustetaan. Eco näkee karnevaalin valtaapitävien keinona pitää kansa tyytyväisenä, jotta se ei nousisi oikeaan kapinaan.

Hänen mukaansa karnevaali voi toimia vain järjestettynä, minkä vuoksi se ei kuvaa todellista sääntöjen rikkomista, vaan pelkästään vahvistaa lakia muistuttamalla sen olemassaolosta.

Bahtin ei käsittele karnevaalia vallankumouksena, jonka tarkoitus olisi muuttaa yhteiskuntajärjestys lopullisesti. Bahtin (1965/2002, 86–87) ei näe keskiajan karnevaalinaurua ihmisten tietoisena ja kriittisenä vastarintana viralliselle totuudelle ja vakavuudelle. Karnevaalin ulkopuolisena aikana ihminen oli lojaali esimerkiksi kirkolle ja vallalle, vaikka karnevaalissa nauroi näille. Stallybrass ja White toteavat, ettei ole tarpeen pohtia, ovatko karnevaalit radikaaleja vai konservatiivisia, sillä ne ovat syklisesti toistuvia rituaaleja, joilla ei ole huomattavia poliittisesti mullistavia vaikutuksia. Karnevaali voi kuitenkin vauhdittaa kumouksellista toimintaa. Väkivaltaiset yhteiskunnalliset konfliktit ovat toisinaan saaneet kimmokkeen karnevaalista. Karnevaali on saattanut muuttua aseelliseksi yhteenotoksi ja verilöylyksi. (Stallybrass & White 1986/1995, 14.)

Econ lisäksi monet muut tutkijat ovat kritisoineet Bahtinin käsitystä karnevaalista. Bahtinia on kritisoitu idealisoidusta ja epähistoriallisesta karnevaalikäsityksestä ja siitä, että hänen käsityksensä kansasta on epämääräinen ja vailla todellista sosiologista sisältöä. On huomautettu, että keskiajan ja esimodernin ajan Euroopan karnevaali ei ollut tasapuolinen ja vapauttava, vaan tarjosi myös mahdollisuuden käyttää marginalisoituja ryhmiä syntipukkeina sosiaalisiin ongelmiin ja rangaista heitä väkivalloin. Auktoriteetit hyväksyivät karnevalistiset rituaalit ja epäjärjestyksen, koska ne tarjosivat tehokkaan sosiaalisen kontrollin keinon. Kansa sai leipää ja sirkushuveja ja pysyi tyytyväisenä. (Ks. esim. Gardiner 1992, 182.)

Bahtinkaan ei väitä karnevaalin todella vapauttavan tai olevan vallankumous, vaan hänkin korostaa juhla-ajan rajallisuutta. Karnevaali poistaa kiellot ja normit vain väliaikaisesti, sillä karnevaalin jälkeen normaali arki palaa. Bahtinin mukaan elämä siirtyi karnevaalin aikana utooppisen vapauden tilaan, ja juhlan hetkellisyys vain korosti juhlan kuvien fantastisuutta (Bahtin 1965/2002, 82, 85). Romaanissa *Berenikes hår* utooppinen vapaus ei toteudu itse karnevaalijuhlassa, vaan pikemminkin sen seurauksena. Todellinen vapautuminen koittaa vasta karnevaalin päätyttyä, kun karnevaalikaupunki on palanut poroksi. Karnevaalin aikana Berenike on kulkenut surupuvussa, ollut vartioituna tai suljettuna koppiinsa. Nadir on muuttunut Bereniken utooppisesta maasta kau-

histuttavaksi paikaksi, jossa miehet käyttävät ylintä valtaa ja jossa naisten tehtävä on miellyttää miehiä.

Pekka Pesonen näkee Bahtinin kuvaaman tuhoavan ja ylösalaisin kääntävän karnevaalin ja naurun kapinana, joka on sukua vallankumoukselle. Karnevaalinauru ei välitä totunnaisista rajoista, vaan yhdistää vastakohtat ambivalenteissa ja groteskeissa yhdistelmissä. (Pesonen 1987, 379.) Karnevaali on kaksijakoinen juhla. Siihen liittyy vallitsevan järjestyksen tuhoaminen, apokalyptisyys ja maailmanlopun tunnelmat. Sille on ominaista dionyysinen alkuvoima ja irrationaalisuus. Toisaalta se juhlii vapautumista ja uudelleensyntymää, elämän jatkumista. Kaoottisuudesta ja kauhistuttavuudesta huolimatta karnevaali on samalla uuden alun kuva. (Emt., 381.) Omalla tavallaan Nadirinkin karnevaali on kaksijakoinen. Konsortio jakelee rajoittavia käskyjään karnevaalista huolimatta, minkä vuoksi juhla ei vapauta. Teoksessa kuvataan kuitenkin tapahtumasarjaa, joka muistuttaa Bahtinin kuvaamaa uudistavaa juhlaa. Virallisen karnevaalin rinnalle kehittyy varjokarnevaali, joka saa alkunsa kaupungin tuhoutumisesta. Kaupungin polttava tulipalo saa mahdollisesti alkunsa soihdusta, johon perhosen siipi osuu. Kaupunki roihahtaa valtavaan tulimyrskyyn, josta vain harvat selviytyvät. Tulipalo aiheuttaa kaaoksen, jossa ihmiset ryntäilevät ja yrittävät paeta. Tämä kaaos kuvastaa karnevaalin apokalyptisyyttä. Sattuma ja sitä seuraava perhosefekti suistavat juhlan raiteiltaan ja aiheuttavat kaaoksen, jota konsortio ei voi hillitä. Sekasorron aikana alastomien naisten orkesteri kiipeää katolle.

Soittajien alastomuus on merkityksellistä. Aiemmin kaupunkilaiset ovat vaihtaneet rooliasuja ja naamioita. He ovat pukeutuneet asuihin, jotka ovat pettäneet ja kätkeneet henkilöiden todellisen olemuksen. Puvunvaihdokset eivät ole edustaneet iloista suhteellisuutta, vaan esimerkiksi nunnan puvun alla lymyilevä merimies on tuskin saanut olemukseensa puvun lisäksi mitään nunnan pyhydestä. Tätä voi pitää esimerkkinä karnevalistisen groteskin naamion köyhtymisestä. Alastomilla naisilla ei ole kätkevää rooliasua. Aiemmin kaupungin ulkopuolille jätetyt tai bordellin huoneisiin suljetut naiset ovat valloittaneet kaupungin ylimmän osan. Katto näyttäytyy rajoittamattoman vapauden paikkana.

Nadirin karnevaalin uudistavuus saa alkunsa sen ulkopuolelta. Tämä ei Bahtinin karnevaalikäsityksen mukaan olisi mahdollista, sillä karnevaalilla ei ole mitään ulkopuolta, koska se on koko

maailman rajaton juhlatila. Nadirin karnevaalin aikana sen ulkopuolelle jätetyt valmistelevat val-lankumousta. Karnevaalin tiimellyksessä Zenitin naiset kokoavat voimansa ja kokoontuvat mie-lenosoitukseen. Mielenosoittajien määrätietoinen joukko hajaantuu päästyään bordellin luokse. Zenitin naiset hylkäävät kunnollisen naisen roolinsa ja ajautuvat estottomiin lemmenseikkailuihin bordellin asiakkaiden kanssa.

Och då måste många man se en bitter sanning i vitögat: hans kvinna såg honom och lät sej som en annan sabinska rövas bort. Det var oerhört, det var brottsligt, det var *helt enkelt omoraliskt!* (BHår, 299.)

Ja silloin moni mies joutui kohtaamaan katkeran totuuden silmästä silmään: vaimo katsoi miestänsä ja antoi sitten ryöstää itsensä kuin sabiinittaren konsanaan. Niin, se oli aivan uskomatonta, se oli väärin, se oli *suorastaan moraalitonta!* (BH, 297.)

Sukupuolten väliset hierarkiat kumoutuvat. Zenitin miehet joutuvat seuraamaan, kuinka heidän vaimonsa lempivät merimiesten ja sotilaiden kanssa. Prostituoidun ja kotirouvan roolit kääntyvät, kun prostituoituihin kyllästyneet miehet innostuvat kotirouvista. Bordellin edusta muuttuu karnevaalitoriksi, jolla eri taustoista tulevat ihmiset ajautuvat tuttavalliseen kontaktiin toistensa kanssa (Bahtin 1963/1991, 252).

Bahtinin mukaan karnevaali juhlii vanhan tuhoutumista ja uuden syntymistä. Vanha ja uusi maailma esitetään karnevaalikuvasossa yhdessä maailmana, jossa on sekä syntyvä että kuoleva osa. (Bahtin 1965/2002, 366.) Bahtin (emt., 350) kuvaa renessanssin karnevaalihelvettiä, johon kuuluivat esimerkiksi hulluja paistava uuni ja riidanhaluisia naisia ampuva tykki. Karnevaalin päätteeksi helvetti poltettiin, ja tämä palo kuvasti maailman uudistumista. Helvetti oli väistyvän maailman nauru- tai kauhukuva, jossa saattoi korostua kuolevan maailman järjettömyys. Väistyvän maailman typeryyttä ja turhuutta kuvasivat karnevaalihelvettiin kootut tarpeettomat tavarat. Lindbergin romaanissa dystooppiseksi muuttunut asukkaitaan alistava kaupunki on karnevaalihelvetti, joka tuhoutuu. Renessanssin helvetti ja sen palaminen oli osa karnevaalia. Nadirin palaminen tuhoaa puolestaan koko lisensoidun juhlan. Se mahdollistaa oikean kaaoksen ja normien rikkomisen, jotka järjestetyssä karnevaalissa olivat kiellettyjä.

8. INDIVIDUAATIOPROSESSI

8.1. Prosessin vaiheet

Nadirin karnevaali päättyy valtavaan tulipaloon, joka tuhoaa helvetillisen kaupungin. Tuli on ambivalentti karnevaalituli, joka samanaikaisesti tuhoaa ja uudistaa (vrt. Bahtin 1963/1991, 185). Nadirin lasista rakennettu kaupunki sulaa tulen kuumuudessa, ja samalla sen yhteiskunta tuhoutuu. Hengissä säilyneet prostituoidut alkavat rakentaa uutta bordellikaupunkia, mikä kuvaa vanhan valta-asetelman säilymistä. Romaanin karnevaalilla ei ole voimaa uudistaa yhteiskuntaa, mutta yksilön se vapauttaa rajoittavista rooleista. Vaikka Berenike joutuu Nadirissa kärsimään ja olemaan vangittuna, matka on hänelle vapauttava. Viimeisen Libiukselle omistetun vihon tyyli on erilainen kuin ensimmäisen, sillä sitä ei enää leimaa katkera sävy, vaan Berenike jopa kiittää tohtoriaan. Mikä Bereniken vapauttaa?

C.G. Jung on analysoinut yksilön henkistä kasvua ja sen symboliikkaa. Yksi muutoskokemus on Jungin mukaan ryhmään identifioituminen, jonka voi kenties ajatella vertautuvan karnevaaliin. Ryhmänä koettu muutoskokemus on Jungin (1940/1980a, 125–126) mukaan helpompi saavuttaa kuin yksilönä koettu, mutta sen aikaansaama muutos ei ole pysyvä, sillä yksilö ei ryhmästä erkaannuttuaan voi palauttaa ryhmänä koettua mielentilaa. Ryhmänä koetusta muutoksesta poikkeaa luonnollinen muutosprosessi, joka ilmenee yleensä unissa. Tietyt unisymbolit kuvaavat individuaatiota, sisäistä muutosta. Tällaiset symbolit kuvaavat usein uudelleensyntymää. (Emt., 130–131.) Individuaatio on itsessäänkin arkkityyppi, joka ottaa hahmon myyteissä ja saduissa (ks. Rönnerstrand 1996, 62).

Bereniken kertomus matkasta Oblivioniin on luettavissa individuaatioprosessin kuvauksena. Sama symbolinen maailma, joka kuvaa toteutumaton yhteisön muutosta, ilmentääkin yksilön sisäistä kehittymistä. Berenike on taivaltanut sotatantereiden läpi Oblivioniin. Loppumatkan hän on kulkenut yksin. Yksinäinen matka kuvaa vapauttavaa initiaatiokokemusta ja on transkendenttisen vapauden unisymboli (Henderson 1964/1992, 151). Berenike pakenee Lämmchenin kanssa karnevaalin kauheuksia, ja pakomatallaan he piiloutuvat maanalaisten viemäreiden luolastoon. Carl G. Jung tulkitsee retken luolaan matkaksi tiedostamattomaan. Hänen mukaansa luolaan astues-

saan ihminen voi astua tietoisuutensa takaiseen pimeyteen. Luolamatkan seurauksena ihminen muuttuu toiseksi. (Jung 1940/1980a, 135.) Kun pakomatkalaiset ovat päässeet Varjojen avulla maan päälle, he tapaavat Bereniken lapsuudenystävän Dafnen, joka kuljettaa heidät Virran yli. Veden yli kulkeminen symboloi elämänmuutosta (von Franz 1964/1992, 198).

Bereniken uni on sadunomainen. Unessa kuvattu individuaatioprosessi vastaa sadun tiiviissä muodossa esitettyä prosessia. Sadussa ja myytissä esitetty individuaatio eroaa elävän ihmisen individuaatiosta siinä, että niissä useita vuosia kestävä prosessi tiivistyy samaan esitykseen. Ihmisen individuaatio on hidas prosessi, joka ilmenee lukuisissa eri unissa ja josta yksittäinen uni näyttää katkelmia (von Franz 1964/1992, 160–161). En käsittele sitä, miten Bereniken läpikäymä muutos vastaa todellisen ihmisen kokemaa muutosta, vaan sitä, miten siinä ilmenevät muutoksen symbolit. Bereniken uni vaikuttaa esittävän koko prosessin eri aikoina esiin nousevine arkkityyp-
pisine hahmoineen.

Individuaatio jakautuu kolmeen vaiheeseen. Lapsuusaika on tiedostamattoman vaihe, jota seuraa intellektuaalisena tietoisuutena ilmenevä tietoisuuden voitto tiedostamattomasta. Viimeisessä vaiheessa tiedostamaton löydetään uudelleen, mistä seuraa eheys, tietoisuuden ja tiedostamattoman synteesi. Toisessa vaiheessa ihmisen psyyke on hajonnut ristiriitaisiksi vastakohtiksi, jotka yhdistyvät kolmannessa vaiheessa. Viimeisen vaiheen aikana nousevat esille arkkityypiset kuvat, joita ovat esimerkiksi varjo, animus, suuri äiti ja itse (suuri äiti ja animus esiintyvät naisella). Nämä arkkityypit hallitsevat kukin vuorollaan. Itse symboloi tietoisuuden ja tiedostamattoman yhdistymistä ja esiintyy usein miehisen ja naisellisen yhteensulautumana. (Ks. Rönnerstrand 1996, 62–63.) Itse on kaikki symbolit yhdistävä arkkityyppinen kuva (ks. Wehr 1987/1989, 55).¹ Individuaation päämäärä on siirtää persoonallisuuden keskus egosta itseän (Jung 1944/2007, 113).

Individuaation viimeisessä vaiheessa ihminen näkee suuria unia, joiden mytologiset motiivit kuvaavat usein sankarin elämää. Sankari on puolijumalallinen ihmistä mahtavampi olento. Näissä initiaatiota muistuttavissa unissa sankari joutuu vaarallisiin tilanteisiin. Sankari kohtaa esimerkik-

¹ Jung (1941/1980, 187) erottaa itsen egosta eli minästä. Minä ilmenee ainoastaan tietoisuudessa, kun taas itse kuvaa psyyken kokonaisuutta. Minä on vain osa itsestä.

si lohikäärmeitä, auttavia eläimiä ja demoneja, kätketyn aarteen, kaivon ja luolan, jotka symboloivat muutoksen tilassa olevaa persoonallisuutta. (Jung 1948/2007b, 80–81.) Is-Stintan johdattaa Bereniken vierailulle kuoleman kaupunkiin. Tutustuminen Nadirin rajojen ulkopuoliseen paikkaan on muunnos sankarin myyttisestä matkasta manalaan. Voittaakseen pimeyden ja kuoleman sankarin on kuljettava manalassa (Kajannes 1997, 52). Individuaatio kuvaa vaikeita ongelmia, kuten torjuttuja taipumuksia, muutosta ja ikääntymistä. Ihmisen on kohdattava myös kuolema ja hyväksyttävä se osaksi psyykensä kokonaisuutta. (Sinclair 1990, 250.) Tarinoissa ja saduissa individuaation alkuun kuuluvaa kärsimystä kuvataan esimerkiksi pimeyden, kuivuuden ja kylmyyden koettelemuksina. Koettelemus voi olla myös esimerkiksi sadussa kuvattu hirviö, joka herättää kauhua kuningaskunnassa. (von Franz 1964/1992, 166.)

Ennen muita arkkityypisiä hahmoja esiintyy varjo, joka on helpoiten saavutettavissa, koska se kuuluu sekä yksilölliseen että kollektiiviseen tiedostamattomaan. Varjo ilmentää ominaisuuksia, jotka ihminen kieltää itsessään mutta näkee toisissa. (Jung 1951/1978, 10; von Franz 1964/1992, 168.) Varjon arkkityyppi kuvaa Jungin (1917/1981, 94) mukaan persoonallisuuden pimeän puolen vaarallista aspektia. Ihminen näkee varjon usein persoonallisuuden huonona osana, joka täytyy torjua. Torjuttu täytyy kuitenkin tehdä tietoiseksi, jotta vastakohtien jännitys säilyisi. (Emt., 53.) Lindbergin romaanissa Varjoiksi (Skuggor) kutsutaan lapsia, jotka asuvat Nadirin viemärisä. Alamaailman Varjot syövät rottia ja kommunikoivat omalla kielellään, jota kaupunkilaiset eivät ymmärrä. Kaupunkilaiset kammoavat Varjoja, jotka ovat oppositiossa kaupungin kanssa. (BHår, 217.) Pelottavuudestaan huolimatta Varjot ovat ystävällisiä ja avuliaita, mikäli heitä kohtelee hyvin. He kuljettavat viemäriin joutuneita vinsseillä ja auttavat pulaan joutuneita pakenemaan. Tällä tavoin ne ilmentävät arkkityyppien suojelevaa ja lohduttavaa luonnetta. Jungin (1951/1978, 10) mukaan varjo on samaa sukupuolta kuin unennäkijä. Nadirin viemäriin Varjojen sukupuolta ei määritellä, minkä vuoksi ne eivät ole selkeitä arkkityypisiä varjohahmoja. Bereniken kanssa samaa sukupuolta oleva varjo voi olla Isflickan, joka on Nadirissa miltei koko ajan Bereniken tavoitettavissa. Varjon tavoittaminen on Jungin mukaan suhteellisen helppoa, mutta Animuksen saavuttaminen onnistuu vain harvoin, sillä se kuuluu kollektiiviseen tiedostamattomaan.

Tulipalo leviää kaupunkiin ilmeisesti Morpho adonis -perhosen siivestä, joka osuu tulisoihtuun. Is-Stintan löytää lumen keskeltä tämän sinisen perhosen, jonka hän tuo Bereniken huoneeseen. Naiset sulkevat perhosen häkkiin. Perhosen nimi on merkityksellinen. Nimen loppuosa Adonis viittaa mieheen, minkä vuoksi perhonen on tulkittavissa Animus-hahmoksi, joka kuvaa Bereniken miehistä puolta. Berenike viittaa perhoseen mieheen viittaavalla pronomiinilla 'honom' (BHär, 236). Nimen alkuosa Morpho muistuttaa metamorfoosista. Tämä hyönteinen on muutenkin metamorfoosin kuva, sillä sen kehitykseen kuuluu huomattava muodonmuutos. Perhonen kehittyy eri olemusten kautta aikuiseksi. Perhonen on myös transkendenssi-symboli. Transkendenssin symbolit liittyvät elämän siirtymävaiheisiin ja kuvaavat vapautumista rajoituksista (Henderson 1964/1992, 149). Tällaisia symboleita ovat Katriina Kajanneksen mukaan usein eläimet, jotka voivat elää sekä maassa että vedessä tai sekä maassa että ilmassa. Yleisin transkendenssisymboli on lintu. (Kajannes 1997, 212.) Transkendenssisymbolin tavoin perhonen yhdistää kaksi elinympäristöä ja kaksi maailmaa.¹

Jungin (1911–1912/1986, 250) mukaan perhonen on psyyken symboli. Yöperhoset liittyvät Jungin mukaan uneen, sillä ne tulevat esiin pimeässä painajaisten tavoin. Morpho adonis on tuskin yöperhonen, sillä yön pimeydessä sen siipien taivaansininen hohde on tarpeeton. Morpho kuitenkin lentää Nadirin ikuisessa yössä, minkä vuoksi se saa Jungin yöperhoselle antamia ominaisuuksia. Saduissa järjestyksen palauttamiseen ja hirviön karkottamiseen tarvittava asia on vaikea löytää (von Franz 1964/1992, 166). Myös Morpho adonis on vaikeasti saavutettavissa. Berenike kertoo, kuinka on lapsuudestaan asti haaveillut saavansa perhosen kiinni, muttei ole koskaan onnistunut. Hän tavoittaa perhosen vasta unessaan ja vangitsee sen. Morpho adonista ei kuitenkaan voi vangita ja saada lopullisesti. Vasta perhosen karattua Berenike saavuttaa eheyden.

Karkumatkallaan Berenike päätyy uudelleen vapaakaupungin alueelle ja tapaa Paltanin ja tämän lapsen. Aamuauringon valossa pieni vauva avaa silmänsä. Vass-Moses edustaa lapsen arkkityyppiä, jonka ilmeneminen on Jungin (1940/1980b, 159, 161, 164, 178) mukaan merkityksellisintä juuri individuaatiossa. Lapsen motiivi ilmentää kollektiivisen psyyken lapsuus-aspektia. Lapsi on

¹ Myös nimi Adonis viittaa kahden maailman välillä elämiseen. Kreikkalaisen mytologian mukaan kauniiseen Adonikseen mieltyvät sekä kauneuden jumalatar Afrodite että kuoleman jumalatar Persefone. Adoniin kuoltua Afrodite yrittää saada nuorukaisen takaisin kuolleiden valtakunnasta, mutta Persefone ei halua luopua Adoniista. Lopulta Zeus määrää, että Adonis elää osan ajasta tuonelassa ja osan elävien maailmassa. (Henrikson 1999, 320.)

paitsi menneisyyden myös tulevaisuuden symboli. Lapsi on samanaikaisesti alku ja loppu. Se on myös välittäjähahmo, parannuksen tuoja ja kokonaisuuden rakentaja, sillä se ennakoii persoonallisuuden tietoisten ja tiedostamattomien elementtien synteesisistä syntyvää hahmoa. Se on siis vastakohtat yhdistävä symboli. Vapaakaupungin kuningatar Paltan on tulkittavissa viisaaksi vanhaksi naiseksi, joka naisen unessa symboloi itseä (von Franz 1964/1992, 196).

Paltan on yhteiskunnan ulkopuolinen hahmo, joka kohoaa merkittävään asemaan. Klinikalla kirjoittamissaan vihoissa Berenike kuvaa Paltania kylähulluksi, joka vaeltaa kaduilla ja herättää kanssaihmisissä ihmetystä. Nadirissakin Paltan on yhteiskunnan ulkopuolella, mutta hänellä on korkea asema kaupungin marginaalissa. Victor W. Turnerin (1969/1982, 110) mukaan myyteissä ja kansantaruiissa halveksittujen ja lainsuojattomien kulttuuristen ryhmien jäsenet edustavat usein universaaleja inhimillisiä arvoja. Paltan on kunnioitusta herättävä myyttistä jumalatarta muistuttava olento, joka jungilaisittain tulkittuna symboloi psyyken kokonaisuutta. Periferiaan sysätty nousee unen maailmassa merkittäväksi.

Karnevaalin jälkeen Berenike pääsee laskeutumaan kierreportaita viemäriverkoston pimeyteen ja nousemaan Jaakobin tikapuita pitkin bordellin ylimmän kerroksen Taivaaseen. Karnevaalikaupungin jo palaessa Berenike pääsee laskeutumaan bordellin portaita ulos vapauteen.

Varsågod och titta över den sammanrasade muren så ser ni resterna av den breda trappan med sina steg, ett för var dag av året, som förr ledde upp till de kolossala dubbeldörrarna och det röda svalg som gapade bakom dem, men där nu är: luft, vekt tindrande av fjädermygg som vaknat ur sin dvala och med ett fint zzzzzzz i näpen miniatyr imiterar himlakropparnas dans, den snabbt bortdragande, och ni ser mej trappsteg för trappsteg stiga ner och uppslukas av Karnevalen! (BHår 288.)

Olkaa hyvä ja katsokaa romahtaneen muurin yli. Siellä näette sen mitä on jäljellä leveästä portaikosta ja askelmista, joita oli yksi vuoden jokaiselle päivälle. Aiemmin portaikko johti valtaville kaksoisoville ja niiden takana ammottavalle punaiselle nielulle, mutta nyt ovien paikalla on: ilmaa, hennosti hohtavia hyttysiä, jotka ovat heränneet horroksestaan ja vaimeasti inisten matkivat loittonevien taivaankappaleiden tanssia. No niin, nyt näette myös minut, kun askelma askelmalta laskeudun portaat ja häviän Karnevaalin hulinaan. (BH, 286.)

Jungin (1944/2007, 136) mukaan portaat sekä niitä pitkin nouseminen ja laskeutuminen kuvaavat psyykkistä muutosta.¹ Käymällä niin kaupungin ylimmässä osassa kuin sen alimmissa syövereis-

¹ Freud (1900/1999, 299) mainitsee portaiden ja tikkaiden sekä niitä myöten laskeutumisen ja nousemisen symboloivan yhdyntää.

sä Berenike ottaa haltuunsa tajuntansa eri osat. Hänen on kohdattava pimeän kaivoksen vampyyrimaiset lepakot ja vapaakaupungin slummit, jotta voisi ymmärtää persoonallisuutensa eri puolet. Kaupungin palaminen hävittää muurin Nadirin ja sen ulkopuolisten kaupunkien väliltä. Tämän voi tulkita kuvaavan prosessia, jossa tiedostamaton sulautuu tietoisuuteen ja ihminen hyväksyy tiedostamattoman osaksi itseään.

8.2. Mandalasymboliikka

Yksi individuaation symboleista on mandala (Jung 1934/1980, 35). Mandalasymboliikka ei kuvaa individuaation muutosprosesseja vaan psyyken uutta keskusta, joka kehittyy individuaatiossa (Jung 1944/2007, 113–114). Mandalakuvion tarkoitus on toisaalta kuvata individuaation lopputuloksena saavutettavaa eheyttä ja toisaalta houkutellessa tämän eheyden tavoittelemiseen. Peilikuvat, vesi ja pimeys ovat usein unissa esiintyviä mandalahahmoja. (Ks. Rönnerstrand 1996, 64, 66, 69.) Mandala on kehämäinen kuvio, josta on lukuisia variaatioita, mutta variaatioista jokainen perustuu ympyrän rajaamiseen. Mandalan keskus kuvaa psyyken keskusta, johon kaikki muu suhteutuu. Keskusta ympäröi kaikki se, mikä kuuluu itseen: vastakohtaparit, jotka muodostavat persoonallisuuden kokonaisuuden. Tähän kokonaisuuteen kuuluvat tietoisuus, yksilöllinen tiedostamaton ja suuri osa kollektiivista tiedostamatonta. Mandalan kehät sulkevat ulkopuolen pois ja pitävät sisäpuolen koossa. Mandalan uloin kehä muodostuu usein tulesta, joka muistuttaa helvetin kauhuja. Ulkokehässä on usein kuvattu myös hautuunmaa. (Jung 1950/1980, 356–357.) Mandalan keskikohdan saavuttaminen merkitsee eheyden saavuttamista (ks. Rönnerstrand 1996, 68).

Oblivion muistuttaa mandalakuviota. Bordellin huipulla on Tähtitorni, joka kuvaa mandalan ja samalla psyyken keskusta. Nadiria ympäröi muuri, mandalan kehä, jonka ulkopuolella on ääretön autioma. Karnevaalin hälinässä Berenike uskaltuu kapuamaan Jaakobin tikapuita Taivaaseen, bordellin ylimpään kerrokseen. Taivaan laajan aukean tasaisuudesta erottuu Observatorio, joka rinnastuu päähenkilön lapsuudestaan muistamaan tähtitorniin, jonne hänen isänsä vei hänet katselemaan kaukaisia planeettoja. Kiipeämällä Observatorioon Berenike saavuttaa mandalan keskukseen. Tornin kaukoputkella hän voi katsella kaikkein kaukaisimpiakin tähtikuvioita.

Nådde så min egen Berenike, krönt av sitt Diadem, och dök på en gång ivrig och hjärtänglig in i hennes flödande hårsvall, trevade, makade undan de himmelska stråna, och hittade till sist och tor-des
på min Gutta, Vattenplaneten titta. (Bhår, 314.)

Viimein saavutin Diadeemin kruunaaman Bereniken ja sukelsin innokkaana mutta sydän tykyttäen sen valtavaan hiustulvaan, haparoin, työnsin taivaalliset kiehkurat syrjään, löysin lopulta perille ja uskalsin
Guttaa, Vesiplaneettaa vilkaista. (BH, 311–312.)

Berenike näkee, miten vesiplaneetta syttyy tuleen ja häviää höyrynä avaruuteen. Planeetan palaminen on analoginen Nadirin tulipalolle. Roihuavat tiedostamattoman symbolit ovat voimakkaita sisäisen uudistumisen kuvia. Karnevaalikaupungissa oleskelun voi nähdä olevan individuaation osa, jossa ihminen on vankina. Tällöin tietoisuus ja tiedostamaton ovat erkaantuneet liian kauas toisistaan, mikä ilmenee tietoisuuden korostuneena kontrollina. Tätä kuvaavat Nadirin karnevaalin tiukat säännöt ja ankara kuri.

Oblivionin ajatonta maata voi verrata Jungin käsitykseen unus munduksesta, ajan ulkopuolella olevasta maailmasta, jossa kaikki liittyy yhteen ja jossa psyykinen ja fyysinen todellisuus yhtenevät. Tällaisessa maailmassa ei ole eroa menneen, nykyisyyden ja tulevan välillä. Jungin mukaan unus mundus on rajatila, jossa aika, avaruus ja ikuisuus yhdistyvät mandalan taikaympyrässä. (Ks. Salman 1997/2008, 59.) Mandala on unus munduksen psykologinen analogia (von Franz 1972/1975, 249). Kollektiivisessä tiedostamattomassa kaikki vaikuttaa olevan yhteydessä kaikkeen. Mandalasymboliikka kuvaa kollektiivisen tiedostamattoman moninaisuuden yhdistymistä kokonaisuudeksi. (Emt., 248.) Nadirin kaupungin neljä porttia symboloivat psyyken kokonaisuutta (Jung 1945/1980, 233).

Mircea Eliade (1949/1992, 20) kuvaa myyttistä kaupunkia, joka on kosmoksen keskus. Keskukseen johtava tie on vaikea. Matkan variaatioita ovat esimerkiksi pyhiinvaellusmatka, harhailu labyrintissa ja oman minän etsintä, ja keskukseen pääseminen merkitsee initiaatiota. Eliaden (emt., 16, 19) mukaan taivas, maa ja tuonela ovat kolme kosmista aluetta, joiden keskuksessa myyttinen pyhä kaupunki voi sijaita. Eliaden mukaan tuonela, maailman keskus ja taivas voivat sijoittua samalle akselille, jota myöten on mahdollista siirtyä kosmiselta tasolta toiselle (emt., 17). Lindbergin romaanissa myyttinen kosmoksen keskuksessa sijaitseva kaupunki symboloi psyyken uutta keskusta itseä. Bereniken unessa kosmisen kuvaston voi tulkita pään henkilön psyy-

ken analogiaksi. Eliaden (1963/1975, 25) mukaan mandala esittää pienoiskuvan kosmoksesta. Berenike kuvaa, kuinka tähdet heijastuvat kaupungin peilaavasta pinnasta.

(Och så tjugig den var under gnistregnet från strjärnbilden Berenikes utslagna hår, bara tänk er återglansen från glaset! Titta, Libius, ja bara sug in skönheten från myriader stjärnor speglade i en stad av sammansmälta och härdade silikater!) (BHår, 158.)

(Enkä koskaan unohda tuota näkymää – sitä välkettä ja loistoa, joka syntyi tähtien heijastuessa yhteensulautuneiden ja kovettuneiden silikaattien peilikirkkaasta pinnasta!) (BH, 156.)

Myyttisten kaupunkien tavoin Nadir heijastaa taivaallista esikuvaa, Bereniken tähtikuviota, joka suojelee kaupunkia (Eliade 1949/1992, 13–14). Nadirin kaupunkeihin liittyviä myyttisiä tarinoita käsittelen seuraavassa luvussa.

9. KERTOMINEN JA METAFIKTIIVISYYS

9.1. Tarinoita vapautumisesta ja uudelleensyntyästä

Tässä pääluvussa pohdin Lindbergin romaanin itsereflektiivisyyttä, joka tulee esille esimerkiksi intertekstuaalisuudessa, parodisuudessa, ironisuudessa ja *mise en abyme* -rakenteissa. Romaanin itsereflektiivisyys on rinnastettu metafiktiivisyyteen. Mika Hallilan (2006, 132) mukaan silloin, kun itsereflektiivisyydestä käytetään käsitettä metafiktio, painotetaan sitä, kuinka teksti reflektoi itseään sepitteellisen tarinan tasosta erottuvalla tasolla. Tämä metatason reflektio on kuitenkin osa fiktiota. Itsereflektio ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn aikakauteen, vaan se on tyypillistä romaanin lajille (emt., 133–134). Linda Hutcheonin (1980/1984, 1) määritelmän mukaan metafiktio on fiktiota, joka kommentoi kertomuksellista tai kielellistä identiteettiään. Patricia Waugh (1984, 6) katsoo metafiktiivisen romaanin rakentavan fiktiivisen illuusion, jonka se myös murtaa. Se samanaikaisesti luo fiktion ja kommentoi tätä luomista. Metafiktiivisyys osoittaa romaanin olevan taideteos, joka perustuu konventioille (Hallila 2006, 75). Yksi itsestään tietoisien fiktion ominaisuuksista on parodioiva intertekstuaalisuus (Pesonen 1991, 51). Leena Mäkelä-Marttinen (2008, 62) rinnastaa metafiktion ja karnevalismin, sillä ne molemmat ovat elämän ja kirjallisuuden rajalla kuulumatta täysin kumpaankaan. Karnevaalimaailmankuvan tavoin metafiktio horjuttaa formaalisia ja autoritaarisia rakenteita. Se haastaa romaanin konventioita samantapaisesti kuin karnevaali kumoaa sovinnaisuuksia ja sääntöjä.

Käsittelen tässä alaluvussa, miten Lindbergin romaani suhtautuu tarinoihin ja myytteihin, joihin siinä viitataan. Keskityn erityisesti tarinoihin, joissa kuvataan vapautumista ja uudistumista. Uudessa kontekstissa tarinoissa kuvatut asemat ja tilanteet saattavat kääntyä nurin. Näin käy tarinalle kuningatar Bereniken hiuksista, jotka tarussa uhrataan miehen pelastumisen vuoksi mutta jotka Lindbergin teoksessa palavat pois, jotta nainen voisi karata ja pelastua. Tämä nurinkääntyminen on verrattavissa karnevalistiseen asemien inversioon.

[O]ch det är då det händer, doktorn – den röda hanen slänger fram sin gripklo! Jadå, han slet håret av mej, och – tro det eller ej – tillfreds med ett så läckert byte lät han resten av mej slinka iväg... Och till och med tillät mej behålla ryggsäck och kläder!

Mitt gyllne skinn krängde han av mej, doktorn, det var det pris min frihet betingade, och gissa om det kändes som hade jag förlorat en pälsmössa om mitt en gång så ballonglätta huvud. (BHår, 315.)

[J]a silloin se tapahtui – punainen kukko läväytti esiin pitkät kyntensä! Niin, se raateli hiukset päästäni, ja – uskokaa tai älkää – tyytyi herkulliseen saaliiseen ja päästi minut livahtamaan karkuun...

Se kiskoi yltäni kultaisen taljan, tohtori, sen hinnan jouduin maksamaan vapaudestani, ja ette usko kuinka kuplankevyeltä pää minus turkishattu tuntui. (BH, 313.)

Bereniken hiukset ovat naisen narrinkruunu, jonka kantajana Berenike joutuu osaksi berenikejen, myyttisten kuningattarien ja hullujen naisten traditioita. Berenike vertaa itseään hulluihin naisiin, jotka ovat tyypillisiä henkilöitä esimerkiksi viktoriaanisen ajan kirjallisuudessa. Hän kieltää olevansa tulta virittelevä hullu nainen, mutta yhdistää itsensä muihin naisiin, joiden pitkät hiukset viestittävät normittomuudesta ja vapaudesta mutta samalla luokittelevat. Avoimet hiukset kuvaavat rajoittamatonta seksuaalisuutta (Kortelainen 2003, 230).

Kan inte alls föreställa mej en galen kvinna med ”snygg frisy” – tror att ett av de främsta kännetecknen på en dylik är de vansinnigt flygande lockarna, de slöt hängande skitiga testarna. (BHår, 17.)

En osaa edes kuvitella hullua naista, jolla olisi ”kaunis kampa” – sillä eikö hullun tärkein tunnusmerkki ole joka suuntaan harottavat kiharat, velttoina roikkuvat likaiset suortuvat (BH, 16).

[M]en lugn, bara lugn, jag är sannerligen inte den galna kvinnan på loftet som tuttar på. (BH, 36.)

[M]utta rauhoittukaahan, rauhoittukaahan, en todellakaan ole mikään hullu nainen, joka virittelee tulta ullakolla! (BH, 36.)

Bereniken voi katsoa alleviivaavan rooliaan kirjallisuuden hahmona. Hän voi vertautua esimerkiksi Charlotte Brontën romaanin *Jane Eyre* (1847) Berthaan, miespäähenkilö Rochesterin ensimmäiseen vaimoon, joka on hulluutensa vuoksi suljettu ullakolle. Pitkähiuksinen Bertha on tulkittu myyttiseksi viktoriaaniseksi hulluksi vaimoksi (esim. Showalter 1977/1982, 118–119), jonka osaa Berenikekin toistaa ja samalla uudistaa. Bertha sytyttää ullakollaan tulipalon ja kiipeää katolle, jolla huutaa liekkien keskellä. Berthan näkökulma ei pääse esille, vaan hänet on kuvattu muiden henkilöiden näkökulmasta. ”She was a big woman, and had long, black hair: we could see it streaming against the flames as she stood” (1847/1963, 432), muistelee tulipalon silminnäkijä. Bertha hyppää katolta ja kuolee, minkä seurauksena Rochester vapautuu ensimmäisestä vaimostaan. Päähenkilö Jane voi vihdoinkin saada herra Rochesterin. Nadirin tulipalossa vapautuu puolestaan hullu nainen. Palon aikana naiset kiipeävät katoille: Berenike kapuaa bordellin kattoasanteelle, ja naisorkesteri soittaa kattojen yllä. Katto ei ole näille naisille tie tuhoon, vaan vapauteen ja avarampaan näkökulmaan.

Lindbergin romaanissa viitataan *Tuhannenyhden yön satujen* kehyskertomuksen tarinaan Šeherezadesta ja kuningas Šahriarista. Berenike vertaa itseään tarinoiden kertojaan.

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

Linnut ovat sulkeneet silmänsä, eivätkä ne suostu lentämään, ei siksi että ne eivät pystyisi, vaan siksi että siipien käyttäminen on kiellettyä, ja jokaisessa huoneessa nukutaan sänkyihin ristiinnaulittuina. Vain minä istun tyynyihin nojaten ja olen teidän kelpo Sheherazade. (BH, 87.)

Kertoja on vastakohta sänkyihin naulatuille potilaille¹, koska pystyy vapauttamaan itsensä kertomalla tarinoita, jotka kuljettavat kauas pois toisiin aikoihin ja paikkoihin. *Tuhannen ja yhden yön* tarinakokoelma on romaanin interteksti, joka auttaa ymmärtämään romaanin kokonaisuutta. Satukokoelman tavoin Lindbergin romaanissa on kehyskertomus, joka johdattelee satujen maailmaan. Klinikalla kirjoitetut vihot pohjustavat päähenkilön matkaa fantastiseen kaupunkiin, ja palattuaan matkalta Berenike kirjoittaa viimeisen vihkonsa Klinikalla. Jaakko Hämeen-Anttila kuvaa kokoelman monimutkaista rakennetta. *Tuhannen ja yhden yön* satujen tarinat on koottu useista maista eri ajoilta. Kehyskertomuksen käyttö mahdollistaa erilaatuisten ainesten liittämisen kokoelmaan. Kokoelman rakenne on monikerroksinen, koska sen lisäksi, että kokoelman satuja ympäröi kehyskertomus, sadutkin rakentuvat useista sisäkkäisistä kertomuksista. (Hämeen-Anttila 2001, ei sivunumerointia.) Samantapaisesti *Berenikes hår* -romaanissa on erotettavissa sisäkkäisiä kertomuksia, jotka kertovat kadonneista sivilisaatioista ja kaukaisista maista. Kuumennesta bordellikaupungista on säilynyt vesiallas, jonka nimi viittaa satukokoelmaan: ”De tusen och en pilasternas Cistern” (BHår, 317.)²

Tuhannenyhden yön satujen kehyskertomuksessa Intian kuningas pettyy ensimmäiseen vaimoonsa, joka rikkoo miehensä käskyä. Vaimo uhmaa miestään poistumalla huoneistaan kuninkaan poissa ollessa ja näyttämällä kasvonsa orjille. Hurjistunut Šahriar surmauttaa puolisonsa. Jotta välttyisi jatkossa joutumasta tekemisiin uskottomien naisten kanssa, Šahriar päättää surmata uuden puolisonsa heti häyöyön jälkeen. Joka päivä kolmen vuoden ajan kuninkaalle toimitetaan uusi

¹ Kertojan voi tulkita viittaavan Charcot'n klinikan potilaiden hysteriakohtauksiin, joissa potilas saattoi esittää ristiinnaulittua. Potilas makasi raajat levällään ja esitti tuntevansa ristiinnaulitun tuskat. (Kortelainen 2003, 246.)

² Suom. Tuhannen ja yhden pilasterin Allas (BH, 314).

morsian, kunnes neuvokas visiirin tytär Šeherazade pyytää päästä kuninkaan morsiameksi. Hän haluaa vapauttaa maansa jatkuvasta väkivallasta ja kuninkaan aiheuttamasta kauhusta. Ensimmäisenä iltana tuore puoliso alkaa kertoa tarinaa, jonka jättää kesken ennen aamun valkenemista. Tarina on niin kiehtova, ettei kuningas halua tappaakaan kertojaa, vaan tahtoo kuulla tarinan lopun seuraavana yönä. Tuhat ja yksi yötä Šeherazade kertoo kauniita tarinoitaan sulttaanin makuuhuoneessa. (*Tuhannenyhden yön satukirja*, 1964/1965.)

Tarina Šeherazadesta peilaa monella tavalla romaanin tarinoita. Šeherazadeen rinnastuu karnevaalimorsian Lämmchen. Jokaisessa Nadirin karnevaalissa valitaan nuori ja hyväuskoinen karnevaalimorsian, jolle uskotellaan sulhasen olevan komea nuorukainen. Sulhaseksi paljastuu kuitenkin irvokas vanha mies. Lämmchen päättää tehdä lopun karnevaalisulhasen rietasteluista ja kastroi tämän. Näin hän kenties säästää toiset nuoret naiset joutumasta sulhasen käsiin. Kehyskertomus peilaa myös Bereniken tarinaa. Nadirin karnevaalin jälkeen kellot alkavat käydä ja aika kulkea. Ikuinen yö vaihtuu aamun sarastukseen. Šeherazaden tavoin Berenike lopettaa tarinansa kertomisen, kun aamu alkaa valjeta. Šeherazade suostuu kuninkaalle puolisoiksi pelastaakseen toiset naiset ja koko maan kuninkaan julmuudelta. Berenike puolestaan pelastaa itsensä kertomalla. Kertominen auttaa häntä käsittelemään menneisyyttään ja ongelmiaan. Bereniken kertojanrooli vertautuu Šeherazaden asemaan toisellakin tavalla. Šeherazade säilyy hengissä, koska onnistuu viihdyttämään kuningasta. Hän on hovinarrin asemassa: jos hänen kertomansa tarina ei miellytä kuuntelijaa, tämä voi tappaan viihdyttäjänsä. Šeherazaden tavoin Berenike pyrkii miellyttämään vihkojensa lukijaa.

Berenike kertoo kuningatar Inannasta, jota ensimmäisen Nadirin kaupungin asukkaat palvoivat. Taru tästä taivaan kuningattaresta liittyy teoksen uudistumistematikkaan. Inanna on sumerilaisen myytin mukaan taivaan ja auringonnousun maan kuningatar, kun taas hänen siskonsa Ereškigal on kuoleman ja pimeyden valtakunnan valtiatar. Myytti kuningatar Inannasta on Joseph Campbellin mukaan vanhin muistiin merkitty kuvaus matkasta, joka tehdään muodonmuutoksen porttien kautta. Inanna laskeutuu maan päältä Tuonelaan, jonka seitsemällä portilla hän joutuu luopumaan valtansa tunnuksista: kruunusta, valtikasta ja hienoista vaatteista. Kun hän joutuu sisarensa ja vihollisensa Ereškigal-jumalattaren sekä Tuonelan seitsemän tuomarin eteen, hän on täysin alaston. Tuonela on maa, josta ei ole paluuta. (Campbell 1949/1990, 98–100.) Bereniken matka pi-

meyden valtakuntaan eroaa Inannan matkasta. Berenikeltä ei riisuta vallan merkkejä kaupungin portilla, vaan hänet ylennetään. Bereniken laskeutuminen taivaasta maan alle on niin ikään käännteinen Inannan vajoamiselle taivaasta tuonelaan. Mitä alemmas Berenike vajoaa, sitä helpomaksi hänen elonsa muuttuu. Hän pääsee vankeudesta viemäreiden turvapaikkoihin.

Bereniken vaellus sotakenttien läpi Oblivioniin, hänen vankeusaikansa bordellissa ja sitä seuraava pakeneminen kuvaavat tyypillistä myyttisen sankarin seikkailua, jossa sankari joutuu vaarallisiin tilanteisiin mutta onnistuu voittamaan vaarat. Berenike on perinteestä poikkeava myyttinen sankari, koska on nainen. Sankarimyytit kertovat usein miehestä, joka kukistaa hirviöt ja lohikäärmeet ja pelastaa kansan tuholta (Jung 1964/1992, 79). Berenike tuhoaa hirviön, jonka on luonut itse. Kuvitelmassaan hän nostaa omalle Gutta Berenices -planeetalleen ilkeän liskon. Bereniken sankarikertomuksen sisällä on viittauksia muihin myyttisiin tarinoihin ja satuihin, joista useissa toistuu vangiksi joutumisen ja vapautumisen aihe. Myyttinen matka saa romaanissa myös jungilaisen tulkinnan, jossa matka ikuisen yön maahan näyttäytyy matkana tiedostamattoman valtakuntaan.

Myytteihin ei suhtauduta romaanissa vakavuudella ja arvokkuudella, vaan niitä mukailaan ja myös parodioidaan. Kuvaukset kuudesta ensimmäisestä Nadirista on mahdollista tulkita hupailviksi kuvauksiksi muinaisista sivilisaatioista, jotka palvoivat milloin tuuheatukkaista berenikeä, milloin taivaan Inannaa. Nainen nimeltä Det Stora Protokollet kertoo tarut kaupungeista Berenikelle, joka jatkaa suullista perinnettä kertomalla kaupungeista tohtorilleen. Berenike kertoo heräämisestään tarinan, joka muistuttaa jumalattaren syntymää kuvaavaa myyttiä.

Ur mörker uppsteg jag, Berenike Kropp, spräckte vattenytans spegel, skakade dropparna ur håret, hade öppnat mina ögon, tittade, såg, betraktade världen. Jag hade bara hoppat i och doppat mej, och så heter det att jag varit borta på mina privata undervattensexpeditioner under lång lång tid... Så lång, att man redan trodde jag aldrig skulle komma tillbaka.

Men visst kom jag tillbaka, tångkransad, och med pärlglansen från det stora djupet speglad i mitt öga. (BHår, 37–38.)

Pimeydestä nousin minä, Berenike Kropp, rikoin vedenpinnan peilin, ravistin pisarat hiuksistani, avasin silmäni, katsoin, näin, tarkkailin maailmaa. Olin vain hypännyt veteen ja kastautunut, ja kuitenkin minun väitetään olleen omilla yksityisillä vedenalaisilla tutkimusretkilläni pitkään, pitkään... Niin pitkään, että luultiin jo etten koskaan palaisi ihmisten ilmoille.

Mutta kuinka ollakaan palasin kuin palasinkin, leväkranssin kruunaamana, suurten syvyyksien helmiäishohdon heijastus silmissäni. (BH, 37.)

Meren aalloista nouseva Berenike vertautuu kreikkalaisen mytologian Afroditeen (roomalaisten Venus), rakkauden jumalattareen, joka nousee merestä Kytheran saarelle. Tarun mukaan Afrodite on syntynyt Uranoksen irti leikatusta sukuelimestä ja meren kuohuista. (Henrikson 1999, 273.) Berenike kertoo myyttisestä syntymästään Klinikalla, jossa hän toistuvasti mainitsee olevansa epäviehättävän näköinen, minkä vuoksi kertojan voi tulkita parodioivan myyttiä kauneuden jumalattaren syntymästä.

Parodisuus on osa teoksen karnevalistisuutta. Bahtinin (1963/1991, 186–187) mukaan parodia on osa kaikkea karnevalistista kirjallisuutta, mutta karnevalistinen parodia on ambivalenttia, sillä se ei pelkästään kiellä tai pilkkaa kohdettaan. Teoksen ambivalenttius tulee esiin varioiduissa myytteissä ja vihjailuissa teorioihin. Romaania voi yrittää avata niiden teorioiden ja myyttien avulla, joihin siinä viitataan. Tulkinta tuottaa jonkinlaisen tuloksen, joka auttaa ymmärtämään teosta. Toisaalta tulkitseminen asettuu jatkuvasti kyseenalaiseksi, sillä teksti tiedostaa oman tekstuaalisuutensa ja ennakoii itseensä kohdistuvat tulkintayritykset. Kertojan matkan fantastiseen kaupunkiin voi tulkita Jungin teorioiden avulla ja saada selville, että matka kuvaa individuaatiota. Matkan kuvausta leimaa kuitenkin koko ajan keinotekoisuuden tuntu. Kyseessä ei kenties olekaan kertojan todellinen uni vaan hänen sepittämänsä herkullinen tarina, joka on tulvillaan myyttiviitauksia syöteinä tohtorille. Oli uni keksitty tai ei, kertoja muuttuu. Hänen kerrontatyylinsä vapautuu jatkuvasta oman tekstin tarkkailusta, minkä seurauksena ilmaisu on romaanin loppupuolella sujuvampaa kuin alussa. Viimeisessä vihossa hän kertoo olevansa valmis lopettamaan kirjoittamisen.

9.2. Teoriatietoisuus ja ironisuus

Kristina Malmion mukaan kertoja voi osoittaa itsereflektiivistä tietoisuutta kertomuksestaan, kuulijoistaan ja siitä, miten kertomus suhtautuu toisten kertomusten konventioihin. Kertoja voi leikitellä kertojanroolillaan ja lukijan odotuksilla. (Malmio 2005, 10.) Berenike kertoo yleisölleen, mitä olettaa tämän haluavan kuulla. Hän assosioi ja muistelee lapsuutensa traumoja. Berenike puhuu paljon suhteestaan solmioon, joka on Freudin mukaan fallinen symboli (Freud

1940/1981, 134–135). Kuvauksessa on kuitenkin jotain epäilyttävää. Vaikka kertojan pyrkimyksenä on vapautunut tajunnanvirta, vaikuttavat hänen assosiointinsa ja itseanalyysinsä teennäisiltä. Libius on kehottanut kirjoittamaan karmeatkin asiat, sillä juuri ne ovat avain potilaan häiriöön. Rumien sanojen kirjoittaminen tuntuu Berenikestä aluksi vaikealta. Berenike joutuu pinnistelemaan, jotta hänen kirjoituksensa vastaisi sitä, mitä hän olettaa Libiuksen odottavan.

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

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

Niin, niin, tiedän kyllä ettei sellaista saa missään nimessä sanoa kenestäkään, mutta juuri teidän määräyksestännehän minä tässä kiviäni nostelen ja sieltä ne löytyvät, inhottavat pikku ötökät, tohtori. Mutta kelpaavatko ne teille? Etsitte tietenkin *kaikkein suurinta syöpäläistä!* Sitäkö jota allekirjoittanut ei haluaisi nähdä, ei ikimailmassa?

Jos se nyt edes on olemassa. (BH, 69.)

Lindbergin romaanin kertoja hyödyntää ja samalla parodioi psykoanalyttista diskurssia, jossa vastaanottaja pyrkii tekemään tulkintoja tekstin tuottajasta. Klinikalla Berenike kuvittelee Libiuksen psykoanalyytikon asemaan. Berenike kommentoi kirjoittamistaan ja ennakoi yleisönsä reagoinnin kirjoittamaansa. Toisaalta hän haluaa kirjoittaa yleisönsä odotusten mukaan, mutta toisaalta hän nauraa yleisönsä kustannuksella. Kirjoittaminen ja näytteillä oleminen rinnastuvat toisiinsa, sillä molemmissa tapauksissa Berenike kokee olevansa arvioinnin kohteena. Samalla tavalla kuin hän vuoron perään ilkkuu ja ylistää tohtoriaan, hän vuoroin keimailee ja irvistelee ikkunassaan. Romaanin kertoja on tietoinen traditioista, joita hän jatkaa. Hän tietää esimerkiksi hysteerikkojen ja berenikejen historian sekä sen, että on itse osa näitä jatkumoa.

Malmion (2005, 9) mukaan tekstin parodisuus, ironisuus ja itserefleksiivisyys muodostavat yhdessä teatraalisen metakielen, jossa kielestä tulee objekti.¹ Hänen mukaansa parodian, ironian ja metafiktion välillä on perheyhtäläisyys, eikä niiden välillä ole näin ollen selkeitä rajoja. Romaanin parodia ja ironia muodostavat metatason, joka kommentoi romaania itseään ja traditioita, joihin se kuuluu (emt., 12). Malmion näkökulma metafiktioon on diskursiivinen, sillä hän tutkii

¹ Malmio hyödyntää tutkimuksessaan Jean Baudrillardin ja Risto Alapuron käsityksiä teatraalisesta metakielestä. Malmio käsittelee tutkimuksessaan, miten diskursiivinen yhteisö osoittaa itserefleksiivisyyttä teatraalisella metakielellä. Malmio tutkii 1910- ja 1920-lukujen ajanvietekirjallisuutta. (Malmio 2005, 7, 14.)

tekstin itserefleksiivisyyttä puhujan ja diskursiivisen yhteisön itserefleksiivisyyden kautta (emt., 19–20). Teatraalisen metakielen avulla puhuja voi osoittaa tietoisuutensa omasta roolistaan, josta voi ottaa etäisyyttä kommentoimalla sitä (emt., 22). Bereniken puhetapa muistuttaa jossain määrin teatraalista metakieltä. Korostamalla rooliaan Berenike alkaa parodioida sitä ja osoittaa, ettei käy yksiin roolin kanssa. Malmion (emt., 11) mukaan metafiktiivisen teoksen kertojan diskurssi voi olla kaksitasoista. Kertoja voi imitoida esimerkiksi romanttisen kertomuksen diskurssia ja hyödyntää sen konventioita mutta samalla kujeilla sekä rakkausromaanin että itsensä kustannuksella. Ensimmäisen tason muodostaa toisin sanoen vakavasti otettava romanttinen diskurssi, kun taas toisella tasolla kertoja leikkii diskurssin konventioilla ja rajoituksilla. Teatraalista metakielelle on Malmion (emt., 9) mukaan ominaista teennäinen dramaattisuus, joka vie ajatukset teatteriin ja roolileikkiin. Berenike esittää muistojaan teatraalisesti, elokuvamaisina kohtauksina. Hän kertoo, mitä tapahtui, kun Leo oli hääpäivän aamuna ilmoittanut peruvansa häät.

Tåg så bild två: Se Berenike Kropp där hon barfota rusar ut på gatan! Det är den galna kvinnan i sin prydno – håret som ett ovädersmoln om det löjligt lilla huvudet med sin guppande haka under hakan, och så nattlinnet, nattlinnet... Men man måste ju förstå att följden av att fästmannen per telefon slagit upp det stundade bröllopet måste bli ”dramatisk”! Vi får vara tacksamma över att hon inte var spritt sprängande naken! (BHår, 72.)

Sitten kuva kaksi: Katsokaa, Berenike Kropp ryntää avojaloin kadulle! Siinä on hullu nainen koko komeudessaan – hiukset hulmuavat kuin myrskypilvi pienen pään ympärillä, leuka hytkyy toisen leuan alla ja yöpaita, tuo säälittävä vaate... Mutta on toki ymmärrettävää, että seuraukset siitä, kun sulhanen peruuttaa häät puhelimitse, ovat ”dramaattiset”! Saamme olla kiitollisia, ettei hän ole ilkosen alasti! (BH, 72.)

Bereniken kuvaus tapahtuneesta on liioitellun dramaattinen, ja kertoja osoittaa ironiaa lainausmerkkien käytöllä. Berenike kuvaa itseään stereotyyppisena hulluna naisena, joka juoksee hiukset hulmuten yöpaita päällään kaupungilla. Bereniken suhtautumista prostituoidun ja hysteerikon rooleihin voi kuvata teatraalisen metakielen avulla. Berenike esittää hysteerikkaa ja prostituoitua mutta kiistää olevansa kumpikaan oikeasti. Tällainen oman roolin parodioiminen on myös katkeran narrin ominaisuus. Hylkiönarri on tietoinen kantamastaan roolista, jonka kokee vastenmieliseksi mutta josta ei pääse irti. Hän ryhtyy mahdolliseen tehtävään, kun yrittää esittää ja purkaa rooliaan samanaikaisesti. Parodioimalla omaa olemistaan hän samanaikaisesti korostaa rooliaan ja yrittää osoittaa, ettei se todellisuudessa kuulu hänelle. (Bernstein 1992, 87–88.) Bereniken raskaita osia ovat paitsi hysteerikon, hullun ja prostituoidun roolit, myös naisen rooli, jonka hän ko-

kee rajoittavana. Hänen puheitaan sävyttää miehiin kohdistuva katkeruus, jolle ei välttämättä ole perusteita.

[F]rån vår vagga till vår grav för ni protokoll över våra kvinnliga molekylers arrangemang, re-arrangemang, och till och med slutliga de-arrangemang, och vi, vi är med på det! Insugna i pupillen på er ”gubbar” sprattlar hjälplösa – å släpp ut mej, släpp ut mej, jag vill inte vara med längre, det var inte rolig lek!

Men ni släpper inte ut oss! (BHår, 30.)

[K]ehdosta hautaan pidätte kirjaa meidän naismolekyyliemme järjestyksestä, uudelleen-järjestelystä ja lopulta loppu-järjestelystä, ja me, me suostumme siihen! Te imette meitä pupillienne syvyykseen, ja me sätkyttelemme avuttomina – voi päästää minut, päästää minut, en tahdo enää, tämä ei ole enää yhtään hauskaa!

Mutta te ette päästä meitä! (BH, 29.)

Kertoja on omaksunut hysteria-analyysin kohteen aseman ja kuvittelee Libiuksen reaktiot kirjoituksiinsa. Hysteriaa protestina tarkastelleet tutkijat näkevät hysteerikon kapinoivan miesten luomaa yhteiskuntajärjestystä vastaan. Esimerkiksi Heléne Cixous näkee Doran hysterian kapinointina patriarkaalisin järjestyksen rationaalisuutta vastaan (ks. Showalter 1985/1987, 160). Berenike näyttäisi keksineen osittain itse sorron, jota vastaan hän taistelee. Bereniken ponteva uhoaminen ja protestoiminen kääntyvät osittain häntä itseään vastaan. Hän esittää stereotyyppisiä mielipiteitä kaikista miehistä ja puhuu tohtoristaan seksistisesti ja objektivisesti. Tällä tavoin Berenike käyttäytyy juuri sillä tavalla, josta hän syyttää miehiä. Kenenkään muun ääntä ei romaanissa kuulla, vaan muut mielipiteet tulevat esille Bereniken kautta. Tohtori ei romaanissa määrittele potilastaan, vaan analysoitava ennakoi, miten tohtori hänet saattaisi määrittellä. Tällä tavoin Berenike määrittelee Libiuksen. Kertoja luulee olevansa klinikalla lukkojen takana ja kameravalvonnan alaisena. Ilmeisesti hänen huoneensa eivät kuitenkaan ole olleet missään vaiheessa lukittuja, ja nainen olisi ollut vapaa lähtemään milloin vain. Nainen on rakentanut itse oman vankilansa.

Bereniken teksti on hyvin puhekielistä, mutta sen seassa on psykoanalyysin termejä. Kahden tyylin kontrasti saa aikaan ironisen sävyn. Berenike myös yhdistää abstraktin konkreettiseen.

Hade

bestämt att jag *inte* skulle bli melodramatisk, och nu har jag redan två gånger fläckt häftet med den livsfarliga röda färgen. Försöker tänka bort den, tar svart i stället, eller vitt, jo vitt, det lugnar nerverna, är en sval och fin färg fastän den ingen färg alls är, och nu vet jag att ni vill att jag ska associera, och varför inte? Ta emot doktorn! Här kommer den, nim rasslande kedja! (BHår, 9.)

Olin

päättänyt, *etten* ryhtyisi melodramaattiseksi ja nyt olen jo kaksi kertaa tahrannut vihkoa hengenvaarallisella punaisella värillä. Yritän kuvitella sen pois, kuvittelen tilalle mustaa tai valkoista, se rauhoittaa hermoja ja on viileä ja hieno väri, vaikka oikeastaan ei ole väri lainkaan. Nyt tiedän että haluatte minun assosioivan ja mikä ettei. Valmiina tohtori! Tässä se tulee, kaliseva ketjuni! (BH, 9.)

Bereniken kirjoitusten perusteella psykoanalyysistä saa yksipuolisen kuvan. Berenike viittaa Freudin kirjoituksiin virheellisesti – tahallaan vai vahingossa, sitä on mahdotonta selvittää. Berenike esimerkiksi nimeää Freudin kuuluisaksi potilaaksi Susinaisen (Vargkvinnan) (BHår, 70), vaikka todellisuudessa Freud (1918/2006) kirjoitti hysteerisestä Susimiehestä.

Freud esittää esseessään ”Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*” (1907, ”Harhakuvitelmia ja unia W. Jensenin *Gradivassa*” 1995) tulkintoja Jensenin teoksen päähenkilön näkemistä unista unityöteorian avulla. Tässä esseessä psykoanalyttinen menetelmä rinnastuu arkeologiaan. Useassa muussakin Freudin kirjoituksessa on suora tai epäsuora viittaus arkeologiaan. Lis Møllerin mukaan arkeologiaa voi pitää psykoanalyysin metakielenä, jonka avulla psykoanalyysi esittää itsensä syvyyspsykologiana, joka tuo esiin kätkeytyn todellisuuden (Møller 1991, 33–34).

Freud vertaa tulkintatyötään arkeologin työhön myös Dorasta kirjoittamassaan tapauskertomuksessa ”Bruchstück einer Hysterie-Analyse” (1905, ”Erään hysteria-analyysin katkelma” 2006), jossa hän on joutunut täydentämään tapauskertomuksen epätäydellisiksi jääneitä kohtia muiden tutkijoiden saavuttamien tulosten avulla. Doran hysteria-analyysi jää katkelmaksi, koska hoito keskeytyi potilaan tahdosta. Tämän vuoksi jotkin tapauksen arvoituksista jäivät Freudilta ratkaisematta. (Freud 1905/2006, 23–24.) Freud kertoo hysteerisen Doran lapsuus- ja nuoruusiän traumaattisista tapahtumista ja niitä seuranneista oireista. Berenike vihjaa joutuneensa samankaltaisiin traumaattisiin tilanteisiin kuin Dora. Perhetuttu herra K. aiheutti 14-vuotiaalle Doralle seksuaalisen trauman halaamalla ja suutelemalla tyttöä (emt., 36). Berenikeä kertoo, että Åke-setä on kosketellut häntä sopimattomalla tavalla.

Och i detsamma hörs en nysning bak havtornsbuskarna och det är farbror Åke som står där med rinnande ögon, och låtsas att han inget hört, och då vi lägger oss ner på klippan iklädda våra minimala bikinis är han strax där, och pratar och skrattar och då vi stiger upp nuddar han mej med en nuddning som inte är av denna världen, och faktiskt kan jag inte svära på att han nuddade alls, kanske det bara kändes så. (BHår, 191–192.)

Siinä samassa tyrnipensaiden takaa kuuluu aivastus ja huomaamme Åke-sedän, joka seisoo pusikossa silmät vuotavina ja teeskentelee ettei ole kuullut mitään. Ja kun käymme pikku-pikku-bikineissämme makaamaan kalliolle ketarat oikosinaan, Åke-setä ilmestyy välittömästi paikalle ja juttelee ja naureskelee, ja kun nousemme, hän hipaisee minua tavalla, joka ei ole tästä maailmasta, niin, en voi kyllä vanna, hipaisiko hän minua ollenkaan, ehkä se vain tuntui siltä. (BH, 190.)

Berenike vihjaa, että on saattanut kuvitella Åke-sedän kosketuksen, vaikka kuvaa muiston hyvin tarkasti. Freudin (1905/2006, 28) mukaan neuroottinen potilas muistaa väärin ja unohtaa menneitä tapahtumia. Hoidon aikana muistin aukot paikkaantuvat, mutta vasta hoitoprosessin lopussa tapauskertomus on johdonmukainen ja ymmärrettävä kokonaisuus. Hoidon tavoitteena on parantaa potilaan muistivauriot. Tässä työssä unen tulkinta on korvaamaton keino, sillä unen epäsuora esitystapa on sen keino välttää torjunta. Bereniken arkeologisen intohimon voi tulkita kommentoivan Freudin syvyyspsykologista työtä. Freudin tavoin Berenike yrittää saada esille ainesta, joka on samanaikaisesti kadonnut ja säilynyt. Arkeologinen kaivutyö on Freudilla metafora psykoanalyttiselle tulkintaprosessille, jonka tuloksena psyyken torjutut osat voisivat tulla esiin. Bereniken arkeologinen retki jää kuitenkin toteutumatta, sillä tulipalossa sulanut lasi peittää maan.

Nej,

jag kan inte stanna i Nadir! Undrar om jag borde stryka det där ”arkeolog” efter mitt namn – det blir nog inga sex-sju utgrävningar för undertecknad... Miljonstadens smälta glas kommer att ligga kvar som en jökeltock glasyr över jordgrunden, och att trumma ihop ett team, och gå lös på den skorpan?

Har i själva verket tappat intresset för hela saken och fingrar faktiskt på hackan och spaden – vad göra med dem? Slänga dem i ”Nilens” bottenlösa djup? De där ruinerna – vad är de sist och slutligen värda? Någon skärva här, någon tutulus där, en förstenad kvist av det stora Huluppu-trädet i den fjärde staden, ett *avtryck* av en smekning... (BHår, 291.)

Ei,

en voi jäädä Nadiriin! Pitäisiköhän minun jättää nimeni perästä pois se ”arkeologi” – kun nyt niistä kuudesta, seitsemästä kaivauksesta ei taida tulla mitään... Miljoonakaupungin sulanut lasi peittää maan pintaa jäätikön paksuisena kuorruksena, ja mistä minä tähän hätään haalisin tiimin, jonka kanssa voisin käydä tuon panssarin kimppuun?

Totta puhuen olen menettänyt kiinnostuksen koko juttuun ja hypistelen hakkua ja lapiota – mitä hän niille tekisi? Pitäisikö ne heittää ”Niilin” pohjattomiin syvyyksiin? Nuo rauniot – ovatko ne loppujen lopuksi minkään arvoisia? Jokunen saviastian sirpale siellä, jokunen tutulus täällä, suuren Huluppu-puun mineralisoitunut oksa neljännen kaupungin ajoilta, hyväilyn kivettynyt painallus... (BH, 289.)

Bereniken unen tulkinta Freudin teorian avulla näyttäytyy vaikeana. Teos ja sen kertoja vaikuttavat torjuvan freudilaisen tulkinnan, mikä näkyy teoksen symboliikassa ja kertojan diskurssissa. Kertoja vaikuttaa tekevän pilaa myös jungilaisesta tulkinnasta, joka korostaa kollektiivisen tie-

dostamattoman ja sen arkaaisen sisällön merkitystä. Berenike näkee tiedostamatonta symboloivat muinaisjäänteet ja veden pohjattomat syvyydet merkityksettöminä.

9.3. Kuvaamisen vaikeus

”Så där som man förlorar sina drömmar om man inte genast skriver ner dem” (BHår 287).¹

Nadirissa ei ole aikaa, vaan siellä vallitsee jatkuva nykyhetki. Tämä ajattomuus voi saada selityksen Freudin ajatusten avulla. Freudin mukaan tiedostamattoman prosessit eivät järjesty ajallisesti, eikä ajan kuluminen vaikuta niihin. Vain tietoisuus on suhteessa aikaan. (Freud 1920/1993, 84; Freud 1915/2005, 141–142.) Matti Itkosen mukaan unet luovat tunteen ajattomasta ajasta. Unenäkiä irtautuu kronologisesta ajasta ja kokee ikuisuuden hetkenä ja hetken ikuisuutena. Itkosen mukaan uni ja tiedostamaton yhdistävät aikatasot: menneen, nykyisyyden ja tulevan. (Itkonen 1994, 95, 97.) Nadir luo illuusion unimatkaista ja tiedostamattoman syövereistä. Kertoja kuitenkin rikkoo tämän illuusion kommentoimalla kuvauksen keinotekoisuutta. Samalla hän kommentoi mahdollisuutta välittää kokemuksia realistisesti, sillä kieli on aina kokemuksen ja kuulijan välissä. Bahtinin (1963/1991, 179) mukaan karnevaalin kieli on symbolistista ja konkreettistaistimellista, minkä vuoksi se ei siirry helposti verbaaliin eikä varsinkaan abstraktiin kieleen. Karnevaalin nauru ei voi Bahtinin mukaan voi kääntyä loogiselle kielelle (emt., 237).

Freudin mukaan uni ja tiedostamaton perustuvat eri logiikalle kuin kieli, sillä ajan ohella unesta puuttuvat kesto ja negaatio. Uni ei välitä ristiriitaisuuksista tai vastakohtista, vaan liittää vastakohtat yhteen ja esittää ne yhtenä. Ilmiunen elementti voi edustaa samanaikaisesti itseään ja vastakohtaansa. Tämän vuoksi uni ei tunne kieltoa. (Freud 1900/1999, 270; 1940/1981, 152.) Uniajatusten vastakohtapareja uni ilmaisee kääntäen ne väärin päin, jolloin esimerkiksi ylhäinen ja alhainen voivat vaihtaa paikkaa (Freud 1900/1999, 276–277). Karnevaali rinnastuu uneen, koska myös se juhlii hierarkioiden, normien ja kieltojen kumoutumista. Vaikka karnevaaliin kuuluu ylösalaisin ja vastakkaiseksi kääntämisen logiikka, se ei tunne puhdasta kieltoa ja negaatiota. (Bahtin 1965/2002, 9–13.) Kieli ei toimi unen ja karnevaalin tavoin. Julia Kristeva (1996/2000, 42) esittää, että kieli on erojen systeemi eikä sulata vastakohtia yhteen. Kieli järjestyä oppositioil-

¹ ”samalla tavalla kuin unet häviävät, jos niitä ei kirjoita heti muistiin” (BH, 285).

le (Robbins 2000, 170). Berenike uskoo Oblivionin olevan paikka, jossa negaatioita ei ole. Niiden katoamisen hän kuvaa konkreettisenä pois lennättämisenä.

I Oblivion samlas inget på hög, allt omsätts och stockningar är ett okänt begrepp! Minustecken, negationer och tristesser blåser man med hjälp av väldiga blasters bort, bort, som maskrosfjun över slätten, mot havet, ut *över* havet – såg dem med mina egna ögon, då jag släpade mej fram den sista versten mot kristallstaden. (BHår, 158.)

Oblivionissa mitään ei koota kasoihin, vaan kaikki pannaan liikkeelle, ja kerääntymät on täysin tuntematon käsite. Miinusmerkit, kiellot ja surkeudet puhalletaan valtavilla blastereilla pois, pois, kuin voikukan haituvat ne kiitävät kohti merta, meren yli – näin ne omin silmin, kun raahaudun viimeiset virstat kohti kristallikaupunkia. (BH, 156.)

Negaatiot eivät kuitenkaan ole poistuneet Oblivionista, koska sen kaupungit järjestäytyvät kielolle ja poissulkemiselle. Osa ihmisistä suljetaan kaupungin ulkopuolelle, ja ihmisten välille on vedetty jyrkät rajat. Berenike kuvaa abstraktin tapahtuman unen ja karnevaalin konkreettisella kielellä. Kieltojen kumoutumisen hän esittää havainnollisena kuvana, jossa puute ja surkeus ovat voikukan haituvia.

Freud katsoo kielen olevan välitila tiedostamattoman ja tietoisuuden välillä ja sallivan tietoisuuden hallinnan tiedostamattomasta. Tiedostamaton on viettien paikka, eikä siihen kuulu kieli. Sen sijaan kieli kuuluu esitietoisuuteen. Tiedostamattoman ilmaiseminen tietoisuudessa ei ole mahdollista, sillä kielessä tietoisuus hallitsee tiedostamatonta. (Ks. Kristeva 1996/2000, 38–40, 48.) Kun tiedostamaton tuodaan kieleen ja yritetään ilmaista kielellä, oppositioiden sulautuneisuus muuttuu erojen tekemiseksi. Romaanin metafiktiivisten piirteiden voi tulkita kuvaavan mahdottomuutta ilmaista kielellä sellaista, jonka järjestelmä ja toiminta poikkeavat kielen logiikasta. Berenike yrittää kuvata Nadirissa kohtaamiaan ihmisiä, joissa yhdistyvät useiden eri ihmisten ominaisuudet. Hän kuitenkin turhautuu, koska ei voi kertoa kaikkea näkemäänsä. ”Var gräva fram ett ord stort nog för det som är i full fantastisk färd med att hända?” (BHår 285.)¹ Kertoja kirjoittaa toivovansa tohtorin olevan mukana karnevaalissa ja pääsevän niihin paikkoihin, joissa hän itse seikkailee. Hän haluaisi vihkojensa lukijan kokevan sen, minkä hänkin. Koska Berenike ei osaa kertoa kaikesta näkemästään, hän kirjoittaa vihkojensa lukijan mukaan tarinaan.

¹”Mistä saisin kaivettua niin suuren sanan, että se riittäisi kuvailemaan sitä, mikä on täyttä vauhtia tapahtumassa?” (BH, 283).

Alltså, det var så här, doktorn, slå upp kragen och dra ner hatten över ögonen och ställ er under balkongen tillsammans med alla sjömännen och soldaterna och killarna från Zenit och hororna som hänger vid deras armar och, skam att säga är lika förbannat sugna på att bevittna det där hjärtlösa spektaklet som nånsin kunderna [--]. Nej, jag kan tyvärr inte hålla er sällskap, men är ni observant nog kan det hända att ni ser ni nåt svart fladdra till bak den skira bröllopgardinen... (BHår, 293.)

No niin, tohtori, nostakaa kaulus pystyyn, vetäkää hattu silmille ja siirtykää parvekkeen alle merimiesten ja sotilaiden sekä Zenitin miesten ja niiden käsivarsilla roikkuvien huorien pariin. Joista viimeksi mainitut halusivat päästä todistamaan tuota sydämetöntä spekaakkelia aivan yhtä innokkaasti kuin muutkin [--]. Ei, valitettavasti en voi tulla mukaan, mutta jos katsotte oikein tarkasti, näette ehkä, että hääsviitin verhon takana vilahtaa jotain mustaa... (BH, 291.)

Romaanissa on metakognitiivinen taso, joka tulee ilmi, kun kertoja kommentoi asemaansa analysoinnin ja tulkinnan kohteena. Hän uskoo tohtorin tarkastelevan häntä lettupannun kokoisella suurennuslasilla ja pohtii omia muistamisprosessejaan. Tällä tavoin hän käsittelee mahdollisuutta saada ja välittää tietoa. Berenike pohtii assosiaatioitaan ja sitä, miten hänen ajatuksensa kehittyvät. Hän puhuttelee omaa tajuntaansa ja yrittää kontrolloida assosiaatioitaan.

El amor bjuro, och... *muerte, muerte...* var i helsicke kommer det ifrån? Hör ni skärp er, ni där på hjärnkontoret! Jag har inte bett om såna där ord! Ord som drivved, ord som flyter i land och smutser stränderna. Ord som flyter till ytan vid ett skeppsbrott och redlösa hoppar omkring på det ännu upprörda havet. (BHår, 198.)

El amor brujo, ja... *muerte, muerte...* mistä hitosta nuo tuli? Kuulkaahan nyt, skarppina siellä aivokonttorissa! En minä tuollaisia sanoja ole pyytännyt! Sanoja kuin ajopuita, sanoja jotka ajautuvat maihin ja sotkee rannat. Sanoja, jotka haaksirikon jälkeen ponnahtaa pintaan ja heittelehtii aalloilla vailla suuntaa. (BH, 197.)

Berenike muuttaa abstraktin konkreettiseksi, mikä saa aikaan koomisen sävyn. Hän vertaa tajuntaa veteen ja muistettuja asioita ajopuihin, jotka nousevat aika ajoihin pinnalle. Tässä kuvauksessa tulevat esiin muistamisen mielivaltaisuus ja toisaalta kivuliaisuus. Pinnalle nousevat ajopuut voivat aiheuttaa haaksirikon, jos seilaaja osuu niihin yön pimeydessä.

Kokemusten kuvaaminen tuntuu Berenikestä vaikealta, kuten myös muistojen kertominen. Kertoja muistaa asioita väärin ja kertoo samasta tapahtumasta erilaisia versioita. Tällaisen käyttäytymisen voi toisaalta tulkita epäluotettavuudeksi, mutta se voi kuvata myös mahdottomuutta tavoittaa muistoa. Tätä kuvaa myös viimeisen vihkon aloittava katkelma Sapfon runosta: ”Likt sötäppet som mognar längst ut på grenen, / längst, längst ut på grenen, äppelplockarna har glömt det, / nej,

inte glömt det, utan kunde inte nå det” (BHår, 331).¹ Omenanpoimijat eivät ole unohtaneet kaukana oksan kärjessä roikkuvaa omenaa, vaan he eivät vain yllä siihen. Freudin (1900/1999, 449–450) mukaan varhaisimmatkin muistot säilyvät eloisina ja aistimusvoimaisina tiedostamattomassa, josta niiden katkelmia voi siirtyä uniin. Tiedostuessaan muisto haalistuu. Freudin (1904/2005, 44–45) mukaan muistot eivät ole luotettavia, sillä ne ovat usein ajallisesti ja tilallisesti siirtyneitä, epätäydellisiä ja vääristyneitä. Kuviteltuun muistoon voi sisältyä sekä tosia että keksittyjä tapahtumia (Freud 1918/2006, 447).

9.4. Peilirakenteet

Bereniken oleskelu Nadirissa on seikkailu peilimaassa. Koko kaupunki on rakennettu lasista, ja vesistötkin toimivat kuvastimina. Berenike kertoo usein katselevansa itseään peilistä. Peili on aina hänen ulottuvillaan, sillä hänen hiustensa sisään on letitetty taskupeilejä. Peili on Bereniken itsetarkkailun väline ja teoksen rakenteen elementti.

Det är två ting en spegel kan stå till tjänst med.
Den avslöjar framtiden. Den bekräftar döden.
Jag tittar och tittar, och tammesjuttningen om det inte bolmar dimma där inne i glasets avgrund.
Eller: rök? Eller rök! Och där den för ett ögonblick skingras slår min tomma röda plyschstol redlös i bränningen. (BHår, 251–252.)

Peilistä on apua kahdessa asiassa.
Se paljastaa tulevaisuuden. Se vahvistaa kuoleman.
Katselen ja katselen, ja hitto vie, lasin syvyyksissähän pöllähtelee usvaa! Vai savua? Vai savua! Ja kun savu hälvenee, punainen plyysituolini hyppelehtii tyhjänä tyrskyissä. (BH, 249.)

Lindbergin romaani koostuu analogioista ja peilirakenteista, joiden osat selittävät toinen toistaan. Nämä ovat metafiktiivisiä elementtejä, joissa teksti tiedostaa oman keinotekoisuutensa. Yksi tekstin tapa tuoda itsetietoisuutensa esiin ovat peilirakenteet, joissa voi nähdä pienoiskuvana tekstin kokonaisuuden. Kuvissa voivat kertautua koko teoksen ja sen kertomatekniikan piirteet. (Kajannes 2000, 59.) Lucien Dällenbach kuvaa *mise en abyme* -rakennetta teoksen kokonaisuutta heijastavana peilinä (ks. Makkonen 1991, 18). Dällenbach (1977/1989, 70–71) katsoo, että tois-

¹ ”Kuin kaikkein makoisin omena, joka kypsyy oksan kärjessä, / kaukana, kaukana oksan kärjessä, poimijat ovat unohtaneet sen, / ei, eivät ne ole unohtaneet, ne eivät vain ole ylettäneet siihen” (BH, 327).

tuva *mise en abyme* -rakenne voi toimia tarinassa johtomotiivina. Fragmentaarisessa kertomuksessa moninkertaiset tai jakautuneet heijastukset voivat toimia elementtien yhdistäjänä. Eri elementit, jotka yhdistyvät metaforisella tasolla, voivat kompensoida temaattisella tasolla tekstin metonymistä hajaantumista. Yksittäinen *mise en abyme* sen sijaan jakaa tekstin ja haastaa sen yhtenäisyyden.

Lindbergin romaanin peilirakenteissa erilaiset tapahtumasarjat heijastavat Bereniken tarinaa ja luovat temaattista yhtenäisyyttä. Dällenbachin mukaan *mise en abyme* ei aina peilaa teoksen kokonaisuutta vaan saattaa kuvata esimerkiksi kertomuksen tuottamista tai vastaanottamista. *Mise en abyme* voi olla selkeärajainen romaaniin upotettu sisäiskertomus mutta myös epäsuorasti esitetty kertomus, uni tai visuaalinen kuva. Usein *mise en abymen* kertoja on toinen kuin muun tekstin, mutta aina näin ei ole. Peilirakenne voi olla yksittäinen kohtaus, joka ei erotu selkeästi omaksi tarinaksi mutta joka kuitenkin heijastaa tarinan toista osaa tai kohtausta. (Ks. Makkonen 1991, 18–20.) Lindbergin romaanin peilirakenteilla on sama kertoja kuin muullakin tarinalla, mutta ne erottuvat omiksi pieniksi tarinoiksi Bereniken tarinan sisällä. Osan näistä tarinoista Berenike on kuullut joltakulta toiselta.

Häkkiin suljetun Morpho adonis -perhosen kohtalo muistuttaa Bereniken tarinaa. Berenike kertoo, kuinka hänet on pelastettu roskiksesta Libiuksen klinikalle. Klinikalla ja bordellissa hän on suljettujen ovien takana, kunnes karkaa. Is-Stintan löytää lumesta yksinäisen perhosen, jonka lajitoverit ovat lentäneet lämpimämmille seuduille. Perhonen viruu lintuhäkissä, kunnes Bereniken silmä välttää.

– Elden, elden, frustar ni otåligt, var den anlagd? Och jag svarar: Nej doktorn, av en fjårils vinge ska elden ha fått sin början, och *pourquoi pas* för hade inte min Morpho Sidenblå
– Morpho est imago mortis –
på nån konstig vänster lyckats rymma, – buren var tom och dörren stod vidöppen – öppnad av vem?
– då jag störtade in på rummet. (BHår, 282.)

– Tulipalo, entå tulipalo, pärskitte kärsimåttömånå, – oliko se tahallaan sytytetty? Johon vastaan, ettå ei tohtori, tulipalo sai kuulemma alkunsa perhosen siivestå, ja *pourquoi pas*, sillå olihan Morpho Sinisilkkini
– Morpho est imago mortis –
onnistunut jollain kumman konstilla karkaamaan – häkki oli tyhjå ja ovi retkotti selållään – kun ryntåsin huoneeseen. (BH, 280.)

Berenike kuvaa erilaisia karkumatkojaan, joista yhden hän kertoo kuvitelleensa. Hän kertoo, kuinka pakeni omista häistään, joita ei koskaan järjestetty. Bereniken häissä toimii karnevaalilogiikka: kruunausta seuraa julkinen kruunun riisto ja alas putoaminen (Bahtin 1963/1991, 245). Berenike kompastuu häävalssin aikana pitkiin hiuksiinsa ja kaatuu lattialle. Häpeissään hän pakenee juhlapaikalta.

Ser ni mej doktorn, hur man med munnarna i ett bestört O och med hattar och kravatter på sned ger mej rum där jag virvlar utför trapporna och med håret tungt vispande om mitt huvud från vilket myrtenkronan i en lång båge åkt av,

*om det nånsin fanns en
om det nånsin bands en*

dansa bort på den vita vägen och etthundrafemtio gäster som sjunker samman i en sjudande svart massa som färsk bitumen, men tokiga av upprymdhet, galna av uppspelthet, ja för är det inte det man blir när nåt går riktigt tjososan tokigt och totalt totalt överstyr? (BHår, 247.)

Näettekö minut, tohtori, näettekö kuinka ihmiset tuijottavat suu tyrmistyneenä O:na, hatut ja solmiot vinossa, siirtyvät syrjään, kun pakenen portaita alas hiukset pään ympärillä raskaasti vatkaton, myrttikruunusta ei ole tietoakaan,

*jos minulla koskaan sellaista olikaan
jos minulle koskaan sellaista sidottiinkaan.*

Tanssin pois pitkin valkeaa tietä, ja sataviisikymmentä vierasta muuttuu mustaksi massaksi, höyryväksi revohkaksi, hulluina hilpeydestä, sekaisin simasta, niin, eivätkö ihmiset huumaannu huveissa juuri silloin, kun jokin menee oikein nurin narin ja mukkeliis makkeliis? (BH, 245.)

Bereniken kuvitelma epäonnistuneista häistä peilaa käänteisesti kertojan pakenemista bordellista. Bordellista poistuessaan Berenike kehottaa tohtoriaan katselemaan, kuinka astelee rappusia alas arvokkaasti. Morsiamen valkoinen puku on vaihtunut Nadirissa mustaksi suruasuksi. Laskeuduttuaan alas ilotalosta kertoja menee Isflickanin kanssa katsomaan Lämmchenin häitä, jotka rinnastuvat Bereniken omiin epäonnistuneisiin häihin. Toisiaan heijastavat tai selittävät parilliset kohaukset ilmentävät karnevaalin ambivalenttia maailmankuvaa. Näistä tilanteista toinen voi olla koominen ja toinen traaginen, toinen ylä- ja toinen alatyylinen. (Bahtin 1963/1991, 235–236.) Bereniken ja Leon häät on esitetty koomisina, kun taas Lämmchenin häät ovat traagiset. Molemmissa juhlissa koomisuus ja traagisuus kuitenkin yhdistyvät. Sekä Bereniken että Lämmchenin häät päättyvät skandaaliin.

Lindbergin romaanin samankaltaisia tapahtumakulkuja kuvaavat tarinat auttavat ymmärtämään teoksen kokonaisuutta. Teosta voi yrittää tulkita analogioiden avulla. Lukija tempautuu mukaan tulkinnan leikkiin, jossa parillisia henkilöahmoja ja tilanteita voi etsiä loputtomiin. Nadrin kaupungin rakentuminen lasista on metafora, joka kuvaa sekä koko romaanin että siinä kuvatun unen ja karnevaalin rakennetta. Osa lasista on läpinäkyvää, osa läpinäkymätöntä, katsojan heijastavaa lasia. Koko kaupunki on hullunkurinen peilitalo, jonka peileistä osa vääristää, osa näyttää oikean kuvan ja osa lasintakaisen maailman. Juhani Niemi on todennut, kuinka itsestään tietoinen teos voi pitää lukijansa labyrintissa (Niemi 1995, 116). Bereniken tarinan lukija joutuu selvittämään, ovatko viittaukset ja heijastukset tulkintaa selkeyttäviä vai harhauttavia.

Lindbergin romaanissa on keskenään analogisia tapahtumia, joissa myyttinen tai kosminen tarina heijastaa psyyken kuvausta. Berenike antaa ymmärtää olevansa sorrettu, mutta hänen kertomaansa on syytä epäillä. Tämän paljastaa yksi romaanin peilirakenteista. Klinikalla ollessaan Berenike kertoo nimikkoplaneetastaan Gutta Berenicesistä. Tämä vedestä muodostunut planeetta on läpinäkyvä, harmoninen ja utooppinen. Harmonian rikkoo lisko, joka ilmestyy planeetalle samaan aikaan, kun Bereniken isä hylkää perheensä. Berenike kertoo nostaneensa itse planeetan veden ylle mustan karin, jonka päälle hän asettaa liskon. Lisko tuo planeetalle kaaoksen ja tuhon. Nadrin karnevaalin jälkeen Berenike kertoo, kuinka planeetta hehkuu ja haihtuu ilmaan samalla tavalla kuin poltettu kaupunki. Kuvaus kaaottisesta liskoplaneetasta toistaa muun kertomuksen teemoja. Gutta on läpinäkyvä samoin kuin kristallista rakennettu bordellikaupunki. Berenike nostaa itse kaaoksen planeetalleen asettamalla sinne julman liskon. Toisia ihmisiä syyllistävä Berenike saattaa olla itse kurjuutensa aiheuttaja.

Jungin (1934/1980, 6) mukaan luonnon ja kosmoksen prosessit ovat analogisia psyyken prosessien kanssa. Esimerkiksi kuun vaiheet voi nähdä ihmisen sisäisen elämän analogiana. Mircea Eliade näkee kuun vaiheiden rinnastuvan ihmiskunnan kehittymiseen. Hänen mukaansa kuun syklisesti toistuva uudistuminen vertautuu ihmiskunnan ja ihmisen ikuisen paluun myyttiin. (Eliade 1949/1992, 74.) Kuun katoaminen näkyvistä vertautuu ihmiskunnan häviämiseen, joka ei ole lopullista, sillä samalla tavalla kuin pimeän vaiheen jälkeen kuu ilmestyy näkyviin, syntyy katastrofista hengissä säilyneistä uusi ihmiskunta. Ihmisen ja ihmiskunnan on kuoltava uudistukseen. Vahvistuminen edellyttää paluuta muodottomaan ja eriytymättömään kaaottiseen tilaan.

(Emt., 76.) Berenike kuvaa kuun vaihteita muun kertomisensa lomassa. Karnevaalin aikana kuu on pimennyt, mutta karnevaalin jälkeisenä aamuna kertoja huomaa taivaalla vaalean päivänkuun. Kuun vaiheet vertautuvat Bereniken vankeuteen ja vapautumiseen ja edelleen psyyken ristiriitaisuuteen ja eheyden saavuttamiseen. Bereniken oman tarinan voi tulkita kuvaukseksi syntymisestä uudelleen. Viimeisessä vihossaan kertoja kuvaa, kuinka on palannut alkutilaan. Hänen huoneensa Klinikalla on kuin muna, jonka sisällä kertoja odottaa kuoriutumistaan.

Jag är ensam i mitt äggkala rum. Väggen kyler inte, utan är tvärtom kroppsvarm och smidig som var den gjord av levande vävnad, och själv står jag, från topp till tå naken som den gången för länge sedan då det brann så obehärskat där borta i Nadir. (BHår, 332.)

Olen yksin huoneessani, joka on paljas kuin muna. Seinät eivät ole kylmät vaan ruumiinlämpöiset ja kimmoiset, aivan kuin ne olisi tehty elävästä kudoksesta, ja itse olen kiireestä kantapäähän alaston, aivan kuin silloin kauan sitten, kun Nadirissa riehui tuo hillitsemätön tuli. (BH, 328.)

Kertojan uudistumiseen johtavaa unimatkaa ennakoiva peilirakenne on kertojan kuviteleva isän tarina maailmankaikkeuden muutoksista.

Pappa skulle väl sagt: Flicka lilla, kosmos tömmer sej i kaos, blir ”tätt och ogenomskinligt” för att sedan klarna till ett nytt expanderande och glansfullt kosmos. Det sker med åttio miljarder års intervall... (BHår, 65.)

Isä olisi varmasti sanonut: - Tyttöpieni, kosmos tyhjenee kaaokseen, se muuttuu tiheäksi ja läpinäkymättömäksi vain kirkastuakseen sitten uudeksi, laajenevaksi ja hohtavaksi kosmokseksi. Tämä tapahtuu noin kahdeksankymmenen miljardin vuoden välein... (BH, 65.)

Berenike kertoo kuulemansa tarinan Nadirin ulkopuolisen kulkuriyhteiskunnan tuhoutumisesta. Nadirin ulkopuolelleen karkottamat ihmiset – käytöstä poistetut prostituoidut lapsineen – ovat muodostaneet oman lainsuojattoman ryhmänsä. Ennen karnevaalia Nadirin hallinto haluaa siistiä kaupungin ympäristöä ja lähettää käytöstä poistetut kauas pois. Jäljelle jääneet elävät vielä jonkin aikaa kaupungin laitamilla, kunnes Pilgrimien johtama jengi tappaa suuren osan heistä. Eloon jää vain muutama. Kulkuriyhteisön tuhoutuminen vertautuu Nadirin kaupungin kohtaloon. Nadirin tulipalo tappaa suurimman osan prostituoiduista. Hengissä selvinneet ryhtyvät perustamaan uutta bordellikaupunkia vielä savuaville raunioille. Nadirin palaminen toistaa myyttistä maailmanpaloa, josta vain osa pelastuu. Tässä myytissä tuli tuhoaa mutta samalla uudistaa maailman. (Eliade 1949/1992, 106.) Kertomukset kulkurien kuolemasta ja Nadirin palosta toistavat myyttistä lopun

aikoja ja ihmisen alkuperää kuvaavia tarinoita, joissa katastrofi koettelee ihmisjoukkoa. Maailmanpalo toimii samalla tavalla kuin ambivalentti karnevaalituli.

Lindbergin romaanissa maininnat planeetoista, galakseista ja tähtisumuista vertautuvat psyyken kuvaukseen. Astronomia ja astrologia ovat Jungin teoriassa metaforien lähteitä tajunnan kuvaimiseen (Salman 1997/2008, 57). Valtaosa avaruuden aineesta on tuntematonta pimeää ainetta. Havaittu aine muodostaa vain pienen osan galaksien aineesta. (Oja 1994/1999, 82.) Samoin suuri osa tiedostamattomasta on tavoittamattomissa. Yöllä unessa on mahdollista saavuttaa tiedostamattomaan kadonneita muistoja, ja yön pimeydessä voi nähdä lähimmät tähdet. Samoin kuin unessa esiintyvät muistot ovat vain osa muistoista, on taivaalla havaittavissa murto-osa maailmankaikkeudesta. Berenike mainitsee, ettei maan päältä ole mahdollista nähdä Coma Berenices -tähtikuviota kokonaisuudessaan.

Följ den mot fimmelstången i Karlavagnen och ni ska finna en av de minsta – ”Berenikes hår”, eller Coma Berenices, som är ”min” konstellation. Nå, vi tittar på det himmelska håret, och det är längst försvunnen tid vi ser, och sen har vi ju de här förgreningarna, så gud vet var och när undertecknad ännu hamnar. (BHår, 38.)

Jos siirrätte katseenne siitä Otavaan päin, niin löydätte yhden pienimmistä tähtikuvioista – ”Bereniken hiukset” eli Coma Berenices, joka on ”minun” tähtikuvioni. Ja kun katselemme noita taivaallisia hiuksia, näemme pitkälle menneisyyteen, ja kun vielä otetaan huomioon kaikki haarautumat ja rinnastukset, niin luoja yksin tietää mihin ja *milloin* allekirjoittanut vielä joutuu. (BH, 38.)

Berenike yrittää tavoittaa taivaan tähtiä ja kaivaa esiin hautautuneita kaupunkeja. Kaupunkien osalta hänen on tyydyttävä kuuntelemaan tai lukemaan niitä kuvaavia tarinoita. Tähtiä hän sen sijaan pääsee katsomaan Observatorion kaukoputkella karnevaalin päätyttyä. Sekä arkeologia että tähtien tarkkailu ovat menneisyyden tavoittamisen metaforia. Maan päällä näkemämme tähden valo on menneisyyden valoa, joka on loistanut tähdellä valovuosien päässä.

10. JOHTOPÄÄTELMÄT

”Tror det är tid sätta punkt, och försöka tränga ut häftet genom fönstret så länge det går” (BHår, 332).¹

Pirkko Lindbergin romaani *Berenikes hår* esittää matkan muodossa kuvauksen unesta tai unisarjasta, joka kuljettaa näkijänsä tavallisen elämän ulkopuolelle. Unen maailma on osittain käänteinen sille, josta Berenike kertoo ennen lähtönsä, mutta unen ja valvemaailman välillä on myös samankaltaisuuksia. Näitä analogioita voi tutkia unityön aikaansaamina muuntumina, karnevaalin parillisina kuvina ja teoksen rakenteen tasolla peilirakenteina. Fantasiamaailman tavanomaisesta poikkeava logiikka noudattaa karnevaalin ja unen logiikkaa, joka leikittelee käänteisyyksillä, nurinkurisuudella, ambivalenttiudella ja muodonmuutoksilla (vrt. Bahtin 1963/1991, 251). Karnevaali ja uni ovat toisia maailmoja, jotka toimivat eri logiikalla kuin niiden ulkopuolinen tavallinen elämä. Unen ja karnevaalin synnyttämässä kuvissa kaikki on mahdollista: kuningas putoaa valtaistuimeltaan, vanha nainen synnyttää tai kaksi vanhaa tuttavaa esiintyvät yhtenä hahmona. Karnevaali ja uni ovat vapauttavia, mutta tilapäisiä. Tilapäisyydestään huolimatta ne uudistavat: selkeyttävät tietoisuutta, antavat lisää tietoa omasta itsestä tai paljastavat epävirallisen totuuden maailmasta.

Teosta voi lähestyä välitilan käsitteen avulla. Unien kaupunki on oma todellisuutensa, joka kuitenkin on sidoksissa arkitodellisuuteen. Se muistuttaa paikkoja, joissa Berenike on käynyt ollessaan valveilla. Uni on liminaalitila, jossa ihminen on yhtä aikaa kahdessa maailmassa. Fyysisesti hän on paikoillaan, mutta samalla hän on yksityisellä matkalla arkielämälle irrationaalsiin maisemiin. Unessa pieneen huoneeseen suljettu voi lentää kaukaisiin kaupunkiin valtameren ja autiomaiden taakse. Karnevaalillakin on Bahtinin käsityksen mukaan vain ajallinen raja, sillä juhlan aikana koko maailma siirtyy utooppisen vapauden tilaan, jolla ei ole tilallisia rajoja. Karnevaali ei Bahtinin mukaan ole pelkästään torin vaan koko maailman juhla.

Unen maailma on karnevalistinen, mutta unikaupungissa Nadirissa järjestetty karnevaali ei muistuta sitä keskiajan ja renessanssin torijuhlaa, jota Mihail Bahtin pitää karnevaalimaailmankuvan

¹ ”Luulen että on aika panna piste tälle kertomukselle ja yrittää tunkea vihko ulos ikkunasta vielä kun se onnistuu” (BH, 328).

ytimenä. Nadirin karnevaali jakaa osallistujat eriarvoisiin luokkiin, minkä vuoksi se on päinvastainen karnevaalille, jossa hierarkiat ovat kumoutuneet. Nadirin karnevaalissa korostuvat yksilölliset ja synkät piirteet, jotka ovat ominaisia modernissa taiteessa esitetyille karnevaalille. Romaanissa korostuu karnevaalin osanottajien yksinäisyydenkokemus. Kertoja yrittää kertoa unistaan mutta kokee, ettei kykene välittämään kokemustaan. Romaanissa kuvatut tilanteet, joissa nauretaan, ovat ihmisiä toisistaan erottavia ja yksipuolisen pilkkaavia. Niiltä puuttuu Bahtinin kuvaaman karnevaalinaurun universaalius, yhteisyys ja ambivalenttius. Laajemmalla romaanin rakenteellisella ja tyyllisellä tasolla ambivalentti nauru kuitenkin toteutuu itsereflektiivisyytenä, tyyli-parodioissa sekä samanaikaisesti harhauttavissa ja tulokseen johtavissa tulkintavihjeissä.

Lindbergin romaanin karnevalismi ei muistuta pelkästään modernin taiteen karnevalismia, jota esimerkiksi Michael André Bernstein kuvaa teoriassaan katkerasta karnevaalista ja hylkiösankarista. *Berenikes hår* -romaania voi pitää postmodernistisena teoksena, joka esittää useita mahdollisia todellisuuksia ja tulkintamahdollisuuksia. Jos Lindbergin teosta tulkitsee Jungin individuaatioprosessin kuvauksena, näyttäytyy Bereniken oleskelu kahlitsevassa karnevaalikaupungissa individuaation välttämättömänä osana, jota seuraa siirtyminen uuteen tilaan ja vapautuminen. Tätä vapautumista kuvaavat karnevaalin tuhoutuminen ja päähenkilön pakeneminen. Nadirin karnevaali on ambivalentti. Unen osana vangitseva karnevaali vapauttaa. Unen voi tulkita myös menippolaiselle satiirille tyypilliseksi kriisiuneksi, joka koettelee ihmistä ja johtaa uudistumiseen. Tällainen uni näyttää mahdollisuuden toisenlaiseen elämään. (Bahtin 1963/1991, 222.)

Nadirin tuhossa kuolema ja uusi alku yhdistyvät. Berenike on uhrannut tulelle osan itsestään, jotta voisi vapautua. Suuri osa kaupungin asukkaista kuolee, ja kaupungin ulkopuolella väkivaltainen jengi tappaa suuren osan paikallisesta kulkuriyhdykunnasta. Savuavien raunioiden yllä paistaa kuitenkin aamun aurinko, ja uusi alku on voittanut ikuisen yön. Tätä kuoleman ja syntymän yhdistävää maailmaa voi lähestyä niin karnevaalin kuin tiedostamattoman käsitteiden avulla. Sekä karnevaalin kuvajärjestelmässä että arkkityyppisissä kuvissa kuolema ja syntymä yhdistyvät.

Sekä karnevaali että individuaatio ovat muutoksen metaforia, mutta siinä missä edellinen juhlii yhteisön uudistumista, jälkimmäisessä muuttuu yksilö. Bahtinin korostama yhteisöllinen karne-

vaaliuudistuminen ei toteudu Lindbergin romaanissa. Muutos tapahtuu yksilössä, joka vapautuu rajoittavista rooleistaan. Karnevaalin ja unen toimintatavoissa on kuitenkin yhtäläisyyksiä, sillä niissä molemmissa muutoksen edellytys on tavallisen elämän ulkopuolelle sysätyn nouseminen virallisen elämän rinnalle. Peter Stallybrass ja Allon White ovat tutkineet, millainen merkitys kulttuurissa on jaolla ylä- ja alapuoleen. Heidän mukaansa tässä jaossa toistuu tietty kaava: yläpuoli pyrkii torjumaan ja tuhoamaan alapuolen vain huomatakseen, että on paitsi riippuvainen alapuolesta myös sisältävänsä sen. (Stallybrass & White 1986/1995, 5.) Tällainen malli on myös Jungin teoriassa tajunnan toiminnasta. Tajuntaan kuuluvat tiedostamattoman tasot, jotka päivätajunta pyrkii torjumaan mutta joiden hyväksyminen tajunnan osiksi on edellytys psyykkiselle tasapainolle. Bereniken fantastisessa maailmassa uudistuminen ja vapautuminen saavat alkunsa ulkopuolelta: tietoisuuden ulkopuolisesta tai kaupungin rajojen ulkopuolelle sysätystä.

Romaanin arkeologinen kuvasto liittyy niin yksilön kuin yhteiskunnan kuvaamiseen. Berenike tekee tutkimusretken omaan menneisyyteensä lähtemällä kaivamaan esiin hautautuneita bordelli-kaupunkeja. Hän ei koskaan pääse itse kaivauksille, mutta kuulee tarinoita hautautuneista kaupungeista. Eri materiaaleista rakennetut kaupungit on rakennettu tuhoutuneiden kaupunkien raunioille. Uusi yhteiskunta on näennäisesti poikennut edellisistä, mutta kaikissa kaupungeissa naiset ovat tavalla tai toisella myyneet ruumistaan miesten iloksi. Tämä kuvastaa yhteiskunnan muuttumattomuutta ja vallankumouksen tehottomuutta. Valta on vaihtunut, mutta asemat ovat säilyneet samanlaisina. Lindbergin romaanin tarkastelu sekä psykoanalyttisten että Bahtinin teorioiden avulla kuljettaa tulkintani osittain eri suuntiin. Teoksessa kuvatun karnevaalijuhlan käsittely johdattaa minut pohtimaan juhliivan yhteiskunnan rakennetta ja yhteisöllistä uudistumista. Nadirin yhteiskunta näyttäytyy alistavan järjestelmän satiirisena kuvauksena. Nadirin karnevaalissa naiset ovat narrin asemassa. Prostituoituidut viihdyttävät miehiä, jotka osoittavat mieltään, mikäli nainen ei miellytä heitä. Nuori Lämmchen kruunataan narrimorsiameksi ja Berenike narrikuninkaalliseksi. Nämä narrit ovat vaarassa joutua väkivallan kohteeksi ja yhteisön syntipukiksi. Heidän kohtalonsa tuovat osaltaan esiin karnevaalin pimeitä ja synkkiä puolia.

Romaanissa *Berenikes hår* kuvataan paitsi keskiaikaista juhlaa varioivaa karnevaalia, myös karnevaalin redusoituneita muotoja, kuten sirkusta, tivolia ja tanssiaisia. Teoksessa kuvattu karnevaali on teatraalinen, ja teatterin maailma yhdistyy myös teoksen metafiktiivisyyteen, unen kuva-

ukseen ja narihahmoihin. Näytelmä ja teatteri ovat metaforien lähteitä sekä unen että karnevaalin kuvauksessa. Karnevaalia ja tiedostamatonta yhdistävät muutkin kielikuvat. Freud käyttää tajuntaa kuvatessaan tilametaforia. Tiedostamaton on alapuoli, josta asiat nousevat tietoisuuteen. Karnevaali puolestaan noudattaa alapuolen logiikkaa ja kääntää alhaisen ylhäiseksi. Neurooseissa ja unissa torjuttu pääsee esille, ja karnevaalissa orja tai narri ylennetään kuninkaaksi. Karnevaali kestää määrätyn ajan, jonka jälkeen tavanmukainen järjestys palaa. Tiedostamattoman valtakausi on rajallinen samantapaisesti kuin karnevaalikuningas saa kantaa kruunua vain hetken. Freud (1900/1999, 479) vertaa unta ilotulitukseen, jota valmistellaan kauan mutta joka säteilee vain lyhyen ajan ennen sammumistaan. Nadirin karnevaalia valmistellaan pitkään, mutta järjestetty juhla päättyy nopeasti ja jättää jälkeensä tyhjyyden ja pimeyden.

Tässä tutkielmassani en ole käsitellyt kovin laajasti kysymyksiä, jotka liittyvät naiseuteen, ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen, vaikka Lindbergin romaanissa olisi paljon aineksia näiden teemojen analysointiin. Myös käyttämäni teoriat mahdollistavat tällaisen tematiikan käsittelyn. Karnevalismin teoriassa ruumis on hyvin merkityksellisessä asemassa. Tässä tutkielmassani olen ohittanut Freudin seksuaaliteorian kokonaan, vaikka se on kenties eniten vastalauseita herättänyt osa Freudin teoriasta. Etenkin feministiset tutkijat ovat polemisoineet sitä vastaan, ja niin vaikuttaa tekevän Lindbergin romaanin kertojakin. Samoin Bahtinin käsitys groteskista ruumiista on herättänyt feminististen tutkijoiden närkästyksen. Lindbergin teoksen voi kenties tulkita kommentoivan Freudin, Jungin ja Bahtinin käsityksiä naisesta ja naisruumiista. Minua kiinnostaisi laajentaa karnevaalin ja psykoanalyttisten teorioiden rinnastamista ryhtymällä käsittelemään hysterian ja karnevaalin välisiä analogioita. Mielenkiintoista olisi tutkia myös sitä, miten Lindbergin teosten naispuoliset minäkertojat omaksuvat miehisinä pidetyt roolit. Varsinkin romaanissa *Berenikes hår* ja *Candida* mukailtaan lajeja, joiden sankareina on totuttu näkemään miehiä. Berenike on narrikertojana piristävä poikkeus miespuolisten narrien monipäisessä joukossa.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

LINDBERG, PIRKKO 2000: *Berenikes hår*. Helsingfors: Schildts. (BHår).

LINDBERG, PIRKKO 2000/2001: *Bereniken hiukset*. Suom. Anu Tukala ja Pirkko Lindberg. Helsinki: Kääntöpiiri. (BH).

Pirkko Lindbergin muu tuotanto

LINDBERG, PIRKKO 1989: *Byte*. Helsingfors: Schildts.

LINDBERG, PIRKKO 1993: *Tramp*. Helsingfors: Schildts.

LINDBERG, PIRKKO 1996: *Candida*. Helsingfors: Schildts.

LINDBERG, PIRKKO 2004: *SOS Tuvalu*. Helsingfors: Schildts.

Teorialähteet

ALHO, OLLI 1988: *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

ANTAS, MARIA 1995: En vagabond flyger aldrig. Pirkko Lindbergs *Tramp* och den ekologiska reserapporten. *Fem par. Finlandssvenska författare konfronterar*. Red. Roger Holmström. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

APO, SATU 1995: *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää.

BAHTIN, M.M. 1937–1938/1986: *Formy vremeni i hronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike. Literaturno-kritičeskie stat'i*. Moskva: Hudožestvennaja literatura. S. 121–291.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BAHTIN, MIHAIL 1965/2002: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Like.

BERNSTEIN, MICHAEL ANDRE 1992: *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- BRONTË, CHARLOTTE 1847/1963: *Jane Eyre*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- BUNYAN, JOHN 1678–1684/1987: *The Pilgrim's Progress*. London: Penguin Books.
- CAMPBELL, JOSEPH 1949/1990: *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.
- CARTER, ANGELA 1984: *Nights at the Circus*. London: Chatto & Windus. The Hogarth Press.
- CLARK, KATERINA; HOLQUIST, MICHAEL 1984: *Mikhail Bakhtin*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.
- DÄLLENBACH, LUCIEN 1977/1989: *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press.
- EAGLETON, TERRY 1981/1988: *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London – New York: Verso.
- ECO, UMBERTO 1984: The frames of comic 'freedom'. *Carnival!* Ed. Thomas A. Sebeok. Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers. S. 1–11.
- ELIADE, MIRCEA 1963/1975: *Myth and Reality*. Transl. William R. Trask. New York – Hagerstown – San Francisco – London: Harper Colophon Books.
- ELIADE, MIRCEA 1949/1992: *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat.
- FELMAN, SHOSHANA 1985: *Writing and madness*. Transl. Martha Noel Evans, Shoshana Felman and Brian Massumi. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- von FRANZ, MARIE-LOUISE 1972/1975: *C. G. Jung. His Myth in Our Time*. Transl. William H. Kennedy. London – Sydney – Auckland – Toronto: Hodder and Stoughton.
- von FRANZ, M.-L. 1964/1992: Individuaatioprosessi. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toim. Carl G. Jung & al. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.
- FREUD, SIGMUND 1913/1958: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XII. Transl. James Strachey and Anna Freud assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: Hogarth Press.
- FREUD, SIGMUND 1916-1917/1981: *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Eds. James Strachey and Angela Richards. Transl. James Strachey. The Pelican Freud Library volume 1. London: Penguin Books.
- FREUD, SIGMUND 1940/1981: *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.

FREUD, SIGMUND 1905/1983: *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.

FREUD, SIGMUND 1907/1995: Harhakuvia ja unia W. Jensenin *Gradivassa*. *Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat. S.19–99.

FREUD, SIGMUND 1913/1995: Lippaanvalinnan teema. *Uni ja isänmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat. S. 177–191.

FREUD, SIGMUND 1900/1999: *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä – Helsinki: Gummerus.

FREUD, SIGMUND 1904/2005: *Arkielämämme psykopatologiaa. Unohtamisesta, virhesanonoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä*. Suom. Martti Takala ja Marjatta Santala. Helsinki: Otava.

FREUD, SIGMUND 1915/2005: Tiedostumaton. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino. S.122–158.

FREUD, SIGMUND 1919/2005: Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino. S. 29–69.

FREUD, SIGMUND 1905/2006: Erään hysteria-analyysin katkelma. ”Dora”. *Tapauskertomukset*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos. S. 15–129.

FREUD, SIGMUND 1918/2006: Erään lapsuudenneuroosin kehitys. ”Susimies”. *Tapauskertomukset*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos. S. 415–535.

GARDINER, MICHAEL 1992: *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin & the Theory of Ideology*. London – New York: Routledge.

GARZILLI, ENRICO 1972: *Circles Without Center. Path's to the Discovery and Creation of Self in Modern Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HALL, STUART 1993: For Allon White: Metaphors of Transformation. *Carnival, hysteria and writing. Collected Essays and Autobiography*. Oxford: Clarendon press. S. 1–26.

HALLILA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

HENDERSON, JOSEPH L. 1964/1992: Muinaiset myytit ja moderni ihminen. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toim. Carl G. Jung & al. Käänt. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.

HENRIKSON, ALF 1999: *Antiikin tarinoita 1–2*. Suom. Maija Westerlund. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

HUTCHEON, LINDA 1980/1984: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London – New York: Routledge.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO 2001: Esipuhe kirjaan jota ei ole. *Kuka murhasi kyttyräselän? Tarinoita Tuhannesta ja yhdestä yöstä*. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.

ITKONEN, MATTI 1994: *Zenit – ulkoisesta sisäiseen. Askeleet fenomenologiseen aikaan ja sen tajunnallistumismoduksiin Eeva-Liisa Mannerin lyriikassa*. Sufi-tutkimuksia 11. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti.

JUNG, C. G. 1951/1978: *Aion. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,2. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul.

JUNG, C.G. 1934/1980: Archetypes of the Collective Unconscious. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 3–42.

JUNG, C. G. 1938/1980: Psychological Aspects of the Mother Archetype. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 75–113.

JUNG, C.G. 1940/1980a: Concerning Rebirth. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 113–151.

JUNG, C.G. 1940/1980b: The Psychology of the Child Archetype. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 151–182.

JUNG, C.G. 1941/1980: The Psychological aspects of the Kore. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 182–207.

JUNG, C. G. 1945/1980: The Phenomenology of the Spirit in Fairytales. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 207–255.

JUNG, C.G. 1950/1980: Concerning Mandala Symbolism. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 9,1. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 355–385.

JUNG, C.G. 1917/1981: The Psychology of the Unconscious. *Two Essays on Analytical Psychology. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 7. Transl. R.F.C. Hull. London – Henley: Routledge and Kegan Paul. S. 3–117.

JUNG, C. G. 1928/1981: The Relations between the Ego and the Unconscious. *Two Essays on Analytical Psychology. The Collected Works of C.G. Jung*. Volume 7. Transl. R.F.C. Hull. London – Henley: Routledge and Kegan Paul. S. 121–239.

JUNG, C.G 1911-12/1986: Symbols of Mother and of Rebirth. *Symbols of Transformation. The Collected Works of C.G.Jung*. Volume 5. Transl. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul. S. 207–274.

JUNG, C. G. 1964/1992: Yhteys piilotajuntaan. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toim. Carl G. Jung & al. Käänt. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava. S. 16–104.

JUNG, C.G. 1934/2007: On Practical Use of Dream-Analysis. *Dreams*. Transl. R.F.C. Hull. London – New York: Routledge.

JUNG, C.G. 1944/2007: Individual Dream Symbolism in Relation to Alchemy. *Dreams*. Transl. R.F.C. Hull. London – New York: Routledge. S. 109–305.

JUNG, C.G. 1948/2007a: General Aspects of Dream Psychology. *Dreams*. Transl. R.F.C. Hull. London – New York: Routledge. S. 25–69.

JUNG, C.G. 1948/2007b: On the Nature of Dreams. *Dreams*. Transl. R.F.C. Hull. London – New York: Routledge. S. 69–85.

KAJANNES, KATRIINA 1997: ”Maisema ulkona ja sisällä on sama”. *Kognitioanalyttinen tutkimus Lassi Nummen proosasta*. Helsinki: SKS.

KAJANNES, KATRIINA 2000: Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus. *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Helsinki: Helsinki University Press.

KAJANNES, KATRIINA 2003: *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. Helsinki: SKS.

KAYSER, WOLFGANG 1957/1981: *The Grotesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.

KIRSTINÄ, LEENA 2005: Siperian tiellä. Kristina Carlsonin *Maan ääreen* lajisekoitelmana. *Ilmaisun murroksia vuosituhaten vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: SKS. S. 21–45.

KLAPURI, TINTTI 2008: Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008. Toim. Teemu Ikonen. Kirjallisuudentutkijain Seura. Helsinki. S.38–48.

KORTELAINEEN, ANNA 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.

KRISTEVA, JULIA 1967/1993: Sana, dialogi ja romaani. Suom. Kirsi Saarikangas. *Puhuva subjekti – tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus. S. 21–51.

KRISTEVA, JULIA 1996/2000: *The Sense and Non-sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Volume 1. Transl. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.

LAINEN, TAPANI 1995/2002: Jälkisanat – romaanin synty kansan naurukulttuurin hengestä. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like. S. 425–432.

LEPPIHALME, ILMARI 2003: Feminist Aspects of Bakhtin's Dialogic Genres: Polyphonic novel and grotesque realism. *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*. Eds. Beata Agrell and Ingela Nilsson. Göteborg: Daidalos. S. 369–389.

LOTMAN, JURIJ M.; USPENSKIJ, BORIS A. 1984: New Aspects in the Study of Early Russian Culture. *The Semiotics of Russian Culture*. Ed. Ann Shukman. Transl. N.F.C. Owen. Michigan Slavic contributions 11. Michigan: Michigan Slavic Publications. Ann Arbor. S.36–53.

MAKKONEN, ANNA 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.

MALMIO, KRISTINA 2005: *Ett skrattretande (för)fall. Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*. Helsingfors: Helsingfors universitet.

McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York – London: Methuen.

MÄKELÄ-MARTTINEN, LEENA 2008: *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa*. Helsinki: SKS.

MØLLER, LIS 1991: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

NIEMI, JUHANI 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.

OJA, HEIKKI 1994/1999: *Polaris. Nuorten tähtitieto*. Ursan julkaisuja 50. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa.

OVIDIUS, PUBLIUS NASO 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

PENTIKÄINEN, JOHANNA 2005: ”Onko se tarua vai onko se totta?” Illuusio Angela Carterin romaanissa *Nights at the Circus*. *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Toim. Anna Helle ja Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus Kustannus. S. 135–160.

PESONEN, PEKKA 1987: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

PESONEN, PEKKA 1991: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. S. 31–59.

Pyhä Raamattu 1998. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

ROBBINS, RUTH 2000: *Literary Feminisms*. London: Macmillan Press.

ROYLE, NICOLAS 2003: *The Uncanny*. New York: Routledge.

RUSSO, MARY 1994: *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York – London: Routledge.

RÖNNERSTRAND, TORSTEN 1996: Jungin arkkityypit: Muumipappa ja meri. *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*. Toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. S. 62–73.

SALIN, SARI 1999: Hurskas hupsu. Ironiset tunnustukset Jorma Korpelan romaanissa *Tohtori Finckelman. Subliimi, groteski, ironia*. KTSV 52. Toim Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. S. 129–149.

SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.

SALIN, SARI 2008: *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.

SALMAN, SHERRY 1997/2008: The creative psyche: Jung's major contributions. *The Cambridge Companion to Jung*. Eds. Polly Young-Eisendrath and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge University Press. S. 57–77.

SCEATS, SARAH 2000: *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

SHOWALTER, ELAINE 1977/1982: *A Literature of Their Own. British women novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press.

SHOWALTER, ELAINE 1985/1987: *The Female Malady. Women, madness, and English culture 1830-1980*. London: Virago Press.

SIKALA, ANNA-LEENA 1992: Myyttiset metaforat ja šamanistinen tieto. *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne ja Tiina Onikki. Helsinki: SKS. S. 155–187.

SIMONSUURI, KIRSTI 1994: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

SINCLAIR, ALISON 1990: Avant-garde Theatre and the return to Dionysos: Nietzsche, Jung, Valle-Inclán, Lorca, Artaud. *Modernism and the European Unconscious*. Eds. Peter Collier and Judy Davies. Cambridge: Polity Press. S. 246–265.

SMOLAN, HEDWIG (toim.) 1964/1965: *Tuhannenyhden yön satukirja*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Porvoo – Helsinki: WSOY.

STALLYBRASS, PETER; WHITE, ALLON 1986/1995: *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

TUAN, YI-FU 1990: Space and Context. *By means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Eds. Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press. S. 236–249.

TURNER, VICTOR W. 1969/1982: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Publishing Company.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London – New York: Routledge.

WEHR, DEMARIS S. 1987/1989: *Jung & Feminism. Liberating Archetypes*. Boston: Beacon Press.

WHITE, ALLON 1993: *Carnival, hysteria, and writing. Collected Essays and Autobiography*. Oxford: Clarendon Press.

WHITE, JOHN J. 1973: *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton: Princeton University Press.

WILLIAMS, LINDA RUTH 1995: *Critical Desire. Psychoanalysis and the Literary Subject*. London – New York – Sydney – Auckland: Edward Arnold.

WILLS, CLAIR 1989/2001: Upsetting the public: carnival, hysteria and women's texts. *Bakhtin and cultural theory*. Eds. Ken Hirschkop and David Shepherd. Manchester – New York: Manchester University Press.

WRIGHT, ELIZABETH 1984: *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*. London – New York: Methuen.