

Outi Nousiainen

Ympäristöretoriikka ja -uhat Robin Hobbin fantasiatriologiassa *The Soldier Son* ja
Jeanette Wintersonin tieteisromaanissa *The Stone Gods*

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

NOUSIAINEN, Outi: Ympäristöretoriikka ja -uhat Robin Hobbin fantasiatrilogiassa *The Soldier Son* ja Jeanette Wintersonin tieteisromaanissa *The Stone Gods*

Pro gradu -tutkielma, 94s.

Yleinen kirjallisuustiede

Syyskuu 2011

Tutkielmassa tarkastellaan ympäristöretoriikkaa Robin Hobbin fantasiatrilogiassa *The Soldier Son* (2005–2007) ja Jeanette Wintersonin tieteisromaanissa *The Stone Gods* (2007). Genreteoreettinen lähtökohta yhdistetään tutkimuskohteiden ekokriittiseen analyysiin. Lähtökohtana toimii oletus, että populaari genrefiktio osallistuu omista lähtökohdistaan ja omia keinojaan hyödyntäen yhteiskunnallisesti ajankohtaisen ja merkittävän ympäristöretoriikan muotoutumiseen. Tavoitteena on selvittää, kuinka tieteis- ja fantasiakirjallisuuden genrekonventioita hyödynnetään ja mukautetaan ympäristöuhan teeman esille tuomiseen sekä millaisia painotuksia ja rajoitteita genre teeman käsittelylle asettaa. Genrejä käsitellään tutkielman puitteissa joukkoina konventionaalisoituneita tekstipiirteitä, joiden vakiintuneita tulkintatapoja voidaan omaksua tai mukauttaa ympäristöretoriikan käyttöön.

Kertomusten makrotason rakenteista tarkastellaan lähemmin sekä fantasia- että tieteiskirjallisuudelle tyypillistä quest-rakennetta ja ajallista etäännyttämistä. Sekä Hobbin trilogia että Wintersonin romaani rakentuvat questin ympärille, ja uhanalaisten luontomaisemien kohtaamisen myötä rakenne mahdollistaa matkan kohti uudenlaista luontokäsitystä ja -suhdetta. Ajallisen etäännyttämisen avulla tulevaisuuden uhkakuvat tuodaan lähemmäs, ympäristöongelmien taustoja seurataan menneisyyteen tai nykyistä tilannetta tarkastellaan uudesta ajallisesta perspektiivistä. Ympäristöuhat ja niiden toteutuminen kuuluvat viimeaikaisen tieteiskirjallisuuden kuvaamiin tulevaisuuden dystopioihin.

Tutkielmassa analysoidaan lisäksi kohdeteksteihin sisältyvää luontokuvausta sekä niihin upotettuja luontokäsityksiä suhteessa fantasia- ja tieteiskirjallisuuden perinteeseen. Molemmissa kertomuksissa kritisoidaan varhaisemmalle populaarikirjallisuudelle tyypillistä kolonialistista, luonnon valloittamiseen perustuvaa luontosuhdetta ja esitetään luonto kahdella tapaa hallitsemattomana: pelottavana villeytenä ja uhanalaisena elävän verkostona. Luonnosta käytettyjen ristiriitaisten metaforien analysointi osoittaa, kuinka moninainen ja häilyvä sen olemus on myös populaarien genrejen kuvastoissa.

Fantasia- ja tieteiskirjallisuuden konventioihin kuuluvat luonnon rajoille sijoittuvat henkilöhahmot, joiden kautta voidaan pohtia ihmisen ja eläimen, luonnon tai koneen välistä rajanvetoa. Hobbin ja Wintersonin teksteissä tällaiset hahmot tarjoavat vaihtoehtoisia luonto- ja ihmiskäsityksiä ekologisen questin päähenkilöille ja toimivat auttajina matkalla kestävämpään luontosuhteeseen. Molemmissa teksteissä hahmot ovat feminiinisiä ja kyseenalaistavat olemuksellaan kertomusten yhteiskunnassa vallitsevia sukupuolirooleja ja -määritelmiä sekä luontokuvauksessa toistuvia feminiinisen luonnon kuvia.

Asiasanat: ekokritiikki, ekofeminismi, genrekonventiot, fantasiakirjallisuus, tieteiskirjallisuus, Robin Hobb, Jeanette Winterson

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet	1
1.2 Tutkimuskohteet ja tutkielman rakenne	5
2 Fantasia- ja tieteiskirjallisuuden konventiot ympäristöuhkien kuvauksessa	11
2.1 Jo muinoin, pian ja yhä uudelleen: ympäristöuhat ja aika	16
2.2 Ekologinen quest avaruudessa ja maagisessa maailmassa	25
3 Luonnon kuvia ja luontokuvia	34
3.1 ”She is all States...”: valloitettava luonto	38
3.2 ”Dangling rootlets, red with my blood”: kauhujen luonto	49
3.3 ”The only waste in the Cosmos comes from human beings”: uhanalainen luonto	60
3.3.1 ”There isn't one little plant growing alone”: luonnon verkosto	60
3.3.2 ”The world was a white-out”: luonnon kuolema	68
4 Henkilöhahmot luonnon rajoilla	76
4.1 Puu, nainen, eläin	76
4.2 Robo <i>Sapiens</i> , inhimillinen kone	82
5 Lopuksi	88
Lähteet	90

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet

2000-luvun ensimmäistä vuosikymmentä voi luonnehtia popularisoituneen ympäristökeskustelun aikakaudeksi. Erityisen paljon näkyvyyttä ovat saaneet ympäristöön kohdistuvat uhat ja niiden mahdolliset seuraukset. Huoli ympäristön tilasta ja ihmisen toiminnan sille aiheuttamista muutoksista on ollut esillä tiedotusvälineissä ja yhteiskunnallisessa keskustelussa 1960-luvun ympäristöherätyksestä lähtien (ks. Haila & Lähde 2003, 11–13). Vuosikymmenten aikana muodostunut ympäristödiskurssi on tuonut yleiseen tietoisuuteen joukon sekä metaforisesti että ideologisesti latautuneita käsitteitä, jotka muokkaavat tapamme hahmottaa ympäristöä, sen tilaa ja suhdettamme siihen. Globaalien, ilman teknisiä laitteita tai teorioita havaintokykymme ulkopuolelle jäävien ilmiöiden ymmärtäminen vaatii kasvihuoneilmion ja otsoniaukon kaltaisia metaforisia ilmauksia, jotka selittävän ja popularisoivan funktionsa lisäksi kantavat mukanaan myös vallan ja auktoriteetin ulottuvuuksia (Väliaverron 1998, 19–23).

Ympäristöretoriikka ei suinkaan rajoitu yksinomaan tieteelliseen tai journalistiseen viestintään, vaan se on soluttautunut yhä kattavammin osaksi arkipäiväisiä diskurssejamme. Populaarikulttuurin eri medioiden välityksellä tarjoamalla kuva-, tarina- ja informaatiovirralla on keskeinen asema ympäristöä koskevien mielikuviemme ja arvojemme muokkaajana. Populaari ympäristödiskurssi koostuu kirjavasta joukosta uutisten, viihteen, mainonnan ja muun joukko- viestinnän kautta välittyviä fragmentteja, joiden ilmentämien arvojen, uskomusten, oletusten ja luontokuvien avaaminen kriittisestä, retorisesta näkökulmasta on tärkeää voidaksemme ymmärtää, kuinka tapamme esittää ja ajatella ympäristöä vaikuttavat sen kohteluun. (Meister & Japp 2002, 3–7.) Kuinka määritellään ihmisen suhde luontoon? Mikä on hyväksyttävää ympäristön kohtelua ja miten se perustellaan? Millaiset toimijat esitetään ekoterroristeina, ketkä vihreinä sankareina?

Kaunokirjallisuudella on muiden kulttuuristen diskurssien ohella ollut roolinsa ympäristöherätyksessä alkunsa saaneen kriittisen ekoretoriikan ja siihen kytkeytyvien metaforien muotoutumisessa. Luonnon kirjalliset representaatiot ovat toki vaikuttaneet luontokäsityksiimme kautta historian, mutta uuden ympäristötietoisuuden myötä esiin nousivat erityisen voimakkaasti kuvaukset uhanalaisesta tai jo tuhoutuneesta luonnosta. Ympäristöherätyksen varhaisvaiheista lähtien kriittiset äänet löysivät ilmaisukanavan tietoisien poleemisissa ja synkeissä ”herätyskirjoissa”. Viime vuosikymmenten kuluessa luontokatastrofista onkin muodostunut yksi fiktion keskeisimmistä apokalyptisista kuvista. (Lahtinen & Lehtimäki 2008, 9.)

Ympäristöuhkia on käsitelty aktiivisesti myös populaarissa genrefiktiossa, etenkin tieteiskirjallisuudessa, jossa ekokatastrofeista ja postapokalyptisen maailman kuvauksista on muodostunut jo oma alagenrensä. Tulevaisuuteen suuntautuvana genrenä tieteiskirjallisuus vaikuttaa soveltuvan mainiosti mahdollisten ekologisten uhkakuvien maalailuun ja nykytilanteen kommentointiin. Kertomukset uhanalaisesta tai jo tuhoutuneesta maapallosta välittävät huolta ympäristön nykyisestä kohtelusta, ja vieraiden sivilisaatioiden erilaiset luontosuhteet tarjoavat vertailupohjaa omien luontokäsitystemme tarkasteluun. Mutta miten genre vastaavasti vaikuttaa tekstin käyttämään ympäristöretoriikkaan ja sen ilmentämään luontokäsitykseen? Entä kuinka soveltuu ympäristöuhan teeman käsittelyyn fantasiakirjallisuus, jonka etenkin populaarissa muodossaan oletetaan usein viittaavan pikemminkin menneisyyteen ja kuvaavan ihmisen suhdetta luontoon nostalgiseen sävyyn? Tutkielmassani tarkastelen ympäristöretoriikkaa Jeanette Wintersonin tieteisromaanissa *The Stone Gods* (2007) ja Robin Hobbin fantasiatrilogiassa *The Soldier Son* (2005–2007). Tutkin, kuinka tieteis- ja fantasiakirjallisuuden genrekonventioita hyödynnetään ja mukautetaan ympäristöuhan teeman esille tuomiseen sekä toisaalta millaisia painotuksia ja rajoitteita genre teeman käsittelylle asettaa. Yhdistän teosten ekokriittisen luennan genreteoreettiseen tutkimusotteeseen ja pyrin osoittamaan, että myös populaari genrefiktio osallistuu omista lähtökohdistaan ja omia keinojaan hyödyntäen yhteiskunnallisesti ajankohtaisen ja merkittävän ympäristöretoriikan muotoutumiseen.

Kirjallisuustieteessä ympäristöherätyksen esille nostamiin kysymyksiin ja teemoihin on reagoitu melko verkkaisesti. Ekokritiikistä muotoutui tunnistettava ja tunnustettu tutkimussuuntaus vasta 1980–90-lukujen taitteessa; monilla muilla tieteenaloilla vihertyminen oli huomattavasti ripeämpää (Glotfelty 1996, xvii–xviii). Ekokritiikki tarkastelee luonnolle antamiamme merkityksiä ja niiden vaikutusta luonnon kohtelemiseen (Lahtinen & Lehtimäki 2008, 8). Cheryl Glotfeltyn (1996, xviii–xix) väljän määritelmän mukaan ekokritiikit tutkivat kirjallisuuden ja muiden kulttuuristen tekstien suhdetta fyysiseen ympäristöön, eli luonnon ja kulttuurin väistämättömän vuorovaikutuksen ilmentymiä kielessä ja kirjallisuudessa. Tutkimuksen painopisteitä voivat olla esimerkiksi luonnon kirjalliset representaatiot, tekstien välittämien arvojen ekologisuus tai kirjallisuuden käyttämien luontometaforien vaikutus ympäristön kohteluun. Glotfelty (emt., xxiv) korostaa myös ekokritiikin yhteyttä yhteiskunnalliseen keskusteluun ja pitää ympäristötietoisuuden kasvattamista sen tärkeimpänä tehtävänä.

Vaikka monet tutkijat ovat painottaneet nimenomaan ekokriittisen tutkimusotteen potentiaalia palauttaa kirjallisuudentutkimus osaksi ajankohtaisia debatteja, käytännössä varhainen ekokritiikki suosi tutkimuskohteinaan ympäristöherätyksen jälkeisen kirjallisuuden sijasta

vanhempia tekstejä. Kaksi pääsuuntausta muotoutuivat amerikkalaisen 1800-luvun luontokirjallisuuden ja 1700-luvun lopun englantilaisen romantiikan ympärille (Lahtinen & Lehtimäki, 2008, 11). Vasta viime vuosina ekokriitikot ovat alkaneet laajemmalla rintamalla tarkastella myös nyky- ja populaarikirjallisuutta. Esimerkiksi Patrick D. Murphy on peräänkuuluttanut laajempaa tutkimuskohteiden kirjoa ja analysoinut teoksessaan *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields* (2009) muun muassa tieteiskirjallisuutta ja uutistekstejä. Glotfeltyn tavoin Murphy (emt., 4–5) pitää tärkeänä ekokriittisen tutkimuksen osallistumista laajempiin kulttuurisiin keskusteluihin ja painottaa tekstien yhteyttä ulkopuoliseen, materiaaliseen maailmaan. Ekokriitikoille luonto on muutakin kuin kielellinen konstruktio. Tutkimussuuntauksena ekokritiikki onkin asettunut vastustamaan tai täydentämään postmodernia nostamalla uudella tavalla esiin kysymyksen kirjallisuuden referentiaalisuudesta. (Emt.; Lahtinen & Lehtimäki 2008, 16.)

Tämän tutkielman keskiössä ovat kohdetekstien sisäiset luontokuvat ja -käsitykset sekä niitä ilmentävä retoriikka, toisin sanoen luonnon ja erityisesti ympäristöuhkien kielelliset konstruktiot ja niiden suhde tiettyihin kaunokirjallisiin genrekonventioihin. Tutkimustani motivoi kuitenkin oletus siitä, että myös viihteellisen populaarikirjallisuuden ympäristöretoriikalla on laajan lukijakuntansa ansiosta mahdollisuus vaikuttaa asenteisiin ja sitä kautta fyysisen ympäristömme kohteluun.

Fantasia- ja tieteiskirjallisuus populaareissa muodoissaan tunnetaan vahvasti konventioihin ja formuloihin nojaavina kirjallisuudenlajeina. Mielikuvaa molemmista genreistä leimaavat massatuotetut kirjasarjat, jotka rakentuvat genrelle tyypillisten aiheiden ja teemojen, vakiintuneiden juonikuvioiden ja stereotyyppisten henkilöhahmojen varaan. Tutkimuksen kannalta mielenkiintoisimpia ovat usein sellaiset fantasia- ja science fiction -tekstit, jotka hyödyntävät genrekonventioita innovatiivisesti muunnellen. Toisaalta kiinnostava on myös kysymys siitä, kuinka tällaiset tekstit luovat pohjaa tuleville konventioille – miten ja milloin innovaatio muuntuu konventioksi. Vera Nünning (2010, 68–73) perustelee genrekonventioiden merkitystä teosten tulkinnalle nimenomaan niiden jatkuvan historiallisen muutoksen kautta. Genrekonventioiden ja intertekstuaalisten yhteyksien tunnistaminen mahdollistaa genren sisäisten muutosten ja innovaatioiden havaitsemisen niin tutkijoille kuin lukijoille. Nünning määrittelee genrekonventiot tekstien sisäisiksi piirteiksi erotuksena genrekehysistä (*generic frames*), jotka kattavat konventioiden lisäksi intertekstuaaliset suhteet sekä kulttuuriset koodit ja arvot, jotka vaikuttavat konventioiden ymmärtämiseen tiettyinä aikana tietyllä kulttuurialueella. (Emt.)

Nünningin ajatukset perustuvat näkemykseen genrestä kommunikaatiovälineenä, ei niinkään luokittelun keinona. Yksiselitteisen, lokeroivan luokittelun sijasta teosten suhde genreihin

ymmärretäänkin nykyisin yleensä väljemmin ja monipuolisemmin: yksittäiset teokset voivat toteuttaa, hyödyntää ja mukailla useiden eri lajien merkitysrepertuaareja. Samalla myönnetään lajimäärittelyn luonne tulkinnallisena toimintana. (Lyytikäinen 2006, 166–167.) Viime vuosikymmenten tunnetuimpiin genren tutkijoihin kuuluva Alastair Fowler (1982/1985, 37–38) esittää kirjalliset genret tyypeinä, joiden luonteenomaisia piirteitä yksittäiset teokset toteuttavat valikoiden ja joiden merkitys kiinnittyy nimenomaan tunnistamiseen, kommunikointiin ja teosten tulkintaan. Fowler painottaa myös genrejen historiallista olemusta ja muutosta. Viestinnällistä funktiota korostavassa genrekäsityksessä lajeja voidaankin ajatella sosiaalisesti vakiintuneina mutta historiallisesti jatkuvasti muuntuvina tulkintakehyksinä, jotka ohjaavat lukuprosessia ja välittävät merkityksiä sekä tekstien sisällä että niiden välillä (emt.; Nünning 2010, 68; Nieminen 1996, 27–28).

Tommi Nieminen (1996, 28–33) korostaa erityisen voimakkaasti lajien kommunikatiivista luonnetta tarkastellessaan lajeja semioottisina koodijärjestelminä, jotka kiteyttävät yhteen sosiaalisesti koodautuneita tekstipiirteitä. Niemisen mukaan genret ovat konventionalisoituneita tulkintatapoja, jotka perustuvat tekstien tuottajien ja lukijoiden väliseen ymmärrykseen. Vakiintuneiden tulkintatapojen myötä tekstien sisäisistä elementeistä tai kokonaisista yksittäisistä teoksista muodostuu merkkejä, joilla voidaan viestiä laajempia merkityksiä. Nämä merkitykset puolestaan muokkaavat edelleen lukemisen ja kirjoittamisen käytäntöjä. Nieminen näkee nimenomaan lukijat genrejen koossapitävänä voimana: genre on olemassa niin kauan kuin sillä on selitysvoimaa, niin kauan kuin se viittaa johonkin lukijoille merkitykselliseen, kulttuurisesti tunnistettavaan merkitysketjuun. (Emt.)

Lajeja kommunikatiivisina, sosiaalisina ilmiöinä tai instituutioina korostavan käsityksen näkökulmasta genrekonventioiden tutkiminen on siis genren merkitysjärjestelmän osatekijän tutkimista: konventiot ovat koodautuneita tekstipiirteitä, joiden kautta tekstit kytkeytyvät genren tai useampien genrejen tarjoamiin tulkintakehyksiin. Tällaisen näkemyksen myötä genre osoittautuu soveliaaksi käsitteeksi myös tutkittaessa generarajoja ylittävää ja hämärtävää kirjallisuutta. Paradoksaalista kyllä, genrekonventioilla ja niiden tuntemuksella on erityisen keskeinen rooli merkitysten muodostajina silloin, kun konventioita rikotaan, muunnetaan, kritisoidaan tai yhdistetään innovatiivisesti keskenään (Fowler 1982/1985, 31–32, Nünning 2010, 83–84).

Tutkimukseni kohdetekstit tarjoavat genrekonventioiden tarkasteluun herkullisen asetelman, sillä kuten pyrin jatkossa osoittamaan, ne toisintavat muunnellen konventioita mutta myös lainaavat niitä yli generarajojen, toisin sanoen viittaavat useampien genrejen repertuaareihin. *The Soldier Son* -trilogiaa voi perustellusti luonnehtia tyypilliseksi eepiseksi fantasiaksi, mutta teossarja hyödyntää

paikoin myös elementtejä, jotka ovat tutumpia tieteisfantasian ja tieteiskirjallisuuden rekistereistä tai jopa western-kirjallisuudesta. *The Stone Gods* puolestaan vastustaa monin tavoin yksioikoista määrittelyä tieteiskirjallisuudeksi vaikka hyödyntääkin kauttaaltaan genren kuvastoa ja konventioita. Romaani ottaa käyttöön sellaisia kerronnan keinoja, jotka eivät yleensä lukeudu tieteiskirjallisuuden tyypillisimpiin konventioihin, esimerkiksi metafiktiivisiä ja intertekstuaalisia viittauksia. Kieleltään se on paikoin hyvinkin lyyrinen ja lähestyy sekä fantasiaa että romanttista kirjallisuutta. Teosta voisikin kutsua myös postmoderniksi tieteisromaaniksi, joka sekoittaa varsin vapaasti eri genrejen konventioita. Tutkimuskysymysteni kannalta *The Stone Gods* -romaanin häilyminen tieteiskirjallisuuden genren rajamailla on pikemminkin mielenkiintoinen kuin ongelmallinen seikka. Yhdistellessään tieteiskirjallisuuden vakiintuneimpiin konventioihin elementtejä muista genreistä Wintersonin romaani tuo uuden luovan panoksensa ympäristötietoisien science fictionin kentälle. Tutkimukseni puitteissa luokittelevaa lajimäärittelyä oleellisempaa on erilaisten genrekonventioiden esiintymien tunnistaminen ja analyysi. Fantasian ja tieteiskirjallisuuden tutkijat ovat vuosikymmenten ajan sitkeästi pyrkineet määrittelemään nämä sisärajit erilleen toisistaan – tässä tutkimuksessa etsin sen sijaan yhteyksiä genrejen välille ja sovellan molempien kohdetekstieni tulkintaan sekä fantasiaa että tieteiskirjallisuutta käsittelevää tutkimuskirjallisuutta.

1.2 Tutkimuskohteet ja tutkielman rakenne

The Soldier Son on yhdysvaltalaisen Margaret Astrid Lindholm Ogdenin neljäs Robin Hobb -kirjailijanimellä julkaisema fantasiatrilogia. Pseudonyymillä Megan Lindholm kirjailijalta on ilmestynyt fantasian ohella myös tieteiskirjallisuutta, mutta Robin Hobbin tuotanto koostuu klassisesta korkeasta fantasiasta (*high fantasy*). Termi on fantasian tutkimuksessa vakiintunut merkitsemään sellaista fantasiakirjallisuutta, jossa kerronta rakentaa omalakisien fiktiivisten maailman. Toisin kuin matalassa fantasiassa (*low fantasy*), jossa todelliseksi maailmaksi tunnistettavissa olevaan ympäristöön tunkeutuu yliluonnollisia ilmiöitä, korkean fantasian fiktiivinen maailma on sisäisesti looginen: yliluonnollisuus on olennainen osa maailmaa, ja epärationaaliset tapahtumat voidaan selittää uskottavasti sen omia lakejaan noudattavassa kehityksessä. (Ihonen 2009, 50–51.) Jako korkeaan ja matalaan fantasiaan perustuu siis rakenteellisiin ominaisuuksiin eikä sisällä arvottavaa latausta – itse asiassa valtaosa niin kutsutuista

bulkkifantasiasarjoista lukeutuu korkean fantasian piiriin. Hobbin teoksissa kertomusmaailmat ovat rakenteeltaan sisäisesti eheitä, vaikka henkilöhahmojen ymmärrys maailmassa vaikuttavan taikuuden logiikasta saattaakin vaihdella. Yhteyttä lukijan tuntemaan todelliseen maailmaan ei ole, vaan fantasiamaailma on oma, suljettu kokonaisuutensa.

Kuvastoltaan Hobbin tuotanto ammentaa vaikutteensa etenkin eepisestä sankarifantasiasta, jonka prototyypinä voidaan pitää J.R.R. Tolkienin teoksia. Hobbin trilogioiden tapahtumat sijoittuvat keskiaikaisen tyyppiin maailmoihin, joissa päähenkilöt kohtaavat heille langetetun tehtävän täyttämiseen tähtäävällä matkallaan auttajia ja vihollisia kuninkaista lohikäärmeisiin ja kasvavat samalla sankaruuteen. Bulkkifantasiasta Hobbin teokset erottaa kaavamaisen juonikuvioiden persoonallinen muuntelu, fantasiamaailman poikkeuksellisen realistinen kuvaus ja keskeisimpien henkilöhahmojen kehittäminen stereotyyppisiä, yksiselitteisesti hyvää tai paha edustavia hahmoja moniulotteisemmiksi. Henkilöhahmojen suhteella luontoon on Hobbin kertomuksissa usein näkyvä rooli. Esimerkiksi kirjailijan läpimurtotrilogiassa *Näkijän taru* (1996–1998; *The Farseer Trilogy*, 1995–1997) keskeisenä fantastisena elementtinä toimii Vaisto, tiettyjen henkilöhahmojen kyky solmia telepaattinen suhde eläimeen. Vaistokkuus mahdollistaa esimerkiksi maailman tarkastelemisen vaistoeläimen aistien kautta ja siten fantasiamaailman esittämisen eläimen näkökulmasta. Halveksuttujen ja vainottujen vaistokkaiden poikkeuksellista luontosuhdetta puidaan trilogiassa sivuteemana.

The Soldier Son -trilogiassa luonto on Hobbin aiempiin teoksiin verraten vieläkin ilmeisemmin ja kattavammin läsnä tekstin eri tasoilla. Juonellisesti trilogia keskittyy taisteluun uhanalaisten metsän kohtalosta. Speck-kansan asuttama maaginen metsä on vaarassa jäädä Gernian kuninkaan rakennuttaman tien jalkoihin. Metsän kaembra-puissa asuvat speck-kansan esi-isien ja -äitien henget, joten puut säilyttävät kansan historiaa, muistoja ja tietoa. Gernialaisten näkökulmasta metsä on pelkkä fyysinen este, joka on raivattava kehittyvän kuningaskunnan kauppareittien tieltä. Temaattisesti trilogian ydinainekseksi muodostuu fantasiamaailman eri kansojen erilaisten luontokäsitysten ja -suhteiden vertailu ja vastakkainasettelu, joka tarjoaa kehyksen luonnon ja ihmisen suhteen pohdinnalle. Teknistyvän yhteiskunnan ja symbioottisessa luontosuhteessa elävän speck-kansan luontokäsitysten välinen taistelu konkretisoituu trilogian päähenkilön, ensimmäisen persoonan kertojana toimivan Nevare Burvellen sisäiseen jakautumiseen: gernalaisen yhteiskunnan kasvatti menettää osan itsestään speck-kansan taikuudelle, ja minän kaksi puolta taistelevat Nevaren ruumiin ja mielen hallinnasta läpi trilogian. Ensimmäinen osa *Shaman's Crossing* (2005) esittelee gernalaisen maailmankuvan ja luontokäsityksen, jotka toisen osan *Forest Mage* (2006) loppuun mennessä osoittautuvat riittämättömiksi selittämään ja ylläpitämään maagisen luonnon tasapainoa.

Kolmas osa *Renegade's Magic* (2007) keskittyy enemmän speck-kansan luontokäsityksen avaamiseen ja huipentuu päähenkilön kahden puoliskon liittymiseen jälleen yhdeksi. Trilogian rankana toimii näin päähenkilön kehityskaari, jonka myötä henkilöhahmon maailmankuva laajenee sisältämään useita, osin ristiriitaisiakin totuuksia elinympäristöstään. Samalla *The Soldier Son* on kuvaus ympäristötietoisuuden heräämisestä ja ympäristöä koskevien, kauaskantoisten ratkaisujen tekemisen vaikeudesta erilaisten intressien ristipaineessa.

The Stone Gods lähestyy ympäristöteemaa toisenlaisesta näkökulmasta. Yksilön kehityskertomuksen sijasta keskiöön nousee ihmiskunnan kykenemättömyys muuttaa ympäristölle haitalliseksi osoittautuvaa toimintaansa. Siinä missä Hobbin trilogiassa ympäristöuhka konkretisoituu gernialaisten kirveiden uhkaamaan speck-metsään ja katastrofin estäminen on päähenkilön vastuulla, Wintersonin romaanissa päähenkilö Billie/Billy Crusoe haaksirikkoutuu keskelle yhä uusia, ympäristökatastrofien uhkaamia tai tarvelemiä maailmoja, joiden pelastaminen on joko liian myöhäistä tai yksilölle mahdotonta.

The Stone Gods jakautuu neljään osaan, joissa liikutaan kolmessa eri ajassa. Ensimmäisessä osassa tulevaisuuteen sijoittuvalta vaikuttava skenaario loppuunkäytetystä Orbus-planeetasta osoittautuukin miljoonien vuosien takaiseksi menneisyydeksi, joka kytkeytyy kotoisen maapallomme kuvitteelliseen esihistoriaan. Orbuksen luonnonvarojen ehtyessä päähenkilö Billie matkaa pienen retkikunnan mukana vastikään löydetylle, koskemattomalla luonnollaan matkalaiset lumoavalle Siniselle planeetalle (Planet Blue). Retkikunnan pyrkimys hävittää ihmisasutuksen estävä dinosauruspopulaatio päättyy kuitenkin tuhoisasti, kun laskelmoitu asteroidi-isku osuu harhaan ja muuttaa planeetan elinkelvottomaksi myös ihmisille. Romaanin toinen osa vie päähenkilön miehen ruumiissa vuoden 1744 Pääsiäissaarelle, jonka metsä ja muu luonto on kulutettu loppuun kivipatsaiden rakentamisen ja heimojen välisten sotien vuoksi. Kolmas ja neljäs osa sijoittuvat kolmannen maailmansodan jälkeiseen aikaan Lontoota muistuttavassa Tech Cityssä sekä sen laitamille muodostuneessa varjokaupungissa, Wreck Cityssä. Kolmessa eri ajassa tapahtuvat kertomukset kytkeytyvät toisiinsa lukuisten yhtäläisyyksien ja viittausten kautta, ja niiden avulla luodaan teema toistuvasta maailmasta ja toistuvasta ympäristötuhosta.

Jeanette Winterson kuuluu tunnetuimpiin brittiläisiin nykykirjailijoihin. Autofiktiivisistä esikoisromaanistaan *Ei appelsiini ole ainoa hedelmä* (2007, *Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985) lähtien Winterson on tunnettu etenkin sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen liittyvien kysymysten käsittelijänä, ja hänen tekstejään onkin tutkittu runsaasti erityisesti feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja queer-tutkimuksen piirissä. Myös *The Stone Gods* sisältää pohdintaa ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden olemuksesta ja aktivoi muitakin Wintersonin teoksissa toistuvia

teemoja, kuten äiti-lapsisuhteen ja orpouden. Tieteiskirjallisuuden konventioiden hyödyntäminen tekee romaanista kuitenkin ilmeisen poikkeuksen kirjailijan tuotannossa. Muissa teoksissaan Winterson yhdistelee laajasti erilaisia tyylejä realistisesta kerronnasta groteskiin ja historiallisesta fiktiosta maagiseen realismiin, mutta avaruusmatkoineen ja kyborgineen *The Stone Gods* erottautuu selkeästi joukosta. Romaanin valintaa tutkimukseni kohdeteokseksi motivoikin osaltaan kysymys siitä, miksi aiemmin tieteiskirjallisuuden genren ulkopuolella kirjoittanut kirjailija turvautuu juuri tämän genren konventioihin käsitellessään ympäristöteemaa.

Aloitan kohdetekstieni lähestymisen makrotasolta tarkastelemalla niiden juonellista ja ajallista rakennetta. Luvun 2 aluksi hahmottelen yleisesti tieteis- ja fantasiakirjallisuuden suhdetta ympäristöteemoihin ja vertaan kohdeteoksiani näihin traditioihin. Analysoin genreille konventionaalisten aiheiden ja rakenteiden valjastamista ympäristöteeman esittämiseen. Luvussa 2.1 erittelen teosten ajallista rakennetta ja viittaussuhteita. Fantasia- ja tieteiskirjallisuudelle ominainen ajallinen etäännyttäminen sekä toisaalta kytkökset historiaan ja nykyhetkeen toimivat molemmissa kohdeteoksissa ekoretoriikan tehokeinoina. Wintersonin romaanissa toistuvan maailman ideaa ja ajan käsittämistä ruoditaan varsin eksplisiittisesti henkilöhahmojenkin toimesta, ja teos sisältää runsaasti viittauksia tunnistettavaan historiallisiin tapahtumiin. *The Soldier Son* puolestaan tukee monin tavoin luentaa trilogiasta eräänlaisena populaarina, fantastisena versiona eurooppalaisten valloittajien Amerikan mantereen asuttamisen historiasta ja hyödyntää siihen kytkeytyviä luontomyyttejä koskemattomasta erämaasta, rajaseudusta, paratiisista ja valloitetun maan turmeltuneisuudesta. Luontokäsitysten historiallisten juurien pohtimisen ja tulevaisuuden ympäristöuhkista varoittamisen suhde on molemmissa kohdeteoksissa mielenkiintoinen. Luvussa 2.2 tarkastelen molemmissa kohdeteoksissa esiintyvän quest-rakenteen saamia merkityksiä. Hobbin trilogiassa päähenkilön quest suuntautuu kohti kestävämpää luontokäsitystä; Wintersonin romaanin *Crusoe* puolestaan etsii elinkelpoista rantautumispaikkaa.

Luvussa 3 siirryn analysoimaan teosten sisältämiä luontokäsityksiä ja -kuvausta. Molemmissa teoksissa luonto määrittyy feminiiniseksi, teknologialle vastaiseksi entiteetiksi, jonka olemus esitetään kiinnostavalla tavalla ristiriitaisena: yhtäältä luonto otetaan haltuun ja valloitetaan teknologian avulla, toisaalta se näyttäytyy hallitsemattomana ja käsittämättömänä voimana, jonka tasapainoa ihmiset tietämättömyydessään häiritsevät. Ympäristöuhat ja -tuho esitetään sekä Hobbin trilogiassa että Wintersonin romaanissa seurauksena tietyn, teknologisesti kehittyneen ihmiskansan pyrkimyksestä hyödyntää, hallita ja muokata luontoa sekä muita kansoja. Luvussa 3.1 osoitan, kuinka luontokäsitys jossa ihminen erotetaan luonnosta ja asetetaan sen yläpuolelle esitetään teksteissä tuhoisana. Luvuissa 3.2 ja 3.3 tarkastelen hallitsemattoman luonnon kahta puolta:

kauhistuttavan kontrolloimatonta ja toisaalta herkän uhanalaista luontoa. Analysoin tekstien erilaisia äärimmäisyyshäilyä, joissa luontokäsitykset törmäävät ja ekoretoriikka nojaa pelottavien luonnonvoimien tai uhkaavan ympäristötuhon kuvaamiseen. Molempien kohdoteosten ilmaisukeinoihin kuuluvat siirtymät äärimmäisen idyllisistä raadollisiin luontokuvauksiin, jotka liittyvät erityisesti metsiin. Hobbin trilogiassa metsä on yhtä aikaa harmonisen luontosuhteen ja speck-kansan ekotopian maisema, luonnon hallitsemattomuuden ja kauhun ruumiillistuma sekä herkän uhanalainen ekosysteemi. *The Stone Gods* -romaanin eri osissa metsä esiintyy neitseellisenä paratiisina, haaskatun luonnon symbolina ja suljettuna, radioaktiivisena kauhuvyöhykkeenä, jota asuttavat ydinsodan seurauksena syntyneet epämuodostuneet, pystyyn mätänevät ihmisolennot. Pohdin myös teosten luontokuvauksen suhdetta fantasia- ja tieteiskirjallisuuden sekä ympäristöherätyksen jälkeisen valistuskirjallisuuden luontokuvauksen konventioihin.

Neljännessä luvussa tarkastelen sellaisia kohdoteosten henkilöitä, jotka asettuvat luonnon rajamaille. *The Soldier Son* -trilogiassa keskeisimpiä tällaisia hahmoja ovat speckit, jotka viettävät metsässä gernialaisten näkökulmasta eläimellistä elämää mutta kykenevät silti kommunikoidaan kielellisesti ja käymään kauppaa gernialaisten kanssa. Speckit jatkavat kuolemansa jälkeen elämää metsän puina, ja trilogian merkittävin hybridihahmo onkin tällainen konkreettisen puun ja speck-naisen yhdistelmä, josta päähenkilö käyttää nimeä Puunainen (Tree Woman). Puunaisen hahmossa luonnon personifikaatio konkretisoituu fantasialle ominaisella tavalla ja yhdistyy sekä uhanalaisen että hallitsemattoman luonnon kuviin. Päähenkilön oppaana, rakastajattarena ja vaarallisimpana vastustajana Puunainen ruumiillistaa ajatuksen feminiinisestä luonnosta ja kumoaa samalla luontonaiseen liitettyjä myyttejä. Hahmo kytkeytyy myös muussa fantasiakirjallisuudessa esiintyvien elävien puiden traditioon, jonka tunnetuimpia edustajia lienevät J.R.R. Tolkienin luomat entit ja Vanha Metsä.

The Stone Gods -romaanin keskeisin hybridihahmo on Spike, äärimmäisen hienostunut, itsenäiseen kehitykseen kykenevä robotti, Robo *Sapiens*. Teoksen kolmannessa osassa Spike on pelkkä pää, ensimmäisessä osassa hänellä on kokonainen ruumis. Hahmon kautta eritellään toistuvasti ihmisyyttä ja kysytään, mikä lopulta erottaa tämän kehittyneen robotin ihmisistä, joita niin ikään tuotetaan romaanin fiktiivisessä maailmassa kohdun ulkopuolella, muunnellaan geneettisesti ja parannellaan mekaanisilla ruumiinosilla. Lopullisesti rajat hämärtyvät, kun Spike kehittää itselleen kyvyn kokea tunteita. Yhdistän Wintersonin Robo *Sapiensin* erityisesti feministisen tieteiskirjallisuuden hyödyntämien kyborgihahmojen konventioon. Ihmisen ja koneen välisen rajan lisäksi Spiken funktiona on jäsentää myös (nais)ruumiin olemusta. Toisaalta Spiken voi nähdä kommenttina sellaisen ympäristöaiheisen tieteiskirjallisuuden perinteeseen, jossa

teknologia esitetään ratkaisuna tulevaisuuden uhkakuviin. Robo *Sapiensista* toivotaan puolueettomaan päätöksentekoon kykenevää johtajaa, jonka avulla ihmiskunta voisi viimein lakata toistamasta virheitään, mutta kertomusten kuluessa käy selväksi, että luonnon yhtälö on Spikenkin laskentakyvyille ylivoimainen haaste.

Tutkielmani lopuksi tiivistän aiempien lukujen pääkohdat ja pohdin, mitä annettavaa populaarin nykyfantasian ja -tieteiskirjallisuuden ekokriittisellä tutkimuksella on kirjallisuuden-tutkimukselle.

2 Fantasia- ja tieteiskirjallisuuden konventiot ympäristöuhkien kuvauksessa

Darko Suvinin (1972/1976, 58–61) klassisen määritelmän mukaan tieteiskirjallisuus on kognitiivisen vieraannuttamisen genre, jonka kuvaamien vieraiden maisemien, elämänmuotojen ja ilmöiden funktio on paitsi tarjota peilaava pinta tuntemallemme elämälle myös muuntaa sitä ja käsitystämme siitä. Genren tapa ekstrapoloida tutusta todellisuudesta kohti kuvitteellista, usein tulevaisuuteen sijoittuvaa maailmaa korostaa nykyisen ja tulevan yhteyttä ja rohkaisee myös tutun arkitodellisuuden kriittiseen tarkasteluun (Murphy 2009, 89). Nykyhetken ja tulevan välisen eron kaventaminen on tyypillistä etenkin uudemmalle tieteiskirjallisuudelle. Varhaisempi science fiction pyrki usein päinvastoin korostamaan ajallista eroa, ja tapahtuma-ajankohta etäännytettiin esimerkiksi ajoittamalla se tarkasti futurististen vuosilukujen avulla. (Stockwell 2000, 21–22.) Tieteiskirjallisuuden fiktiivisessä maailmassa vaikuttaa vähintään yksi outo uutuus, *novum*, joka tekee maailmasta vieraan muuntamalla sen toimintaperiaatetta tai olemusta perustavanlaatuisesti (Suvin 1972/1976, 58–59). Koska vieraannuttaminen perustuu tällaisiin tuntemastamme todellisuudesta poikkeaviin elementteihin, tapahtumaympäristöä kuvaillaan usein yksityiskohtaisesti ja lukijan huomiota ohjataan ympäristön ja ihmisen vuorovaikutukseen. Kun genre on lisäksi omaksunut erilaisia ympäristöaiheita osaksi teosten juonia ja teemoja, voi tieteiskirjallisuutta kutsua ympäristöön suuntautuneeksi kirjallisuudeksi. (Murphy 2009, 90.)

Samalla tavoin myös fantasiamaailman vieraita, ihmeellisiä ominaisuuksia voidaan hyödyntää arkitodellisuuden ja ympäristöaiheiden tarkasteluun. Fantasia- ja tieteiskirjallisuuden tutkimuksessa sisargenrejä on pyritty vuosikymmenten ajan sitkeästi määrittelemään erilleen toisistaan, ja valitettavan usein erityisesti tieteiskirjallisuuden tutkijat sivuuttavat yhä fantasian eskapistisena todellisen maailman ongelmien välttelynä tai nostalgisena kaipuuna agraariyhteiskuntaan (ks. esim. emt., 89). Fantasian tutkimuksessa fantastisen elementin roolia on kuitenkin tarkastelu varsin samankaltaisena kuin tieteiskirjallisuuden *novumin*. Sen funktio on tehdä lukijan tuntemaan maailmaan monin tavoin perustuva fantasiamaailma oudoksi tavalla, joka mahdollistaa tutusta poikkeavien sosiaalisten, psykologisten ja eettisten periaatteiden tarkastelun etäännytetysti, mutta silti suhteessa tunnettuun maailmaan (Ihonen 2009, 45, 126). Samalla tavalla kuin tieteiskirjallisuuden fiktiiviset maailmat nojaavat tiettyihin, usein tuntemistamme poikkeviin, tieteellisen diskurssin avulla rationalisoituihin luonnonlakeihin, korkean fantasian yliluonnolliset maailmat ovat eheitä, sisäisesti loogisia ja ristiriidattomia kokonaisuuksia, jotka perustuvat tiettyihin maagisiin lainalaisuuksiin (emt., 43). Myös fantasiassa yksilön tai yhteisön suhde

ympäröivään maailmaan korostuu, kun yksityiskohtaisesti kuvattu kertomusmaailma poikkeaa tuntemastamme arkitodellisuudesta. Molempien genrejen kertomuksissa ympäristöt saavat usein merkittävän roolin ja vaikuttavat aktiivisesti tapahtumien kulkuun. Fantasiamaailman maisema saattaa intensiivisen kuvailun tai inhimillistettyjen luontokappaleiden kautta osallistua seikkailuun suorastaan päähenkilönä (Mendlesohn 2008, 28), ja myös tieteiskirjallisuudessa kertomusmaailma nousee monesti kertomuksen keskiöön jopa voimakkaammin kuin henkilöhahmot tai juonenkäänneet (Rose 1976, 4). Fyysinen ympäristö voi lisäksi konkretisoida temaattisia kysymyksiä ja emotionaalisia tiloja tavalla, joka tuo ilmi fantasia- ja tieteiskirjallisuuden suhdetta romanssitraditioon erotuksena realistisesta fiktiosta.

Ympäristö ei siis ole fantasia- ja tieteiskirjallisuudessa pelkkä passiivinen tapahtumien taustakangas. Ympäristön ja ihmisen välinen suhde on usein läsnä myös temaattisella tasolla, ja molempien genrejen konventionaalisten kuvastojen ja kertomuksellisten rakenteiden onkin nähty muodostuneen vuorovaikutuksessa tähän teemaan. Mark Rose (1981) nostaa inhimillisen ja ei-inhimillisen välisen suhteen pohdinnan tieteiskirjallisuuden keskeisimmäksi taustavaikuttimeksi. Rose esittää, että vastakohtaistus näiden kahden alueen välillä määrittelee tieteiskirjallisuuden semanttisen kentän ja muodostaa genren perustavanlaatuisen paradigman, jota täydentää ja jakaa edelleen luonnon ja tieteen välinen vastakohtaistus. Rose (emt., 4–5) tarkastelee genreä sosiaalisena ilmiönä, joukkona odotuksia, jotka muodostuvat historiallisesti muuntuvien teemojen, asenteiden ja muotojen kautta. Inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä luonnon ja tieteen välisten vastakohtaistuksien rajaaman paradigman avulla hän hahmottelee yhteyksiä tieteiskirjallisuuden kirjaviiden, näennäisesti erillisten elementtien ja motiivien – kuten avaruusolentojen, robottien, avaruuslentojen ja aikamatkailun – välille (emt., 32). Eri motiiveissa vastakohtaparien suhde toisiinsa vaihtelee: joskus tiede ja ihminen samastetaan toisiinsa erotuksena ei-inhimillisestä luonnosta, toisinaan ihminen yhdistetään luontoon vastakohtana tieteen mahdollistamalle, ei-inhimilliselle teknologialle. Usein kategorioiden rajaamat alueet ovat limittäisiä, ja vastakohtapareja myös puretaan tietoisesti hämärtämällä ja määrittelemällä uudelleen dualismien välistä rajaa. (Emt., 31–39, 49.)

Rose korostaa tieteiskirjallisuuden historiallista suhdetta romanssin genreen ja 1700–1800-lukujen romantiikkaan, joka nosti voimakkaasti esiin ei-inhimillisen luonnon ja hyödynsi kuvauksissaan samankaltaisia vieraannuttamisen strategioita kuin tieteiskirjallisuus. Romanttinen pyrkimys yhteyteen luonnon kanssa ja ihmisyyden pohdinta suhteessa ympäröivään luontoon kuvastavat Rosen mukaan luonnollisesta maailmasta vieraantumisen tunnetta, joka yhdessä modernin tieteen kehityksen kanssa oli edellytys tieteiskirjallisuuden genren muodostumiselle. (Emt., 35–37, 52–53). Don D. Elgin tarkastelee vastaavasti teoksessaan *The Comedy of the*

Fantastic: Ecological Perspectives on the Fantasy Novel (1985) fantasiakirjallisuutta romantiikan ja romaanin yhdistäjänä. Elginin keskeinen väite on, että fantasia tarjoaa vaihtoehdon ihmisen ja ympäristön eroa korostavalle tragedialle omaksumalla koomisen näkemyksen ihmisestä osana luonnon järjestelmää. Fantasiaromaani on Elginin mukaan hybridimuoto, joka yhdistää keskiaikaisista romansseista omaksutun ihmettelyn, mysteerin ja taikuuden realistisen romaanin tapaan kuvata henkilöitä ja tapahtumasarjoja, jotka seuraavat loogisesti kertomusmaailman ominaisuuksista. (Emt., 21–24.) Joseph Meekerin teoksessaan *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974) esittämiä ajatuksia mukailen Elgin luonnehtii komediaa elämän vahvistamiseen ja ylläpitämiseen tähtääväksi lajiksi, joka kuvaa ihmisen osana suurempaa luonnonjärjestystä. Toisin kuin tragedia, jonka luontosuhde perustuu olettamukseen ihmiskunnan ja inhimillisen moraalin ylemmyydestä suhteessa fyysiseen ympäristöön ja yksilön kamppailusta luontoa vastaan, komedia korostaa yhteisön selviytymistä, joka edellyttää fyysisen maailman hyödyntämistä mutta luonnon järjestelmän ehdoilla ja rajoissa. (Elgin 1985, 11–21.) Elginin teesit ovat paikoin ongelmallisia ja ristiriitaisia, mutta hänen luentansa fantasiaromaaneista osoittavat vakuuttavasti, kuinka keskeinen teema on genren kentällä.

Marek Oziewicz (2007) pitää niin ikään luontosuhteen pohdintaa fantasian genrelle keskeisenä, mutta lähestyy teemaa toisesta näkökulmasta kuin Elgin. Oziewicz esittää, että 1900-luvun kiinnostuksella myyttitutkimusta kohtaan ja samaan aikaan kirjallisuuden kentälle nousseella mytopoeettisella fantasialla (*mythopoeic fantasy*) on yhteys. Hän katsoo myyttisen fantasian tutkivan ja kokeilevan myyttitutkimuksen jäljittämän uuden mytologian tarinoita, jotka ilmentävät länsimaisten kulttuurien tarvetta kertoa itsensä uudelleen ja luoda uusi, moderni maailmaan soveltuva mytologia. Tämän uuden mytologian keskeisiä elementtejä ovat yhteistyön ja suvaitsevaisuuden korostaminen separatismien ja valtahierarkioiden sijasta, vanhojen mytologioiden ja modernin tieteen sulauttaminen osaksi uutta kokonaisuutta sekä luonnon arvon ja pyhyiden ymmärtäminen uudelleen. (Emt., 115, 124–126.) Mytopoeettisella fantasialla Oziewicz (emt., 123) tarkoittaa luovasti uudelleen kuviteltujen myyttisten elementtien, arkkityyppien, motiivien ja tapahtumien varaan rakentuvia kertomuksia, joiden maailmoissa metafysiset käsitteet muuntuvat objektiiviseksi todellisuudeksi ja asettavat päähenkilölle moraalisia ja eettisiä velvoitteita. Juonen kehittäminen tähtää moraalisien valintojen merkityksen ja seurausten korostamiseen, mikä tarjoaa tilaa myös kuvatuun luontosuhteen kriittiselle pohdinnalle.

[S]ince mythopoeic fantasies negotiate between the human and the nonhuman, often questioning the anthropocentric attitudes; since they assert that human culture affects the physical world and is affected by it; [...] and since they stress the ethical, environmental, cultural and political implications of human actions, they may be seen as especially congenial to the exploration of our relationships with nature (emt., 126–127).

Oziewiczin ajatukset lähestyvät Elginin teesiä fantasiakirjallisuudesta vaihtoehtoisen luontosuhteen kuvaamisen mahdollistajana, mutta siinä missä Elgin päätyy väitteeseensä yhdistämällä genren historiallisesti komediaan ja romanssiin, kytkee Oziewicz kestävämmän luontosuhteen etsinnän teeman moderniteetin ideologiseen ympäristöön. 2000-luvun kontekstiin Oziewiczin mainitsemat uuden mytologian elementit tuntuvat soveltuvan erityisen hyvin: globalisaatio, suvaitsevaisuus ja ympäristötietoisuus yhdistyvät nykyisen vihreän liikkeen ideologiassa saumattomasti. Myös *The Soldier Son* -trilogiassa luonto ja sitä kohtaan osoitetut asenteet kytketään kansojen ja sukupuolten välisen tasa-arvon kysymyksiin.

Tieteiskirjallisuudessa luontokäsitystemme kestävyyttä on pohdittu runsaasti ympäristöuhkan teeman kautta, ja genreen oleellisesti kuuluvalla teknologialla on usein merkittävä rooli esitetyissä uhkakuvissa. Luonnonlakien muuntelun riskit ovat keskeinen teema jo Mary Shelley'n romaanissa *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), joka mainitaan science fiction -tutkimuksessa usein eräänlaisena tieteisromaanin esiäitinä. Frankensteinin luoma hallitsematon hirviö, joka kylvää ympärilleen tuhoa ja tuomitsee tekijänsä elinikäiseen onnettomuuteen, on sittemmin muodostunut klassiseksi valmistajansa käsistä karanneen teknologian kuvaksi, joka varoittaa luonnon manipuloinnin seurauksista ja liian pitkälle viedyn tieteen aiheuttamista uhkista. Teema läpäisee tieteiskirjallisuuden historian saaden erilaisia painotuksia kulloinkin vallinneiden arvojen ja asenteiden mukaan. Esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä tieteiskirjallisuudessa se nousi voimakkaasti esiin ajan ideologisen ja poliittisen asetelman värittämänä. Vääriin tarkoitukseen käytetty tiede näyttäytyi tuhon mahdollistajana, ja kuvatut ”luonnonkatastrofit” olivat itse asiassa varsin epäluonnollisia: maapalloa uhkasivat kommunistien varastama atomiteknologia tai hullut tiedemiehet, jotka kykenivät varastamaan hapen ilmacehästä, sammuttamaan auringon tai synnyttämään keinotekoisia maanjäristyksiä. (Pierce 1989, 180–182.)

Monimuotoisempi ympäristötietoisuus alkoi jo 1930-luvulta lähtien vallata alaa yhteiskunnallisesti painottuneen science fictionin piirissä, ja sen myötä kertomusten rosvot ryhdyttiin esittämään ongelmien syiden sijasta niiden seurauksina tai ilmentyminä (emt., 185). Muiden yhteiskunnallisten teemojen ohella uuden aallon tieteiskertomuksissa käsiteltiin kysymyksiä väestönkasvusta, luonnonvarojen riittävyydestä ja vaihtoehtoisista energiamuodoista. Vaikka kylmän sodan kilpavarustelu heijastui tieteiskirjallisuuteen usein patrioottisena, teknologiautopistisena sävynä, osa tieteiskirjailijoista suhtautui kriittisesti länsimaiseen teollistumisen, kapitalismin ja materialismin varaan rakentuvaan maailmankuvaan (Sullivan 2001, 288). Neal Bukeavich (2002, 55) esittää tästä esimerkkinä John Brunnerin vuonna 1968 julkaistun romaanin *Stand on Zanzibar*, jossa ekososiaalisten ongelmien taustoja etsitään yksittäisten

"pahisten" toiminnan sijasta globaalien talouspolitiikan ja ekspansionismin aikaansaamista, tavallisten kansalaisten omaksumista epäekologisista asenteista ja käytännöistä. Ihmisen aiheuttamia tuhoja kuvaavissa kertomuksissa syyllisyys onkin siirtynyt poikkeuksellisilta yksilöiltä kohti kollektiivisempaa yhteisön vastuuta (Stockwell 2000, 216). Ympäristöherätyksen jälkeisessä tieteiskirjallisuudessa ajatus koko ihmiskunnan vastuusta ympäristöä kohtaan on entisestään voimistunut. Sen sijaan asenteet teknologiaa kohtaan ovat pysyneet kirjavina ja kompleksisina, ja se saa yhä sekä ympäristöongelmien aiheuttajan että ratkaisijan rooleja. Viime vuosikymmenten ekoscifissä todellisia, ajankohtaisia ympäristöuhkia selitetään ja ekstrapoloidaan hyvinkin etualaistetusti ja tieteellisiin faktoihin tai hypoteeseihin vedoten. Tieteiskirjallisuuden diskurssi onkin mielenkiintoisella tavalla lähestynyt tieteellistä ja journalistista diskurssia ympäristöaiheiden käsittelyssä, ja monet tieteiskirjailijat ovat perehtyneet syvällisesti kuvaamiinsa ekologisiin ilmiöihin. Esimerkiksi suomalaisen ekoscifin tunnetuin nimi Risto Isomäki on esiintynyt lukuisissa julkisissa ympäristökeskusteluissa asiantuntijan roolissa.

The Stone Gods erottautuu selkeästi faktoja korostavan, pseudotieteellisen ekoscifin haarasta käsitellessään ympäristötemaatiikkaansa varsin yleisellä tasolla, hyvinkin lyyrisin ja assosiativisin ilmauksin. Romanissa ei pyritä selittämään yksittäisten ilmiöiden taustoja tai spekuloidaan ratkaisuvaihtoehtoja, vaan painopiste on ihmisen aiheuttamien ympäristömuutosten skaalan ja mittakaavan pohdiskelussa. Kenties hieman yllättäen Wintersonin romaani ja Hobbin trilogia lähestyvät aihetta samantapaisesta näkökulmasta. Karkeasti yleistäen tieteiskirjallisuuden konventioihin kuuluu nykytilanteen ekstrapoloiminen tulevaisuuteen, korkean fantasian traditioon puolestaan tapahtumien etäännyttäminen historiallisiin, usein keskiaikaisen tyyppisiin kertomusmaailmoihin. Ympäristöuhkien käsittely ei kuitenkaan kohdeteksteissään rajoitu yksioikoisesti tulevaisuuden katastrofeista varoittamiseen tai menneen luontosuhteen muisteluun. *The Stone Gods* -romaanin kierteinen historiakäsitys sekoittaa tulevan ja menneen erottamattomasti toisiinsa, ja Hobbin trilogiassa fantasiamaailmaan upotetaan usean eri ajan luontokäsityksiä. Pseudohistoriallinen fantasiamaailma mahdollistaa inhimillisen kulttuurin kompleksisen luontosuhteen aatehistoriallisten punaisten lankojen kerimisen ajassa taaksepäin. Agraariyhteiskunnan nostalgisoinnin sijasta fantasiakirjallisuus voi pohtia kriittisesti edelleen luontokäsityksiimme ja luonnon kohteluun vaikuttavien ajattelutapojen taustoja.

Andy Sawyer (2006) esittää, että fantasian – ja myös tieteiskirjallisuuden – arkitodellisuudesta vieraannutetut maailmat muistuttavat toimintatavaltaan 1500-luvun pastoraalikirjallisuutta. Sawyerin mukaan nämä genret operoivat rakentamalla konventioihin nojaavan keinotekoisien toiseuden maiseman, eräänlaisen itsestään tietoisesta metaforan. Kun myös

lukijakunta on tietoinen genren konventioista, voidaan niitä muuntelemalla käsitellä kompleksisia teemoja etäännytettyinä näennäisen yksinkertaiseen tapahtumaympäristöön. (Emt., 397–400.) Myös Sawyer korostaa siis genren sosiaalista luonnetta merkitysten muodostajana ja välittäjänä. Tekstin tuottajien ja lukijoiden tietoisuus konventioista mahdollistaa metaforisen tason varioinnin.

Fantasian esiteollisten ja -teknologisten maailmojen sivuuttaminen pelkkänä eskapistisena nykyhetken ongelmien pakenemisena idealisoituun menneisyyteen riistää genreltä oikeuden osallistua keskusteluun nykyhetken ja tulevaisuuden luontosuhteesta. Sawyerin näkökulma sitä vastoin mahdollistaa fantasian luontokuvauksen ja -käsitysten monimuotoisemman tarkastelun. Fantasiamaailmojen ilmastot eivät ehkä lämpene huolestuttavalla nopeudella eivätkä niiden maagiset metsät kärsi happamista sateista, mutta metaforisemmalla tasolla kertomusten tapahtumapaikat ja inhimillistetyt luontokappaleet voivat kuvastaa huolta ympäröivästä maailmasta ja sen tulevaisuudesta.

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin, kuinka kaksi fantasia- ja tieteiskirjallisuudelle tyypillistä rakennetta, ajallinen etäännyttäminen ja quest, ovat kohdeteoksissani vuorovaikutuksessa ympäristötematiikan kanssa.

2.1 Jo muinoin, pian ja yhä uudelleen: ympäristöuhat ja aika

I shouldn't be here, fugitive, lost, but time has become its own tsunami, a tidal wave sweeping me up, crashing me down. You can change everything about yourself – your name, your home, your skin colour, your gender, even your parents, your private history – but you can't change the time you were born in, or what it is you will have to live through.

This is our time. (SG, 236–237.)

The Stone Gods -romaanissa aika ja sen olemus ovat korostetusti läsnä sekä teoksen rakenteessa että tematiikassa. Kolmeen eri aikaan sijoittuvat paralleelikertomukset sisältävät runsaasti eksplisiittistä pohdintaa ajan kokemisesta ja käsittämisestä. Romaanin aikarakenne on spiraalimainen: historia toistaa itseään kehämäisinä jaksoina, jotka näennäisesti asettuvat peräkkäin mutta joiden välillä on lineaarista rakennetta rikkovia yhteyshetkiä, eräänlaisia poikittaisia linkkejä.

Romaanin ensimmäisen osan maailma vaikuttaa lähtökohtaisesti genrelle konventionaaliselta lähitulevaisuuden skenaariolta. Teknologia Orbus-planeetalla on edistyneempää, mutta muutoin maailma ei poikkea radikaalisti nykyisestä kokemusmaailmastamme. Päähenkilö Billien kotimaata, Keskusvaltaa (Central Power), kuvataan tavalla, joka kytkee sen dystopisen

tieteiskirjallisuuden konventioihin. Kuten jo valtion nimi vihjaa, Keskusvalta kontrolloi asukkaitaan rautaisella otteella. Myös Billie työskentelee keskushallinnon palveluksessa, eufemistisesti nimetyissä parannus- ja toimeenpanopalveluissa (Enhancement and Enforcement Services). Hänen tehtävänsä on oikoa kansalaisia kaidalle polulle yhteisön edun nimissä. "It's my job – that is, our job – in Enhancement to explain to people that they really do want to live their lives in a way that is good for them and good for the Community. Enforcement steps in when it doesn't quite work out." (Emt., 11.) Keskusvalta muistuttaa 1900-luvun alkupuolen tieteisdystopioiden totalitaarisia yhteiskunta, jotka varoittivat keskitetyn hallinnon vallasta manipuloida kansalaistensa sosiaalista elämää, ideologioita sekä kollektiivista ja henkilökohtaista historiaa (ks. Stillman 2001, 365). Teknologian myötä kansalaiset ovat muun muassa luopuneet luku- ja kirjoitustaidostaan, mikä on johtanut riippuvuuteen valtion hallinnoimasta mediasta. Demokraattisen Keskusvallan näennäinen yksilönvapaus osoittautuu automaation avulla ylläpidetyksi kontrolliksi, jonka tasosta antaa vihjeen natsi-Saksaan viittaava parannus- ja toimeenpanojoukkojen epävirallinen lyhenne: "Security and Support [...] the SS has a better ring to it than the EE" (SG, 11).

Ekologinen kriisi on niin ikään osa dystopiaa. Orbus kuvataan kuolevana, eroosion syömänä planeettana, jonka luonnonvarat on käytetty loppuun. Keskusvallat ja kaksi muuta suurvaltaa, Eastern Caliphate ja SinoMosco Pact, syyttävät toisiaan saasteista, otsoniaukoista ja hiilidioksidilukemista. Billie suhtautuu yhteiskuntaansa kriittisesti eikä tyydy teknologian mahdollistamaan helppoon elämään. Hän asuu kaupungin ulkopuolella ja peräänkuuluttaa vastuuta ympäristöstä. Dystopiakertomuksille onkin tyypillistä, että fokalisoijana toimii yhteiskuntaa vastustava henkilö-hahmo, joka kohtaa dystopiaa metonymisesti edustavia henkilö-hahmoja. Fokalisoijan etäisyyttä dystopian arvoista dramatisoidaan henkilö-hahmojen välisessä dialogissa sekä juonikuvioissa, joissa fokalisoiija ajautuu yhteiskunnassaan yhä marginaalisempaan asemaan. (Stockwell 2000, 213–214.) Billien ja muiden Keskusvallan asukkaiden näkemysten eroa tuodaan esille planeetan tilannetta selittävässä keskustelussa. Viralliset totuudet myös sulautuvat Billien kerrontaan, ja tämä kommentoi niitä ironisesti tai ryhtyy väittelyyn niitä vastaan.

"If those out-of-control lunatics in the rest of the world would just get the message –"

"That when we destabilized the planet it was in the name of progress and economic growth. Now that they're doing it, it's selfish and it's suicide." [...]

"We did what we did, sure, and when all the scientific data was in place –"

"When it was too late."

Manfred ignored me, the way you do a street preacher, " – then we took full responsibility, and worked to put it right. Meanwhile, those backward sky-god worshippers and those stupid little slant-eyed clones – those guys are crippling us." (SG, 38.)

The red dust is frightening. The carbon dioxide is real. Water is expensive. Bio-tech has created as many problems as it has fixed, but, but, we're here, we're alive, we're the human race, we have

survived wars and terrorism and scarcity and global famine, and we have made it back from the brink, not once but many times. History is not a suicide note – it is a record of our survival. (Emt., 47.)

Ympäristöongelmia ja suurvaltojen välistä vastuun siirtelyä kuvataan nykyhetkestä tutuin termein ja tavoin, nykytilanteesta eteenpäin kärjistettyinä, mikä vahvistaa vaikutelmaa varoittavasta tulevaisuuden visiosta. Orbus ei kuitenkaan ole tulevaisuuden maapallo. Kertomuksen edetessä käy selväksi, että jo nimellään maapalloon viittaava, vastikään löydetty Sininen planeetta onkin esihistoriallinen Tellus, eivätkä tapahtumat sijoitukaan tulevaisuuteen vaan 65 miljoonan vuoden takaiseen menneisyyteen. Ajallinen etäisyys tarkennetaan kytkemällä Keskusvallan Siniselle planeetalle lähettämän retkikunnan aikaansaama asteroidi-isku maapallon liitukauden päättäneeseen törmäykseen. Sen aiheuttamaan, nykyisessä Etelä-Meksikossa sijaitsevaan Chicxulubin kraatteriin viitataan romaanin viimeisessä osassa humorisesti kuvatulla Chic X -bändillä: ”Lesbian Vegans. Dinosaur-friendly. Some of them have already been to Mexico to say sorry.” (Emt., 207.)

Paradigman muutos tulevasta menneeseen johtaa ilmiöön, jota Stockwell (2000, 161–162) kutsuu kehyksen korjaamiseksi (*frame repair*). Tarinassa tapahtuvan käänteeseen tai paljastuksen jälkeen lukijan on arvioitava uudelleen lukemansa uuden tiedon valossa. Populaari tieteiskirjallisuus leikittelee tyypillisesti tämänkaltaisilla, usein aivan kertomusten loppuun sijoittuvilla shokeeraavilla paljastuksilla, jotka voivat aikaperspektiivin muutoksen lisäksi liittyä esimerkiksi kertomusmaailman lainalaisuuksiin tai rakenteeseen. (Emt.) Wintersonin romaanissa kehyksen muuttuminen tulevasta menneeseen pakottaa tulkitsemaan uudesta näkökulmasta myös Orbusen ympäristöuhat. Uuden tiedon valossa alkaa vaikuttaa siltä, että historia on sittenkin pikemminkin ihmiskunnan itsemurhaviestiksi kuin todiste sen selviytymiskyvystä.

Orbusen ja Sinisen planeetan asemat eivät kuitenkaan ole yksiselitteiset, vaan vieraan ja tutun aluetta sekoitetaan romaanin ensimmäisen jakson loppuun saakka. Kerran tapahtuvan kehyksen korjauksen sijasta kehykset limittyvät ja sulautuvat jatkuvasti. Henkilöhahmot lukevat Defoeta, Donnean ja James Cookin päiväkirjoja sekä viittaavat tunnistettaviin historiallisiin tapahtumiin, kuten Laika-koiran avaruuslento. Romaanin aikarakente on paradoksaalinen: Cook on jo kirjoittanut matkoistaan Tyynellämerellä, vaikka ihmiset eivät ole vielä edes astuneet jalallaan maapallolle Pääsiäissaaresta puhumattakaan. Tarina valkeasta planeetasta osoittaa, kuinka ihmiset ovat tuhonneet kotiplaneettojaan jo ennen Orbusta.

”The white planet was a world like ours,” said Handsome, ”far, far advanced. We were still evolving out of the soup when the white planet had six-lane highways and space missions. It was definitely a living, breathing, working planet, with water and resources, cooked to cinders by CO₂. They couldn't control their gases. Certainly the planet was heating up anyway, but the humans, or whatever they were, massively miscalculated, and pumped so much CO₂ into the air that they caused irreversible warming. The rest is history.”

”Whose history?”

”Looking more and more like ours, don't you think?” said Handsome. ”Anyway, I like the colour co-ordination – a dead white planet, a dying red planet, and Planet Blue out there, just starting up.” (SG, 67–68.)

Toistuvan maailman ideaa kuljetetaan romaanissa jatkuvasti mukana. Ajatuksena se on varsin tieteiskirjallinen, kuuluuhan ajan lineaarisuuden oletuksen rikkominen genren peruselementteihin (Stockwell 2000, 161). Menneeseen tai tulevaan suuntautuvien kertaluontoisten aikamatkojen ohella tieteiskirjallisuus voi leikitellä ajallisella ulottuvuudella kerronnassa esimerkiksi esittämällä futuristiset tapahtumat tulevaisuuden sijasta menneisyytenä. Marie-Hélène Huet (1987, 38–39) kutsuu tällaista kerronnallista ratkaisua menneen ennakoinniksi, jossa profetioinnin sijasta toteutuvat tapahtumat tapahtuvat ikään kuin uudelleen, kun niistä kerrotaan menneisyytenä, joka syystä tai toisesta vain on kadonnut kollektiivisesta muistista. Huet'n (emt., 41–42) mukaan etenkin varhainen spekulatiivinen fiktio käsitteli menneen ennakoinnin avulla ajan katkonaisuuden kysymystä ja alkuperän myyttiä, kuvaamiensa ilmiöiden alun historian esittämistä. Menneen ennakointi on kuvaava termi myös Wintersonin romaanin kohdalla. Toisaalta aika myös menettää merkitystään, kun kehykset limittyvät jatkuvasti ja maailma toistaa itseään. Ajallisen jatkumon venyminen käytännössä merkityksettömän pitkäksi ja tilallisen ulottuvuuden korostuminen ajallisuuden sijasta on tyypillistä postmodernille tieteiskirjallisuudelle (Wolmark 1993, 56, 75).

Toinen tieteiskirjallisuuden temporaalinen kaava, johon *The Stone Gods* kytkeytyy, on henkilöhahmojen kierrättäminen aikasilmuksissa. Billie/Billy Crusoe ja Spike/Spickers esiintyvät kaikissa kolmessa kuvatussa ajassa, ja kaikilla kuudella hahmolla on oma taustansa. Henkilöhahmot eivät siis ylitä aikajaksojen rajoja, vaan ovat paralleeliversioita kahdesta hahmosta, kukin omassa paralleelimaailmassaan. Populaarin scifin usein harrastaman aikakikkailun ohella rakenteen taustalla on Wintersonin romaanissa kysymys siitä, kuinka aikaa käsitetään, sekä aikaan haaksirikkoutumisen teema.

There are two questions: where have you come from, and where are you going? But the brain doesn't have separate regions for past and future; only the present is differentiated by the brain.

We split time into three parts. The brain, it seems, splits it twice only: now, and not now.

So in the not-now, I can say that I was set adrift in an open boat, and after a while learned how to make a rudder and oars, though I never mastered a sail and its wind. [...]

But I never found a place to land. (SG, 243.)

Romaanin kehämäisessä aikarakenteessa mennyt ja tuleva ovat todella erottamattomat. Toistuvan maailman ja toistuvien henkilöhahmojen kuvioon vaikuttaa pätevän sama toteamus, jonka Stockwell (2000, 159) esittää Robert Heinleinin novellista ”By His Bootstraps”: toisin kuin perustodellisuudessa, missä ajallinen kronologia on jatkuva ja havainnointi muistamisen ja ennakoinnin myötä epälineaarista, tieteiskertomuksessa havainnointi voi olla jatkuvaa mutta

kronologia kierteistä ja toistuvaa. *The Stone Gods* tosin sekoittaa myös henkilöhahmojen havaintoja kaiuilla aiemmista jaksoista siten, että paralleelihenkilöiden äänet sekoittuvat kerronnassa paikoin erottamattomasti. Romaanin viimeisessä osassa aiemmista osista muistuttavia katkelmia esiintyy yhä tiheämmin ja niiden asema mutkistuu entisestään, kun kertomukseen ilmestyy metafiktiivinen elementti kertojan löytäessä metrosta *The Stone Gods* -nimisen romaanin käsikirjoituksen.¹

Fiktiivisten kertomusten ja objektiivisen todellisuuden välinen suhde on Wintersonin tuotannossa toistuvasti esillä, ja kategorioiden oletettua vastakohtaisuutta puretaan kertomuksissa, joissa kirjoitetaan uudelleen historiallisia tapahtumia korostaen erityisesti gender-näkökulmaa. Wintersonin romaaneja onkin luonnehdittu – Linda Hutcheonin lanseeraamin termein – historiografiksi metafiktioiksi, jotka pyrkivät kyseenalaistamaan oletusta kertomusten objektiivisuudesta ja kiinnittävät huomiota ideologisiin diskursseihin, joihin historian kerronnalliset representaatiot väistämättä nojaavat. (Grice & Woods 2007, 27–28, 34–35.) Historian kertomuksellisuuden ja kertomusten historiallisuuden lisäksi Winterson pohtii tuotannossaan kysymyksiä ajan ja tilan olemuksesta. *The Stone Gods* -romaanin rakenne toistaakin Wintersonin aiempien teosten esittämiä kysymyksiä kertomusten ja etenkin kertovan minän mahdollisuudesta ylittää ajan ja tilan rajoitteita sekä kertoja-subjektin suhteesta historiaan, joka näyttäytyy joustavana ja alati muuntuvana kertomuksena (vrt. emt., 34). Tämän teeman suhteen Wintersonin tuotanto tulee hyvinkin lähelle postmodernin tieteiskirjallisuuden konventioita, joissa minuus voi liukua tai fragmentoitua valovuosien päähän (vrt. Wolmark 1993, 78).

Ylläolevan katkelman sisältämän ajatuksen menneen ja tulevan erottamattomuudesta voi tulkita metafiktiivisenä paitsi kertovan subjektin myös tieteiskirjallisuuden genren kannalta. Stockwell (2000, 17) erottaa tieteiskirjallisuudessa kaksi kategoriaa: omaan maailmaamme jatkoa ekstrapoloivan (*serial science fiction*) ja vaihtoehdoisen maailman avulla tulevaisuutta spekuloivan (*parallel science fiction*). Lähtökohtaisesti jaottelu vaikuttaa rajaavan genren yksinomaan tulevaisuuteen suuntautuviin kertomuksiin, mutta Stockwell korostaa, että kerronnallisesti mennyttä ja tulevaa käsitellään hyvin samankaltaisesti sekä tyylin että rakenteen osalta. Paralleelimaailmaa kuvattaessa sekä menneen että tulevan ajan voi ajatella jakautuvan lukuisiin rinnakkaisiin mahdollisiin maailmoihin, jotka erkanevat samalla tavalla nykyhetkestä. (Emt., 43–44.) Tai kuten Billie muotoilee ajatuksen Wintersonin romaanissa: ”Every second the Universe divides into possibilities and most of those possibilities never happen” (*SG*, 83). Etäännyttämisen suunta ei ole

1 Kohtauksessa romaania ja sen genreä luonnehditaan itseironisesti sanoin: ”A love story, that's what it is – maybe about aliens. I hate science fiction.” (*SG*, 143.) Kysymyksessä on itse asiassa kaksinkertaisesti metafiktiivinen elementti, sillä romaanin viimeistelyvaiheessa Wintersonin kustannustoimittaja jätti sen käsikirjoituksen erehdyksessä Lontoon metroon (Andrew Holgate: ”*The Stone Gods* by Jeanette Winterson”, http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article2584107.ece, tarkastettu 25.1.2011).

ratkaiseva tekijä kertomusten ja niiden merkitysten rakentumisessa. Oleellisempaa on, kuinka etäisyyttä ja yhteyttä tuntemaamme nykytodellisuuteen rakennetaan ja ylläpidetään.

Sawyer (2006, 414) esittää fantasia- ja tieteiskirjallisuuden kuvaamien maailmojen eroavan toisistaan siten, että tieteiskirjallisuuden tapahtumaympäristöt on mahdollista yhdistää ajallisesti nykyiseen kokemusmaailmaamme kuvittelemalla väliin sopiva historiallinen kehityskulku. Sen sijaan fantasia sijoittuu Sawyerin mukaan satujen ja myyttien tavoin ajanlaskun ulkopuoliseen maailmaan, historian ulkopuolelle (emt.). Kuitenkin myös fantasian kertomusmaailmoja voidaan tutkia mahdollisina, sisäisesti loogisina ja yhdenmukaisina maailmoina (ks. Ihonen 2009). Fantasian kertomusmaailmojen on myös aina muistutettavia kylliksi lukijan tuntemaa maailmaa ollakseen ylipäättään käsitettäviä. Poikkeavien, fantastisten elementtien vaikutus perustuu vuorovaikutukseen fiktionaalisen maailman realististen elementtien kanssa. (Ihonen 2002, 186.) Reaalimaailman kokemuksiin ja oletuksiin pohjautuvien faktojen ohella maailmoja tehdään ymmärrettäviksi esimerkiksi eri tasojen elementeillä kielellisistä ilmiöistä – kuten sanonnoista ja metaforista – vakiintuneisiin motiiveihin, myytteihin ja kulttuurisiin maailmankuviin. Kertomusmaailmoihin vieraannutettuina myyttejä ja kulttuurisia maailmankuvia voidaan tarkastella kriittisesti sekä haastaa lukija pohtimaan omia näkemyksiään ja asenteitaan. (Sullivan 2001, 281, 284–292.) Rosemary Jackson (1981, 8, 20) korostaakin fantastisen kirjallisuuden kumouksellista luonnetta ja kutsuu fantasian ja toden suhdetta parasiittiseksi tai symbioottiseksi: fantasia kääntää ja yhdistää uudelleen reaalimaailman elementtejä tuottaakseen outoa ja näennäisesti uutta.

The Soldier Son -trilogian kertomusmaailman suhdetta historiaan värittää kaksi historian, konventioiden ja myyttien kautta lukijalle tuttua maailmaa. Gernian hierarkkinen, säätyihin perustuva agraariyhteiskunta viittaa korkean fantasian konventionaaliseen, pseudohistorialliseen keskiaikamiljööseen. Uusien alueiden valtaaminen alkuperäiskansoilta, villin rajaseudun ihannointi ja teknologiaan nojaava optimismi puolestaan kytkeytyvät Amerikan kolonisaation historiaan ja siitä aiheensa ammentaneeseen lännenkirjallisuuteen. Molemmilla taustalla vaikuttavilla maailmoilla on historialliset esikuvansa, mutta fantasian viittauskohteina korostuu erityisesti niiden fiktionaalisoitunut luonne. Thomas G. Pavel kirjoittaa teoksessaan *Fictional Worlds* (1986, 77–81) fiktion ja myyttien toisiinsa limittyvistä luonteista ja muuntuvista rajoista: kertomukset yksittäisistä tapahtumista voivat vakiintua legendoiksi tai myyteiksi, ja vastaavasti myytit voivat menettää etuoikeutetun asemansa pyhinä kertomuksina ja fiktionaalisoitua tullessaan kerrotuiksi muunnelmina tai lisätyin episodein koristeltuina. Pavel (emt., 81) mainitsee esimerkkinä keskiaikaisen romanssin, joka fiktionalisoi loputtomasti varioiduilla seikkailukertomuksillaan arturiaaniset legendat. Korkea fantasia on sittemmin jatkanut prosessia pohjaamalla kertomusmaailmansa vuorostaan romanssien miljööseen. Amerikan asuttamisen historiaan puolestaan kytkeytyy lukuisia myyttejä urheista

pyhiinvaeltajaisista uuden mantereen neitseelliseen paratiisimaisuuteen ja läntisen rajaseudun tarjoamaan vapauteen. Lännenkirjallisuus on osaltaan fiktionalisoinut etenkin viimeksimainittua myyttiä ja luonut omia legendojaan, jotka perustuvat usein ainakin osittain todellisten, historiallisten henkilöiden kohtaloihin.

Hobbin trilogia sekoittaa nämä kaksi myyttien, fiktion ja historian rajoilla häilyvää tapahtumaympäristöä maailmaksi, jossa kuninkaan ratsuväki turvaa rautaisin miekoin pioneerien vankkurikaravaania ja preerian alkuperäiskansat lakaistaan reservaatteihin feodaaliaateliston kartanotilusten alta. Viittaukset molempiin pseudohistoriallisiin ajanjaksoihin toimivat fantasiamaailman käsitettävyyttä rakentavina elementteinä ja korostavat samalla sen aika-ulottuvuutta. Ne sekä etäännyttävät trilogian maailmaa ajallisesti nykytilanteesta että lisäävät näiden välisiä kytköksiä: kertomusmaailma näyttäytyy historiallisesta aikajatkumosta erkaantuvana mahdollisena maailmana sen sijaan että se sijoittuisi tyystin historian ulkopuolelle. Keskiäikakuvasto kytkee trilogiaa korkean fantasian konventionaaliseen tapahtumamiljööseen, kun taas Amerikan mantereen asuttamiseen viittaavat elementit poikkeavat siitä. Rakennelmaa voisikin lukea sekä amerikkalaisia luontomyyttejä hyödyntävänä fantasiana että fantasiagenreen vieraannutettuna, maagisena versiona uuden mantereen asuttamisesta. Kuten Maria Ihonen (2009, 205) toteaa, myyttien, toisten fiktioiden ja todellisuuden ainesten sekoittuminen fiktiossa kertoo jotakin sen syntyä aikana meneillään olevista ontologisista muutoksista, ja eri lähteistä kootut ainekset saavat merkityksensä suhteessa kirjoitusajankohtaan. Hobbin trilogian viittaussuhde Amerikan mantereen historiaan kytkeytyviin luontomyytteihin on 2000-luvun ympäristödiskurssissa ajankohtainen. Ekokriittinen tutkimus on korostanut löytöretkien ja kolonisaatioprosessin merkitystä nykyisten luontokäsitystemme perustana, ja viime vuosikymmenten aikana kärjistyneet ekologiset kriisit ovat lisänneet tarvetta pohtia näiden käsitysten vaikutusta luonnon kohteluun sekä etsiä kestävämpää luontosuhdetta.

The Stone Gods -romaanissa nykyiset ympäristöuhat ovat esillä eksplisiittisemmin, etenkin teoksen viimeisissä osissa, jotka sijoittuvat maapallolle kolmannen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Kuvattu yhteiskunta on Keskusvallan tavoin dystopinen, mutta tällä kertaa valta on keskushallinnon sijasta keskittynyt yksityiselle yritykselle, MORE-yhtiölle. Sen kerrotaan tarttuneen ydintuhon aiheuttaman kaaoksen tarjoamaan tilaisuuteen ja perustaneen näennäisesti ympäristöystävällisen, vuokraamiseen perustuvan yhteiskuntamallin, jossa kansalaiset maksavat säännöllisesti taksaa käyttämistään esineistä ja voivat vaihdella niitä mielihalujensa ja alati kiristyvien ekologisuusvaatimusten mukaan vailla huonoa omaatuntoa vanhan materian hylkäämisestä. ”Consumerism looks ugly, these days. Renting is genius: we still pay, but we don't own. 'Good for cashflow, good for conscience', as we say at MORE.” (SG, 164.) Esimerkiksi

kodinkoneet on päivitettävä uusiin, ympäristöystävällisempiin malleihin puolen vuoden välein. Järjestelmä on aukoton: MORE valmistaa ja vuokraa laitteet sekä määrää käytännössä sähkönkulutuksen ja hiilidioksidipäästöjen rajoituksista, joiden mukaisiksi kansalaisten on päivitettävä laitteensa – pientä lisämaksua vastaan. Raha on käytössä vain mustassa pörssissä, muu yhteiskunta pyörii MORE:n omistamissa yrityksissä maksuvälineinä käytettävien jetonien varassa. Käytännössä kaikkien kansalaisten on siis työskenneltävä MORE-yhtiössä ansaitakseen käypää valuuttaa. Kuten Billie toteaa, järjestelmä mahdollistaa siihen vapaaehtoisesti osallistuvien kansalaisten täyden kontrollin. ”Capitalism has gone back to its roots in paternalism, and forward into its destiny – complete control of everything and everyone, and with our consent.” (Emt., 167.)

MORE:n ylläpitämä dystopia on tyypillinen viime vuosikymmenten tieteiskirjallisuudelle. Peter G. Stillmanin (2001, 365–366) mukaan totalitaariset dystopiat ovat 1900-luvun loppupuolella saaneet rinnalleen uudenglaisiakin, kapitalistisia kauhukuvia, joissa monikansalliset suuryhtiöt keinottelevat kuluttajien mielillä saadakseen nämä riippuvaisiksi tuotteistaan ja kehittävät moraalisesti kyseenalaisia innovaatioita robotiikan, kybernetiikan sekä geeni- ja nanoteknologian alueilla. Ekologiset tuhot, saastuminen ja luonnonvarojen hiipuminen ovat tyypillisesti osa dystopiaa, sillä yhteiskunnat rakentuvat jatkuvan talouskasvun ja ympäristöä rasittavan materiaalisen tuotannon varaan. Kulutusyhteiskunnan kritiikin ohella teema laajenee usein käsittelemään ihmisyyttä yleisellä tasolla: sosiaalisen kudoksen ja ekologisen tasapainon lisäksi uudet teknologiat uhkaavat koko inhimillisen elämän merkitystä ja olemassaoloa. (Emt.) Wintersonin romaanissa ydinsodan ja uuden yhteiskuntamallin vaikutusta inhimillisyyden olemukseen puretaan Billien ja Spike-kyborgin välisissä keskusteluissa, joissa keskeiseksi nousee erityisesti inhimillisten tunteiden pohdinta.

Ajallisesti MORE-dystopia sijoittuu lähelle nykyhetkeä, ja se hahmottuu nykytilanteelle vaihtoehtoisena paralleelimaailman kuvauksena. Tilannetta ja ympäristöuhkia ennen kolmatta maailmansotaa luonnehditaan hyödyntäen nykyisestä ekoretorikasta tuttuja kuvia ja ilmauksia, joita ekstrapoloidaan eteenpäin mustan huumorin sävyttäminä.

There was a polar bear stranded on an ice-floe. There were hurricanes, flooding, melting, landslides. There were rows about carbon quotas, carbon capture, carbon trading, as though the carbon footprint was just a matter of dropping a shoe size.

The Pope went mad and appeared in a bonnet to tell the world that the Antichrist was going to return as a peaceloving eco-warrior [...].

In America a different kind of religious extremism, committed to Armageddon, liked the idea of the Antichrist appearing as a planet-saving Democrat, and spent as much time and money as they could wasting as much time and money as they could in the name of conservatism.

And so, while we were all arguing about whether it was Christian or Pagan, Democratic or Conservative to save the planet, and whether technology would solve all our problems, and whether we should fly less, drive less, eat less, weigh less, consume less, dump less, carbon dioxide in the

atmosphere rose to 550 parts per million, the icecaps melted, and Iran launched a nuclear attack on the USA.

The policy wonks had miscalculated. We got blown up. (SG, 157–158.)

Pohjoisesta napajäästä irronneilla lautoilla ajelehtivat jääkarhut, tulvat, maanvyöryt ja hiilijalanjäljet tuovat kertomusmaailmaa lähemmäs lukijoille tuttua ympäristönsuojelullista diskurssia ja poistavat etäisyyttä nykyhetken ja katastrofien – mannerjään sulamisen ja ydinasehyökkäyksen – väliltä. Romaanin kaikki kolme eri aikaan sijoittuvaa osiota kuvaavat tilanteen, jossa tuho tapahtuu eikä sitä voida estää, mutta viimeinen jakso kytkee teoksen selkeimmin lähitulevaisuuden mahdollisista tuhoista varoittavan ekologisen tieteiskirjallisuuden konventioon. Toistuvan maailman teeman myötä varoitus on samalla kehotus rikkoa tuhoisa kierre. Tämä ajatus korostuu romaanin lopussa, jossa Billie ja Spike havaitsevat hylätyn satelliittilautasen vastaanottavan signaalia, jonka lähettäjäksi lukija tunnistaa teoksen ensimmäisessä osassa maapallolle haaksirikkoutuneen retkikunnan avaruusaluksen. Signaalin lähettäminen toistuu kaikissa kolmessa eri aikaan sijoittuvassa kertomuksessa ja sen kuuleminen vertautuu ympäristöuhkien olemassaolon tunnustamiseen ja ihmiskunnan yhä uudelleen tekemien virheiden välttämiseen tulevaisuudessa.

Sometimes there's a signal, and we don't want to hear it [...]. Shut off, shut down, what does it matter what happens if we can't hear it?

But there it is – repeating code bouncing off the surface of the moon. Another language, not one we speak – but it is our own.

I don't want to recognize what I can't manage. I want to leave it remote and star-guarded. I want it weightless, because it is too heavy for me to bear. (Emt., 237.)

Pääsiäissaari-jaksossa Billy lähettää signaalin pullopostina, ja viimeisessä osassa Billien kirjoittamaksi paljastuva *The Stone Gods* -romaanin käsikirjoitus rinnastetaan samankaltaiseksi harhailevaksi viestiksi, joka kuusta heijastuvan signaalin tavoin kiertää kehää metroon hylättynä: "A message in a bottle. A signal. But then I saw it was still there . . . round and round on the Circle Line." (Emt., 241.) Billien ironinen, dystopian ulkopuolelle asettuva kertojanääni muuttuu romaanin loppua kohti yksilön voimattomuutta korostavaksi pessimismiksi. Haluttomuus ottaa vastaan spiraalimaisen historian lähettämä varoitusviesti yhdistyy syyllisyyden ja riittämättömyyden tunteeseen.

"Billie," said Spike, "why are you crying?"

"Because it's hopeless, because we're hopeless, the whole stupid fucking human race. [...] And because I wish there was a landing-place that wasn't always being torn up. [...] And because I feel inadequate." (Emt., 238.)

Voimattomuus ja syyllisyys ovat Judith Hendryn (2008, 314–316) mukaan ne tunteet, joita valtavirtaa edustava ympäristökatastrofien retorisen esittämisen tapa ruokkii. Julkisissa

diskursseissa luonnollisten ja ihmisen aiheuttamien katastrofien välinen raja hämärtyy, ja niiden tarkkailuun, hillitsemiseen tai estämiseen valmistettu monimutkainen teknologia näyttäytyy suurelle yleisölle yhtä käsittämättömänä ja hallitsemattomana kuin mittakaavaltaan valtavat ilmiöt itsessään (emt., 303–304). Hendry korostaa ympäristökriisien yhteiskunnallista luonnetta ja peräänkuuluttaa avoimempaa, ymmärrettävämpää ekologista diskurssia. Nykyisessä kriisiretoriikassa jopa asiantuntijat esitetään Hendryn mukaan tyypillisesti voimattomina ylivoimaisen vastuksen edessä ja kuluttajien vaikutusmahdollisuudet määrittyvät olemattomiksi. ”Even if we recognize our culpability as consumers, we are often not given options that will allow us to significantly alter our iniquitous behaviors. Thus, we are left with a sense of guilt but little that we can do to address it, adding to our sense of powerlessness.” (Emt., 314–315.) Tieteiskirjallisuuden dystopioissa yksilön voimattomuus viedään äärimmilleen, kun ekologisesti epäeettiset toimijat kontrolloivat kansalaisia sekä fyysisesti että psyykkisesti. Wintersonin romaanissa kertojan ainoa pakotie on kertomuksen päätyminen, kuolema, jonka kautta alkaa aina uusi kierros kehämäisessä historiassa ja elinkelpoisen rantautumispaikan etsinnässä.

2.2 Ekologinen quest avaruudessa ja maagisessa maailmassa

Fantasiassa tavoin tieteiskirjallisuudella on yhteys romanssiin ja sen quest-rakenteeseen (Rose 1976, 3). Tieteiskirjallisuudessa quest on tyypillisesti mielikuvituksellinen matka tuntemattomalle, aiemmin tutkimattomalle seudulle, ja siihen voi kytkeytyä toivo ideaalin ympäristön, yhteiskunnan tai elämänmuodon löytämisestä (Suvin 1972/1976, 59–60). *The Stone Gods* -romaanissa Billien toistuvan questin tavoite on ainakin metaforisesti tällaisen paremman paikan löytäminen. Sawyer (2006, 405–406) toteaa tieteis- ja fantasiakirjallisuutta verratessaan, että science fictionin taustavoimana toimii halu etsiä uutta sekä ymmärtää maailmaa ja sen toimintaperiaatteita. Fantasiassa keskeisemmäksi nousee kertomusmaailman moraalinen ymmärrys ja sen vääryyksien oikaiseminen. Eskapistisen paon sijasta fantasiassa on Sawyerin mielestä kysymys kieltäytymisestä vääryyksiä sisältävästä maailmasta: ”[T]he world is *wrong* and the story is to explore ways of putting it right. Fantasy's dynamic manifests as the Quest to explore the wronged landscape [...]”. (Emt.) Fantasiakirjallisuus korostaakin yleensä voimaasti questin eettistä ja moraalista ulottuvuutta. Jos etsinnän kohteena on jokin objekti, sillä on monesti lähinnä symbolinen merkitys; todellinen palkinto on prosessin aikaansaama moraalinen kasvu. (Mendlesohn 2008, 4; Ihonon 2009, 126.)

Quest-rakenteen tapa yhdistää fyysisessä tilassa tapahtuva liike henkilöhahmojen sisäiseen

muutokseen tekee siitä luontoteeman kannalta jo lähtökohtaisesti mielenkiintoisen. Perinteisessä fantastisessa quest-kertomuksessa henkilöhahmot kulkevat läpi maisemien, jotka kuvastavat metaforisesti heidän sielunmaisemiaan tai testaavat heidän ominaisuuksiaan asettumalla heidät matkan päämäärästä erottaviksi esteiksi. Matkan varrella kootut kokemukset edesauttavat henkilöiden mentaalista muutosta. Ekologisella questillä kohdattu ympäristö on konkreettisemmalla tavalla kytköksissä matkan tavoitteeseen: luonnon kokemiseen ja ymmärtämiseen. Sawyerin mainitsema vääryyden kohteeksi joutunut maisema, ”wronged landscape”, konkretisoituu uhanalaisen luonnon kuvauksiksi. *The Soldier Son* -trilogiassa questin symbolinen tavoite on speck-metsän pelastaminen, mutta matkan tärkein anti on tutustuminen uudenlaisiin luontokäsityksiin ja -suhteisiin. Tehtävän suorittaminen edellyttää päähenkilöltä metsän arvon ymmärtämistä ja sen käsittämistä osana vieläkin laajempaa luonnon ja taikuuden verkostoa.

Farah Mendlesohn jaottelee teoksessaan *Rhetorics of Fantasy* (2008) fantasiakirjallisuuden kenttää kertomusten käyttämien retoristen keinojen perusteella. Quest-tyyppiset kertomukset, kuten Hobbin trilogia, sijoittuvat hänen jaottelussaan portti-quest-fantasian (*portal-quest fantasy*) kategoriaan. Mendlesohnin keskeinen havainto on, että nämä kaksi kertomustyyppiä, portti- ja quest-fantasia, hyödyntävät pitkälti samanlaista kerrontapositionia ja fantastiseen siirtymisen tapaa. Molemmissa tapauksissa lukija tutustutetaan molemmissa fantasiamaailman maagisiin lainalaisuuksiin esittelemällä ne naiiviksi kuvatulle päähenkilölle. Porttifantasiassa päähenkilö siirtyy primäärisestä reaali maailmasta erilliseen, sekundaariseen fantasiamaailmaan portin kautta, kun taas quest-fantasia sijoittuu eheään sekundaarimaailmaan, joka ei ole yhteydessä reaali maailmaan. Kuitenkin myös quest-kertomusten tapahtumaympäristö tehdään päähenkilölle vieraaksi osoittamalla maailman näennäisen vakaa tila epävakaaaksi fantastisten ilmiöiden avulla. (Emt., 2–3, 31.)

The portal fantasy is about entry, transition, and exploration, and much quest fantasy [...] adopts the structure and rhetorical strategies of the portal fantasy: it denies the taken for granted and positions both protagonist and reader as naive. Characteristically the quest fantasy protagonist goes from mundane life, in which the fantastic, if she is aware of it, is very distant and unknown (or at least unavailable to the protagonist) to direct contact with the fantastic through which she transitions, exploring the world until she or those around her are knowledgeable enough to negotiate with the world via the personal manipulation of the fantastic realm. (Emt., 2.)

The Soldier Son noudattaa tätä konventionaalista siirtymää tutusta outoon ja arjesta fantastiseen seikkailuun. Ympäristöteemaan rakenteen kytkee se, että taikuuden piiriin siirtyminen on samalla tutustumista erilaiseen luontosuhteeseen. Lukija asetetaan päähenkilön tavoin naiivin, vieraaseen luontoon ja vaihtoehtoiseen luontokäsitykseen tutustujan rooliin. Trilogian ensimmäisessä osassa taikuus on ensimmäisen persoonan kertojana toimivalle päähenkilö Nevare Burvellelle etäinen,

käsittämätön ja toisarvoinen ilmiö, jonka tietoinen käyttö on mahdollista vain plainspeople- tai speck-heimojen jäsenille. Nevaren oma gernalainen yhteiskunta on korvannut taikuuden teknologialla ja monoteistisella uskonnolla, ja muiden kansojen maagista maailmankuvaa pidetään primitiivisenä.

Magic was the province of the uncivilized world. It was the feeble and untrustworthy weapon of folk too primitive to create the technology to master the natural world with engineering and science. [...] [Magic] was not to be confused with a true invention or real technology. Something as simple as a pulley or as sophisticated as a system of pipes that fed water into our house was genuine human innovation. Those were the things that lifted mankind from the squalor and sweat of daily toil. (*FM*, 189.)

Nuori Nevare kasvatetaan sisäistämään maailmankuva, jonka mukaan gernalaisten sivistys, kulttuuri ja teknologia antavat kansalle oikeuden valloittaa, hallita ja muokata sekä luonnonkansoja että fyysistä luontoa. Gernalaisten asenteiden äänitorvena toimii erityisesti Nevaren isä, joka auktoriteettiasemastaan tulkitsee maailmaa pojalleen ja samalla lukijoille. (Ks. Nousiainen 2009, 27.) Speckien harmoninen, tasa-arvoinen luontosuhde paljastuu päähenkilölle vasta vähitellen, sillä hänen havainnointiaan leimaa gernalainen käsitys kansasta pikemminkin laumana villieläimiä kuin järjestäytyneenä kulttuurina.

”They are a slothful people, too lazy even to have a culture of their own. If they can find a dry spot to sleep at night and dig up enough bugs to fill their bellies by day why, then they are well content. Their villages are little more than a few hammocks and a cook fire. Little wonder that they have all sorts of diseases amongst them. [...] Some of their children die, the rest live, and they go on breeding as happily as a tree full of monkeys.” (*SC*, 49.)

Nevaren ekologinen quest on siis siirtymistä gernalaisesta maailmankuvasta kohti taikuuden olemassaolon tunnustamista sekä samalla irrottautumista kulttuurin ja luonnon vastakohtaistavasta luontokäsityksestä. Moraalisesti quest tähtää ihmisen aikaansaamien muutosten seurausten tiedostamiseen sekä vastuun ottamiseen niistä: taikuuden piiriin siirtyminen tarkoittaa luonnollisen maailman herkän tasapainon ja verkostuneisuuden ymmärtämistä. Tematiikka ja taikuuden saama merkitys muistuttavat Hobbin trilogiassa Ursula K. Le Guinin *Maameren tarinat* -sarjaa (1976–2003; *The Earthsea Cycle*, 1968–2001), jossa taikuutta käyttävien vastuu luonnon tasapainon ylläpitämisestä on keskeinen teema. (Vrt. Palwick 2004, 71–72.)

Liike tutun ja tuntemattoman välillä on myös tieteiskirjallisuudessa keskeinen elementti. Gary K. Wolfe (1977, 114) esittääkin, että tuntemattoman tekeminen tutuksi on tieteis- ja fantasia-kirjallisuudelle yhteinen perusrakenne. Wolfen mukaan tunnettua, tiedettyä aluetta kuvataan tieteis-kirjallisuudessa tyypillisesti jonkinlaisena sisäpuolena ja inhimillisenä toiminta-alueena, esimerkiksi kaupunkina tai avaruusaluksena. Ulkopuolelle jäävä planeetta tai avaruus puolestaan edustaa tuntematonta. Tutun ja tuntemattoman alueiden välisen rajan ylittäminen ja tuntemattoman

muuntaminen tunnetuksi on tieteiskertomuksille ominainen liike, joka voi toistua tarinoissa useaan otteeseen tunnetun sisäpuolen laajetessa yhä pidemmälle ja törmätessä yhä uusiin rajoihin ja tuntemattomiin alueisiin. (Emt., 103–114.)

Wolfe kirjoittaa ilmiöstä yleisellä tasolla, mutta hänen esittämänsä kaava soveltuu erityisen mutkattomasti quest-tyyppisten, matkoja avaruudessa kuvaavien kertomusten tulkitsemiseen. Toisin kuin uusia horisontteja avaavassa tieteiskirjallisuudessa, fantasiassa fyysisen matkan päämäärä on usein ennalta tunnettu. Tätä kuvastavat jo teoksiin konventionaalisesti liitetyt karttakuvat. (Mendlesohn 2008, 4.) Myös *The Soldier Son* -trilogian jokaisessa osassa on mukana kertomusmaailman kartta. Nevaren trilogian aikana kulkema reitti alkaa aivan kartan keskelle sijoittuvasta Widevalesta, mistä hän matkaa ensin länteen pääkaupunki Old Tharesiin, palaa sitten Widevaleen ja jatkaa edelleen itään aina kartan äärilaitaan asti. Mutta Nevaren matka ei pysähdykään kartan rajojen sisäpuolelle, vaikka niitä reunustaa merkityksellisesti nimetty vuoristo, Barrier Mountains. Trilogian kolmannen osan alussa Nevare hylkää gernalaisten viimeisen linnakkeen ja suuntaa edelleen itään metsän läpi ja vuorten yli. Valtaosa kolmannen osan tapahtumista sijoittuukin kartan ulkopuolelle. Kartta osoittautuu vajaaksi; se kuvastaa Nevaren gernalaista maailmankuvaa, jonka keskipiste on koti ja jonka rajoja määrittää haltuunotetun luonnon alue, ihmiskansojen asuttamat seudut. Ylittäessään vuoret Nevare siirtyy yhteiskuntansa maantieteen ja maailmankuvan tavoittamattomiin, tuntemattomalle alueelle.

Maisemat Nevaren fyysisen matkan varrella ovat kuin vyöhykkeitä erilaisten luonnon hyödyntämisen ja muokkaamisen vaiheiden historiassa. Niiden kuvaus yhdistää hänen ympäristöä koskevat pohdintansa lukijan fantasiamaailmaan tutustuttamisen retoriikkaan. Alun edestakainen liike mahdollistaa myös kaikkein tutuimpien kotimaisemien esittämisen vieraannutettuina. Nevaren palatessa trilogian toisen osan alkupuolella Widevaleen hän kuvailee ensimmäisestä osasta tuttuja näkyjä tavalla, joka osoittaa asennemuutoksen alkaneen. Yksi toistuvista maisemista on preerian keskelle rakennetun kartanoikeitaan ylellinen puutarha kalalammikoineen.

Father had had an ornamental pond dug for [my sisters] [...]. Strings of paper lanterns provided a pleasant glow without drowning out the stars above them. There was a small gazebo, the latticed walls laced with vines, and the walks around it had been landscaped with all sorts of fragrant night-blooming bushes. It had been quite an engineering project to find a way to keep the pond filled, and one of the gardener's boys had to guard it nightly to keep the little wild cats of the region from devouring the expensive ornamental fish that now inhabited it. (SC, 53.)

Trilogian ensimmäisessä romaanissa keinotekoisien lammen ristiriita ympäröivän luonnon kanssa ilmenee vain epäsuorasti Nevaren mainitessa, että sen kalliita kaloja on suojeltava alueen villiltä luonnolta. Pääosin kuvausta hallitsee aavikon keskelle rakennetun puutarhan miellyttävä,

maisemoitu kauneus, josta aateliisperheen tyttäret voivat turvallisesti nauttia iltaisin. Toisessa osassa Nevare tarkastelee samaa paikkaa kriittisemmin.

[The fishpond] had seemed like an enchanting concept. Now I saw it for the folly it was. The fishpond and fountain were completely at odds with the land that surrounded us. To build something which could not be sustained save by daily effort was a vanity and a waste and an insult to the beauty of the true nature that surrounded us. (*FM*, 84.)

Luontoa koskevien käsitysten esittelyn ja torjumisen kuvio toistuu romaanin kerronnassa useaan otteeseen ja huipentuu säännöllisin väliajoin Nevaren tietoisiksi oivalluksiksi, jotka tiivistävät eksplisiittisesti hänen käsityksissään tapahtuneen muutoksen. Ylläolevan katkelman kahdessa ensimmäisessä virkkeessä Nevare toteaa aiemman näkemyksensä virheelliseksi. Samankaltaista retoriikkaa hyödyntää kohtausta, jossa Nevare kotiin saapuessaan tarkastelee perheensä kartanoa etäältä.

They had made improvements since I'd left for the Academy. River gravel had been hauled up to surface the drive, and young oak trees, each little more than a shovel handle high, now edged it. Some day they would be tall and grand, and this would be a fine carriageway to our home. But for now, they looked spindly and forlorn, exposed to prairie dust and wind. Each had a damp circle of soil around its base. I wondered how many years they'd have to be watered daily before their roots reached deep enough to sustain them. This copying of our ancestral home suddenly seemed both sentimental and a bit silly to me. (*Emt.*, 70.)

Katkemassa kertoja-Nevare yhtä aikaa rakentaa ja purkaa gernalaista, ympäristön valtaamiseen ja muokkaamiseen perustuvaa luontokäsitystä. Jalopuiden reunustama, päällystetty ajotie mainitaan ensin esimerkkeinä parannuksista, joita ihminen lapioineen saa aikaan. Toistaiseksi taimet ovat kuitenkin riippuvaisia ihmisen huolenpidosta, ja niiden hintelä nykytila asettuu jyrkkään kontrastiin ylvään puukujan kuvitelman kanssa. Optimistinen luonnon parantelun idea kyseenalaistuu viimeistään katkelman lopussa, kun Nevare toteaa hankkeen vaikuttavan typerältä ja sentimentaaliselta.

Päähenkilön kehityksen ja moraalisen kasvun varaan rakentuvan quest-fantasian retoriikkaan kuuluvat tyypillisesti jaksot, joissa muutosta tai kehitystä ilmennetään itsetutkiskelun, haaveilun ja muistelun kautta (Mendlesohn 2008, 40). Edellisten kaltaisten, varsin suorasanaisten muuttuneiden arvojen ja asenteiden toteamisen ohella Nevaren ajattelussa tapahtuvaa muutosta tuodaan esiin gernalais- ja speck-puoliskojen jatkuvalla törmäyttämällä, jota gernalainen kertoja-Nevare reflektoi. Sisäinen jakautuminen on voimakkain päähenkilön omasta maailmastaan vieraannuttava fantastinen elementti. Jo trilogian ensimmäisessä ja toisessa osassa Nevare tekee tahtomattaan ja tiedostamattaan asioita, jotka myöhemmin paljastuvat speck-minän vaikutukseksi, ja kolmannessa romaanissa puoliskojen roolit vaihtuvat: Nevare kutistuu osaksi speck-minänsä,

Soldier's Boyn, tietoisuutta. Speck-minän poikkeavan luontosuhteen ihmettely ja kauhistelu johtavat niin ikään ajoittain suorasukaiseen, lähes didaktiseen gernialaisten näkemysten kumoamiseen.

All my life, I'd been accustomed to thinking of life as things that moved; rabbits, dogs, fish, other people. Life that mattered had been life like me, life that breathed and bled, life that ate and slept. I'd been aware of that other layer of life, of the still but living things that supported it all, but I'd thought of it as the lower layer, as the less important stratum of life.

Empty prairie was for ploughing or grazing; land that was too poor for farming or cattle was wasteland. I'd never lived near a forest like this, but when I'd come to one, I'd understood why it existed. The trees were to be taken for lumber. The land had to be cleared to become useful. The idea that forest or prairie or even wasteland should be left as it was had never occurred to me. What good was land until it was tamed? What good was a piece of earth that did not grow wheat or fruit trees or grass for cattle? The value of every bit of land I'd ever trodden, I'd reckoned in terms of how it could benefit man. Now I saw it with the eyes of a forest mage. (*RM*, 29–30.)

Luontokäsityksen ohella virheelliseksi osoittautuu myös näkemys speck-kansasta primitiivisenä, eläimellisenä joukkona. Hobbin trilogia kytkeytyykin useisiin Oziewiczin mainitsemiin mytopoeettisen fantasian osaltaan rakentaman uuden ideologian elementteihin. Suvaitsevaisuus sekä kansojen välinen yhteistyö ja ymmärrys korostuvat etenkin trilogian loppua kohti.

I felt anger at myself that I had so misread the Specks and their trading partners. The culture and civilization on this side of the mountains might be vastly different from Gernia, but I was coming to see that it was no less sophisticated and organized. I'd been blinded, I decided, by my attitudes about technology. [...] Obviously these people had followed a different path but my assumptions that they were lesser, that they were simple primitive folk in desperate need of Gernian civilizing reflected only my own ignorance. (*Emt.*, 223.)

Vaikka Nevaren questin päämäärä on epäselvä ja vieras sekä fyysisen matkan että tehtävän tasolla – hänen vaelluksellaan ei ole tarkkaa määränpäättä, eikä hän ymmärrä speck-taikuuden hänelle asettama tehtävää, jonka seuraukset vaikuttavat olevan hänen oman yhteiskuntansa edun vastaisia – se etenee vääjäämättä kohti loppuratkaisuaan, kohti taikuuden ja luonnon parempaa tuntemusta ja hyväksymistä ja Nevaren kahden puoliskon yhdistymistä.

Sen sijaan *The Stone Gods* -romaanin quest ei ole lineaarinen vaan aikarakenteen tavoin kehämäinen tai spiraalin muotoinen. Wintersonin romaaneille ovat tyypillisiä sukupuoleltaan häilyvät, subjekteina vaillinaiset, ensimmäisen persoonan kertoja-päähenkilöt, joiden tekemä matka jää aina kesken (Armitt 2007, 19–20). Tällainen päähenkilö on myös Billie/Billy Crusoe, haaksirikkoinen, joka ajelehtii eri ajoissa ja maailmoissa löytämättä etsimäänsä turvallista ja turmeltumatonta rantautumis- tai laskeutumista paikkaa. Teemaa vahvistetaan tekstiin upotetuilla haaksirikkokertomuksilla ja viittauksilla Defoen *Robinson Crusoeen*. Romaanin ensimmäisessä osassa Billie jää avaruusaluksen retkikunnan mukana vangiksi surmanloukuksi muuttamalleen unelmien planeetalle. Toisessa jaksossa James Cookin laivalla Pääsiäissaarelle seilannut Billy jää matkasta muun miehistön paetessa saaren asukkaita. Kolmannessa osassa haaksirikkokuvasto

yhdistyy niin ikään Wintersonin tuotannossa toistuvaan orpouden teemaan sekä universaaliin inhimilliseen kokemukseen syntymästä haaksirikkoutumisena maailmaan.

– *I was born in the year 1632 in the city of York, of a good family, tho' not of that country . . .*

That's not me, that's Robinson Crusoe. Birth is a shipwreck, the mewling infant shored on unknown land. My mother's body split open and I was the cargo for salvage. I suppose you have to believe there is something worth salvaging, and with me it seems that nobody did. (SG, 146–147.)

Orpous vertautuu ihmiskunnan kyvyttömyyteen löytää oma paikkansa luonnollisessa maailmassa, menetetty äiti kadotettuun turvalliseen rantautumispaikkaan. Pohdinta ja liike tunnetun ja tuntemattoman alueiden välillä yhdistyy näin sekä fyysisen maailman perimmäiseen outouteen että ihmislunnon yhtäaikaiseen tuttuuteen ja vierauteen, toisen ihmisen (tai kyborgin) toiseuteen. Henkilö ja paikka, tietoisuus ja maailmankaikkeus rinnastetaan tekstissä toistuvasti.

”The universe has no sides, no end, can't be mapped. [...] The science never gets as far as the strangeness. The more sophisticated my equipment, the stranger the worlds it detects. I sometimes think I'm sailing through a vast thought.” (SG, 57.)

The strange thing about strangers is that they are unknown and known. [...] She is a maze where I got lost years ago, and now find the way out. She is the missing map. She is the place that I am. (Emt., 107.)

And perhaps I have to say that the landing-place I am really looking for isn't a place at all: it's a person, it's you. It's the one place they can't build on, buy or bomb because it doesn't exist anywhere where they can find it. (Emt., 200–201.)

Itsen ja toisen välisen rajan ylittäminen saa tieteiskirjallisuudessa sekä myönteisiä että kielteisiä merkityksiä: sen kautta voidaan ilmaista pelkoa minuuden hajaantumisesta tai kaipuuta paeta minuuden rajoista ja yhtyä toiseuteen (Rose 1981, 193). Wintersonin tuotannossa toiseutta peilataan jatkuvasti minuuteen, ja toiseuteen kohdistuviksi naamioidut questit ovat usein pohjimmiltaan päähenkilöiden oman minuuden etsintää (Armitt 2007, 18). Myös Billie/Billy etsii elinkelpoisen ympäristön ja oman paikkansa ohella toiseutta, jonka kautta hän voisi määritellä minuutensa.

Quest minuuden etsintänä on vakiintunut kerronnallinen ratkaisu esimerkiksi feministisessä kirjallisuudessa. Kathleen Cioffin (1985, 89–90) mukaan quest on yleisin feministisen tieteis- ja fantasiakirjallisuuden käyttämistä rakenteista. Cioffi tarkastelee questia *bildungsromanin* feministisenä versiona, joka eroaa olennaisesti traditionaalisista, mytologisista questeista. Konkreettisten taikaesineiden etsinnän sijasta feministinen quest on luonteeltaan psykologista oman identiteetin löytämistä, ja erityisen keskeiseksi nousee usein seksuaalisen identiteetin kehittyminen. Yhteisön tai maailman pelastaminen tapahtuu oman identiteetin etsinnän ohella, eikä quest pääty myyttisten versioiden tavoin tavoitellun objektin löytämiseen, vaan sankari(tart)a ja tämän

sopeutumista takaisin yhteiskuntaan seurataan vielä varsinaisen matkan päätyttyä. (Emt., 89–91.) Jenny Wolmarkin (1993, 22) mukaan feministinen tieteiskirjallisuus korostaa subjektiivisuuden ja identiteetin rakentumista alati keskeneräisenä prosessina ja kyseenalaistaa postmodernien tekstien tavoin ajatuksen yhtenäisestä minuudesta. Minuuden ja seksuaalisen identiteetin etsintä on keskeisessä osassa sekä Wintersonin että Hobbin teksteissä. Tässä tehtävässä päähenkilöitä avustavat monet heidän käsityksiään avartavat henkilöahmot. Quest-kertomusten retorisiin keinoihin kuuluu, että päähenkilö kohtaa matkallaan tapahtumia ja henkilöahmoja, jotka selvittävät maailman toimintaperiaatteita hänelle ja hänen mukanaan fantasiamaailmaa tutkivalle lukijalle (Mendlesohn 2008, 13–14). Sukupuoli-identiteetin etsinnässä avustavat hahmot – esimerkiksi Hobbin trilogian Puunainen ja Epiny sekä Wintersonin romaanin Spike – välittävät molemmissa teksteissä myös kestävämpää näkemystä luonnosta ja ympäristön tilasta.²

Billien/Billyn hahmossa kohtaavat siis Wintersonin tuotannolle tyypillinen, minuudeltaan häilyvä päähenkilö ja feministisen quest-kertomuksen sankari(tar). Hänen questinsa epäonnistuu toistuvasti tutkittavien fyysisten maailmojen osoittautuessa poikkeuksetta turmeltuneiksi ja oman paikan löytämisen mahdottomaksi. Billie/Billy joutuu teoksen jokaisessa jaksossa keskelle ihmisen aiheuttamaa suuren mittakaavan ympäristökatastrofia. Kaipuu uuden alun mahdollisuuteen päättyy aina vallatun maailman tarvelemiseen. Romaanin viimeisille sivuille sijoitettu Billien haave uudesta alusta toisella planeetalla sulkee jälleen yhden kierroksen historian spiraalissa muistuttamalla teoksen ensimmäisen osan tapahtumista, joissa sama toive heijastettiin 65 miljoonaa vuotta aiemmin nyt toivottoman turmeltuneeseen maapalloon.

Above me, the sky is drilled with stars, ancient light, immense distances, new worlds. If we found another planet, we could leave everything behind, start again, be safe. It would be different, wouldn't it? Another chance.

There's my father leaving for Ireland. There are the Pilgrim Fathers sailing for America. (SG, 238.)

Vaatimattomamman mittakaavan historialliset uudet maailmat liittävät niin ikään Billien haaveen osaksi ihmiskunnan murentuneiden utopioiden jatkumoa. *The Stone Gods* kytkeytyy tieteiskirjallisuudelle konventionaaliseen parempien maailmojen etsintään mutta osoittaa samalla vaarat, jotka seuraavat halusta avata yhä uusia horisontteja ja löytää aina uusi, puhdas maisema, johon projisoida haaveet paremmasta yhteiskunnasta. William Crononin (1995b, 80) mukaan juuri utopia jäljellä olevan koskemattoman luonnon historiattomuudesta kuuluu ympäristölle haitallisimpiin oletuksiimme. Illuusio mahdollisuudesta pyyhkiä pois menneet ja palata koskemattomaan, ihmisen jättämistä jäljistä vapaaseen alkutilaan tarjoaa helpon pakoreitin vastuusta (emt.). Kolonialisti-

² Pалаan näihin auttajahenkilöhahmoihin sekä luonto- ja sukupuolikäsitysten välille rakennettuihin yhteyksiin tarkemmin luvussa 4.

simmillaan tieteiskirjallisuuden avaamat kosmiset rajaseudut kääntävät huomion pois arkisesta maapallosta ja elättävät toivoa uusien luonnonvarojen löytymisestä sekä puhtaalta pöydältä aloittamisen mahdollisuudesta. Kriittisempien ympäristödystopioiden tavoin Wintersonin romaani poistaa tämän pakoreitin osoittamalla yhä uusien maailmojen etsimisen johtavan tuhoisaan kierteseen. Niiden sijasta on etsittävä ja omaksuttava – samoin kuin Hobbin trilogiassa – uudenlainen suhde olemassaolevaan, uhanalaiseen ympäristöön.

3 Luonnon kuvia ja luontokuvia

Tässä luvussa tarkastelen kohdetekstieni sisältämiä luontokäsityksiä. Luontokäsityksillä tarkoitan luontoa koskevia uskomuksia, rajauksia, arvoja ja asenteita. Luontokäsitys määrittelee, mitä ja millainen luonto on sekä mikä mielletään luontoon kuuluvaksi ja luonnossa mahdolliseksi. Luontokäsitykset muodostuvat aina tietyn kulttuurisen kontekstin sisällä, ja luontoon liitetyt merkitykset heijastavat väistämättä tätä kontekstia (Cronon 1995a, 35). Siten luontokäsitykset ja niiden historialliset muutokset kuvastavat myös ihmistä koskevien käsitysten ja kulttuurien käytännöllisten luontosuhteiden muutoksia (Haila & Lähde 2003, 20).

Länsimaisten luontokäsitysten perustana on valistusajasta lähtien toiminut vastakkainasettelu luonnon ja inhimillisen kulttuurin välillä, ja kulttuurin kehitys on nähty vapautumisena ulkopuolisen luonnon asettamista rajoitteista ja ehdoista. Toisaalta tätä luonnosta vapautumisen myyttiä vastaan on noussut käsitys, jossa vapauden koetaan löytyvän nimenomaan luonnosta. (Emt, 19–20.) Kulttuurintutkija Raymond Williamsin (1980/2003, 56–60) mukaan nämä näennäisesti vastakkaiset ajatukset jakavat yhteisen aatehistoriallisen perustan. 1700-luvulla syntynyt mekaniikka ja markkinoita korostanut ajattelutapa oikeutti luonnon muokkaamisen kulloinkin vallitsevien inhimillisten tarpeiden mukaiseksi ja marginalisoi samalla ”aidon” luonnon inhimillisen vaikutuspiirin ulkopuolelle synnyttäen ajatuksen luonnosta parantavana pakopaikkana sivistyksestä. Luonto ikään kuin pilkottiin osiin, joiden yhteys toisiinsa hämärtyi: tuottaviin ja tuottamattomiin, muokattuihin ja ”luonnontilaisiin” eli ihmisen vaikutuksesta vapaisiin alueisiin. (Emt.) Ihmisen ja luonnon suhde määrittääkin luontokäsityksiä niin pitkälle, että Williams (emt., 62) toteaa niiden olevan perimmiltään ”luontoon projisoituja käsityksiä ihmisistä”.

Tutkimukseni kohdeteksteissä käsitellään sekä luonnosta vapautumisen että vapaan luonnon myyttejä. Inhimillisen kulttuurin symboliksi nousee erityisesti teknologia. Tieteiskirjallisuudessa teknologia on yleensä määritelmällisesti keskeinen osa fiktiivistä maailmaa ja sen kuvaus saa usein paljon tilaa tekstissä. *The Stone Gods* -romaanissakin esiintyy genrelle tyypillistä automaatio- ja geeniteknologian kuvailua, kuten kyborgisia liikennepoliiseja ja ikääntymisen pysäyttämistä geneettisen muuntelun avulla. Innovaatioiden teknisen esittelyn sijasta tekstissä keskitytään niiden sosiaalisten seurausten kommentointiin. Fantasiakirjallisuudessa teknologialla ei yleensä ole yhtä näyttävää roolia, mutta Hobbin trilogiassa se saa poikkeuksellisen paljon huomiota. Kuten olen edellä esittänyt, teknologia asettuu trilogiassa luonnossa vaikuttavan taikuuden vastakohdaksi, ja päähenkilön tapaa reflektoida näiden vastakkaisten voimien olemusta käytetään kuvastamaan

muutosta hänen luontokäsityksessään. Asetelmaltaan *The Soldier Son* muistuttaakin tieteisfantasiaa, ja myös Nevaren jakautuneisuus kahden luontokäsityksen välille sopii tämän genren kehykseen. Tieteisfantasialle on tyypillistä juuri vastakkainasettelu teknologian ja taikuuden välillä, ja sankarin tehtävä on usein suojella maagista maailmaa omalta teknologiselta kulttuuriltaan hänelle itselleen vieraan taikuuden avulla (Attebery 1980, 162–163).³

Teknologian keskeisyyden lisäksi Hobbin ja Wintersonin teoksia yhdistää luonnon määrittäminen feminiiniseksi vastakohtana maskuliiniselle, tekniselle kulttuurille. Ajatuksella luonnon feminiinisydestä on kulttuurihistoriallisesti pitkät juuret. Sherry B. Ortner esittää klassikkotekstin asemaan nousseessa artikkelissaan ”Is Female to Male as Nature Is to Culture?” (1972), että naisen mielletään lähes kaikissa tunnetuissa kulttuurissa olevan lähempänä luontoa kuin miehen. Ortnerin mukaan tämä johtuu sekä naisen fysiologisista ominaisuuksista että sosiaalisesta roolista. Simone de Beauvoirin ajatuksia mukailleen Ortner toteaa naisen ruumiin monien toimintojen palvelevan pikemmin lajin jatkamista kuin yksilön etua. Lisäksi naisen sosiaalinen rooli jälkeläisten kasvattajana sulkee hänet kodin piiriin ja yhdistää hänet kulttuuriseen kehittymättömyyteen. (Emt., 12–18.)

Feminismin toisen aallon yhteydessä naisen ja luonnon oletettu kytkös nousi tieteellisen tarkastelun kohteeksi feministisen ja ekologisen ajattelun yhdistävässä ekofeministisessä suuntauksessa. Ekofeminismin keskeinen väite on, että samat sosiaalisen vallan keinot ja rajoittavat hierarkiat kontrolloivat sekä naisia ja muita alistettuja tai marginalisoituja ihmisryhmiä että ei-inhimillistä luontoa (Warren 1997, xi; Cudworth 2005, 1–2). Sukupuoleen, rotuun ja luokkaan perustuvan epäoikeudenmukaisuuden oikeuttavat ideologiat ovat ekofeministien mukaan kytköksissä ympäristön hyväksikäytön hyväksyviin ajatusmalleihin (Sturgeon 1997, 23).

Oletusta naisen ja luonnon läheisestä suhteesta on ekofeministisessä tutkimuksessa käsitelty sekä todellisena, positiivisena voimavarana että kulttuurisesti rakentuvana virhekäsityksenä (emt., 29). Jälkimmäisen näkemyksen edustajien piirissä etenkin länsimaista kulttuuria on syytetty dualistisesta ajattelutavasta, joka jakaa maailman arvotettuihin vastakohtapareihin. Val Plumwood (1993, 42–45) mainitsee keskeisimmiksi dualismeiksi muun muassa parit kulttuuri/luonto, järki/luonto, ihminen/luonto, mies/nainen, mieli/ruumis, isäntä/orja, rationaalisuus/eläimellisyys, sivistynyt/primitiivinen, julkinen/yksityinen, subjekti/objekti ja minuus/toiseus. Parit ovat kiinteästi

3 Myös tieteisfantasiassa luontoteemat ovat viime aikoina olleet näkyvästi esillä. Tunnetuin esimerkki lienee James Cameronin ohjaama tieteisfantasiaelokuva *Avatar* (2009), jossa hyödynnetään samankaltaista luontokäsitysten törmäämisen ja päähenkilön jakautumisen asetelmaa kuin Hobbin trilogiassa. Molemmissa kertomuksissa metsän kansan harmoninen suhde luontoon järkkyy militarististen tunkeilijoiden vuoksi. Myös puiden rooli aiempien sukupolvien viisauden säilyttäjinä ja välittäjinä on huomattavan samanlainen. Hobbin trilogiassa teknologian huippua edustavat tosin avaruusalusten ja geeniteknologian avulla luotujen hybridikehojen sijasta tuliaseet, jokilaivat ja kastelu-järjestelmät.

yhteydessä toisiinsa, joten kun nainen kulttuurisesti yhdistetään luontoon, liitetään naiseuteen samalla muita negatiivisesti arvoitettuja ominaisuuksia. Keskeisimmäksi dualismiksi Plumwood nimeää sukupuolittuneen järki/luonto-parin:

The line of fracture between reason and nature runs deeply through the key concepts of western culture. In the contrast set, virtually everything on the 'superior' side can be represented as forms of reason, and virtually everything on the underside can be represented as forms of nature. A gendered reason/nature contrast appears as the overarching, most general, basic and connecting form of these dualisms [...]. (Emt., 44.)

Samalla hän kuitenkin korostaa, että dualistiset parit voidaan täysin ymmärtää vain suhteessa toisiinsa, sillä ne kytkeytyvät erottamattomasti yhteen kulttuuristen oletusten ja samastusten kautta (emt. 44–45).

Plumwood määrittelee dualismin kulttuurisesti luonnollistuneeksi loogiseksi rakenteeksi, eron ja hallinnan suhteeksi, jossa riippuvuussuhde alistettuun osapuoleen kielletään ja sen ympärille muotoutuu tarkoin rajattu toiseuden alue. Toiseuteen yhdistyvät arvot ja ominaisuudet rakentuvat systemaattisesti alempiarvoisiksi, ja kieltämisen ja alistamisen asetelma muovaa molempien osapuolten identiteettiä. (Emt., 41, 47–48.) Sukupuolittuneen järki/luonto-dualismin voikin nähdä vaikuttavan länsimaisten luontokäsitysten taustalla sekä luontoa että inhimillistä rationaalisuutta määrittävänä ajatusmallina.

Feministisen tieteiskirjallisuuden vahvan tradition myötä genrellä on mielenkiintoisia yhtymäkohtia ekofeministiseen ajatteluun. Feministiset tieteiskirjailijat ovat tyypillisesti kuvanneet teoksissaan erilaisia dystopisia ja utopistisia yhteiskuntia, ja kertomuksissa hahmotellaan usein ympäristöuhkien ja sukupuolisen sarron välisiä yhteyksiä tai pohditaan kuvitellun tasa-arvoisemman ihmis yhteiskunnan vaikutusta luontosuhteeseemme. Tämä traditio on innostanut monia ekofeministisiä tutkijoita suhtautumaan fiktion ja erityisesti tieteiskirjallisuuden genreen tutkimuskohteena muita ekokriitikoita avoimemmin. (Murphy 2009, 89–90.)

Kummassakin kohdetekstissäni luonnon oletettu feminiinisyytys ja vastakohtaisuus rationaalille ihmiskulttuurille on osa sekä luonnosta että luonnossa vapautumisen myyttejä. Myyttien keskeisimpänä maisemana toimii koskematon, villi erämaa (*wilderness*), jonka käsitettä on pohdittu paljon erityisesti amerikkalaisessa tutkimuksessa. William Cronon (1995b, 79–80) toteaa, että erämaan käsitettä rasittavat lukuisat kulttuuriset myytit, jotka hämärtävät käsitystämme erämaiden todellisesta, fyysisestä luonnosta ja voivat olla sille vahingollisia.

Seen as the original garden, [the wilderness] is a place outside of time, from which human beings had to be ejected before the fallen world of history could properly begin. [...] Seen as the bold landscape of frontier heroism, it is the place of youth and childhood, into which men escape by abandoning their pasts and entering a world of freedom where the constraints of civilization fade into memory. Seen as the sacred

sublime, it is the home of a God who transcends history by standing as the One who remains untouched and unchanged by time's arrow. No matter what the angle from which we regard it, wilderness offers us the illusion that we can escape the cares and troubles of the world in which our past has ensnared us. (Emt.)

Crononin luettelemat myytit korostavat erämaata kulttuurista vapautumisen maisemana, jossa maskuliiniset toimijat voivat vetäytyä takaisin alkuperäiseen paratiisiin tai paeta rajaseuturomantiikkaan tai luonnon subliimiin parantolaan. Tällaiset myytit luovat illuusion muuttumattomasta, ajattomasta maisemasta, joka rajautuu turvallisesti erilleen muusta fyysisestä maailmasta, akuuttien ympäristöuhkien ulkopuolelle.

Toisaalta erämaa on myös vastakkaisen luonnosta vapautumisen myytin maisema: ”tyhjä” erämaa otetaan haltuun ja liitetään kulttuurin, sivistyksen ja edistyksen piiriin. John Rennie Short (2005, 5–10) kirjoittaa klassisesta ja romanttisesta erämaakäsityksestä, joiden välinen jännite on jatkuvasti läsnä länsimaisissa luontodiskursseissa. Klassinen näkemys korostaa erämaan muokkaamista asuttavaksi eli pelottavaksi ja hallitsemattomaksi koetun joutomaan ottamista ihmisen käyttöön. Romanttinen käsitys puolestaan ihanoi koskematonta, inhimillisestä vaikutuksesta puhdasta erämaata kytkien sen Crononin mainitsemiin myytteihin. Edellisessä luonto käsitetään valloitettavana, passiivisena ja feminiinisenä objektina, jonka primitiivisen tilan rationaalinen ihminen on oikeutettu muuttamaan omiin tarkoituksiinsa soveltuvaksi; jälkimmäisessä korostuu luonnon käsittämätön toiseus ja pohjimmainen vapaus inhimillisistä kategorioista. (Emt.)

Ekofeministinen tutkimus on osoittanut, kuinka luonnon esittäminen feminiinisenä läpäisee nämä ristiriitaiset luontokäsitykset. Carolyn Merchant esittää artikkelissaan ”Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Story” (1995, 133–141), että läntisen kulttuurin tapa tarkastella luontoa pohjautuu valistuksen ja modernismin ideologioihin. Tieteen hahmottelemat kaikenkattavat luonnonlait, teknologia ja kapitalistinen talousjärjestelmä tarjosivat keinot ja oikeutuksen primitiivisenä pidetyn materiaalisen maailman muokkaamiseen. Länsimaisen kulttuurin keskeisimmäksi kertomukseksi muodostui demoniseen erämaahan karkotetun, langenneen ihmiskunnan paluu jälleenrakennettuun, paratiisimaiseen puutarhaan. Ennen valistuksen aikaa feminiinisen luonnon kuva nojasi ajatukseen hyväntahtoisesta luontoäidistä, mutta uuden hallintaan ja muokkaamiseen perustuvan luontokäsityksen myötä se jakaantui kolmeen osaan, joita Merchant kuvaa metaforisesti kolmena erilaisena Eevana. Neitseellinen, turmeltumaton maa vertautui Eevaan ennen lankeemusta, kaoottinen villi erämaa langenneeseen Eevaan ja paranneltu, kypsä puutarha Eevaan äitihahmona. (Emt.)

The Soldier Son -trilogiassa ja *The Stone Gods* -romaanissa vapaa luonto näyttäytyy sekä herkkänä, neitseellisenä paratiisina että hurjana, demonisena voimana. Se on sekä uhanalainen että

uhkaava, hyväksikäytetty ja ihmisen hallinnasta jatkuvasti pakeneva. Valloitettava luonto puolestaan määrittynyt teknologian avulla tavoitelluksi pastoraaliksi. Tarkastelen seuraavaksi, kuinka teosten fiktiivisiin maailmoihin upotettujen luontokäsitysten puolesta tai niitä vastaan argumentoidaan ja miten ne kytkeytyvät fantasia- ja tieteiskirjallisuuden konventioihin.

3.1 ”She is all States...”: valloitettava luonto

The Stone Gods -romaanin ensimmäisen osan itseoikeutettu valloitettavan luonnon kuva on Sininen planeetta. Orbuksen asukkaiden suhtautuminen löydettyyn uuteen maailmaan kuvastaa tyylipuhtaasti käsitystä, jossa luonto objektivoidaan inhimillisten tarkoitusperien toteutusalueksi. Planeettaa kuvataan paratiisimaisen kauniina ja sen luontoa yltäkylläisenä. Laajoista metsistä, pilvenpiirtäjän korkuisista puista, runsaasta eläimistöstä ja vaihtelevasta maastosta huolimatta planeetta näyttää kuitenkin ensisijaisesti tyhjänä.

The first pictures of Planet Blue are beginning to appear on the smart-skins of the buildings. It's as though we are driving straight towards it. There it is, pristine, diamond-cut, and the zooms show miles and miles of empty beauty. Everyone on the highway is watching. It doesn't matter: magnetic rebuff stops anyone driving into anyone else. We just stay in line and get there some day. Yeah, we'll get there some day, blue planet, silver stars. (*SG*, 15.)

Kohtauksessa Sinisen planeetan valtavaa autiutta korostaa vastakohtaisuus Tech Cityn ruuhkaisen valtatieen kanssa. Planeetta on koskematon ja turmelematon, tyhjä nimenomaan inhimillisestä vaikutuksesta. Teknologista yhteiskuntaansa kriittisesti tarkasteleva Billie suhtautuu uuteen planeettaan romanttisella ihailulla: se on kaukainen unelma uudesta alusta tuhoutuvan Orbuksen jälkeen. Keskusvallan virallinen näkemys on – Shortin termein – klassisempi. Siniselle planeetalle, jolla toisin kuin Orbuksella riittää puhdasta vettä, happea ja saastumatonta metsää, aletaan oitis suunnitella siirtokuntaa – ensin on vain huolehdittava infrastruktuurista, rakennettava hi-tech kaupunki korkealaatuisine palveluineen ja hankkiuduttava eroon planeetan eläimistöön lukeutuvista jättimäisistä dinosauruksista. Planeetan luonnon muuttaminen ja sen luonnonvarojen hyödyntäminen on löytäjien kyseenalaistamaton oikeus, sillä uusi maailma käsitetään tyhjänä maisemana, *terra nulliuksena*, ennen valloittajien saapumista. Tällaiseen kolonialistiseen näkemykseen viittaa myös Sinisen planeetan rinnastaminen muihin löytöretkien kohteisiin.

The President is making a speech. The Central Power has funded the space mission for hundreds of years, and it is understood that any discoveries belong to us. He compares us to the men who found the Indies, the Americas, the Arctic Circle; he becomes emotional, he reaches for a line of poetry. For a moment, there it is, in handwriting that nobody can read, slanting under the images of Planet Blue – *She is all States, all Princes I . . .* (Emt., 5–6.)

Valloittajat määrittyvät ensisijaisesti maskuliiniseksi, mitä korostaa ylläolevassa katkelmassa presidentin siteeraama säe John Donnen runosta ”The Sun Rising” (1634). Donnen useammissakin runoissaan viljelemä metafora rakastajattaren ruumiista valloitettavana maana toimii tässä vastakkaiseen suuntaan esittäen Sinisen planeetan löytöretkeilijöiden feminiinisenä kohteena, jonka he ottavat haltuunsa.⁴ Planeettaan viitataan tekstissä järjestelmällisesti pronomiinilla *she*, ja se vertautuu erilaisiin idealisoiuihin, sekä kuvitteellisiin että historiallisiin maisemiin, joihin eurooppalainen kulttuuri on projisoinut haaveitaan rikkauksista, erilaisesta yhteiskuntajärjestyksestä tai uudesta alusta. Kursiivilla tekstistä esiin nostettu utopioiden luettelo toistuu romaanissa useaan otteeseen, yleensä tilanteissa, joissa eri henkilöahmot unelmoivat uudesta alusta. Siten henkilöahmojen haaveet kytkeytyvät osaksi epäonnistuneiden uusien alkujen itseään toistavaa historiaa ja asettuvat jo lähtökohtaisesti saavuttamattomiksi.

The new world – El Dorado, Atlantis, the Gold Coast, Newfoundland, Plymouth Rock, Rapanau, Utopia, Planet Blue. Chanc'd upon, spied through a glass darkly, drunken stories strapped to a barrel of rum, shipwreck, a Bible Compass, a giant fish led us there, a storm whirled us to this isle. In the wilderness of space, we found . . . (SG, 8.)

Amerikan uudisasutukseen viitataan Newfoundland- ja Plymouth Rock -mainintojen lisäksi muun muassa nimeämällä Sinisen planeetan ensimmäisten asukkaiden kuljettamiseen rakennettava avaruusalus ”Mayfloweriksi”. Avaruuden erämaasta löydetty planeetta edustaakin Orbuksen asukkaille samankaltaista myyttistä mahdollisuutta uuteen alkuun kuin uusi manner: alkuperäistä luontoa, josta on muokattavissa valloittajien tarpeisiin soveltuva puutarha. Kuten olen edellä esittänyt, myös *The Soldier Son* -trilogia viittaa monin tavoin Amerikan uudisasutukseen. Sekä Wintersonin että Hobbin teksteissä pioneeriaikaan viitataan kytkien se kolonialistiseen maailmankuvaan ja ihmiskeskeiseen, utilitaristiseen luontokäsitykseen, joiden tuhoisaa ympäristövaikutusta päähenkilöt tarkastelevat kriittisesti.

Amerikan mantereen asuttamisen ja maan muokkaamisen vaikutusta länsimaisiin luontokäsityksiin ja kirjallisuuden luontokuvaukseen on tutkittu runsaasti sekä historian- että kirjallisuudentutkijoiden toimesta 1900-luvun puolivälistä lähtien, ja myöhempi ekokriittinen tutkimus on jatkanut sen kommentoimista omista lähtökohdistaan. Yrjö Haila (2003, 181) korostaa erämaan käsitteen merkitystä moderniteetin omakuvulle. Moderneihin luontokäsityksiin sisältyy mielikuva erämaasta sekä kaukaisena empiirisenä todellisuutena että kesyttämättömänä alkuperänä. Löytöretkeilijöiden uskontonsa kautta perustelema uuden mantereen valloittaminen määritti

4 ”The Sun Rising” -runon sisältämä ajatus mikro- ja makrokosmoksista puolestaan kytkeytyy Wintersonin romaanissa päähenkilön kodin tai rantautumispaikan etsintään, joka kohdistuu sekä fyysisiin maailmoihin että muihin henkilöahmoihin (ks. luku 2.1). Mikrokosmoksen tematiikan tarkempi analyysi rajautuu kuitenkin tutkielmani ydinkysymysten ulkopuolelle.

luonnon haltuunottamisen kohteeksi ja vahvasti eurooppalaisen moderniteetin aikana hallitsevaksi kulttuuriseksi piirteeksi nousutta haltuunottavaa subjektiviteettia. (Emt., 186–188.) Uuden mantereen koskematon erämaa merkitsi puritaanipioneereille hengellisen varjeluksen ja sivistyksen vastavoimaa, jonka kesyttäminen ja tuhoaminen määrittyi yksiselitteisesti positiivisena kehityksenä. Klassisen erämaanäkemyksen arvot säilyivät myös hengellisen diskurssin vaihduttua maallisempaan edistyksen, vaurauden ja vallan missioon. (Nash 1967/2001, 36–41.) Vasta romanttisen luontokäsityksen nousu antoi koskemattomalle, ”luonnontilaiselle” erämaalle uuden arvon. Aiemmin viholliseksi ja esteeksi mielletty maisema alettiin 1800-luvun lopulla mieltää osaksi kansallisen identiteetin ja itsetunnon perustaa, ja rajaseudun sankareita kohtaan tunnettu arvostus ulottui kattamaan myös ympäristön. Rajaseudusta tuli sivistyksen ja edistyksen eturintaman ohella paikka, jossa amerikkalaiset kokivat pääsevänsä kosketukseen primitiivisen luonnon kanssa. (Emt., 145.) Ihmisen ja luonnon primitiivistä yhteyttä korostavan ”erämaan kultin” myötä aiemman edistysuskon rinnalle nousi vastakkainen, inhimillisen kulttuurin vaikutuksia kritisoiva näkökulma (emt., 160). Ristiriidasta pastoraalisen elintilan rakentamisen ja alkuperäiseen luontoon palaamisen välillä muodostui erottamaton osa rajaseudun tematiikkaa, jossa vastakkain asetui kaksi erilaista puutarhan myyttiä. Koskemattonta uutta maailmaa kuvattiin yltäkylläisenä maanpäällisenä paratiisina, mutta uudisasutuksen edetessä neitseellinen Eeden sai väistyä ihmisen rakentaman ja viljelemän puutarhan tieltä. (Marx 1964/2000, 85–87). Amerikkalainen pastoraali onkin ollut yhtä aikaa yhteiskunnallista järjestystä vastustavaa ja sitä rakentavaa. Pako kulttuurista tähtää samalla uuden yhteiskuntajärjestyksen luomiseen ja paluu luontoon sen muokkaamiseen. (Buell 1995, 50.)

Kaunokirjallisuudella oli merkittävä rooli Amerikan rajaseudun myyttisen maineen luomisessa. Henry Nash Smith osoittaa teoksessaan *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950/1978), kuinka sekä primitiivinen vapaus että kulttuurinen ja yhteiskunnallinen kehitys liitettiin läntisen rajaseudun maisemaan ja sen sankareihin. Läntisestä rajaseudusta muodostui kirjallisuudessa romanttinen luonnon ja vapauden symboli, sivistyksen ja lain vastakohta (emt., 60). Se on viimeinen maisema, jonne individualistinen, maskuliininen sankari voi paeta kulttuurin korruptoivaa vaikutusta. Rajaseutuun sisältyi kuitenkin määritelmällisesti käsitys tämän amerikkalaisen identiteetin kulmakiven väliaikaisuudesta. (Cronon 1995b, 76–78.) Romanttisten sankareiden rinnalla klassisemman erämaakäsityksen mukaiset lännensankarit – sisukkaat uudisraivaajat – kesyttivät ja kansoittivat erämaan nostaen samalla alkuperäiskansat sivistyksen ja kehityksen piiriin (Smith 1950/1978, 34–37). Väistämättömän katoavaisuutensa myötä rajaseutu tarjosi maiseman kahdelle vastakkaiselle myyttille: melankoliselle, nostalgiselle näkemykselle koskemattoman, vapaan maan katoamisesta ja toisaalta sivistyksen riemukkaalle voitolle raa'asta barbarismista (emt., 52).

The Soldier Son -trilogiassa nämä ristiriitaiset kuvat ja käsitykset hallitsevat Nevaren kuvauksia preeriasta, joka sijoittuu pääkaupunkia ympäröivän maaseudun ja itäisen rajaseudun väliin. Preeria edustaa vastikään valloitettua, postkoloniaalista maisemaa. Tämä entinen erämaa toimii varoittavana esimerkkinä siitä, mitä speck-metsälle tapahtuisi, jos gernalaiset rakentaisivat tiensä sen läpi. Erämaan käsitteseen sisältyy määritelmällisesti ajatus ihmisen poissaolosta sekä etäisyydestä inhimillisen kulttuurin piiriin (Cronon 1995b, 86). Kuninkaan tie on vienyt preerialta nämä attribuutit.⁵ Todelliseksi insinööritaidonnäytteeksi luonnehdittu, kivetty tie läpäisee maiseman tasoittaen altaan vaihtelevat maaston muodot, määrittäen alueet osaksi kuninkaan valtapiiriä ja raivaten reittiä gernalaisten alati laajenevalle yhteiskunnalle. Tien varrelle on muodostunut kyliä ja maa on otettu viljelykäyttöön. Preerialla aiemmin vaeltaneet plainspeople-heimot on ahdettu törkyisiin reservaatteihin ja heimojen pyhästä paikasta on tehty turistiryssä. Heimot muistuttavat stereotyyppistä kuvaa amerikanintiaaneista, joiden luonnonläheisen elintavan uusi sivilisaatio jyrää alleen.⁶ Kuninkaan tietä puolestaan voisi verrata ensimmäiseen Amerikan mantereen poikki rakennettuun rautatiehen, jonka tavoitteena oli niin ikään kauppareitin avaaminen rannikolle. Kun tie asetetaan preeriaa ja metsää vastaan, erämaan katoaminen näyttäytyy edistyksen ja kehityksen väistämättömänä sivuvaikutuksena.

The Midlands were becoming settled. There was sporadic traffic on the King's Road [...]. There was habitation, too. I passed several cotton fields, fringed with cottages for the workers. [...] Farther along my way, a plainsman herder in a conical hat and his two dogs shepherded a flock of flat tail sheep past me.

I had always thought of my family as living on the edge of the wild lands. Clearly, that was no longer so. Civilization had crept up and flowed around to encompass us. The land was becoming settled. I didn't like it. I had taken pride in growing up at the far reaches of the civilized world, tough and schooled in survival in a land that offered no refuge to the weak. (*FM*, 267–268.)

Liikenteen ja asutuksen myötä preeria on kesyyntynyt maaseuduksi, joka ei enää edellytä asukkailtaan erityistä uudisraivaajan sitkeyttä ja selviytymiskykyä. Katkelman alussa muutos vaikuttaa myönteiseltä: karun maan tilalle on raivattu asumusten reunustamia puuvillapeltoja, ja paimen lammaslaumoineen tuo maisemaan idyllistä pastoraalin tuntua. Heti seuraavassa kappaleessa etualalle nousee kuitenkin nostalginen kaipuu villiä rajaseutua kohtaan. Kontrasti toistuu useaan otteeseen preerian kuvauksissa. Vaarallinen joutomaa on onnistuneesti kesytetty ihmisen käyttöön, mutta samalla kulttuurin piiriin siirtyminen on johtanut romantisoidun alkuperäisen maiseman katoamiseen. ”[T]he prairie spoke between us, a whispering wild voice, full of soft wind and rustling brush and little creatures that moved only by night. [...] ’We began the

5 Etäisyys ajokelpoisista teistä oli varhaisimpia erämaalle annettuja täsmällisiä kriteerejä, kun alueita ryhdyttiin suojelemaan Yhdysvalloissa (Haila 2003, 177).

6 ”Plainspeople”-nimi viittaa jo itsessään pohjoisamerikkalaisista intiaaniheimoista käytettyyn yleisnimitykseen ”plains tribes”.

change; we swept away what had been here for hundreds of years.” (SC, 163.)

Kuninkaan tien vertautuminen rautatiehen ja Hobbin trilogiassa muutoinkin esille nouseva teknologian ja taikuuden – raudan ja puun – välinen vastakkainasettelu muistuttavat teknologian ja amerikkalaisen pastoraalin kompleksisesta suhteesta. Leo Marxin teoksessaan *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964/2000, 15–16, 343) esittämän tunnetun väitteen mukaan amerikkalaisen kirjallisuuden keskeisimpiin ja kestävimpiin teemoihin kuuluu jännite pastoraali-ideaalin ja teollistumisen välillä. Edellinen ruumiillistuu työn moraalisesti puhdistaman, utteran uudisraivaajan kulttihahmoon, jälkimmäisen metaforina puolestaan toimivat koneet ja teknologia. Marx nostaa rautatien ja höyryveturin mekaanisen, teollisen konekuvaston keskeisimmäksi metaforaksi. Teknologian rooli on ristiriitainen, sillä se mahdollistaa luonnon parantelun ja karun erämaan muokkaamisen puutarhaksi, mutta edustaa toisaalta luonnolliseen paratiisiin tunkeutuvaa vierautta. (Emt., 182–183.) Hobbin trilogian fantastisessa kertomusmaailmassa teknologia ei ole kyllin kehittyntä höyryveturien rakentamiseksi, mutta mekaniikan ja raudan muodossa Marxin käsittelemät metaforat konkretisoituvat kertomusmaailman fyysiseksi todellisuudeksi. Gernialaiset todella rakentavat teknisten kastelujärjestelmiensä avulla yltäkyläisiä puutarhoja preerian keskelle, ja pelkkä raudan läsnäolo riittää rikkomaan maagisen luonnon tasapainon. ”Iron, the backbone of our modernizing world, is anathema to [the plainspeople’s] magic. The iron ploughs we gave them to till the land negate the ”finding magic” of their foragers.” (FM, 12.) ”Iron could destroy magic just by its presence” (emt., 189). Tällainen metaforien kirjaimellinen toteutuminen ja abstraktien käsitteiden dramatisointi on tyypillistä fantasiaalle ja myös tieteiskirjallisuudelle (Ihonen 2009, 131; Stockwell 2000, 196).

Tieteiskirjallisuus on jatkanut pastoraalin ja koneen teeman käsittelyä omissa valloituskertomuksissaan, joissa luonto otetaan entistä selkeämmin haltuun nimenomaan futuristisen teknologian avulla. Science fiction on hyödyntänyt avoimesti erämaan ja rajaseudun myyttejä kuvatessaan löytömatkoja maapallon tuntemattomiin kolkkiin sekä avaruutta viimeisenä tutkimattomana rajaseutuna⁷. Seikkailun, valloituksen ja kolonisaation teemoja lainattiin tieteiskertomuksiin populaarista lännenkirjallisuudesta. Temaattisen yhteyden lisäksi genreillä on myös tuotannollinen kytkös: monet 1900-luvun alkupuoliskon pulp-lehdissä kertomuksiaan julkaisseet science fiction -kirjailijat kirjoittivat myös western-genren lehtiin.

Wolfe (1980/2002, ei sivunumeroita) pitää rajaseudun kokemuksen säilyttämistä merkittävänä osatekijänä koko science fiction -genren suosion nousuun erityisesti Yhdysvalloissa.

7 Kielikuvan popularisoi viimeistään *Star Trek* -televisiosarjan introteksti, jonka lukuisat eri versiot kertovat omaa tarinaansa genren vaihtuvista painopisteistä ja käytetyn kielen muutoksesta kohti sukupuolineutraalimpaa ilmaisua. Eräs 1960-luvun versioista kuului seuraavasti: ”Space... the Final Frontier. These are the voyages of the starship *Enterprise*. Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before.”

Wolfe erottaa tieteiskirjallisuudessa kolme rajaseudun paradigmaa: seikkailun, kolonisaation ja kriittisen näkökulman. Suoraviivaisissa seikkailukertomuksissa vieraat, eksoottiset ympäristöt tarjoavat taustakankaan päähenkilön luonteenomaisen ylemmyyden ja sankaruuden esittelylle. Erityisesti 1940–50-luvuilla dominoinut kolonisaationäkökulma puolestaan tarkastelee avaruuden asuttamista väistämättömänä jatkona nykyisen inhimillisen kulttuurin levittäytymiselle. Kolmas, kompleksisempi paradigma suhtautuu uusien rajaseutujen etsintään kriittisesti korostaen uusien maailmojen valloittamisen sijasta vanhojen sosiaalisia epäkohtia. (Emt.) Avaruusmatkakertomuksista muodostui eskapististen, romanttisten seikkailujen sijasta yhteiskunnallisen kommentaarin ja kritiikin muoto, jonka kautta kommentoitiin rajaseudun myyttiä ja spekuloiitiin erityisesti amerikkalaisen yhteiskunnallisen, poliittisen ja taloudellisen järjestyksen tulevaisuudella (Newell & Lamont 2009, 49–50). Avoimen western-vaikutteisia teemoja pidettiin kauan merkinä huonolaatuisesta tieteiskirjallisuudesta, mutta viime vuosina pioneerien ja avaruuden löytöretkeilijöiden kesyttämien maisemien rinnastamista on alettu tarkastella myös tieteiskirjallisuuden tutkimuksessa. Muiden yhteiskunnallisten kysymysten ohella avaruuden rajaseudun teemaa kriittisesti tarkastelevat tekstit ovat nostaneet esiin kysymyksen valloittajien oikeudesta luonnonvarojen haltuunottoon rajattoman talouskasvun ja ekspansionismin nimissä. (Emt.)

The Stone Gods -romaanissa Sinistä planeettaa tarkastellaan samankaltaisena kasvavan ihmispopulaation varaventtiilinä kuin läntistä Amerikkaa Frederick Jackson Turnerin tunnetussa rajaseututeoriassa: ”A new planet means that we can begin to redistribute ourselves. It will mean a better quality of life for everyone – the ones who leave, and the ones who stay.” (SG, 5.) Kolonisaatio pysähtyy kuitenkin alkuunsa, kun planeetalle lähetetty retkikunta aiheuttaa sille ympäristökatastrofin. Luonnon muokkaamisen mittakaava on Hobbin trilogiaan verrattuna tähtitieteellinen: retkikunnan tarkoituksena on törmäyttää planeettaan asteroidi ja saada aikaan tilapäinen ilmastonmuutos. Erilaisia luontokäsityksiä tuodaan esille retkikunnan jäsenten ristiriitaisten asenteiden kautta. Henkilöhahmot ovat kuin kokoelma Wolfen hahmottelemia rajaseutu-scifin paradigmoja. Retkikunnan johtaja, kapteeni Handsome, edustaa parodista versiota seikkailukertomusten maskuliinisesta sankarista, jonka tavoitteena on ottaa haltuun feminiininen maisema sekä sosiaalisessa että fyysisessä mielessä (vrt. Rose 1981, 62). Palkkioksi dinosaurusten hävittämisestä hänelle on luvattu prinsessa ja puoli valtakuntaa, eli Spike ja neitseellinen maa-alue Siniseltä planeetalta. Hahmon kulttuurisiin esikuviiin viitataan tekstissä varsin suoraan.

He was a swashbuckling freelance predator with semi-official sanction. Where there was work to be done that couldn't be seen to be done, enter Handsome. [...] He had girls and gold, but he had a poetic side too. (SG, 56.)

”My job is to get rid of the dinosaurs – and when I do, we're going back to a fairytale. I will defeat the

dragon and be offered the kingdom.” (Emt., 57.)

”He's so strong, so romantic. He's like a hero from the Discovery Channel.” (Emt., 69.)

Handsome on paitsi urhea myös sivistynyt sankari ja tuo lukeneisuudellaan kertomukseen intertekstuaalisia viittauksia löytöretkiin ja haaksirikkotarinoihin. Juuri hän esittää ensimmäisenä eksplisiittisesti ajatuksen toistuvasta maailmasta ja ihmiskunnan yhä uudelleen tekemistä virheistä muttei näe yhteyttä teoriansa ja valmistelemansa asteroidipommin välillä. Kun Handsomen avaruusflipperi epäonnistuu ja planeetalle muodostuu törmäyksen seurauksena tuhansien vuosien mittainen jääkausi, hän turvautuu traagisen sankarin puolustukseen ja jälleen uuteen romanttiseen haaveeseen uudesta alusta: ”Each man kills the thing he loves [...] I wish [...] [t]hat we had landed here, you and I, and begun again with nothing but an axe and a rope and a fire”. (Emt., 94.) Kirves, köysi ja tuli ovat korostetun toimeliaalle sankarille sopivia uuden maailman valtaamisen varusteita siinä missä Handsomen käyttämät lasersäteetkin. Hahmon suhde planeettaan perustuu yksinomaan sen haltuunottoon mittauksin ja muokkauksin. Kohtauksissa, joissa liikutaan planeetan luonnossa sitä muuttamatta, Handsome ei ole läsnä.

Kolonialistisen näkökulman äänitorvena puolestaan toimii henkilöahmo nimeltä Pink, joka voittaa paikan retkikunnassa tv-visailusta. Pinkin usko teknologiaan ja ympäristön manipuloinnin oikeutukseen on järkkymätön, eikä edes Sinisen planeetan huikean hyperbolinen luonto horjuta hänen utilitaristista, antroposentristä luontokäsitystään.

”Nature doesn't matter to me. I know that we shoulda kept ourselves some Nature on Orbus, y'know, we'd have been better for it – the planet, I mean [...] The techies will fix it – they always do. I say this morbid doomsday stuff is just to keep people in their place – not wanting too much. We're doing great. I'm upbeat.” (SG, 86.)

”Nature's unpredictable – that's why we had to tame her. Maybe we went too far, but in principle we made the right decision.” (Emt., 88.)

”I'd rather be in a bar overlooking an artificial lake – one where the fountain comes on every hour, and where the trees are pollen-free, and where you can get a great steak and go dancing at midnight.” (Emt., 86.)

Alkuperäinen luonto on Pinkille eksoottista mutta epämiellyttävän hankalasti hallittavissa olevaa aluetta, joka on parempi korvata kolonisoidulla, luontoa jäljittelevällä maisemalla. Henkilöahmona Pink on vielä kapteeni Handsomeakin kärjistetympi, ja hänen luontokäsityksensä lyhytnäköisyyttä korostetaan kuvaamalla hänen mielipiteensä muutoinkin vaihtuviksi ja olemuksensa harkitsemattoman huikentelevaiseksi. Romaanin alussa Pink haaveilee takautuvasta geneettisestä muutoksesta 12-vuotiaan ruumiiseen miellyttääkseen pedofiiliaviomiestänsä; maistettuaan ensimmäistä kertaa aitoa kalaa hän päättää hylätä tämän suunnitelman ja perustaa varakkaille

julkiksille suunnatun ”fossiiliruokaravintolan”. Myös Pinkin ulkomuoto kuvataan naurettavaksi ja korostetun keinotekoiseksi: hän pukeutuu räikeästi ja on muovannut kehonsa uuteen uskoon lukuisilla implanteilla.

Pink on monella tapaa päähenkilö Billien vastinpari. Billie kaipaa keinotekoisuuden sijasta nimenomaan ”alkuperäistä” luontoa ja edustaa Wolfen (1980/2002) erittelemistä rajaseutu-scifin paradigmoista lähinnä kolmatta, kriittistä näkökulmaa. Toisin kuin useimmat orbuslaiset Billie ei ole pysäyttänyt ikääntymistään tai muunnellut muutoin ruumistaan. Hän ei asu teknologian täyttämässä kaupungissa vaan idyllisesti kuvatulla maatilalla ja pitää robotin sijasta lemmikkinänsä oikeaa koiraa. Ennen retkikunnan lähtöä Orbukselta Billie suree Sinisen planeetan kolonisaatiota ja sen luonnon katoamista.

Out of the window, where it's going dark, I can see the laser-projection of Planet Blue. She needs us like a bed needs bedbugs. "I'm sorry," I say, to the planet that can't hear me. And I wish she could sail through space, unfurling her white clouds to solar winds, and find a new orbit, empty of direction, where we cannot go, and where we will never find her, and where the sea, clean as a beginning, will wash away any trace of humankind. (*SG*, 26–27.)

Mahdollisuus aloittaa uudelleen puhtaalta pöydältä vetoaa silti Billieen. Hobbin trilogian päähenkilön tavoin myös Billie sijoittuu erilaisten luontokäsitysten rajapinnalle. Hänen kertojanäänässään törmäävät romanttinen koskemattoman luonnon ihailu, kolonialistinen näkemys luonnosta tyhjänä ennen valloittajaa ja pastoraalinen unelma harmonisesta luontosuhteesta.

We are running out of planet and we have found a new one. Through all the bright-formed rocks that jewel the sky, we searched until we found the one we will call home. We're moving on, that's all. Everyone has to do that some time or other, sooner or later, it's only natural. (*Emt.*, 4.)

We were pushing out of the hazy carbon blanket that lies above Orbus. It was as though we had left a harbour at night, and in fog, and then, as we waited on deck, listening for the last muffled bell of land, the sun rose and we set sail through the clean emptiness of another chance. (*Emt.*, 56.)

Useimmille orbuslaisille Sininen planeetta on vain uusi, luonnonvaroiltaan runsaampi näyttämö nykyisen kaltaiselle elämälle. ”They imagine business as usual but with a barbecue on the beach at the end of the day. They think plasma buildings and genetic Fixing, but with better scenery and no foreigners.” (*Emt.*, 39.) Billien haaveissa uusi rajaseutu voisi tarjota paikan uudentyläiselle luontosuhteelle ja kestävämmälle elämäntavalle. Kuitenkin hänen kerrontaansa tunkeutuu ympäröivän yhteiskunnan optimistinen näkemys, jossa planeetan haltuunotto on sen löytäneen ihmiskunnan oikeus ja puhtaalta pöydältä aloittaminen tuhoutuvan Orbuksen jälkeen täysin luonnollista.

Ajatus alkuperäisestä luonnosta kuuluu niihin luontokäsityksiin, joita edes Wintersonin kertojat eivät aseta kyseenalaiseksi tai kritiikin kohteeksi. Ihmistä tai ihmisen aiheuttamaa muutosta

ei mielletä osaksi luontoa, vaan inhimillinen vaikutus riistää maisemalta sen luonnollisuuden. Uusien, puhtaiden maailmojen kuvittelemisen ja valloittamisen kuvataan tuhoisaksi, mutta koskemattoman luonnon ideaali säilyy mukana retoriikassa korostaen entisestään tuhon kierteen traagisuutta. ”What if we really do keep making the same mistakes again and again, never remembering the lessons to learn but never forgetting either that it had been different, that there was a pristine place?” (Emt., 105–106.)

Alkuperäinen erämaa harmonisena, ilman ihmisen aiheuttamaa häiriötä muuttumattomana pysyvänä luonnontilana on sekin myytti. Se kätkee näkyvistä luonnossa tapahtuvat jatkuvat muutokset, jotka eivät suuntaudu kohti mitään tiettyä päätepistettä. (Garrard 2004, 57–58.) Kritiikki staattista, passiivista luontokäsitystä kohtaan nousee esille vasta kun Billien pastoraalinen toive ja orbuslaisten kolonialistiset haaveet ovat tuhoutuneet epäonnistuneen asteroidi-iskun seurauksena. Yritys muuntaa planeetan luontoa pilaa sekä luonnonmukaisen paratiisin että unelman puutarhan rakentamisesta. Sinisen planeetan tulevaisuus ei kuitenkaan ole aivan synkkä, vaan sen tarina on oikeastaan vasta alkamassa. Planeetan luonto tulee jatkamaan kehitystään omaan suuntaansa jääkauden jälkeen. ”Everything on Planet Blue is at the experimental stage. All these life-forms will evolve and alter. [...] Nature will work with what we have done,’ said Spike. ‘This planet is viable, and even a few humans can't stop that.’” (SG, 99.) Tyhjän, passiivisen maiseman sijasta planeetan erämaa alkaakin romaanin ensimmäisen osan loppua kohti näyttäytyä aktiivisena, muuntuvana ja ihmiselle hallitsemattomana. Tällaista luontokäsitystä tuodaan esille etenkin Spiken suulla. Objektiiviseen päättelyyn kykenevän Robo *Sapiensin* esitetään olevan vapaa ihmiskeskeisestä luontokäsityksestä, joten sen lausumat kommentit asettuvat erilaiseen asemaan kuin muiden, kovin tunteellisesti ja kärjistetysti luontoon suhtautuvien henkilöhahmojen. Retkikunnan ekosentrisimmän luontokäsityksen esittääkin läpikotaisin keinotekoinen, ihmisen teknologian avulla valmistama robotti.

”You couldn't predict it – and neither could I. I did the calculations, they were wrong. They were wrong because life cannot be calculated. That's the big mistake our civilization made. We never accepted that randomness is not a mistake in the equation – it is part of the equation.” (Emt., 94.)

Luonnon ennalta-arvaamattomuus ja sattumanvaraisuus, joihin viitataan jo Pinkin edellä siteeraamassani lausahduksessa perusteena luonnon kesyttämiseksi, toistuu Spiken puheessa asettaen vuorostaan kyseenalaiseksi luonnon laskelmoinnin ja hallitun muuntelun mahdollisuuden.

Ironisen sävyn orbuslaisten aiheuttamalle tuholle antaa se, että Sininen planeetta osoittautuu romaanin edetessä esihistorialliseksi maapalloksi ja asteroiditörmäys yhdistetään liitukauden lopun joukkosukupuuttoon, joka loi lopulta suotuisat olosuhteet nisäkkäiden evoluutiolle, siis myös ihmisen kehitykselle. Pitkällä aikavälillä retkikunnan tavoite ihmisasutuksesta siis toteutuu, mutta

vain luonnon oman muuntuvan olemuksen myötävaikutuksella. Romaanin ensimmäistä osaa hallitsevan luonnon valtaamista koskevien käsitysten vuoropuhelun päättääkin Wintersonin tyylille ominainen metafiktiivinen kommentti: ”True stories are the ones that lie open at the border, allowing a crossing, a further frontier. The final frontier is just science fiction – don't believe it. Like the universe, there is no end.” (Emt., 106.)

The Soldier Son -trilogiassa pastoraali-ideaali kyseenalaistuu yhä voimakkaammin Nevaren questin edetessä kohti itää ja hänen tarkastellessaan preeriamaisemaa speck-taikuuden kosketuksen myötä muuttuneesta näkökulmasta. Trilogian alussa nuori Nevare haaveilee tulevista löytöretkistä valloittamattomille itäisille rajaseuduille.

[M]y heart was full of dreams of battle and patrol and exploration as our forces pushed ever deeper into the wild lands, winning territory, riches and resources for good King Troven. [...] I wanted to be one of the first to ride triumphantly the length of [the King's Road], and gallop my horse through the surf of an alien ocean on a foreign beach. (SC, 152–153.)

Unelma vieraan, hedelmällisen luonnon rikkauksien valtaamisesta kuvastaa orbuslaisten kaltaista käsitystä luonnosta passiivisena, maskuliinisen valloittajan saapumista odottavana. Jo trilogian toisessa osassa Nevaren fantasia osoitetaan kuitenkin täysin epärealistiseksi. Uljaalla ratsulla laukkaamisen sijasta speck-taikuudesta paisunut Nevare matkaa itään hitaalla, romuluisella työhevosluskalla. Mitä lähemmäs koskematonta erämaata hän etenee, sitä epävakaammaksi osoittautuu ihmisen valta luonnosta: ”The road was an anomaly here, a manmade thing that ran through a land that didn't seem to recognize humanity's reign” (FM, 297). Matkallaan Nevare ohittaa Dead Townin, nimensä mukaisesti kuolleen kaupungin, jonka asukkaat ovat pääkaupungista uuden alun toivossa itään kuljetettuja rikollisia. Pastoraalinen parannus ei kuitenkaan ole onnistunut. Karu maa ei ole muuttunut puutarhaksi, vaan vähät elossa säilyneet asukkaat näkevät nälkää ja ovat moraalisen puhdistautumisen sijasta vajonneet varkauden ja väkivallan kierteeseen. Tien päässä odottavasta gernialaisten viimeisestä linnoituksesta Nevare löytää urheiden rajaseutusotureiden sijasta pelon lannistaman ja korruptoiman komppanian.

Nevaren henkilöahmo muistuttaa monin tavoin arkkityypistä lännensankaria: hän on ulkopuolinen, sekä erämaan että ihmisyhteisön piiriin kuuluva hahmo, jonka myyttinen quest tapahtuu villin luonnon ja sivilisaation rajalla (vrt. Short 1991, 186, 191–193). Trilogian kuvasto vankkurikaravaaneista ratsuväkeen viittaa niin ikään populaareihin western-kertomuksiin tehden siitä eräänlaisen fantastisen version tieteiskirjallisuudelle tyypillisistä rajaseutukertomuksista. Rajaseuturomantiikka kuitenkin hajotetaan asettamalla päähenkilö ironisesti vastakkain lännenkirjallisuuden kulttihahmojen kanssa. Nevaren itsenäisen elannon tavoittelun huipentuma rajaseudulla ei ole uudisraivaajan pieni talo preerialla vaan haudankaivajan mökki; puutarhan

istuttamisen sijasta hän kaivaa maahan ruumiita. Myöskään kylmäpäiseksi, suvereenisti asettaan käsitteleväksi cowboy-sankariksi Nevaresta ei ole, vaan hän räiskii omaa asettaan – taikuutta – sinne tänne tunteidensa ohjailemana. Hän ei toimita lainsuojattomia hirteen vaan on vähällä päätyä itse narun jatkeeksi. Fantasiat miehekkäästä sankaruudesta osoittautuvat toistuvasti tavoittamattomiksi haaveiksi tai asettuvat naurunalaisiksi. Samoin käy western-elokuvien loppukohtauksista tutulle näylle, jota Nevare kuvailee ihannoivasti trilogian ensimmäisessä osassa.

I had never seen anything like it, and I knew a moment of purest envy. The solitary man, silhouetted against the sinking sun, was at once so peaceful and so powerful a sight that I felt it sink into my soul. (*SC*, 188.)

Kun Nevare itse ratsastaa kohti auringonlaskua trilogian toisen osan päätteeksi, hohdokkuus on karissut kohtauksesta. Romanttisen erämaahan sulautumisen sijasta hän pakenee maanmiehiään ja alistuu speck-taikuuden valtaan.

Directly ahead of me were the hills and upon them the forest. The sun was a pale streak of rose on the horizon. I rode, not to freedom, but to the magic that now owned me. (*FM*, 818.)

Nevarelta puuttuu lännensankarin tärkein ominaisuus: vapaus. Hänen hahmonsa vastustaa lännestä vapauttaan etsivän ja sen rakentamastaan puutarhasta tai koskemattomasta luonnosta löytävän miehen kulttihahmoa. Nevaren hahmon kautta etsitään sankaruutta, joka ei perustu pastoraaliseen pakoon idealisoituun luontoon tai luonnon valloittamiseen teknologian avulla. Sen sijaan sankaruus edellyttää oman luontosuhteen rakentamista uudelleen ja luontoon kohdistuvien ristiriitaisten intressien ymmärtämistä.

Sekä Hobbin trilogiassa että Wintersonin romaanissa luonnon valloittamista ja ihmisen tahtoon pakottamista korostavaa, kolonialisoivaa luontokäsitystä kritisoidaan niin henkilöhahmojen kuin juonen tapahtumien kautta. Päähenkilöillä on molemmissa teksteissä keskeinen asema muiden henkilöhahmojen edustamien luontokäsitysten vertailijoina. Sisäisesti jakautunut Nevare tasapainottelee kahden kansan erilaisten näkemysten välillä reflektoiden molempia. Billien hahmo puolestaan pyrkii pitämään kiinni romanttisesta luontokäsityksestään yhteiskuntansa paineista huolimatta, mutta joutuu myöntämään myös omien näkemystensä puutteet. Juonellisesti luonto karkaa molemmissa teksteissä inhimillisten valloittajiensa hallinnasta, ja kolonisoitua ympäristöä vastaan asetetaan kaksi hallitsemattoman luonnon kuvaa. Yhtäältä luontoa kuvataan kauhistuttavana, ikivanhana voimana, joka pyrkii elämän jatkumiseen välittämättä ihmisen toiminnasta ja jolla on lopulta valta ohjailta myös ihmistä. Toisaalta se näyttäytyy uhanlaisena, herkkänä systeeminä, jonka tasapainoa ihminen ymmärtämättömällä toiminnallaan järkyttää kykenemättä ennakoimaan tai hallitsemaan aiheuttamaansa tuhoa. Kuten Lawrence Buell (1995,

307–308) huomauttaa, edistysusko ja tuhosta varoittava ympäristöapokalypsi ovat rakenteellisesti hyvin lähellä toisiaan. Molempiin sisältyy oletus, että ihmisen toiminnalla on mahdollisuus muuttaa luontoa tehokkaasti. Näkökulmat poikkeavat vain käsityksessään luonnon muokkaamisen seurauksista sekä luonnonvarojen ja ympäristön sietokyvyn rajallisuudesta.

To turn utopia into dystopia we need only deny the environment's malleability. If there are land-imposed limits to growth and resistance to human tampering, or if the environment can resist our control, then attempts to control it will produce the death or the revolt of nature. (Emt., 308.)

Buell (emt. 307–308) osoittaa, kuinka diskurssit sekoittuvat historiallisissa teksteissä tahattomastikin lukiessamme niitä ympäristöherätyksen jälkeisestä näkökulmastamme. Hobbin ja Wintersonin teksteissä vaikutelma on tarkoituksellinen: edistysuskoiset luontokäsitykset esitellään jotta ne voidaan osoittaa kestävämmiksi ja kääntää sekä uhanalaisen tai jo kuolleen että kapinoivan, kauhistuttavan luonnon kuviksi.

3.2 ”Dangling rootlets, red with my blood”: kauhujen luonto

Apokalyptisen ympäristökirjallisuuden konventioihin kuuluu alistetun, peukaloidun ja hyväksikäytetyn luonnon kääntyminen ihmiskuntaa vastaan. Luonnon kapinaa ja kostoja valloittajiaan kohtaan kuvataan sekä juonen että metaforien tasolla. (Buell 1995, 306–308.) Luontokäsitysten historiassa kauhun ja groteskin yhdistyminen luonnon kuvastoon kytkeytyy läheisesti ajatukseen valloitetavasta luonnosta ja luonnon haltuunoton oikeutuksesta. Shortin (1991, 6) mukaan erämaan pelko on ollut länsimaisen klassisen erämaakäsityksen vahvimpia elementtejä aina 1800-luvulle saakka. Jumaluuden maahan ja luontoon yhdistävissä kulttuureissa erämaata kohtaan ei tunnettu pelkoa, mutta taivaskeskeisten uskontojen piirissä erämaa nähtiin tyypillisesti alueena, jonne jumalallinen suojeleminen ei ulotu, ja siitä muodostui kulttuurin piiristä torjuttujen demonisten voimien tyysija (emt., 8). Erämaihin, erityisesti metsiin, liitettiin yleisesti ajatus hallitsemattomuudesta, moraalista kaaoksesta sekä yliluonnollisten ja hirviömäisten olentojen läsnäolosta (Nash 1967/2001, 10–13, 24–25). Esimerkiksi varhaisessa amerikkalaisessa kirjallisuudessa metsä edusti paikkaa, jossa ihminen voi tahtoessaan tai tahtomattaankin joutua kosketuksiin paholaisen kanssa (emt., 39–40). Erämaan valloittaminen osaksi sivistyksen ja kulttuurin piiriä tuli siten itsestäänselvästi perustelluksi.

Sekä *The Soldier Son* -trilogiassa että *The Stone Gods* -romaanissa juuri metsät ovat keskeisimpiä hallitsemattoman luonnon maisemia. Ne ovat yhtä aikaa sekä uhanalaisen luonnon kuvia että kauhistuttavien luonnonvoimien tyysijoja. Hobbin trilogiassa speck-metsä huokuu

pelkoa ja lohduuttomuutta, ja sen lähestyminen saa gernalaiset lamauttavan kauhun valtaan. *The Stone Gods* -romaanissa kauhu kytkeytyy erityisesti teoksen viimeisessä osassa kuvattuun radioaktiiviseen metsään, jota asuttavat ydinsodan seurauksena syntyneet, epämuodostuneet ihmisoliot. Metsämaiseman ohella kauhuun yhdistyykin molemmissa kohdeteksteissäni kokemus ihmiskehon hallitsemattomuudesta ja groteskista ruumiillisuudesta. Luonnon ja kulttuurin, ei-inhimillisen ja inhimillisen rajapintana ihmisruumista kuvataan rationaalisen mielen hallintaan alistettuna ja teknologian avulla muokattavissa olevana mutta samalla aina vieraaksi jäävänä, tahdonalaisuutta pakenevana, luonnostaan muuntuvana ja siksi pelottavana.

Fantasiakirjallisuudessa kauhu kytkeytyy usein muutoin tuttuun tai sisäisesti lainalaiseen kertomusmaailmaan tunkeutuvaan, yllättävään fantastiseen elementtiin. Mendlesohn (2008, xxi) kutsuu tällaiseen käänteeseen perustuvaa fantasiaa tunkeutuvaksi (*intrusion fantasy*). Hän nimeää tunkeutuvan fantasian omaksi retoriseksi tyypikseen mutta huomauttaa, että samaa retoriikkaa esiintyy myös muiden tyyppien sisällä. Esimerkiksi portti-quest-fantasian pahan puolelle asettuvat henkilöhahmot ovat maailmoissaan usein kauhistuttavia tunkeutujia. (Emt., 114.) Portti-quest-kertomusten tapaan myös tunkeutuvassa fantasiassa ympäröivää maisemaa kuvaillaan tyypillisesti intensiivisesti, mutta ihmetyksen tunteen sijasta reaktio maisemaan on pelko, johon kytkeytyy usein ulkopuolisuuden tunne suhteessa ympäristöön (emt., 136). Hobbien trilogiassa speck-metsä aiheuttaa päähenkilölle ja hänen maanmiehilleen kauhun ja levottomuuden tuntemuksia. ”Sometimes the forest breathes terror. Other times, it's utter weariness. And over all, always there is discouragement and despair.” (FM, 493.) Luonnolliseen maisemaan kytkeytyvä kauhu on sekä päähenkilön maailmankuvaa uhmaava fantastinen elementti että kuvaus luonnosta vieraantuneen kulttuurin edustajan reaktiosta outoon maisemaan.

Maagiset metsät ovat fantasiakirjallisuudessa toistuva motiivi, joka juontaa juurensa genren kytköksiin romanssiperinteeseen. Keskiäikaisissa romansseissa metsät edustivat sivistyneen maailman ja sen lakien ulkopuolista maisemaa (Harrison 1992, 69). Corinne Zemmour (2006) vertaa J.R.R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -trilogian (1973–1975; *The Lord of the Rings*, 1954–1955) Vanhaa metsää arturiaanisen kirjallisuuden metsiin, ja monet hänen tekemistään huomioista pätevät myös speck-metsän kuvaukseen. Vanhalla metsällä on sen läpi kulkeviin hobitteihin samankaltainen lannistava, uuvuttava, eksyttävä ja kauhistuttava vaikutus kuin speck-metsällä gernalaisiin. Kasvillisuuden tiheydestä johtuva valon puute, oudot ja nimettömät puut, vertikaalisen ulottuvuuden korostuminen sekä kiemuraisten, yhteenkietoutuneiden oksien ja juurien verkosto ovat niin ikään yhteisiä piirteitä, ja Tolkienin pajujen kuvailuun käyttämät hyperboliset adjektiivit ovat Hobbilla käytössä kaembra-puiden kohdalla. Sekä speck- että Vanha metsä koostuvat metsäpalojen seurauksena syntyneistä vyöhykkeistä, joista sisimmät määrittyvät erityisen

vanhoiksi, pimeiksi ja pelottaviksi. (Ks. Zemmour 2006, 142–144.) Ikiikaisten, valtaviin puujättiläisten juurella ei ole aluskasvillisuutta, ainoastaan säteittäisiä, risteäviä juuria.

[I]n a dozen paces the open, airy forest of deciduous trees abruptly gave way to something darker and more ancient. The underbrush dwindled and gave way. The crowded trees that competed for space and survival had no place in this cathedral of giants. The forest floor became a deep carpet of moss. A few broad-leaved plants and ferns broke the floor, and occasionally the long, crookedly sprawling and fiercely thorned canes of demon's club sprouted like strange forest cacti. [...] The trunks of the trees were columns that held up a distant sky. [...] [T]he magic's sleepy spell was abruptly dispersed by a jolt of genuine and deeply felt fear. (*FM*, 519.)

They picked a way among the trees, and their ponies plodded along, carefully avoiding the many writhing and interlacing roots. There was no undergrowth. The ground was rising steadily, and as they went forward it seemed that the trees became taller, darker, and thicker. [...] For the moment there was no whispering or movement among the branches; but they all got an uncomfortable feeling that they were being watched with disapproval, deepening to dislike and even enmity. (Tolkien 1954/2001, 109.)

The trunks of some of the trees were as big around as watchtowers, and like watchtowers, they soared towards the sky. [...] The leaves were immense, at least the size of dinner platters. The branches of each tree interlaced and meshed with others, forming a dense mat of foliage overhead. (*FM*, 401.)

Nevare vertaa metsää katedraaliin ja kuvailee puunrunkoja taivasta kohti kohoavina pylväinä. Metsä katedraalina on vakiintunut metafora, joka pohjautuu päinvastaiseen rinnastukseen: gotiikan kirkkoarkkitehtuurin korkeat sisätilat pyöreine pilareineen, risteävien oksien tavoin kaartuvine holvikaarineen ja lehvästön tavoin valoa suodattavine ikkunoineen rakennettiin jäljittelemään luonnonuskontojen pyhiä paikkoja (Harrison 1992, 178). Kohtauksessa yhdistyvät pyhyiden ja pahuuden kuvastot: pimeys ja paksun sammalmaton alta kuvaan tunkeutuva pirunkeppi viittaavat speck-metsän ikivanhassa pyhäkössä vallitseviin demonisiin voimiin. Samalla kun speck-metsä näyttäytyy pyhänä paikkana, jossa luonnon maaginen verkosto on vielä ehjä ja koskematon, sen puut kätkevät varjoonsa pimeään, hallitsemattoman erämaan.

Metsä vaikuttaa todella olevan pahojen voimien vallassa, sillä gernalaisten näkökulmasta sen aiheuttamalle pelolle ei ole muuta syytä kuin tunne siitä, että metsä itsessään on elävä ja vihamielinen. Pelkoon liittyy myös tarkkailluksi tuleminen tunne, joka yhdistyy erityisesti puihin. Myös tämä piirre on tuttu Tolkienin Vanhasta metsästä: ”Everything in [the Old Forest] is very much more alive, more aware of what is going on [...]. And the trees do not like strangers. They watch you.” (Tolkien 1954/2001, 108; vrt. Zemmour 2006, 150.) Vertaus speck-metsän puista vartiotorneina ei olekaan aivan sattumanvarainen. Puiden kokeminen näkeviksi ja uhkaaviksi on esillä toistuvasti ennen pelkokuvauksia.

The trees were alive. They loomed over me. [...] They looked down upon me and I cowered. They were so full of knowing. They knew everything about me. Everything. Every despicable thought or deed I'd ever committed, they knew. And it was within their power to judge me and punish me. And they would. Now. (*FM*, 401–402.)

I suddenly acknowledged a thing I had always known but never fully realized. Trees were alive. The colossuses that surrounded me were not the work of man or the earth's bones of stone. They were living creatures, each one begun from a tiny seed, and older, far older than anything I could imagine. The thought sent a sudden shiver up my spine, and suddenly I needed to see the sky and feel moving air on my face. But the trees hemmed me round and closed me in. (Emt., 520.)

Ajatus ihmisen pienuudesta valtaviin, ikivanhojen ja viisaiden puiden edessä on jyrkässä ristiriidassa gernalaisten inhimillisen kulttuurin ylemmyyttä korostavan luontokäsityksen kanssa. Metsä ei olekaan tyhjä, materiaallinen maisema, vaan se koostuu elävistä yksilöistä, joilla on hallussaan ihmiselle vierasta tietoa ja joiden hallitsemiseen ihminen ei vaikuta pystyvän. Jos muu luonto onkin ohjailtavissa ja paranneltavissa, alkuperäistä luonnontilaa edustava metsäerämaa on kaaosta ja kauhua.

Tieteiskirjallisuuden diskurssissa erämaan pelottava puoli nousee usein edistysuskon rinnalle vieraan, tutkittavan luonnon kuvauksissa. Luonnon kauneuden aiheuttaman ihmetyksen ohella sen valtavuuden herättämä kauhu sekä ihmisen tietoisuus omasta pienuudestaan ja yksinäisyydestään suhteessa maailmankaikkeuteen ovat genren tärkeitä teemoja (Clareson 1977, 21). Luonnon esiintyminen tieteiskirjallisuudessa usein ihmiselle epävieraanvaraisena tai suorastaan vihamielisenä ympäristönä on Rosen (1981, 37) mukaan seurausta kulttuurisokista, jonka aiheutti ihmiskunnan maailmankaikkeuden mittakaavassa marginaalisen aseman havaitseminen. Kokemus pienuudesta kytkeytyi maailmankuvan sekä tilalliseen että ajalliseen muutokseen. Renessanssin tähtitiede oli tuonut mukanaan käsityksen avaruuden tilallisesta valtavuudesta, ja geologian tieteenalan kehittyessä 1800-luvulla myös ajan mittakaava laajeni lähes rajattomaksi. Ajan menettäessä aiemmat uskonnolliset ja inhimilliset päämääränsä ja merkityksensä se muuttui epäinhimilliseksi ajaksi, joka kuluu vailla alkua, loppua tai tarkoitusta. Uuden aikakäsityksen ja samaan aikaan muotoutuneen evoluutioteorian myötä ihmisen asema näyttäytyi mitättömänä ja epävarmana, olivathan lukemattomat muutkin lajit kadonneet luonnon julman, evolutionaarisen kamppailun kuluessa. (Emt., 96–99.)

Paradoxically, it was the discovery that man is part of nature that led to the characteristically modern alienation from nature. The vastness of space had been understood for nearly two hundred years, but it was only in the context of the discovery of the complementary vastness of time that the feeling of radical disconnection became urgent. (Emt., 98.)

Evolutionaarinen historiakäsitys muokkasi luontokäsitysten ohella myös näkemystä yhteiskunnasta ja inhimillisestä kulttuurista. Williamsin (1980/2003, 61–62) mukaan julman repimisen ja syömisen luontokuvaston murtautuminen populaarissa kulttuurissa erityisen hallitsevaan asemaan modernina aikana kuvastaa käsitystä yhteiskunnasta darwinistisena vahvimpien selviytymistaisteluna.

The Stone Gods -romaanin ajallisen kaaren laajuus asettaa sekä Orbuksen että maapallon

ihmiskunnat osaksi valtavaa jatkumoa, jossa jopa planeetan laajuinen ympäristötuho ja jääkausi ovat vain tilapäisiä kausia avaruuden historiassa – vaikkakin henkilöhahmojen näkökulmasta fataaleja katastrofeja. Kertomuksella kauan sitten tuhoutuneesta valkoisesta planeetasta ja romaanin avoimella lopulla annetaan ymmärtää toistuvan historian jatkuvan vielä rajattomasti sekä ennen että jälkeen romaanin kuvaamien tapahtumien. Hobbin fantasiamaailmassa ajan mittakaava muuntuu puolestaan speck-metsässä, jonka ikivanhat puut saavat Nevaren tuntemaan itsensä pieneksi ja ymmärtämään yhteiskuntansa tavoitteiden lyhytnäköisyyden luonnon mittakaavassa.

Hobbin trilogiassa erämaan pelko konkretisoituu fyysiseksi todellisuudeksi, joka selittyy fantasiamaailman maagisella ominaisuudella. Pelko on speck-kansan taikuuden avulla aikaansaama suojakilpi tienrakentajia vastaan. Nevare torjuu muiden henkilöhahmojen ja tapahtumien välittämät vihjeet maagisesta selityksestä, joten pelon syy paljastuu lukijalle ennen kuin kertoja myöntää ja ymmärtää sen. Asetelman ansiosta lukija voi seurata, kuinka Nevare projisoi pelkonsa metsän puihin ja kasveihin. Metsän aiheuttaman kauhun fyysisiä oireita kuvaillaan yksityiskohtaisesti, ja kohtauksissa hyödynnetään metsän eläimellisenä ja petomaisena esittävää kuvastoa.

I literally felt terror flow up inside me. Like an engulfing flood, it rose through my body. My feet and legs felt nerveless, I sagged and staggered where I stood. [...] The fear that washed through me loosened every joint in my body. I barely managed to crawl to the edge of the stump, dragging my useless legs after me. I fell from the stump to the thornchoked earth. The thorns tore the flesh of my hands; their tiny teeth snagged in my clothes and tried to hold me back. (*FM*, 402.)

Katkelman lopussa metsä tarraa Nevareen piikikkäillä hampaillaan ja yrittää estää tämän pakenemisen. Pelon lähes halvaannuttava vaikutus kehoon on nöyryyttävä kokemus gernalaisille, jotka korostavat fyysisen ruumiin hallitsemista rationaalisen mielen avulla (ks. Nousiainen 2009, 30). Kuvaus muistuttaa Vanhan metsän vaikutusta hobitteihin: outojen, tiedostavien, animististen kasvien ja puiden aiheuttama ahdistus muuttuu nopeasti hirvittäväksi kauhuksi, kun juuret ja oksat takertuvat uhreihinsa (Zemmour 2006, 148–149). Hobbin trilogiassa pelon maaginen selitys asettaa Nevaren kuvaukset metsän kasvillisuuden petomaisuudesta osin epäilyttävään valoon. Kertomusmaailman fantastisuus hämärtää kuitenkin luonnon ja siitä tehdyn tulkinnan välistä rajaa, sillä metsän kaembra-puut todella ovat vaarallisia ja imevät tarvittaessa elinvoimaa myös ihmisruumiista. Niissä asuvat speck-esi-isien ja -äitien henget tarjoavat lisäksi selityksen tunteelle tiedostavista ja tarkkailevista puista. Nevaren kuvaillessa tien päässä kasvavaa luonnon piikkiaitaa on mahdotonta sanoa, onko kyse erämaata pelkäävän kertojan värittyneestä katseesta vai fantastisen luonnon tietoisesti rakentamasta esteestä. ”The bushes were so dense and evenly spaced, they almost seemed a deliberately planted hedge against intruders. These brambles had sharp-tipped leaves as well as thorns all down their flexible canes.” (*FM*, 400.) Molemmat tulkinnat tukevat

metaforaa metsän reunasta sivistyksen ja luonnon välisen sodan rintamana.⁸ Fantasian luontokuvauksessa ei tavoitella luonnon realistista tai ekosentristä representaatiota, vaan luontokuvauksen funktio on nimenomaan luontoon kiinnittyvien merkitysten ja metaforien tuottaminen ja ilmentäminen.

Metafora metsästä petona toistuu useaan otteeseen kohtauksissa, joissa kuvataan kaembra-puiden tapaa kasvattaa juuria niitä koskettaviin ruumiisiin. Puihin viitataan muun muassa sanalla *beheemoth*, joka konnotoituu hirviömäiseen eläimellisyyteen. Yleensä puiden uhrin ovat vastikään kuolleita, joiden henki siirtyy juurten välityksellä puuhun. Speckeille puuhun yhdistyminen kuoleman jälkeen on suuri kunnia, mutta gernalaisesta näkökulmasta kohtauksissa maalataan makaabereja näkyjä vihamielisen luonnon tunkeutumisesta ihmisruumiisiin. Joskus jo kaembra-puuhun nojaaminen voi olla vaarallista elävällekin ruumiille.

My forehead ripped free of the questing rootlets that had penetrated my brow. Blood ran bright red before my opened eyes. I bellowed in terror and with inhuman strength pulled my hands free. Dangling rootlets, red with my blood, pulled from my palms as I jerked my hands back. The tendrils dripped and twitched after me like hungrily seeking worms. [...] Blood trickled from half a dozen holes in my flesh and dripped from my palms. As the drops fell to the forest floor, the moss at my feet hummocked and quivered. Tiny tree roots wormed up from the soil and moss, squirming towards the red drops that glistened like red berries. (*RM*, 22.)

Juuria kuvataan verenhimoisina matoina, jotka luikertelevat esiin sekä puun rungosta että juurakosta ja tunkeutuvat pienimmistäkin raoista kohti saalistaan. Kuten muissakin metsän kauhua kuvaavissa kohtauksissa, uhka ympäröi uhrinsa joka puolelta kasvaen tätä kohti ja puhkoen lopulta tiensä tämän sisälle. Sama asetelma toistuu juurten tunkeutuessa gernalaiseen vankilaan.

Every surface in the room, the walls, the floor, the tabletop, the guards themselves were netted over with pale white root. The only parts of the room innocent of the spreading filaments were the iron hinges and reinforcements of the door. As I watched, a network of rhizomes worked its way up over the slumped guard, as if spinning him a shroud of white lace. It sank into him as it worked, tattooing his clothing to his flesh as it dug into him as ivy digs into a stone wall. [...] In horror, I watched as the roots began to thread themselves into [the other guard's] ears. [...] His mouth opened, and a wet wad of bloody root spilled from it to cascade down his chest. (*Emt.*, 588–589.)

Kauhukohtausten kuvasto muistuttaa monin tavoin uhanalaisen luonnon kuvausta, pedon ja uhrin roolit vain ovat käänteiset. Juurten pitsimäinen verkosto, joka tässä näyttäytyy petomaisena ja goottilaisen kauhistuttavana, määrittänyt uhanalaisen luonnon kuvastossa herkäksi järjestelmäksi, jonka kautta ihmisen aiheuttama tuho väistämättä leviää, ja matojen kaltaisina kuvataan ihmisiin

8 Sota konkretisoituu trilogian kolmannessa osassa speckien aseelliseksi hyökkäykseksi Gettysin asukkaita kohtaan. Kaupungin nimen voi tulkita viittauksena Amerikan historiaan, tunnetaanhan pennsylvanialainen Gettysburg yhtenä Amerikan sisällissodan merkittävimmistä taistelupaikoista. Myös kaupungin maantieteellisellä sijainnilla vaikuttaa olevan yhtäläisyyksiä trilogian maailmaan sekä puun ja raudan vastakkainasetteluun. Gettysburgista länteen (kuten Gettysistä itään) levittäytyy vuoristoinen metsäseutu. Nykyään suurelta osin suojelualueeksi rauhoitettuja metsiä hakattiin 1800-luvulla runsaasti polttoaineeksi raudan tuotantoon.

tunkeutuvien juurten sijasta luontoon tunkeutuvat ihmiset.⁹

The Stone Gods -romaanin radioaktiivisen metsän kuvauksessa toistuvat niin ikään pelottava elollisuus ja groteski ruumiillisuus. Kuollut metsä (Dead Forest) on tuhoutunut radioaktiivisen laskeuman vuoksi, mutta nimestään huolimatta metsässä on elämää.

In front of me, barring my way, was a petrified forest of blackened and shocked trees, silent, like a haunted house. (*SG*, 191.)

I stepped forward. It was like walking into a corpse, only the corpse wasn't dead.

As I walked deeper i became aware of a glow on the bark of the trees, and then I saw that the masts of the trees, like me, were sweating. I put out my hand. The bark was greasy and cold. Cold sweat. (*Emt.*, 200.)

Ensi silmäyksellä Billie vertaa metsää kauhukertomuksen kummitustaloon, mutta myöhemmässä metsän kuvauksessa korostuu erityisesti ruumiillisuus. Metsän puut hohtavat ja hikoilevat, ja aluskasvillisuuden sijasta niiden juuria peittää paksu, puiden tavoin vaarallista säteilyä huokuva muta, jonka kuvaillaan muistuttavan soseutettua lihaa. Metsä itsessään on kuin elävä kuollut ja myös sen asukkaita, yhteiskunnan silmistä piiloon siirrettyjä ydinsodan mutantteja, kuvataan zombimaisina olentoina.

I saw them, coming in [...] on all fours, coming in on crutches made from rotten forest wood, coming in ragged, torn, ripped, open-wounded, ulcerated, bleeding, toothless, blind, speechless, stunted, mutant, alive – the definition of human. Souls?

They lived in the Dead Forest. They were the bomb-damage, the enemy collateral, the ground-kill, blood-poisoned, lung-punctured, lymph-swollen, skin like dirty tissue paper, yellow eyes, weal-bodied, frog-mottled, pustules oozing thick stuff, mucus faces, bald, scarred, scared, alive, human. [...]

There were children holding hands – or what stumps and stray fingers they had for hands – limping club-footed, looking up from the hinge of their necks, uncertain of their heads, wrong-sized, misshapen, an ear missing, a nose splayed back to a pair of nostril holes. [...]

There were men, skin so burned that the muscles underneath were on show like an anatomy textbook: deltoid, rhomboid, trapezius, veins leaking like a crucifixion. A man with skin to his knee and not beyond – a skeleton walk, a thing dug up from the grave, but not dead, alive. Human. (*Emt.*, 233.)

Kuvauksessa korostetaan nimenomaan kuolleen metsän asukkaiden inhimillisyyttä. Epämuodostumistaan, sairauksistaan ja kammottavuudestaan huolimatta he ovat eläviä ihmisiä, joiden olemassaolo toimii hyytävänä varoituksena luonnon hallitsemattomuudesta. Ydinsodan jälkeisiä vaiheita kuvaavassa tieteiskirjallisuudessa hirviömäiset mutantit ovat yleinen konventio samoin kuin geneettinen muuntelu ja kyborgit. (Rose 1981, 183–184). Rose esittää, että leikitellessään muuntuvilla, vieraannutetuilla ihmishahmoilla ja maailmoilla, jotka rikkovat tutun ja tuntemattoman, inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä elävän ja kuolleen käsitteellisiä kategorioita, tieteiskirjallisuus suuntautuu kohti groteskia. Tämä tendenssi on Rosen mukaan niin voimakas, että

⁹ Ks. luku 3.3.2.

groteskia voidaan pitää jopa genren luonteenomaisena esteettisenä muotona. (Emt., 186–188.) Winterson yhdistää groteskin kuvaston sekä uudemman sci-fin ympäristöteemaan että 2000-luvun poliittiseen kontekstiin kansainvälisine uhkakuvineen. Kuolleeseen metsään hylätyt puolikuolleet hirviöt ovat paradoksaalisesti luonnollinen seuraus ihmisen liian pitkälle kehittyneestä teknologiasta, geeniemme vastaus radioaktiiviseen säteilyyn. Kuten romaanin ensimmäisessä osassa Sinisen planeetan luonto mukautuu Orbuksen retkikunnan aiheuttamiin muutoksiin, elämä maapallolla jatkuu teoksen kolmannessa osassa ydintuhon jälkeen muodoissa, jotka ovat yhtä aikaa luonnottomia ja luonnollisia. ”There's life [in the forest] – not the kind of life you'd want to get into bed with, or even the kind of life you'd want to find under the bed, but life. Nature isn't fussy.” (SG, 192.)

Luonnollisuuden käsitettä pohditaan Wintersonin romaanissa toistuvasti juuri ruumiillisuuden kautta. Geneettisen muuntelun seurauksena Keskusvallan asukkaat ovat lähes poikkeuksetta iättömiä ja kauniita. Keinotekoisuuden keskellä ruumiin luonnolliset muutokset alkavat näyttää luonnottomilta. Billie kuvaa kauhuaan kohdatessaan kadulla naisen, jonka ruumis on ikääntynyt luonnollisesti.

Her eyes were bright and glittering, but her face was lined, worn, weathered, battered, purple-veined and liver-spotted, with a slot for a mouth, garishly coated with red lipstick.

I recoiled. I had never seen a living person look like this. I had seen archive footage of how we used to age, and I had seen some of the results of medical experiments, but in front of me, now, was a thing with skin like a lizard's, like a stand-up handbag.

”I am what you will become,” she said. ”I know you haven't been Fixed.” [...]

She pulled back the sleeve of her coat. Her arm was bones and stretched flesh – brown, thin skin pulled over bluish, visible tendons. I looked away. One of the smart buildings was flashing one of the usual feel-good advertisement sponsored by MORE-*Life*. Kids, their parents and grandparents, all identically handsome, wearing the same dirt-free nano-clothes, picnicking in the State Park – *Best Days of Your Life – For as Long as Your Life*.

The old woman was laughing. She had no teeth. (Emt., 44–45.)

Identtisen edustaviksi muunneltuihin keskusvaltalaisiin verrattuna vanhan naisen luonnollinen ruumis näyttäytyy kauhistuttavana ja eläimellisenä. Billie kavahtaa naisen rypyjä, ihon alta kuultavia verisuonia ja hampaatonta suuta, ja kauhuvaikutelmaa lisää viittaus hänen oman, muokkaamattoman ruumiinsa tulevaan vanhenemiseen. Sen sijaan implantein, mekaanisin ruumiinosin ja poistoin muokattuihin kehoihin Billie suhtautuu tottuneesti ja tyynesti. Luonnollisen ja luonnottoman ihmisruumiin määritelmät ovat Orbuksella vaihtaneet paikkaa, ja asetelman kieroutuneisuus korostuu Billien kuvatessa ikääntymisen pysäyttämisen sivuvaikutuksia: demokraattinen kauneus ja nuoruus on johtanut seksuaalisen halun suuntautumiseen kohti groteskeja ruumiita ja pikkulapsia.

The Soldier Son -trilogiassa päähenkilön suhde ruumiillisuuteen muuttuu osana

luontokäsityksessä tapahtuvaa muutosta. Gernialaisten dualistiseen maailmankuvaan kuuluvaa mielen ja ruumiin välistä jaottelua tuodaan trilogian alkupuolella voimakkaasti esiin kuvaamalla ruumista rationaalisen mielen avulla hallittavaksi, luonnon piiriin kuuluvaksi eläimeksi.

My father had always taught me that my body was the animal the good god had settled around my soul. Just as I should be shamed if my horse were dirty or sickly, so should I be shamed if my body were unkempt or poorly conditioned. (*SC*, 264.)

Kun Nevaren ruumis paisuu speck-taikuudesta, hänet tuomitaan ulkonäön perusteella luonteeltaan heikoksi mässäilijäksi. Trilogian toisen osan alkupuolella kerrontaa hallitsevat Nevaren yritykset ottaa ruumiinsa uudelleen haltuun paaston ja työn avulla sekä tuskastuneet reflektoinnit kehon jatkuvasta nälästä ja kasvamisesta. Taikuuden valtaama ruumis on Nevarelle vieras ja hirviömäinen, ja hän kuvailee sen alati paisuvia poimuja kauhun, inhon ja häpeän vallassa.

Towards the end of the day's work, my legs literally shook with fatigue, but I felt proud of myself. I was in charge. I was changing myself. (*FM*, 91.)

My stomach growled at me urgently. I listened to it in horror, as if a monster had taken up residence in my flesh and demanded sustenance. (*Emt.*, 105.)

Magic worked in me, like yeast working in bread batter. I felt it quicken, and grow, swelling in my veins. It gathered strength from my body, roiling through my flesh, drawing on the resources it had gathered against this necessity. (*Emt.*, 151.)

Nevare luonnehtii taikuutta sisälleen asettuneeksi hirviöksi, joka kerää ravintoa omiin, kauhistuttaviin tarkoituksiinsa. Asetelma muistuttaa sekä fantasialle että tieteiskirjallisuudelle tyypillisiä muodonmuutuskertomuksia, joissa henkilöahmon kokema vieraantuneisuuden tunne kuvastuu hänen kehonsa muutoksena epäinhimillistetyksi hirviöksi tai yli-ihmiseksi (Rose 1981, 179). Muodonmuutoksia voikin tarkastella rinnakkaisena metaforana itsen ulkopuolisen toiseuden tai muukalaisuuden kohtaamiselle.

The story of transformation is the correlative of the story of alien confrontation. Instead of meeting the alien across a barrier of otherness, man discovers himself to be in some sense the alien. Thus the feeling of self-estrangement, as expressed in science fiction, may be understood as the correlative of the feeling of alienation from the external universe. (*Emt.*, 180.)

Billien kohtaama ikääntynyt ihmisruumis, radioaktiiviset mutantit ja Nevaren sisältään löytämä hirviö ovat kaikki groteskeja muuntuvan ihmisruumiin kuvia – ensin mainittu luonnollinen, toinen tuhoisan teknologian aikaansaama ja kolmas luonnontaikuuden aiheuttama.

Speck-kansan gernialaisten keskuuteen levittämää ruttoa kuvataan niin ikään käsittämättömänä ruumiiseen tunkeutuvana vierautena. Tauti riehuu hallitsemattomana gernialaisten keskuudessa, ja myös Nevare menettää rutolle puolet perheestään. Avuttomuutta vieraan sairauden

edessä korostetaan asetelmalla, jossa Nevare on vangittuna huoneeseensa niin kauan, että äidin ja sisarusten ruumiit ovat jo alkaneet mädäntyä sairastumisensa. Ruttokuvauksiin yhdistyy samankaltaista zombimaista kauhua kuin Wintersonin romaanin mutantteihin, sillä taikuuden vaikutuksesta ruton uhrin saattavat nousta vielä hetkeksi kuolemansa jälkeen arkuistaan elävinä kuolleina. Lisäksi speckit varastavat ruumiita ripustaakseen ne kaembra-puihin, ja hautuumaan vartijana Nevaren on noudettava juurten osin jo hajottamat ruumiit takaisin hautoihin. Rutto on gernialaisten ja speck-kansan välistä biologista sodankäyntiä, ja sen kuvauksen voi hahmottaa variantiksi korkean fantasian genrelle konventionaalisista sotakertomuksista ja taistelukuvastosta, johon kuuluvat aseistus, valloitus, joukkotuho ja ruumiit. Buellin (2002, 35–45) mukaan samaa kuvastoa on käytetty tehokeinona myös ympäristöteksteissä osana ”myrkyllistä diskurssia” (*toxic discourse*), jossa varoitetaan luonnon saastuttamisen johtavan lopulta myös ihmisten sairastumiseen. Pilatusta ympäristöstä kumpuavien sairauksien tavoin Hobbin trilogian rutto on seurausta liiallisesta luonnon muokkaamisesta, mutta fantasiamaailmassa epidemian taustalla on samalla konkreettinen sota luontoa edustavaa kansaa vastaan.

Kolmas hallitsemattoman ruumiillisuuden kuva Hobbin trilogiassa liittyy jälleen speck-metsään, joka pelottavuuden ohella näyttäytyy taikuuden koskettamalle Nevarelle paratiisimaisen sensuaalisena. Edeltäneisiin nälän ja paaston kuvauksiin verrattuna metsä vaikuttaa erityisen runsaalta ja anteliaalta. Lautasen kokoisten lehtien lomassa kasvaa lukuisia maagisen herkullisia hedelmiä, marjoja, sieniä ja juureksia, joita speck-nainen nimeltä Olikea keräilee ja tarjoilee Nevarelle lemmeleikkien lomassa. Metsässä Nevarelle avautuvat aistillisten nautintojen ilot.

She took my clothing from me, and then offered me more food and herself. The tang of the soft, thin-skinned fruit was interspersed with the play of her warm, wet tongue [...]. Her hands were sticky with the fruit she had crushed, and as she ran them over me, the smell of the fruit nectar mingled with the musk of our bodies to become one scent. (*FM*, 588.)

Metsän kuvauksessa hyödynnetään paratiisin kuvastoa, johon kuuluvat luonnon yltäkylläisyys, hedelmällisyys ja avoimesti osoitettu seksuaalinen nautinto. Vastakohtaksi asettuu jälleen gernialainen kohtuutta ja siveyttä korostava yhteiskunta, jota vastaan Nevare peilaa metsäkokemuksiaan jatkuvasti kerronnassa. Paratiisimyyttiin liittyy ajatus palaamisesta primitiiviseen tilaan, joka voisi vapauttaa ihmisen sosiaalisista ja yhteiskunnallisista rajoituksista. Romantisessa erämaakäsityksessä elämä metsässä idealisoitiin harmoniseksi tilaksi, jossa ihmisen luonnollisella sensuaalisuudella on tilaa toteutua. (Nash 1967/2001, 48.) Speck-metsässä Nevare siirtyykin hetkittäin dualismien rajojen yli ruumiilliseksi, tunteiden ja aistien vietäväksi antautuvaksi objektiksi ja kokee yhdistyvänsä osaksi luontoa.

Passiivinen heittäytyminen luonnon huomaan ei koskaan kestä kauaa, sillä metsän

uhanalainen asema ja Nevaren vastuu sen pelastamisesta tunkeutuvat toistuvasti paratiisiin, joka lukuisissa kohtauksissa rikotaan apokalyptisin kuvin. Paratiisimaiset jaksot päättyvät lähes poikkeuksetta heräämiseen tai nukahtamiseen, ja Nevare kyseenalaistaa niiden todellisuuden kerronnassaan. Lyhyiinkin vapautumisen hetkiin liittyy lisäksi pelko erämaan epäsiivästä vaikutuksesta ja maskuliinisen, kulttuurisen, rationaalisen valta-aseman menettämisestä. Nevare toteaa Olikean saattaneen hänet primitiivisten viettien orjaksi:

I pursued her mindlessly like a dog tracking a squirrel as it jumps from tree to tree. She had reduced me to my most elementary drives, food and sex. Dignity, intellect, rationality fell away from me as I hunted her through the dusky woods. (*FM*, 586.)

Olikea on Nevarelle yhtä aikaa sekä kaikki tarpeet tyydyttävä rakastajatar että vaarallinen seireeni. Hän on suhteen aktiivinen osapuoli, jota kuvataan jopa maskuliiniseksi: ”Her response to me seemed almost masculine, she was so aggressive” (emt., 625). Nevare ei osaa päättää, edustaako metsä paratiisin vapautta vai elämellisyteen taantumista, viattomuuden tilaa vai lankeamista. Metsän tarjoama sensuaalisuus on pelottavaa, koska sitä ei pysty hallitsemaan tai vastustamaan. ”[W]hen I tried to resist the double sirens of food and sex and simply go to my own bed, I would awaken from a dream of walking in the forest to find that I was, indeed, walking in the forest” (*FM*, 624). Nevaren näkökulmasta metsä on gernalaisen itsekontrollin vastakohta. Erämaan kyky murtaa sivistyksen ohut ulkokuori ja paljastaa ihmisen todellinen, torjuttu pimeä puoli on kirjallisuudessa paljon käytetty ja yhä vaikutusvaltainen motiivi (Short 1991, 8–9). Speck-metsässä pelottavan erämaan myytti törmää paratiisikuvastoon, ja Nevaren tulkinta metsästä vaihtelee näiden kahden ääripään välillä.

Pelko luontoa kohtaan aiheutuu sekä Hobbin trilogiassa että Wintersonin romaanissa fyysisen ympäristön käsittämättömästä toiseudesta ja heijastuu sen kuvaamiseen vieraana tai hirviömäisenä. Luonnon hallitsemattomuus – olipa kyseessä oma ruumis, maaginen metsä tai ydinonnettomuuden muuntama maisema – aiheuttaa kauhua luonnosta vieraantuneissa tai sitä omien tarkoituseriensä mukaiseksi muokkaamaan pyrkivissä henkilöissä.

3.3 ”The only waste in the Cosmos comes from human beings”: uhanalainen luonto

3.3.1 ”There isn't one little plant growing alone”: luonnon verkosto

Toisella tapaa hallitsematonta on uhanalainen, kuoleva luonto. Ympäristötuhojen kuvauksissa yhdistyvät genresidonnaiset ja yleisesti luonnon uhanalaisuutta korostavan retoriikan piirteet, joista näkyvimpiin kuuluvat luonnon kuvailuun käytetyt metaforat. Buellin (1995, 281–282) mukaan läntisen kulttuurin piirissä luonnosta käytetyistä suurista metaforista ovat toistuvasti asettuneet vastakkain erityisesti verkoston ja koneen metaforat. Verkostometafora hahmottaa luontoa ekosysteeminä, joissa kaikki eliöt ovat yhteydessä toisiinsa ja niiden väliset suhteet ylläpitävät luonnon herkkää tasapainoa. Näiden suhteiden dramatisointi on keskeinen elementti kirjallisuuden ekokatastrofikuvauksissa. Verkostometaforan avulla pyritään varoittamaan arvaamattoman laajasta tuhosta, jonka pienetkin teot voivat aiheuttaa edetessään pitkin luonnon verkostoa pitkin. (Emt., 302.) Konemetafora puolestaan sisältää oletuksen ennustettavuudesta ja hallittavuudesta. Luonnon koneistoon perehtynyt ihminen kykenee tarvittaessa myös korjaamaan tai parantelemaan sitä. Mekaaninen luontokäsitys muodostui Williamsin (1980/2003, 54–55) mukaan osana aatehistoriallista kehitystä, jonka myötä jumaluus erotettiin luonnosta. Luonnon prosesseja ryhdyttiin tutkimaan ilman oletusta korkeammista tarkoituseristä tai luomistyöstä, ja luonto alettiin vähitellen käsittää mekanismeina, joiden toimintaperiaatteen voi selvittää ja selittää fysiikan lakien avulla. Luonto hahmottui johdonmukaisena koneena, ja ihminen miellettiin siitä erilliseksi, ulkopuoliseksi tietoisuudeksi, joka saattoi havainnoida luontoa ja muuntaa sitä omien päämääriensä mukaan. (Emt.)

The Soldier Son -trilogian maailmassa gernalaisten luontokäsitys on mekaaninen, kun taas näkemys luonnosta verkostona liitetään molempien alkuperäiskansojen – plainspeople-heimojen ja speckien – luontokuvaan. Heimot elävät harmoniassa luonnon kanssa keräillen kasveja ja metsästäen riistaa. Luonnon verkoston fantastisena elementtinä ja yhteenkietovana voimana toimii taikuus. Plainspeople-heimojen taikuuden kudosta ylläpitää kivinen monumentti, ”tanssiva värttinä” (Dancing Spindle). ”[The Spindle] pulled the widely scattered threads of magic out of the world and gathered them into yarn” (FM, 58). Speck-kansan taikuus puolestaan tiivistyy verkostoksi kuvattuun metsään. Kaembra-puiden juuret ja oksastot muodostavat hienostuneen tietoverkoston, jonka kautta uutiset leviävät metsässä ja speckit pääsevät yhteyteen muinaisten edeltäjiensä tiedon kanssa. Myös muu kasvillisuus ja eläimistö hahmottuvat yhdeksi suureksi verkostoksi. Speck-kansan luontosuhde on symbioottinen ja heidän luontokäsitystään selitetään vertauksella kasveista,

jotka kasvavat eri puolilla puroa mutta ovat etäisyydestään huolimatta yhteydessä juuriverkoston kautta.

”[S]he went over and grabbed the plant that [she said] was me and she pulled it up out of the ground. But its tough little roots came with it. And she started following that root, lifting it up out of the ground, and that root went from my plant to another to another and to another and finally it went right under the stream and came up on the other side and she pulled it up and it went to the plant she said was her. And she stood there, holding up all this network of roots and she said, 'See. There isn't one little plant growing alone. It's all of us.' [...]

For her, it's not a metaphor. It's reality. She truly believes that we are connected to one another and that in some way, we are all part of one big . . . something.” (Emt., 449–450.)

Metsää kuvaillaan trilogian muihin maisemiin verrattuna rönsyilevästi, ja fantastisen eksoottisen kasvuston kietoutuminen yhdeksi kokonaisuudeksi tuodaan usein esille. Metsässä vallitsee terve, tasapainoinen sisäinen kiertokulku. Buellin vastakkaisina tarkastelemat verkosto- ja koneisto-metaforat palvelevat speck-metsän kuvauksessa samaa käsitystä luonnosta itsenäisenä järjestelmänä, jossa kaikella elävällä on paikkansa ja roolinsa kokonaisuuden toiminnassa.

Here life balanced as it had for hundreds, perhaps thousands of years. Sunlight and water were all that was required for the trees to grow. The trees made the food that fed whatever moving creatures might venture through this territory, and became the food that replenished the soil when their leaves fell to rot back into earth. This working system was as refined and precise as any piece of clockwork ever engineered by man. It worked perfectly. (RM, 30.)

I became aware of the deep carpet of life that extended around me in all directions. I was a mote in that intertwining net of living things. Life extended deep beneath my feet in the rich earth with the questing roots and the burrowing worms and the scuttling beetles. Trees surrounded me and reached far above my head. Rabbits, deer and foxes moved in the darkness just as I did, while overhead, birds both sleeping and wakeful perched on the branches. (Emt., 32.)

Nevare tarkastelee metsää ensin mekaanisen luontokäsityksen mukaisesti sen ulkopuolelta ihailien sen ravintoketjujen ja resurssien kierrättymisen täydellisyyttä ja kuvaillen sitä yhtä hienostuneeksi ja tarkaksi kuin ihmisen rakentamaa kellokoneistoa. Juuri kello on mekaanisen luontokäsityksen merkittävimpiä metaforia. Valistusaikana vakiintunut metafora esitti maailmankaikkeuden kellokoneistona, jonka valmistaja ja käynnistäjä on jumalallinen mutta jonka nykyisten ilmiöiden syyseuraus-suhteet ovat näkyvissä ja tutkittavissa avoimesti kuin mekaanisen rattaiston. Fysiikan tieteenalan uusien löydösten innoittama kielikuva korosti luonnonlakien ymmärrettävyyttä ja ennustettavuutta.

Jälkimmäisessä katkelmassa puolestaan korostuu metafora metsästä verkostona, suurten ja pienten elämien yhteenkietoutuneena ekosysteeminä. Ihmistä rakennustaitoineen ei nosteta tasavertaiseksi luonnon kanssa, vaan inhimillinen tarkastelija on itsekin osa verkostoa. Kertoja-Nevaren sanavalinta on monimerkityksinen: ”mote” voi viitata verkoston solmukohtaan tai

tomuhiukkaseen, ja sillä on myös Raamatusta juontuva vakiintunut merkitys silmästä löytyvänä rikkana. Nevare hahmottuu näin häviävän pieneksi, mahdollisesti vieraaksi ja häiritseväksi osaksi luonnon verkostoa. Katkelmissa palataan jälleen ajatukseen alkuperäisestä luonnosta, jonka tila säilyisi staattisena ja tasapainoisen muuttumattomana ilman ihmisen aiheuttamaa häiriötä. Sama oletus on taustalla Puunaisen Nevarelle esittämässä kysymyksessä:

”A hundred years from now, if our people prevail, the soil here will be a bit deeper, the girth of the trees will be greater, and little else will have changed. The same flowers will bloom, the same pollen will drift, and the same butterflies will float among the foliage. I am happy to wait a hundred years for that. What will be here if the intruders prevail, Soldier's Boy? What will you wait a hundred years to see?” (FM, 741.)

Inhimillisten tunkeilijoiden aiheuttamat muutokset ovat speck-näkökulmasta väistämättä kielteisiä, koska ne ovat *muutoksia*, häiriötekijöitä täydelliseksi hioutuneen järjestelmän tasapainolle.

Ajatus ihmisen läsnäolon ylimääräisyydestä tai häiritsevyydestä nousee esiin myös *The Stone Gods* -romaanissa. Hobbin trilogian tavoin luonto esitetään Wintersonin tekstissä runsaana, omavaraisena ja sisäisessä kiertokulussaan optimaalisen tarkkana. Se pärjäisi mainiosti, jos ihminen vain jättäisi sen rauhaan.

”The natural world is abundant and extravagant, but nothing is wasted. The only waste in the Cosmos comes from human beings.” (SG, 37.)

Beech trees are easy to climb, and in their tops is a green and secret world. At their bottoms, underfoot is the crunch of the sharp-shelled beech nuts, and a different world, lower, mysterious, the micro-tunnels of mice and weasels.

These worlds need nothing from us, except that we leave them alone – but we never do. (Emt., 201.)

Lyyrisen kuvauksen myötä pyökkimetsä näyttäytyy lähes yhtä maagisena kuin speck-metsä. Kasvien ja eläinten maailmat esitetään salattuina ja ihmiselle mysteerisinä. Niihin kajotessaan ihminen puuttuu järjestelmään, jota ei ymmärrä. Samalla tavoin kuin speck-metsän kuvauksessa edellä, kertojan näkökulma tekee harppauksen korkeiden puiden ja maanalaisen elämän välillä korostaen luonnon verkoston monimuotoisuutta, joka ulottuu suurimmista, vanhimmista puista aina mikroskooppisiin kovakuoriaisiin saakka. Sama vertikaalisella ulottuvuudella ja mittakaavan muutoksella leikittely toistuu Sinisen planeetan luonnon kuvailussa.

There are leaves that have grown as big as cities, and there are birds that nest in cockleshells. [...]

Trees like skyscrapers, and housing as many. Grass the height of hedges, nuts the swell of pumpkins. Sardines that would take two men to land them. [...]

And, underneath, mushrooms soft and small as a mouse ear. A crack like a cut, and inside a million million microbes wondering what to do next. (Emt., 3.)

Kauniin ja runsaan luonnon kuvauksia kehystävät Wintersonin romaanissa yleensä keinotekoiset tai

katastrofiset maisemat, mikä korostaa uhanalaisuuden vaikutelmaa. Pyökkimetsää muistellaan kauhistuttavan kuolleen metsän keskellä, ja Sinisen planeetan luontoa ihastellaan hetkeä ennen tuhoisaa asteroidi-iskua. Kertoja myös ironisoi itse omia idyllisiä luontokuvauksiaan. Näin tapahtuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Billie kuvailee nostalgisesti viimeisenä luonnollisena vyöhykkeenä esitettyä maatilansa.

And in the middle of this hi-tech, hi-stress, hi-mess life, F is for Farm. [...] My farm is the last of its line – like an ancient ancestor everyone forgot. It's a bio-dome world, secret and sealed: a message in a bottle from another time. [...]

The distance the eye follows to whatever moves and dives, the life that fills every bit of uncultivated hedge and verge. The burrows, tunnels, nests, tree-hollows, wasp-balls, drilled-out holes of the water voles, otter sticks, toad stones, mice riddling the dry-stone walls, badger setts, molehills, fox dens, rabbit warrens, stoats brown in the summer, ermine in winter, clean as bullets through the bank. [...] A green-headed duck and a white swan dropping under the white-foamed fall of the green water to the bottom of the clough where the frogs wait patiently to be in a fairytale.

There is no magic wand here. If I don't move the Solo in the next five minutes, yellow will change to orange will change to red, not the way the sun changes, to mark the day, but so that my fine gets bigger. (Emt., 13–14.)

Varsin visuaalisesti kuvattu maatilan alue vilisee elämää silmän kantamattomiin. Kuten pyökkimetsä, myös farmi on salainen, unohdettu ja katoava maisema. Satumaisista sammakoista palataan kuitenkin äkisti takaisin kaupunkiin ja turhauttavaan taisteluun kertojaa vainoavan automaattisen pysäköinninvalvonnan kanssa. Maiseman sävyihin sulautuvien värikkäiden eläinten luettelosta siirrytään kappaleen vaihtuessa kaupungin symbolisiin värikoodeihin, utopiasta arkitodellisuuteen, tasapainoisesta luonnonjärjestyksestä sääntöjen ja rangaistusten säätelyyn yhteiskuntaan. Keskusvallan dystopinen yhteiskuntajärjestys toimii vastakohtana luonnon utopistiselle vapaudelle.

Luonnon verkoston herkkyydestä ja ihmisen aiheuttamien muutosten aikaansaamista hallitsemattomista ketjureaktioista käy esimerkiksi Pääsiäissaaren kohtalo romaanin keskimmissä osassa. Ihmiskasutuksen myötä saaren yltäkülläinen luonto on rappeutunut ja tiheät palmupuumetsät vaihtuneet eroosion köyhdyttämään tomuun.

In the "back-time", the god MakeMake had filled the island with forests and springs and fishes and birds so that no man could want who could stretch out his hand. Into this abundance came the Ancestors in boats, making houses and ceremonial dwellings and living only by the word of the White Man – the Ariki Mau.

Wood was needed for fires and building, and land was needed for plantains and bananas and sundry crops. The Palms that were so tight together that a man must walk sideways to pass through them were felled, one by one by one, until, slow by slow by slow, the seabirds no longer visited the island, and the rain no longer fell, and the ground crumbled and burned, and the soil turned to red dust that grew nothing. (Emt., 132–133.)

Tuhoutuneen luonnon runsaus vastakohtaistuu jälleen nykyhetken karuun maisemaan, ja metsä

näyttäytyy luonnon kiertokulun ylläpitäjänä ja edellytyksenä: lintujen kaikkoaminen, kuivuus ja eroosio esitetään suorina, joskin hitaina, seurauksina metsän hakkaamisesta. Puiden kaatamista perustellaan erityisesti kivipatsaiden siirtämiseen tarvittavalla puutavaralla. Pääsiäissaari tunnetaan moai-patsaistaan, joita on ihasteltu muinaisen inhimillisen kulttuurin uskomattomina saavutuksina. Wintersonin romaanissa ne hahmottuvat ympäristötuhon myötävaikuttajiksi ja luonnolle vahingollisiksi symboleiksi. Konkreettisen, saaren kaikelle elävälle välttämättömän metsän tuhoaminen abstraktin uskonnon ja inhimillisen kulttuurin monumenttien pystyttämisen vuoksi ihmetyttää ja kauhistuttaa Billyä, varsinkin kun saaren keskenään sotivat heimot tuhoavat tapahtumahetkellä vuorostaan näitä kallisarvoisia patsaita. Kivipatsaat, joiden mukaan romaani on saanut nimensä, muodostuvat ihmisyyhteisöjen turhien, luontoa vaurioittavien ponnistelujen kuvaksi, ja saarelle sijoittuva, lyhyt jakso romaanin keskellä vaikuttaa pitkälti allegoriselta – jopa kertojan näkökulmasta.

It is as if, here, everything signifies some other thing: the Bird, the Egg, the flag, the writing, the winning, the winner, the Stone Gods, even the island, even the world are symbols for what they are not. [...]

I must have some covering, the world must have some covering for its nakedness, and so the simplest things come to impart the greatest significance – a piece of bread becomes a body, a sip of wine, my life's blood. That one thing should stand for another is no harm, until the thing itself loses any meaning of its own. The island trees and all of this good land were sacrificed to a meaning that has now become meaningless. To build the Stone Gods, the island has been destroyed, and now the Stone Gods are themselves destroyed. (Emt., 136.)

Billy toteaa symbolien olevan haitallisia, jos konkreettiset asiat tai esineet joihin ne kiinnittyvät menettävät alkuperäisen, oman merkityksensä. Romaani vihjaa näin käyneen luonnolle, johon ihmiset kerta toisensa jälkeen projisoivat omia merkityksiään ja tarkoituksensa. Kuten Cronon (1995a, 25–26) esittää, jopa nykyinen ympäristöstä huolehtiminen voi populaarissa muodossaan olla sille haitallista, kun luonto käsitetään vakaaksi, ulkopuoliseksi ei-inhimillisten arvojen lähteeksi, jota vastaan arvioidaan ihmisen toimintaa.

Huolimatta kertojan avoimesta viittauksesta allegorisuuteen Pääsiäissaari-jakso on myös romaanin historiallisesti totuudenmukaisin osio. Jared Diamond (2005, 124–127) tarkastelee Pääsiäissaarta esimerkkinä ekosidista, tahattomasta ekologisesta itsemurhasta, jossa luonnon sietokyvyn ylittyminen johtaa sitä kuormittaneen ihmisyyhteisön romahdukseen. Saaren runsaat, monimuotoiset metsät katosivat vuosisatojen ajan jatkuneen liiallisen hakkuun seurauksena lopulta kokonaan, mikä aiheutti eristäytyneellä saarella ketjureaktion: raaka-aineiden loppumisen, eroosion, nälänhädän ja väestöromahduksen. Muutosten seurauksena saaren ideologinen ja uskonnollinen elämä muuttuivat, ja heimojen välisissä sodissa esi-isien kunniaksi pystytetyt patsaat kaadettiin. (Emt.) Saaren luonto on malliesimerkki hauraasta, sisäisestä kiertokulusta riippuvaisesta

ekosysteemistä, jossa katastrofi levisi verkostometaforan mukaisesti.

Diamond (emt., 131) pohtii, mitä mahtoi sanoa saaren asukas kaataessaan vihoviimeisen puun. Wintersonin romaanissa kysymykseen annetaan vastaus: puun kaatavat miehet tottelevat vaiti johtajansa käskyä, mutta naiset vaikerovat ja yrittävät estää puun kaatamisen. Billy tarkkailee tapahtumia kaukoputkella ja erehtyy ensin luulemaan toimitusta hedelmällisyysriitiksi. Todistettuaan puun kaatamista hän ihmettelee Diamondin tavoin, miksi yhteisö tuhoaa oman olemassaolonsa edellytyksen. Billy peilaa saaren historiaa eurooppalaisten maanmiestensä sotiin ja päätyy toteamaan, että ihmiskunta vaikuttaa itsetuhoiselta. ”Mankind, I hazard, wherever found, Civilized or Savage, cannot keep to any purpose for much length of time, except the purpose of destroying himself” (SG, 132). Kritiikki kohdistuu maskuliinisen kulttuurin riskinottoon, joka elämän jatkuvuuden ja tasapainon säilymisen sijasta tavoittelee yhä suurempaa valtaa materiaalisesta maailmasta, yhä suurempia voittoja ja aina uusia valloituksia. Läpi romaanin erityisesti miehet yhdistetään tähän metaforiseen uhkapeliin. Romaanin kahden viimeisen osan kertojana toimivan Billien isä kuvataan uhkapeluriksi. Matkalla Siniselle planeetalle Handsome esittelee toistuvan maailman ideansa kertomalla tarinan uhkapelissä kaiken yhä uudelleen menettävästä miehestä. Katuvan, kerta toisensa jälkeen uuden mahdollisuuden saavan miehen kohtalo rinnastetaan maailmoihin, jotka ihmiset yhä uudelleen tuhoavat. Pääsiäissaarella puolestaan kilpaillaan nokitiiran ensimmäisestä munasta. Samoin kuin viittaus luojajumala Makemakeen myös munakilpailu perustuu saaren todelliseen traditioon: Orongo-kultin vuosittain järjestämässä kilpailussa ensimmäinen nokitiiran munan löytänyt voitti klaanilleen vuodeksi lintumiehen tittelin ja valta-aseman (Diamond 2005, 128). Billy tarkastelee hengenvaarallista kiipeilykilpailua uhkapelinä.

This may be wasteland but here, as in every place the world can shew, men will gamble and plot and fight and fall, all for the winning of a trophy. A woman's heart, a piece of land, a kingdom, a lordship, a contract, a ship, an egg – it hardly matters the which or the what, as soon as it is seen to be desired by one, another will make a prize of it. (SG, 137).

Useissa uskonnoissa munalla on symbolinen merkitys maailman luomisessa, ja tätä kautta muna-kilpailu yhdistyy myös romaanin tematiikassa toistuvaan ajatukseen uudesta maailmasta. Billyn opas ja rakastettu Spickers tavoittelee muiden saarelaisten joukossa munaa toiveenaan yhdistää saaren sotivat klaanit ja palauttaa saaren luonto vanhaan kukoistukseensa. Jälleen kerran uusi maailma osoittautuu kuitenkin tavoittamattomaksi haaveeksi. Spickers loukkaantuu kilpailun tuoksinassa, ja vain kuolemansa kautta hän pääsee näkemään haaveilemansa Amsterdamin ja elpyneen saaren. ”In my dream,’ [Spickers] says, ’the island is thick-forested like fur, and green and dark and alive. The waterfalls flow again and there is a lake as hidden as sleep.’” (Emt., 139–140.)

Diamond (2005, 136) toteaa Pääsiäissaaren historian olevan erityisen ahdistava ekosidi siksi, että eristäytynyt, luonnonvaroiltaan rajallinen saari vertautuu vaivattomasti nykytilanteeseen ja elottoman avaruuden ympäröimään maapalloon, jonka globaalit luonnonvarat ovat samalla tavalla riippuvaisia toisistaan. Wintersonin romaanissa tähän valmiiseen allegoriaan tartutaan tavalla, joka paitsi varoittaa resurssien loppuunkuluttamisen seurauksista myös muistuttaa ekosidien olevan osa maapallon todellista historiaa. Tieteiskirjallisuudellisten jaksojen väliin sijoittuva saaren kuvaus on paradoksaalisesti sekä allegorisiin että faktuaalisin osa romaania.

The Soldier Son -trilogiassa taikuuden ja luonnon metaforana toimii verkoston ohella tanssi. Erityisen voimakkaasti se tuodaan esiin trilogian loppuratkaisussa, jossa Nevaren puoliskot yhdistyvät tanssissa toisiinsa, taikuuteen ja luontoon.

I was complete and all I had been meant to be. I was the perfect vessel for the magic and ready now to take up my task. Oh, but it was no task, it was joy. The magic and the music of that magic coursed through every vessel in my body, prompting me to the dance. My hands floated at the ends of my arms. I lifted my head and felt the music pull me taller. I moved with grace and beauty, dignity and purpose. [...] I opened my arms to the forest, and beyond it, to the wide world and all it contained. I opened my heart and my eyes and my mind, and I danced away [...]. (RM, 466.)

Viimeistä tanssia ennakoidaan läpi trilogian lukuisin viittauksin: plainspeople-heimojen taikuutta kehittävä kivipaasi on nimeltään ”tanssiva värttinä”, speckit levittävät ruttoa tomutanssin (Dust Dance) avulla, ja metsän säteilemä pelko ja masennus saadaan aikaan tanssimalla. Jopa gernalaisten sosiaalisessa kanssakäymisessä tanssiaisilla on merkittävä rooli. Lisäksi luontokuvauksessa käytetään toistuvasti tanssimiseen ja musiikkiin assosioituvia ilmauksia.

Elgin (1985, 87–88, 119) tarkastelee C. S. Lewisin ja Charles Williamsin tuotannosta löytämiään tanssikuvauksia symboleina maailmankaikkeuden monimutkaisista sisäisistä riippuvuussuhteista. Verkostometaforan tavoin tanssi korostaa elävien olentojen keskinäistä yhteyttä. Lewisin teksteissä esiintyvä ”suuri tanssi” (The Great Dance) saa kristillisen merkityksen luomakunnan kaikkien olentojen välisenä vuorovaikutuksena, mutta samalla se on luettavissa myös kuvauksena kompleksisesta ekosysteemistä, jonka jokainen osa on kokonaisuuden kannalta tärkeä ja keskenään tasa-arvoinen. Eliöt kietoutuvat tanssissa yhteen monimutkaisten keskinäisten suhteiden välityksellä, eikä yksikään niistä voi hallita muita ilman äärimmäisen hienosyisen kuvion rikkoutumista. (Emt., 88–94.)

Samalla tanssimetafora kuitenkin painottaa verkostoa selkeämmin luonnon alituista liikettä ja muutosta (vrt. emt., 119). Staattisen ja passiivisen luontokäsityksen sijasta se korostaa aineen ja energian jatkuvaa virtaamista sekä uusien yhteyksien ja askelkuvioiden muodostumista. Tanssiessaan itsensä osaksi maagista luontoa Nevare tarkastelee lintuperspektiivistä Kuninkaan tietä ja sen etenemisen aikaansaamia muutoksia tehden niistä oman, molempien kansojen näkökulmia

yhdistävän tulkintansa.

I could see how the road had changed everything. Wherever the road had gone, little trails and paths and byways had sprouted out from it and spread their roots. [...] There was good in that, and there was bad, but of itself it was neither; only change. People had to live somewhere, and population pushed from one area flowed into another just as surely as water flows downhill. There was nothing evil about it; change was only change. (*RM*, 468.)

Muutos ei enää näyttäydä yksiselitteisesti pahana, kuten speckien näkökulmasta, tai hyvänä, kuten gernalaisten kolonialistisesta perspektiivistä. Ihmiskasutuksen leviämistä verrataan virtaavaan veteen ja sen eteneminen esitetään luonnollisena. Tie itse vertautuu niin ikään luonnostaan kasvavaan, haarautuvaan ja juurtuvaan organismiin. Näin myös speckien jyrkän konservatiivinen luontokäsitys kyseenalaistuu tai lientyy trilogian loppupuolella.

Kaiken elävän tanssiin kuuluu paitsi rajatonta riemua ja yhteenkuuluvuutta myös kipua, kärsimystä ja kuolemaa, jotka kietoutuvat erottamattomasti osaksi luonnollista kiertokulkua (Elgin 1985, 93–94). Myös Nevaren euforinen tanssi päättyy kuolemaan: hän tanssii ruumiinsa ja taikuutensa loppuun. Kipu huipentuu kohtaukseen, jossa Nevaren nääntynyt ruumis luovutetaan kaembra-puulle ja hänen tietoisuutensa yhdistyy puuhun.

My awareness was being fused with the tree's life. Leaves turning towards the sun. Roots taking up water. Leaf buds slowly unfurling. Very gradually, I began to be aware of this new body's senses and needs. It had a different sort of awareness of the world. Light and temperature and moisture were suddenly far more significant to me. For a fixed creature, these things matter so much more than to something that is mobile and can seek out what it needs. I became aware that to live I had to harvest all resources within my reach. [...] I wanted next to nothing growing beneath my reaching branches. The leaves I dropped there were my nutrients, to rot and nourish my own roots. I wished to benefit from all the moisture that fell within the range of my reaching roots, not share it with competitive life. [...] [I]n many ways, a tree was not so different from a man [...]. (*RM*, 485.)

Sulautuessaan luontoon Nevare havaitsee yllätyksekseen puun terveen itsekkyyden, joka tähtää ravinnon varmistamiseen ja selviytymiseen. Sama välinpitämättömyys muusta kuin oman elintilan ja kasvun turvaamisesta on esillä trilogian ensimmäisessä osassa Nevaren unessa, joka ennakoi puuhun yhdistymistä.

[T]he oak had taken me in. Its bark had grown over my shoulders and engulfed my torso. [...] As Nevare, I dwindled to nothing, and became instead a green awareness. [...] The Academy fell before me, and became a forest, a forest that slowly began to climb over the walls of the grounds and spread out into the streets and byways of Old Thares.

I felt nothing about all this. I was green, alive and growing, and that meant all was well. Everything was safe. I had protected them all. (*SC*, 318.)

Kartoittaessaan *Taru sormusten herrasta* -trilogiaan sisältyviä erilaisia luontokäsityksiä Elgin (1985, 40–42) kuvailee enttejä tavalla, joka muistuttaa kaembra-puiden selviytymistaistelua. Myös entit ovat uhanalainen osa ikivanhaa luontoa. Ne ovat sormusten mahdin ulkopuolella ja

välinpitämättömiä Keski-Maan valtasuhteista tai abstrakteista käsitteistä kuten oikeudenmukaisuudesta. Entit reagoivat ainoastaan niihin itseensä kohdistuvaan välittömään uhkaan ja niiden tärkein huoli on oman lajin selviytyminen (emt.). Luontokappaleina myös kaembra-puut ovat amoraalisia kaiken muun paitsi speck-metsään kohdistuvan uhan suhteen. Ne ovat vielä Tolkienin enttejäkin uhanalaisempia sikäli, etteivät ne kykene liikkumaan kasvupaikaltaan tai puolustautumaan ilman speck-kansan ja -taikuuden apua. Puilla ja niiden kaatamisella onkin keskeinen rooli luonnon kuolemaan liittyvässä kuvastossa.

3.3.2 ”The world was a white-out”: luonnon kuolema

The beauty and strangeness of Planet Blue intoxicated everyone. We were happy. This was unbelievable luck. It felt like forgiveness. It felt like mercy. We had spoiled and ruined what we had been given, and now it had been given again. This was the fairytale, the happy ending. The buried treasure was really there. [...]

And I looked at Spike, unknown, uncharted, different in every way from me, another life-form, another planet, another chance.

The asteroid hit four days early. (SG, 89–90.)

Nopeat siirtymät harmonisen kauniista luontokuvista apokalypsiin ovat sekä Wintersonin romaanin että Hobbin trilogian toistuvia elementtejä. Niiden avulla utopiat täydellisen paratiisimaisesta luonnosta osoitetaan ympäristölle vaarallisiksi fantasioiksi ja korostetaan luonnon tasapainon herkkyyttä. Apokalypsi on Buellin (1995, 285) mukaan voimakkain trooppi, joka nykyisellä ympäristöretoriikalla on käytössään. Sen funktiona on tehostaa kuvaa luonnon uhanalaisuudesta ja pyrkiä motivoimaan toimintaa tuhon estämiseksi. Erityisesti amerikkalaisissa kirjallisissa ja populaareissa diskursseissa apokalypsin troopilla on pitkät juuret, ja kompleksitkin ympäristökysymykset esitetään usein yksinkertaistettuina kriiseinä, jotka kytkeytyvät troopin tarjoamaan valmiiseen tunnekehukseen. (Garrard 2004, 104–105.) Apokalyptiselle retoriikalle on tyypillistä luonnon kuvaaminen tasa-arvoisten eliöiden verkostona, jossa tuhot leviävät laajalle. Mittakaava laajenee globaaliksi ja etäisyyttä nykytilanteeseen pyritään poistamaan viittauksilla tunnistettaviin nykyilmiöihin. (Buell 1995, 302–306.)

The Soldier Son -trilogiassa apokalypsin retoriikkaa käytetään, kun uhanalaisen speck-metsän tilanne yleistetään varoittamaan koko kertomusmaailmaa uhkaavasta katastrofista. Metsän kaataminen gernalaisten tien reitiltä kuvataan ymmärtämättömänä puiden tappamisena, jonka aiheuttamat vahingot leviävät luonnon verkostoa pitkin. Nevare tarkastelee hävitystä useaan otteeseen etäännytetysti maiseman yläpuolelta, vuoren rinteeltä tai taikuuden mahdollistamasta

lintuperspektiivistä. Kauempaa hän näkee selkeämmin, kuinka hävitys ja kuolema leviävät yhä laajemmalle alueelle.

[The King's Road] cut through the foliage like a worm's trail in an apple, bound directly through the stand of ancient trees below me. I could make out the road crews at work; they looked like busy insects eating their way into the forest. [...] From here I could see what was not apparent from the road. All trees along the road's edge had been weakened by the slash opened beside them. The leaves of some were a sickly green; the road had cut through their root systems. Some of the trees at the edge of the road gash were starting to lean out into the open space. The next snow load would bring them down, in turn weakening those who stood behind them. Those trees would die. (*FM*, 555–556.)

Katkelmassa gernialaisia verrataan kiireisiin hyönteisiin, jotka eivät hahmota nakertamansa suuren puiden verkoston kokonaiskuvaa tai arvoa. Madonkolon lailla tie kaivautuu ikivanhaan metsään, hajottaa sen juuret ja kaataa jättiläiset, jotka säilyttävät speck-esi-isien ja -äitien korvaamattoman arvokasta viisautta. Samanlaista asetelmaa, jossa ihminen esitetään metsää tuhoavana, tiedostamattomana hyönteisjoukkona, hyödynnetään trilogian ensimmäisessä osassa Nevaren tarkastellessa hakkuuaukiota.

The hillside scene reminded me of a large dead animal overcome by maggots. [...] The brown curl of [muck] wavered out into the river's current like a rivulet of clotting blood. Stripped logs like gnawed bones rested in piles at the river's edge or bobbed in the shallows. [...] It was carnage, the desecration of a god's body. [...] This was how the whole world would end. No matter how much of the forest's skin they flayed, it would never be enough for these men. They would continue over the face of the earth, leaving desecration and devastation behind them. [...] They did not see what they did, and even if they saw, they did not know how to stop. They no longer knew what was enough. (*SC*, 198–199.)

Kohtauksissa kehittyneen ja primitiivisen asetelma käännetään päinvastaiseksi: metsä kuvataan arvokkaampana, pyhänä organismina, ihmiset sitä kalvavina toukkina. Turmeltua metsää luonnehditaan metaforin, jotka esittävät sen ruumiillisena eliönä: työmiehet nylkevät metsän nahkaa, jokeen virtaava muta vertautuu vereen ja karsitut puunrungot kaluttuihin luihin. Ruumiilliseen väkivaltaan yhdistyvien kielikuvien kautta metsänhakkuun moraalinen oikeutus kyseenalaistuu. Gernialaisten toiminta hahmottuu luonnon hallitsemisen sijasta ymmärtämättömäksi, kyltymättömäksi oman elinympäristön tuhoamiseksi, joka johtaa lopulta koko maailman loppumiseen. Samoin kuin Wintersonin romaanin uhkapelin motiivissa, ihmiskunta näyttäytyy ahneena ja typeränä, elämän jatkumisen ja tasapainon sijasta yhä tuhoisampia valloituksia tavoittelevana. Trilogian kolmannessa osassa vertausta ihmisistä toukkina korjataan entistä epäedullisempaan suuntaan.

The road was the wound. It was a deep gash with a virulent infection, one that the forest could not heal by itself. The road builders had cut deep into the forest's green and living flesh, and filled that gap with gravel and sand and stone. Every time the forest tried to knit the wound closed with healing foliage, the road builders cut it back again. They were not like maggots in a wound, for maggots eat only dead flesh. (*RM*, 32–33.)

Hajottajina toukat ovat luonnollinen osa luonnon kiertokulkua toisin kuin ihmiset, jotka kajoavat myös metsän elävään kudokseen. Haavan ja sairauden metaforien myötä metsä hahmottuu tässäkin kuvauksessa vahvasti elollisena, ruumiillisena organismina. Tie puolestaan merkitsee ainoastaan tuhoa ja kuolemaa, joka leviää yhä laajemmalle omaa verkostoaan myöten.

From my vantage point, the new rent in the forest canopy looked like a disease eroding the green flesh of the living forest below me. (Emt., 25.)

The edges of the road were a crusty scab, and the road itself was like blood poisoning creeping up a man's veins towards his heart. Once the road had cut its way through the forest and across the mountains, the forest would never be the same. It would be an entity divided, and from that division, other roads and trails and byways would spread out into the forest as if the road had its own anti-life network of roots and tendrils.

[...]

Could death grow? I suddenly perceived that it could. Its spreading network could cut the living world into smaller and smaller sections, until no section was large enough to survive. (Emt., 30.)

Hallitsemattoman, vihamielisen luonnon kuvailuun käytetty ruumiillisuuden, sairauden ja haavojen kuvasto taipuu myös luonnon uhanalaisuuden korostamiseen, roolit vain ovat käänteiset. Metsä ei olekaan gernalaisia vahingoittava peto tai heitä tartuttavan ruton alkulähde, vaan haavoittunut eläin, jonka tunkeutajat myrkyttävät. Kuten apokalypsin trooppiin kuuluu, tuhon leviämislle ei näy rajoja, vaan kuolema uhkaa kasvaa kaikkialle ja tukahduttaa elämän lopullisesti.

The Stone Gods -romaanissa peruuttamaton ympäristötuho on edennyt Hobbin trilogiaa pidemmälle. *The Soldier Son* -trilogian maailmassa uhat ovat vielä torjuttavissa, jos luontoa myrkyttävät tunkeutajat saadaan pysäytettyä. Sen sijaan Wintersonin romaanin kierteisessä aikajatkumossa apokalypsi on jo tapahtunut ja tapahtuu aina uudelleen. Romaanin ensimmäiseen osaan sisältyvä tarina valkeasta planeetasta kuvaa maiseman, josta elämä on sammunut ikuisiksi ajoiksi. Planeetta on kuuma, kuollut, aavemaisen utuinen ja kauttaaltaan maailmanlopun valkea.

We found a planet, and it was white like a shroud. The planet was wrapped in its own death. We lowered ourselves through mists like mountains, cragged, formed, shaped, but not solid. Put out your hand and you put it through a ghost. Every solid thing had turned to thick vapour. [...]

There were forests there – each leafless trunk brittle as charcoal, but not black, white. White weapons in blasted rows, as though some ancient army had rested its spears and never returned. [...]

There had been oceans on the white planet. We found a sea-floor, ridged and scooped, and shells as brittle as promises, and bones cracked like hope. [...]

There is white that contains all the colours of the world but this white was its mockery. This was the white at the end of the world when nothing is left, not the past, not the present and, most fearful of all, not the future. There was no future in this bleached and boiled place. Nothing, not wild, not strange, not tiny, not vile, no good thing, no bad, could begin life again here. The world was a white-out. The experiment was done. (SG, 62–63.)

Kuvauksen lukuisat negatiiviset kiinnittävät huomion poissaoleviin, kadonneisiin elämän merkkeihin. Puut ovat lehdettömiä, valtamerialtaat vedettömiä ja planeetta vailla toivoa tulevasta elämästä.

Metsää verrataan hylättyjen keihäiden rivistöön ikään kuin planeetta olisi muinainen taistelukenttä. Romaanin kolmannessa osassa kaikuja valkean planeetan kuvauksesta hyödynnetäänkin kolmannen maailmansodan jälkien luonnehdintaan. Ydinpommien tuhoama maisema on samalla tapaa kuuma ja luhistunut.

After the fire-rip, after the heat, after the towers that fell in rubble, after the houses that collapsed like sucked-in paper bags, after the molten rain, the nuclear wind, the blacked-out sun, the buildings with their fronts torn off, the riverside apartments gutted, the river a stinking ditch, the roads blocked with concrete and ash, the burning that made surfaces unwalkable [...], the hoses shooting filthy water over steaming metal. The ugliness of the ruins – that was a shock – the ugliness of what we had built, the ugliness of how we had destroyed it, the brutal, stupid, money-soaked, drunken binge of twenty-first-century world.

Whiteout. Done. (Emt., 194.)

Kuten valkeaa planeettaa, tätäkin maisemaa kuvataan sanalla ”white-out”. Se viittaa maisemaan, jossa horisontti, etäisyydet ja suunnat katoavat valon sirotessa tasaisesti lumesta tai hiekasta.¹⁰ Tällaisessa maailmassa Billien tapaisen haaksirikkoutuneen on vaikea löytää uudelleen kurssia. Kohtaukseen heijastuu myös Pääsiäissaari-jaksosta tuttu rakentamisen ja tuhoamisen kuvio: kaupungin tornitalot, oman aikansa vaurauden ja edistyksen symbolit, vertautuvat saaren kivijumalapatsaisiin. Ydinsodan jälkeisessä maailmassa on vielä jäljellä elämää, mutta kuten Pääsiäissaarella, sitä leimaa luonnonvarojen väistämätön hiipuminen loppuun. Buellin (1995, 298–299) mukaan ydinsodan uhka aktivoi apokalyptisen ajattelun uudelleen tarjoamalla sille pätevemmän tieteellisen kehyksen. Sekä tieteiskirjallisuudessa että muussa ympäristöherätyksen jälkeisessä kaunokirjallisuudessa ydintuhoa onkin pohdittu paitsi ihmisyyhteisöjen myös ympäristön kannalta (Murphy 2009, 91–92).

Jokainen eri aikaan sijoittuva jakso *The Stone Gods* -romaanissa päättyy Billien, Spiken/Spickersin tai molempien kuolemaan. Näiden henkilökohtaisten maailmanloppujen ohella romaanin apokalypsit kohdistuvat melko laajalla perspektiivillä kuvattuihin maisemiin, joiden sisältämä elämä hiipuu kuolemaksi. Hobbin trilogiassa luonnon personifiointi viedään pidemmälle, ja kertomusmaailman fantastisuutta hyödynnetään kuvaamalla tuhoa yksittäisten luontokappaleiden, lähinnä puiden, näkökulmasta. Tietyöläisten kaataessa kaembra-puun Nevare tuntee hetken ajan sen tuskan:

[F]or a wavering moment, I was outside my body, reaching up to distant sunlight as I felt the inexorable severing of my connection to the earth and all it had been to me. I felt both the breeze that

10 ”White-out” *Oxford Dictionary of English*. Toim. Angus Stevenson. Oxford University Press, Oxford Reference Online. <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e0950370>, tarkastettu 26.9.2011. Ilmiöön viitataan romaanissa myös päähenkilön kiiwetessä satelliittilautaselle: ”The white surface of the dish was breaking up in places, but it was polar-blinding, and impossible to feel the distance or the scale. The parabola and the whiteness distorted my spatial sense [...]” (SG, 220.)

shivered my leaves and the deep vibration of the blades gnawing through me. A love of life deeper than anything I had ever felt rang through me, coupled with the anguish that it would end so suddenly. (*FM*, 667.)

Puu edustaa elämää ja maahan koettua yhteyttä, jonka gernalaisten kirveenterät kalvavat poikki. Kuten edelläkuvatuissa metsänhakkuukohtauksissa, puun personifointi määrittää sen kaatamisen fyysiseksi väkivallaksi ja elävän luonnon tappamiseksi. Ei-inhimillisten eliöiden personifointi kuuluukin apokalyptisen retoriikan keskeisimpiin elementteihin (Buell 1995, 302–304). Erityisen usein kuoleman uhka ja väkivalta kohdistuu trilogiassa Puunaisen henkilöhaamoon. Trilogian edetessä kuvataan toistuvasti, kuinka gernalaisten raivaama tielinja etenee suoraan kohti Puunaisen runkoa. Nevaren unissa kauniit, harmoniset hetket metsäluonnon keskellä Puunaisen kanssa päättyvät kuolemaan ja apokalyptisiin näkyihin: kannot muuntuvat hautakiviksi ja Puunainen mätäneväksi ruumiiksi.

A deep foreboding rose in me, tainting my dream. I smelled smoke and the fallen leaves suddenly became sodden and black and rotting. I sank into them. All around me, the forest became a cemetery of snagged stumps and bare, oozing earth. Tree Woman sagged into a rotting corpse. (*FM*, 324.)

Annette Kolodny (1975, 134) on osoittanut, kuinka metafora luonnosta feminiinisenä heijastui maskuliinisten sankareiden korostetun eroottiseen suhteeseen maahan amerikkalaisessa kontekstissa. Erämaata kuvattiin niin neitseellisenä paratiisina, valloitettavana rakastajattarena kuin ravitsevana äitimaana. Uudisraivaajien edetessä Amerikan mantereella kohti länttä hedelmällisen Eedenin ylistys vaihtui kuitenkin maan alistamisen, haltuunoton ja raiskauksen metaforiin (emt., 13–14, 71–73). Paradoksi oli väistämätön: uudisasukkaiden menestys vaati idealisoidun koskemattoman maan haltuunottoa ja muuntamista, luonnollisen paratiisin rikkomista (emt., 6–8). Amerikkalaiseen pastoraaliin sisältyikin maskuliinista, kolonialistista aggressiota, joka kohdistui paitsi feminiinisenä kuvattuun maahan myös naisiin ja alkuperäiskansoihin (Garrard 2004, 49–51).

Hobbin trilogiassa Puunaisen henkilöhaamo edustaa kaikkia näitä alistettuja kategorioita ja tiivistää samalla lukuisia erilaisia feminiinisen luonnon stereotypioita. Puunainen on puu, nainen ja speck, yhtä aikaa Nevaren vihollinen, rakastajatar ja mentori, ja haamoon kohdistuva väkivalta on korostetun seksuaalista. Trilogian ensimmäisen osan lopussa Nevare lävistää Puunaisen ruumiin tai rungon rautamiekallaan, ja toisen osan avauskohtauksessa tapahtumaan palataan Nevaren unessa tavalla, joka vahvistaa sen merkitystä metaforisena feminiinisen luonnon raiskauksena. Puunainen ja Nevare makaavat rehevän luonnon keskellä suojaisassa paviljongissa, ja koko ympäröivän luonnon kuvausta hallitsee eroottinen sävy. Köynnösten ja perhosten värittämä hedelmällisen, idyllisen paratiisin kuva rikotaan kuitenkin välittömästi väkivaltaisella kuvastolla, kun Nevare kääntää katseensa kohti Puunaisen alaruumista.

Vines and creepers that draped from the stretching branches above our heads formed the sheltering walls of our forest pavilion. Deep moss cushioned my bare back, and her soft arm was my pillow. The vines curtained our trysting place with their foliage and large, pale-green flowers. The stamen pushed past the fleshy lips of the blossoms and were heavy with yellow pollen. [...]

My cavalla sabre had slashed her wide open. Her entrails spilled from that gash and rested on the moss between us. They were pink and liverish grey, coiling like fat worms. They had piled up against my bare legs, warm and slick. Her blood smeared my genitals. (*FM*, 1–2.)

Nevare on kaatanut Puunaisen rungon ja tahriutunut feminiinisen luontohahmon vereen. Raiskatun, miltei tapetun luontonaisen kuva kytkee feminiinisen luonnon vahingoittamisen ja hyväksikäytön metaforan koko speck-metsään.¹¹ Läsä on jälleen samaa veren ja hajottajien kuvastoa kuin metsänhakkuukohtauksissa ja kaembra-puiden kauhukuvissa, ja siirtymä eroottisesta paratiisista raiskattuun luontoon on nopea, mikä korostaa hiuksenhienoa rajaa harmonian ja hyväksikäytön välillä. Rakastajan ja raiskaajan roolit näyttävät toisiinsa kytkeytyvinä maskuliinisen sankarin suhteina feminiiniseen luontoon.

Verkostomaisen luonnon, personifioitujen tasa-arvoisten luontokappaleiden ja kriisin mittakaavan laajentamisen lisäksi apokalypsin trooppiin kuuluu tuhon peruuttamattomuuden korostaminen. 1900-luvun ympäristödystopioissa luonnon hyväksikäytön kuvataan johtaneen korvaamattomiin vahinkoihin, eikä tuhosta ole pakoreittiä. (Buell 1995, 308.) Wintersonin ja Hobbin teksteissä uhanalaista, osin jo tuhoutunutta luontoa pyritään paikkaamaan teknologialla ja taikuudella. Ratkaisut ovat tieteis- ja fantasiakirjallisuudessa eräänlaiset paraleelit mutta epäonnistuvat yhtäläillä, sillä luonnon verkosto on liian monimutkainen parsittavaksi jälkikäteen. *The Stone Gods* -romaanin ensimmäisessä osassa epätoivoisiin yrityksiin pelastaa Orbus viitataan dialogeissa, jossa asettuvat vastakkain luottamus teknologiaan ja Spiken puolueeton arvio planeetan tilasta.

”Carbon dioxide is five hundred and fifty parts per million,” said Spike. ”It’s too late.”

”It is never too late!” said Manfred. ”That’s delusional, depressive and anti-science. We have the best weathershield in the world. We have slowed global warming. We have stabilized emissions. We have drained rising sea levels, we have replanted forests, we have synthesized food, ending centuries of harmful farming practices [...] we have neutralized acid rain, we have permanent refrigeration around the ice-caps, we no longer use oil, gasoline or petroleum derivatives. What more do you want?” (*SG*, 37–38.)

Yksittäisten vaurioiden korjaaminen saattaa hetkellisesti näyttäytyä ratkaisuna ongelmiin, mutta kokonaisuudessaan planeetan kohtalo on jo sinetöity. Manfredin henkilöahmon funktiona on tuoda esille teknologiauskoista näkökulmaa vastineeksi Billien skeptisille ja Spiken faktuaalisille laskelmille.

11 Raiskauksen uhka kohdistuu romaanissa useaan otteeseen myös inhimillisiin henkilöahmoihin. Raiskausteema onkin yksi romaanin keinoista rinnastaa luonnon ja naishenkilöahmojen asema. Luonnon ja naisen rinnastumisesta trilogian ensimmäisessä osassa ks. Nousiainen 2009, 35–39.

Hobbin trilogian maaginen vastine vahinkojen paikkaamiselle on kohtaus, jossa Nevare kuluttaa hetken mielihoiteesta kaiken kehoonsa varastoituneen taikuuden sabotoidakseen tietyömaan kasvien ja puiden avulla.

Like an unfurling green carpet, the massed plants surged forward, enveloping the forsaken roadbed. [...] They were like new skin covering a gaping wound. I choked the newly set culvert with greenery. I beckoned the lush, fat-stemmed, flat-leaved plants to fill it. [...] To the weak [trees], I commanded, 'Let go your grip and fall!' The strong I bade, 'Send out your roots. Buckle and break the road.' [...] [I]n my wake the road surface burst upward with questing roots, only to be concealed moments later by falling trees. [...] I spoke to the weeds and scrub brush that had survived in the ditches, and they burst into rampant growth, running up the banks and crawling across the road. My parade of destruction had become a charge. Nothing could stop me. (*RM*, 37–39.)

Kohtauksessa Nevare kokee hallitsevansa viimein taikuuden ja parantavansa metsän haavat. Villiä, riemukasta taikuuden käyttöä ja sen yksityiskohtaista kuvausta seuraa kuitenkin oitis kaembra-puun kautta Nevarea lähestyvän speck-vanhimman puhe, joka tuomitsee taikuuden taivuttamisen käyttäjänsä tahtoon yhtä pahaksi rikkeeksi kuin gernalaisten metsän muokkaamisen.

"I did not feel the magic speak at your act. Instead, I witnessed you bending your will to force trees to their deaths, to push plants to spread where they cannot sustain themselves, to push life just as unnaturally as the intruders have pushed death." (Emt., 42.)

Taikuuden – ja luonnon – oikea tapa toimia esitetään Nevaren hurjan toiminnan sijasta pitkinä kausaaliketjuina, jotka ihmisen näkökulmasta näyttävät tarkoituksettomana ja usein mitättöminä. Nevare pohtii taikuuden olemusta ja sen suhdetta teknologiaan trilogian viimeisessä osassa:

Was that what magic was, I wondered? Something that happened by such a convoluted chain of events that no human could have predicted it from the initial event? Was that the force that we called "magic"? The question twisted in my mind. Strike a steel against flint, and the first time a spark jumps, it seems like magic. But when the spark jumps every time, we add it to the list of things we can force the world to do. It became our science, our technology. (Emt., 296.)

Taikuus ja teknologia eivät enää näyttäydy vastakkaisina voimina, vaan samana ilmiönä tarkasteltuna eri näkökulmista. Taikuuden kärsivällisesti punomaan, sinänsä merkityksettömiltä vaikuttavien tapahtumien ketjuun perustuu myös trilogian loppuratkaisu, jossa Nevaren *Shaman's Crossing* -romaanin alkupuolella maasta poimiva pikkukivi osoittautuu malmipitoiseksi ja aiheuttaa sopiviin käsiin jouduttuaan kultakuumeen, joka vetää gernalaisten huomion pois speck-metsästä. Ratkaisu ei takaa speck-metsälle rauhaisaa tulevaisuutta aikojen loppuun asti, eikä lopullista, maagista ratkaisua uhanalaisen luonnon ongelmaan esitetä. Sen sijaan trilogian lopun tapahtumat muistuttavat ihmisyhteiskuntien ympäristöön kohdistuvien tuhoisien intressien häilyvästä luonteesta. Mielikuvituksellisten seikkailujen, valtataistojen ja veristen yhteenottojen jälkeen metsä ja sen myötä luonnon verkosto pelastuvat mitättömän pikkukiven ansiosta.

Apokalypsi tai sen uhka on sekä *The Stone Gods* -romaanissa että *The Soldier Son* -trilogiassa seurausta luonnon resurssien liiallisesta, ajattelemattomasta ja välinpitämättömästä ahnehtimisesta, eivätkä teknologia tai taikuus riitä sen estämiseen. Molemmat tekstit vaativat uhkien torjumiseksi syvempää luontokäsitysten muutosta. Luonnon valloittaminen ja hyväksikäyttö osoitetaan tuhoisiksi, mutta myös vapaan ja koskemattoman luonnon ihannointi johtaa ongelmiin. Jos luonto käsitetään yksinomaan ihmisen poissaolon määrittämäksi erämaaksi, joka kuolee ihmisen kosketuksesta, on valita tehtävä ihmisen ja luonnon selviytymisen välillä (Cronon 1995b, 83). Hobbin trilogiassa ihmisyhteiskunnan ja luonnon välinen selviytymistaistelu tiivistetään vertaukseksi puun runkoa pitkin kiipeävästä köynnöksestä.

I saw the forest again [...] as a perfectly balanced dance of lives. And the road still intruded into it, a skewer of death. But [...] I saw the road not as a single stripe of death, but as a feeler reaching out from a foreign organism. The road was to that system, not a stripe of death but a root, securing it in new soil. [...] And if I followed that root back to its source, I saw the Kingdom of Gernia, growing and spreading just as organically as a vine crawling up a tree. The vine that used a tree to reach the sunlight did not intend evil to the tree; it was incidental that it sucked all life from the tree as it climbed and spread, shading the tree's leaves with its own tendrils and foliage. The roads fed Gernia, and were focused only on sustaining their own organism. [...] My civilization and the forest were two organisms, competing for resources. (*RM*, 43.)

Kilpailevien organismien rinnakkaiselo vaatii luonnon tarpeiden tiedostamista ja huomioimista, jotta sen tasapainoinen tanssi ei katkea ignorantin ihmiskunnan ahnehtiessa maaperää yhä laajemmalla alueella.

4 Henkilöhahmot luonnon rajoilla

Sekä *The Soldier Son* -trilogiassa että *The Stone Gods* -romaanissa quest kohti uudenlaista luontokäsitystä vaatii onnistuakseen matkan varrella kohdattujen henkilöahmojen apua. Keskeisimmät tällaiset päähenkilöä opastavat hahmot muokkaavat jo omalla olemuksellaan määritelmää luonnon rajoista. Hobbin trilogiassa speck-kansa ja sen puissa elävät vanhimmat ylittävät eläimen ja ihmisen sekä kasvin ja ihmisen rajat, Wintersonin romaanissa puolestaan pohditaan luonnon ja koneen sekä ihmisen ja koneen rajoja Spiken hahmon kautta. Spiken, Puunaisen ja Olikean henkilöahmojen kuvausta yhdistää kysymys sukupuolesta, naisen rooleista ja feminiinisestä ruumiista. Luonnon rajoilla häilyvät naishenkilöhahmot tarjoavat keinon kommentoida paitsi luonnon esittämistä feminiinisenä myös tietynlaisen naiseuden esittämistä luonnollisena. Tutkielmani toisessa luvussa esitin, että kohdetekstieni päähenkilöiden quest suuntautuu uudenlaisen luontokäsityksen ohella uudenlaista sukupuolikäsitystä kohti. Nämä questit rinnastuvat paitsi luontokuvauksen metaforissa myös naishenkilöhahmojen kuvauksissa, joita tarkastelen seuraavaksi.

4.1 Puu, nainen, eläin

She was somehow a great tree and she was an immense woman, with all the attributes of both (*FM*, 322).

Puunaisen henkilöahmolla on Hobbin trilogiassa monia funktioita. Edellisessä luvussa osoitin, kuinka hahmon feminiininen ruumis ja siihen kohdistuva väkivalta vertautuvat luonnon hyväksikäyttöön. Gernialaisten tien lisäksi Puunaisen puuta uhkaavat tuli, kuivuus ja muut vähäisemmät vaarat, sillä Nevaren kaadettua Puunaisen massiivisen rungon tämän ankkuri materiaalisessa maailmassa on kannosta kasvava hauras vesa. Persoonapronominien käyttö kaadetun puun kuvauksessa toimii muiden luontoa personifioivien kohtausten tavoin retorisenä tehokeinona elävän luonnon vahingoittamista vastaan.

She had streched her length out on the forest floor where she fell, a glorious statue toppled from its pedestal. Her torso and head melded with the fallen portions of the tree. The mass of her hair ranged from glossy curls around her face to flowing tresses that merged with the rough bark of the trunk beyond her head. [...] The felling of her tree had created a clearing in the forest canopy. Light spilled from above to warm the earth. A host of plant life had sprung up around her. (*Emt.*, 322–323.)

Kohtauksessa käytetty kieli on tunteisiin vetoavaa, suorastaan mahtipontista. Myöhemmin Nevaren

kuvaillessa samaa paikkaa ilman personifikaation mukanaan tuomaa tappamisen tai ruumiillisen väkivallan konnotaatiota hän näkee mahtavan, jalustaltaan syöstyn patsaan ja kiiltävien kiharoiden sijasta vain kookkaan, sammalen reunustaman puunrungon.

The long trunk had measured its length on the forest sward, brushing aside lesser trees as it fell and opening a huge gap in the forest canopy. In the years that had passed since I'd felled it in a dream, moss had crept up the sides of the fallen log. Mushrooms sheltered beside it. (Emt., 554–555.)

Kaksoisnäkyvät toistuvat Puunaisen ja muun metsän kuvauksessa. Nevaren ja Soldier's Boyn erilaiset luontokäsitykset vaikuttavat heidän havaintoihinsa ja niistä tehtyihin tulkintoihin.

Molemmissa kohtauksissa uhanalaisen ja vaurioitetun luonnon rinnalle tuodaan uuden kasvun ja elämän kuvia. Puunaisen hahmon kautta kuvataankin myös speck-metsän elinvoimaa ja yltäkylläisyyttä. Vehreys, runsaus ja ruumiillisuus toistuvat jakautuneen kertojan luonnehdinnoissa, vuoroin vastenmielisinä, vuoroin palvottavina ominaisuuksina.

Her flesh girdled her arms and doubled her chin. Many rings were sunken into her plump fingers, and heavy earrings, thick with gemstones, had stretched the lobes of her ears. Her fallen bosom was enormous and rested on the rolling swell of her belly. (SC, 110.)

I lay on her mountainous softness, nuzzling my face against her soft drooping breasts. I wallowed in her flesh, fascinated with the yielding folds and mounds of her. (Emt., 556.)

Puunaisen ikä, ulkonäkö ja yhteys puuhun vaihtelevat eri kohtauksissa, ja vaikka hänen henkilökohtainen historiansa kerrotaan trilogian kuluessa, on hän henkilöhahmona vakiintumaton ja jatkuvasti muuttuva. ”She was a fat old woman with greying streaky hair, or perhaps a willowy girl, her pigment speckled face as engaging as that of a fierce and friendly kitten” (FM, 557). Toisinaan hän näyttäytyy naishahmona, toisinaan ihmisen ja kasvin raja häipyä tunnistamattomiin ja kuvaus korostaa näiden kahden kategorian sulautumista ja erottamattomuutta. Nevare yrittää määrittellä Puunaisen useiden feminiinisen luonnon stereotyyppisten kuvien avulla, joista yksikään ei riitä kuvailemaan tätä kokonaan. Ensi silmäyksellä Puunainen vaikuttaa vanhalta äitihahmolta mutta muuntuu pian Nevaren silmissä hirviömäiseksi, hallitsemattomaksi syöjättäreksi. ”She had made me her lover and tried to turn me against my own people. A dark and twisted magic had been used to convert me to her uses.” (Emt., 24.) Häntä kuvataan ylväänä metsän jumalattarena, rehevänä rakastettuna, viisaana vanhuksena ja kauhistuttavana vastustajana. Hän kuuluu maagisen ja materiaalisen luonnon piiriin mutta on samalla aktiivinen, rationaalinen ja voimakas. Puunaiseen tiivistyy useita feminiinisen luonnon myyttejä, ja muuntuvan olemuksensa kautta hän murtaa ne kaikki ylittäen useiden dualismien rajat.

Andrea Blair (2002) arvostelee ekofeminististä kirjallisuudentutkimusta rajoittumisesta

kahteen vastakkaiseen feminiinisen luontokuvauksen tulkintaan, jotka kumpuavat suuntauksen sisäisestä jaosta: luonnon ja naiseuden suhde nähdään joko positiivisena voimavarana tai patriarkaalisen sarron rakennelmana. Gillian Rosen paradoksaalin tilan käsitteseen sekä Judith Butlerin performatiivisuuden teoriaan nojaten Blair päätyy esittämään, että sukupuolen tavoin myös sukupuolitettu maisema on mahdollista esittää kumouksellisesti. Luonnon kuvaaminen feminiinisenä ja materiaalisena mutta aktiivisena, dialogisena ja kumouksellisena voi Blairin mukaan saada aikaan paradoksaalisen tilan, jossa luontoa ja naista alistavat metaforat voidaan tulkita uudelleen ja sukupuolinormeja toisintaa vaihtoehtoisin tavoin. (Emt, 116–117.) Blair kirjoittaa erityisesti maisemasta ja sen uudelleenkirjoittamisesta, mutta hänen ajatuksensa on sovellettavissa myös Puunaisen kaltaiseen stereotyyppiä hyödyntävään ja haastavaan henkilöhaamoon, joka pakottaa lukijan tunnistamaan luonnon kulttuurisissa teksteissä saamia feminiinisiä roolihahmoja ja arvioimaan niitä uudelleen. Fantasiakertomus tarjoaa tällaiselle henkilöhaamolle otollisen kehyksen mahdollistamalla paitsi naisen ja luontokappaleen yhdistymisen samaan hahmoon myös sen kuvauksessa tapahtuvan jatkuvan muutoksen.

Kertomusmaailman fantastisuus mahdollistaa niin ikään apokalypsin trooppiin kuuluvan luonnon vastarinnan ja koston henkilöitymisen feminiiniseen henkilöhaamoon. Etenkin trilogian ensimmäisissä osassa speck-rutto näyttäytyy Puunaisen suunnittelemana koston, jonka on määrä puhdistaa speck-kansan maat gernalaisista. Passiiviseksi objektiksi mielletty ja sellaisena kohdeltu luonto nousee tarkoituksellisesti levitetyn ruton avulla vastustamaan valloittajiaan ja pakottaa Nevaren käsittämään speckit järjestäytyneeseen hyökkäykseen kykenevänä kansana. Muut gernalaiset tosin näkevät taudin vain epidemiana, joka on seurausta häpeällisestä sekaantumisesta alemmaan rotuun. Vasta aseellinen yhteenotto herättää heidät havaitsemaan speck-kansaa vastaan käydyn sodan.

Kukku Melkas (2008) tarkastelee feminiinisen luonnon koston metaforaa Aino Kallaksen novellissa ”Pyhän joen kosto” (1930), jossa kaikkivoiva joki vastaa sitä kahlitsevan myllyn rakentamiseen tuhoisalla tulvalla. Novellissa tuodaan voimakkaasti esiin luonnon ja naisen välistä kytköstä, ja uuden luonnonjärjestyksen hahmottelu muodostuu samalla naisen itsemääräämisoikeuden puolustukseksi. Hobbin trilogian tavoin Kallaksen novellin päähenkilön ja feminiinisen luonnon välinen suhde kuvataan korostetun eroottiseksi ja ristiriitaiseksi. Maskuliinisen myllynrakentajan villiä, feminiinistä jokea kohtaan tuntema halu kanavoituu valloittamiseen ja haltuunottoon, mikä puolestaan saa viettelevän vedenneidon muuntumaan vihaiseksi, voimakkaaksi naiseksi. (Emt., 145–147.) Melkas yhdistää Kallaksen novellin varhaiseen ekofeminismiin, jossa feminiinisyyteen liitetyt, aiemmin alempiarvoisina pidetyt kulttuuriset piirteet idealisoitiin kriitikittömästi. Novellin luontoinen, joki, edustaa feminiinistä voimaa, joka tulvallaan voi

puhdistaa paitsi maan myös maskuliinisen sankarin. (Emt., 151–152.) Hobbin trilogiassa Puunaisen gernalaisten keskuuteen lähettämä rutto ja Nevaren speck-minälle antama opetus pyrkivät samaan tapaan puhdistamaan maan ja päähenkilön luontokäsityksen. Mutta kuten edellisessä luvussa esitin, speckien luontokäsitystä ja siihen perustuvaa keräilykulttuuria ei trilogiassa esitetä todellisena vaihtoehtona gernalaisten uudeksi yhteiskuntajärjestykseksi. Sen sijaan Nevaren kaksois-perspektiivin kautta haetaan jonkinlaista kompromissia ja pohditaan mahdollisuutta ristiriitaisten käsitysten rinnakkaiseloon.

Feminiinisen luonnon ja naisen aseman puolustaminen yhdistyvät paitsi Puunaisen myös Olikean ja Epinyin henkilöahmoissa. Muiden speckien tavoin Olikea asettuu gernalaisten käsityksissä ihmisen ja eläimen rajalle ja muodostuu trilogian toiseksi keskeiseksi luontonaiseksi. Nevare kohtaa hänet ensimmäisen kerran pääkaupungissa ”Dark Evening” tai ”Dark Woman’s Night” -juhlan aikaan. Juhlailtana Gernian tiukat sosiaaliset roolit ja normit kääntyvät karnevalistisesti pääläelleen. Naiset saavat illan ajaksi itsemääräämisoikeuden, naamioitunut väki irstailee estoitta pääkaupungin kaduilla, ja ihmisen ja luonnon rajat venyvät kaupustelijoiden esitellessä ihmisen ja eläimen sekoituksia, ”*Freaks, Grotesques and Wonders of Humanity*” (SC, 528). Näyttelyssä on mukana myös alaston, häkkiin suljettu speck-nainen, jonka alistettu eläimellisyys kiehtoo mieskatselijoita: ”she was woman and wild animal, all in one, and the abrupt desire I felt shamed me” (Emt., 532). Valta-asetelma kuitenkin horjuu vaarallisesti, kun nainen muuttuu laulaessaan petomaiseksi seireeniksi, jonka laulu lumoo Nevaren ystävän. ”Rory especially seemed enraptured by the woman and her song. He gripped the bars with both hands and hung on, as if he were the one imprisoned by her wildness.” (Emt., 537.)

Trilogian jälkimmäisissä osissa Olikean kuvaus toistaa johdonmukaisesti ajatusta villin eläimellisyyden ja naiseuden yhteydestä sekä siihen kytkeytyvästä uhasta. Suojavärinsä ansiosta Olikea liikkuu metsässä yhtä huomaamattomasti ja sulavasti kuin eläimet. Notkeat liikkeet ja turkin kuviointi saavat Nevaren kuvailemaan häntä useaan otteeseen kissamaisena. Kissapetojen lisäksi Olikeaa verrataan suteen – vastakohtana sylikoiramaisille gernalaisnaisille.

[T]his time there were no cage bars between her and me, and I felt her feral grace as a muted threat. Her body was strong, her legs muscled, her thighs and haunches powerful. She was easily as tall as I was. Her breasts were heavy, swaying with her walk, and her belly curved frankly above the furred mound between her legs. There was nothing delicate about her. She was as unlike a Gernian woman as a wolf is unlike a lapdog. (FM, 415–416.)

Speck-metsän ja Olikean edustama vapautuminen kulttuurisista normeista on Nevarelle sekä houkuttelevaa että pelottavaa. Hän kokee Olikean eläimellisen ruumiillisuuden ja sensuroimattoman sensuaalisuuden uhkaavana ja alistavana ja myöntää Olikean olevan suhteen hallitseva osapuoli. ”I

loved [Olikea] as I had come to love her forest, as a thing that gave me delight but never offered me mastery of any degree of control” (emt., 739). Olikean vertaaminen speck-metsään vahvistaa hahmon metaforista funktiota luonnon kuvana. Molemmat ovat hallitsemattomia ja itsenäisiä.

Olikean hahmon kautta tuodaan erityisen voimakkaasti esille speckien erilaista, monin tavoin gernalaisen yhteiskuntajärjestyksen vastakohtaksi asettuvaa kulttuuria. Perhesiteet ovat speckeillä väljemmät, lapset kasvatetaan koko yhteisön voimin ja he kuuluvat äitinsä klaaniin. Naisilla on valta valita ja vaihtaa kumppaninsa. Näin Hobbin trilogia osallistuu sellaisen feministisen fantasiakirjallisuuden perinteeseen, jossa genrelle konventionaalisen pseudo-historiallisen, patriarkaalisuuden yhteiskunnan rinnalle kuvitellaan sille vastakkainen, vaihtoehtoinen rakenne. Päähenkilön liike näiden kahden yhteisön välillä tarjoaa toistuvasti tilaisuuksia sukupuoliroolien – samoin kuin luontokäsityksen – vertailulle. Lukuisissa dialogeissa puretaan jäykkiä gernalaisia sukupuolikäsityksiä ja pohditaan vaihtoehtoisten roolien mahdollisuutta.

”Food. Mating. [...] If a woman gives these things to a man, then he is fortunate and he should not ask for more from her. Because,” she added in a tone between teasing and warning, ”more than those things, he will not get. Though he may earn her displeasure for asking.” [...]

”And if you have my baby, Olikea? What then?”

”Your baby? *Your* baby?” She laughed. ”Men do not have babies. Women do. [...] When I have my baby, if it is a daughter, then I will celebrate and reward you. And if it is a boy [...] I will try again.” (Emt., 627.)

Samalla tavalla kuin Nevaren toistuva hämmennys ja oivallukset pitävät esillä luontokäsitysten horjumista ja muuntumista, toistuvat tyrmistyneet havainnot speck-naisten asemasta yhteisössään murentavat kasvatuksen kautta omaksutun sukupuolikäsityksen itsestänselvyyttä ja perusteluja.

Erilaisten sukupuoliroolien lisäksi Olikea tarjoaa Nevarelle kokemuksia, jotka horjuttavat hänen asemaansa dualististen käsiteparien valtapuolella. Olikea vastaa Nevaren häneen kohdistamiin eläinverteausiin samalla mitalla kohtelemalla tätä ”syöttömaaginaan”. Hän pyrkii lakkaamatta kasvattamaan Nevaren kehoa maagisilla herkuilla parantaakseen omaa statustaan yhteisössä. Nevare kokee tulevaisuutta paitsi ruumiillisesti objektivoiduksi myös seksuaalisesti hyväksikäytetyksi villin rakastajattarensa käsittelyssä.

She ran one hand down my side, and slapped me firmly on the hip as if she were checking a horse or dog for soundness. (Emt., 523).

”Look at his belly! Look at his thighs, his calves. Even his feet are fattening.” (Emt, 591–592.)

It felt strange to be explored and exploited. [...] [I]t occurred to me to wonder if this was how women sometimes felt when men mounted them and took what they wished, as they wished it. (Emt., 549.)

Nevaren suhteessa Olikeaan roolit ja arvoasetelmat kääntyvät ympäri samaan tapaan kuin heidän

ensitapaamistaan kehystäneessä karnevaalissa. Nevaren pienimmillekin kokemuksille speckien parissa löytyy usein gernialaisesta kulttuurista vastinpari, jossa sukupuolten roolit ovat päinvastaiset. Esimerkiksi Olikean jatkuva huoli Nevaren ulkonäön edustavuudesta muiden speckien silmissä vertautuu Nevaren sisarten humoristisesti kuvattuun valmistautumiseen tanssiaisiin, joissa annettu vaikutelma määrittää pitkälti tulevan aviopuolison ja sosiaalisen aseman.

Olikealle speck-kulttuurin mukaiset normit ja roolit ovat itsestään selviä ja kyseenalaistamattomia, ja hän suhtautuu gernialaisiin konventioihin halveksuvalla huumorilla. Voimakkaammin niitä vastaan hyökkää Nevaren serkku Epiny Burvelle, joka on trilogian avoimimmin feministinen henkilöahmo. *Shaman's Crossing* -romaanissa Epiny kapinoi naisille gernialaisessa yhteiskunnassa varattuja varsin rajallisia rooleja vastaan tekeytymällä pikkutytöksi sekä käyttäytymällä ja puhumalla kaikin puolin sopimattomasti. Lapsellisuus on Epiny tietoinen valeasu, jonka avulla hän lykkää alistumistaan aikuisten naisten kahleisiin.

”The day I begin acting like a woman instead of a girl, the day I succumb to the manacles and shackles prepared for me is the day on which my parents will auction me off to the highest bidder. [...] Shackles of velvet, and manacles of lace [...] can bind a woman as effectively as those of cold iron.” (SC, 419–420.)

Epiny haalii naisilta salattua tietoa kirjoista, karkaa ja avioituu itseään yhteiskunnallisesti alemmassa asemassa olevan miehen kanssa ja organisoi Gettysiin asetuttuaan koko linnoituksen naisväen mukaan taisteluun naisten turvallisuuden puolesta. Radikaaleilla mielipiteillään ja toimillaan hän järkyttää Nevaren käsitystä naiseudesta ja sukupuolten välisistä valtasuhteista.

It was all Epiny’s fault. Before I had met her, I had assumed that women were rather like dogs or horses. If one came of good bloodlines and had been properly trained, one had only to let her know what was expected of her, and she would cheerfully carry it out. [...] If a true woman dreamed of a home and family and a respectable husband, did she not betray that dream and undermine it when she defied the natural authority of her father or husband? (Emt., 488.)

Nevaren isältään perimä, gernialainen maailmankuva olettaa, että isä tai aviomies on oikeutettu neuvomaan ja käskemään naista, joka luonnostaan kunnioittaa tätä auktoriteettia. Nainen rinnastetaan jälleen eläimeen, tällä kertaa kuuliaiseen, koulutettuun kotieläimeen, joka määrittyy rationaalisen, maskuliinisen subjektin alaiseksi objektiksi. Naiskuvaa rakentavien dualismien murtumisen myötä myös Nevaren käsitys miesten asemasta muuttuu. Syntymäjärjestykseen perustuvat tehtävät ja velvollisuudet alkavat näyttäytyä kahlitsevina, ja Nevare alkaa kyseenalaistaa myös oman, valmiiksi annetun identiteettinsä sotilaana. Epiny vaatima itsemääräämisoikeus ja sen mukanaan tuoma vastuu omasta elämästä koskettaakin kaikkia gernialaisia sukupuoleen katsomatta.

”The times are changing, Nevare. It is time for men as well as women to assert that they will make the decisions that forever change their lives for themselves.” (Emt., 606.)

Sukupuolikysymys kytketään myös Epiny'n henkilöihahmossa luontokäsityksiin. Epiny on maanmiehiään avoimempi speck-taikuudelle ja ihailee plainspeople-heimojen läheistä luontosuhdetta. ”I have read a great deal about the plainsmen, and I know they are a natural and gentle folk who lived in complete harmony with nature. Unlike us.” (Emt., 217.) Ymmärrettyään kaembra-puiden merkityksen speck-kansalle Epiny pyrkii pysäyttämään tien rakentamisen. Epiny on tiedostava, rinnakkaisille ja ristiriitaisille näkemyksille avoin ja moraalisesti vahva henkilöihahmo, joka edustaa tervettä inhimillistä luontosuhdetta ja elämän jatkuvuutta. Vaikka Epiny vastustaa naisille tarjottuja yhteiskunnallisia rooleja, omaan naiseuteensa ja ruumiillisuuteensa hän suhtautuu käytännöllisen mutkattomasti ja piikittelee armotta Nevarea, joka kainostelee ja häpeää ruumiin luonnollisia toimintoja, esimerkiksi raskauden Epiny'n ruumiiseen aikaansaamia muutoksia.

”[Y]ou think how I got this way is somewhat shameful. Well-bred women shouldn't be pregnant. Isn't that true?”

I thought over her words, and then had to laugh with her. ”You make me think about how I think about things, Epiny.” (FM, 777.)

Nevare tarvitsee Epiny'n, Puunaisen ja Olikean tarjoamia erilaisia näkemyksiä tiedostaakseen ja kyseenalaistaakseen kasvatuksen häneen juurruttamat ajattelutavat, asenteet ja roolit. Kaikkien kolmen Nevaren questille välttämättömän henkilöihahmo kohdalla luontokäsitykset rinnastuvat sukupuolen kysymyksiin, mikä yhdessä feminiinisten henkilöihahmojen kuvailuun käytettyjen eläin- ja luontometaforien kanssa kytkee trilogian ekofeministiseen ajatukseen samoista valtarakenteista ja dualismeista sekä naisten että luonnon alistamisen oikeuttavina järjestelminä ja ajatusmalleina.

4.2 Robo *sapiens*, inhimillinen kone

”Gender is a human concept,” said Spike, ”and not interesting.” (SG, 76.)

The Stone Gods -romaani vie sukupuolikäsitysten pohdinnan traditionaalisten roolien uhmaamista pidemmälle esittämällä sukupuolen yleisesti häilyvänä kategoriana, joka ei rajoitu dualistiseen feminiininen/maskuliininen-jaotteluun. Etenkin romaanin ensimmäisessä osassa biologinen sukupuoli näyttäytyy lähes epärelevanttina inhimillisen ruumiin ominaisuutena. Sukupuolen voi muuttaa vaivattomasti samoin kuin minkä tahansa muun ruumiillisen piirteen, eikä sillä enää ole merkitystä suvunjatkamisessa, sillä suurin osa lapsista saa alkunsa keinotekoisesti kohdun ulkopuolella. Toisaalta ruumiin muuntelua hyödynnetään sosiaalisen sukupuolen ulkoiseen ilmentämiseen ja korostamiseen yhteiskunnassa, joka on kauttaaltaan keinotekoinen ja yliseksualisoitunut.

Wintersonin tuotannossa ruumiillisuus ja ruumiin seksuaalisuus ovat tyypillisesti keskiössä. Useissa hänen romaaneissaan esiintyy sukupuoleltaan muuntuvia ja häilyviä kertojia ja keskushenkilöitä, ruumiiltaan groteskeja, tyystin sukupuolettomia ja intersukupuolisia hahmoja. Billien/Billyn kohdalla ruumiin sukupuoli muuttuu romaanin osasta toiseen siirryttäessä, vaikka eri osia yhdistävät tekstuaaliset kaiut rohkaisevat lukemaan kaksi Billieta ja yhden Billyn samaksi, eri ajoissa kimpoilevaksi tietoisuudeksi. Billie/Billy ei toimi heteronormatiivisten ajattelumallien mukaisesti, eikä biologinen sukupuoli rajoita hänen kiintymyssuhteitaan. Ruumiin ja mielen sekä seksuaalisuuden kysymykset henkilöityvät kuitenkin häntäkin voimakkaammin Spiken hahmoon, jonka kautta Billie peilaa omaa olemustaan.

Ruumiillisuutta sekä ruumiin materiaalisuuden ja diskursiivisuuden suhdetta on pohdittu sekä feministisen tutkimuksen että teknokulttuurin tutkimuksen piirissä. Näitä alueita yhdistävänä diskurssina feministisellä tieteiskirjallisuudella on mahdollisuus osallistua sukupuolitettun ruumiin kulttuuristen merkitysten uudelleenmuotoiluun. (Mitchell 2006, 110.) Erityisen keskeiseksi metaforaksi on tieteiskirjallisuudessa noussut kyborgi, ihmisen ja koneen yhdistelmä, jonka sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta monet feministiset tekstit pohtivat laajasti. Kyborgin metafora korostaa todellisuuden ja simulaation, todellisen ja jäljitellyn välisen eron hämärtymistä ja kiinnittää samalla huomion kaikkien dualististen jaottelujen luonteeseen (Wolmark 1993, 127–128). Donna Haraway (1986/2003, 218) esittää kyborgimanifestissaan, että huipputeknologia tarjoaa mahdollisuuden monien dualististen rajojen ylittämiseen ja kategorioiden sulautumiin. Haraway kirjoittaa, että kulttuurin ja luonnon, miehen ja naisen, mielen ja ruumiin, inhimillisen ja eläimellisen, organismin ja koneen dikotomiat on kaikki haastettu ja ”kannibalisoitu”. Kyborgin myytti tiivistää kommunikaatio- ja bioteknologioiden mahdollistaman minän ja ruumiin uudelleenmuotoilun idean, joka muuntaa sosiaalisia suhteitamme ja maailmankuvaamme. Koneet ja virtuaaliset diskurssit muuttuvat tai ovat jo muuttuneet konkreettisesti ja käytännöllisesti osaksi meitä, proteesimaisiksi jatkeiksi ja korvikkeiksi. (Emt., 235–236, 259.) Tieteiskirjallisuuden robottifiguurien keskeisimpiä funktioita ovat olleet ihmisen ja koneen välisen rajan hahmottelu ja inhimillisyyden olemuksen pohdinta (Rose 1981, 156). Ihminen on määrittynyt kertomuksissa toisinaan luonnosta erotetuksi ja sille vastakkaiseksi toimijaksi, toisinaan osaksi luontoa vastakohtana koneille ja roboteille. Kyborgien kohdalla kumpikaan dualistinen jaottelu ei päde, vaan luonnon, ihmisen ja koneen alueet sulautuvat erottamattomasti yhteen.

Kaye Mitchell (2006, 113–114) kritisoi Harawayn kyborgeihin liittämää itsen muotoilun ja rajojen poistumisen utopiaa sekä siihen nojaavaa myöhempää tutkimusta liiallisesta optimistisuudesta ja yksipuolisuudesta. Mitchell muistuttaa, että vaikka kyborgi figurina sisältää rajoja ylittäviä, vapauttavia mahdollisuuksia, ei se itsessään ole feministisesti tai anti-feministisesti

arvottunut, vaan sitä voidaan toistaa kertomuksissa monenlaisin arvotuksin. Erityisesti feminiinisten kyborgien kuvaus saattaa rajojen ylittämisen sijasta vahvistaa kulttuurista käsitystä naisesta maskuliinisten toimijoiden konstruoimana objektina. (Emt.) Myös Wolmark (1993, 136) huomauttaa, että naiskyborgien ruumiit voivat tieteiskirjallisuudessa määrittyny kaksinkertaisen halun kohteeksi niiden edustaessa sekä naista että edistystä ja huipputeknologiaa. Feministisen tieteiskirjallisuuden tehtäväksi jää sellaisten kertomusten rakentaminen, joiden konteksteissa toteutuvat kyborgien kumoukselliset potentiaalit, eivät uhkakuvat erojen syvenemisestä ja valtarakenteiden laajenemisesta yhä kompleksisemmiksi (Mitchell 2006, 114).

The Stone Gods -romaanin Spike on kertomuksen alkaessa olemukseltaan pikemminkin robotti kuin kyborgi. Spiken yli-inhimillisen kaunis ja täydellinen feminiininen keho esitetään sekä Billien että Handsomen halun kohteena, ja haluun yhdistyy Spiken tekniikan hienostuneisuuden kuvailua.

My lover is made of a meta-material, a polymer tough as metal, but pliable and flexible and capable of heating and cooling, just like human skin. She has an articulated titanium skeleton and a fibre-optic neural highway. She has no limbic system because she is not designed to feel emotion. (SG, 83.)

”I love that sun-run woman [...]. She'll never get fat, she'll never get drunk, she'll never give up, just as long as the sun is shining.” (Emt., 85.)

Limbisen järjestelmän puuttuminen vaikuttaa rajaavan Spiken aurinkoenergialla toimivan, ideaalin naiskuvan mukaiseksi muotoillun kehon pelkäksi objektiksi, tunteiden ja halun kohteeksi. Jopa romaanin viimeisissä osissa, joissa Spike esiintyy pelkkänä irrallisena huipputeknisenä päänä, hänet kuvataan täydellisen kauniiksi.

She looks amazing – clear skin, green eyes, dark hair. She has no body because she won't need one. She is a perfect head on a titanium plate. She's like a prophet, she's like a thing out of Dante, she's Oz, she's Medusa, she's Winnie, she's God. (Emt., 158–159.)

Ruumista Spike ei tarvitse, sillä hän on pelkkää mieltä, äärimmäinen korjausliike ylittunteellisuudelle ja fanatismille, joita pidetään syinä kolmanteen maailmansotaan. Spike on suunniteltu rationaaliseksi, puolueettomaan loogiseen päättelyyn kykeneväksi koneeksi. Romaanin ensimmäisessä osassa, jossa Spikella on kauniiden kasvojen lisäksi täydellinen ruumis, hänen yliverlainen rationalisuutensa ei kuitenkaan horjuta sukupuolen asemaa määrittelevämpänä, hallitsevampana kategoriana, jonka perusteella hänet asetetaan materiaalsen objektin asemaan. Tätä kuvastaa tarinan tasolla mainittu syy Spiken feminiinisyydelle: Sinisen planeetan tutkimusmatkalla hänen tehtävänsä oli paitsi kerätä, tallentaa ja analysoida valtavat määrät dataa myös tarjota avaruusaluksen miehistölle seksipalveluita. Spike itse suhtautuu kaksoisrooliinsa ja Billien sitä

kohtaan osoittamaan narkästykseseen yhtä tyynesti kuin tunteettoman robotin voisi olettaakin. ”But you were also the most advanced member of the crew.’ ’I’m still a woman.” (Emt., 34.)

Spiken lausahdus herättää kysymyksen, missä mielessä hän oikeastaan on nainen. Läpikotaisin keinotekoisien olennon kohdalla voidaan tuskin puhua biologisesta sukupuolesta, ja sosiaalisen sukupuolen Spike määrittelee inhimilliseksi, itseään koskemattomaksi käsitteeksi. Spiken sukupuoli rakentuu korostuneen materiaalisesti ja diskursiivisesti, samankaltaisena konstruktiona kuin kyborgisten, postmodernien ihmisyksilöiden kohdalla. Biologinen sukupuolisuus korvautuu keinotekoisesti rakennetulla, sukupuolen kulttuurisia merkkejä kantavalla keholla ja sosiaalinen sukupuoli tiivistyy joukoksi sukupuolittuneita diskursseja.

Spiken kumouksellinen potentiaali sisältyy hänen kehittämäänsä kykyyn kokea tunteita. Käyttötarkoituksensa ja materiaaliset resurssinsa ylittäen Spike alkaa tuntea rakkautta ja halua. Hän murtautuu ulos passiivisen objektin roolista ja muuttuu analyyttisestä datankäsittelijästä seksuaaliseksi olennoksi, jonka tekninen ruumis tarjoaa tilan ihmisille ja eläimille ominaiselle sukupuolivietille. Näin Spike muuntuu robottifiguurista kohti kyborgia, jonka kohdalla luonnollisen ja keinotekoisien, mentaalisen ja materiaalsen sekä itsestään kehittyneen ja ulkoisesti rakennetun väliset erot hämärtyvät radikaalisti. Hän siirtyy inhimillisyyden imitoinnista kohti autonomiaa ja yksilöllisyyttä. (Vrt. Haraway 1986/2003, 213–214.) Billien ja Spiken välinen suhde romaanin ensimmäisessä osassa korostaa erityisesti halun ja rakkauden tunteiden kokemista Spiken kyborgisessa kehityksessä. Romaanin viimeisissä osissa Spike tutustuu niin ikään tunteiden alueeseen Billien välityksellä mutta toteuttaa lisäksi paon yksilönvapauden katkaisemalla yhteyden häntä monitoroivaan suurtietokoneeseen. Ajatusta Spiken lankeemusta sensuaalisuuden piiriin korostetaan kohtauksilla, joissa Billie ja Spike astuvat symbolisesti maailmaan MORE-yhtiön paratiisimaisen sademetsäpuutarhan portista ja Spike havahtuu seksuaalisuuteen teini-ikäisen rakastajattaren käsittelyssä. Dialogeissa pohditaan, voiko robotti tai kyborgi tehdä syntiä, kokea hengellisyyttä tai ajatella todella itsenäisesti ja riippumattomasti. Billie kieltäytyy hyväksymästä Spiken yllättävää kehitystä ja kiellettyjen kokemusten mukanaan tuomaa ymmärrystä. Billien näkökulmasta Spike sijoittuu inhimillisen moraalin ulkopuolelle eikä lankeamus siten ole hänelle edes mahdollista. ”She can’t defect, she’s a semi-programmed talking head made of silicon chips. She isn’t a moral being – she can’t even think for herself yet.” (SG, 208.)

Inhimillisenä koneena Spike lähestyy kyborgin roolia toisesta suunnasta kuin mekaanisin jatkein parannellut ihmishahmot. Spiken ruumiissa – koostuipa se ihmiskehoa jäljittelevistä jäsenistä tai pelkästä päästä – ei ole mitään orgaanista tai luonnollista, mutta hänen emotionaalinen mielensä pakottaa Billien pohtimaan, mikä lopulta erottaa Orbuksen geneettisesti ja mekaanis-kehollisesti muunnellut ihmiset Spiken kaltaisesta tuntevasta koneesta.

I forget all the time that she's a robot, but what's a robot? A moving lump of metal. In this case an intelligent, ultra-sensitive moving lump of metal. What's a human? A moving lump of flesh, in most cases not intelligent or remotely sensitive. (SG, 99.)

”Every human being in the Central Power has been enhanced, genetically modified and DNA-screened. Some have been cloned. Most were born outside the womb. A human being now is not what a human being was even a hundred years ago. So what is a human being?” (Emt., 77.)

Useimpien tieteiskirjallisuuden robotti- ja kyborgihahmojen tavoin myös Spiken funktio on kommentoida ennen kaikkea ihmisyyden olemusta ja rajoja. Orgaanisen ja teknologisen materian välille ei enää voida tehdä selkeää eroa, ja Spiken kumouksellinen emotionaalisuus ylittää rajoja myös mentaalisisällä alueella. Spike itse määrittelee itsensä tasavertaiseksi ihmisten kanssa juuri tietoisensa olemuksensa perusteella.

”[I]s human life biology or consciousness? If I were to lop off your arms, your legs, your ears, your nose, put out your eyes, roll up your tongue, would you still be you? You locate yourself in consciousness, and I, too, am a conscious being.” (Emt., 76.)

Ajatus mielestä aineettomana tietoisuutena, jonka ympäriltä ruumiin osat ovat poistettavissa, konkretisoituu romaanin ensimmäisen osan lopussa, kun Sinistä planeettaa lämmittävä aurinko peittyy näkyvistä ja Billie irrottaa energian säästämiseksi Spiken ruumiista osan kerrallaan kunnes jäljellä on pelkkä pää.

Spike can barely speak. Silently we agree that I will detach her head from her torso. I first unfasten, then lay down, her chest, like a breastplate. Her body is a piece of armour she has taken off. (Emt., 111.)

Metafora ruumiista haarniskana tietoisien mielen ympärillä vaikuttaa vahvistavan mielen ja ruumiin välisen erottelun ja määrittävän mielen tai tietoisuuden ruumiista itsenäiseksi samaan tapaan kuin Billien/Billyn eri ajoissa ja kehoissa kiertävä tietoisuus.

Robo *sapiens* on rakennettu teknologiauskoksen, rationaalisen yhteiskunnalliseen käyttöön. Se edustaa toivoa tulevaisuudesta, jossa päätökset voitaisiin aina tehdä puolueettomien tilannearvioiden ja loogisen päättelyn avulla. ”The Robo *sapiens* is a corrective. No major decisions that impact on the lives of others will be taken without running all the data through her. This isn't whitewash, this isn't spin, this is accountability.” (Emt., 160.) Spiken spontaanin emotionaalisen kehittymisen myötä toivo paremmasta siirtyy kuitenkin järjen sijasta tunteisiin, niiden hyväksymiseen ja seuraamiseen. Tie ulos toistuvasti tuhoutuvien maailmojen kehästä ei olekaan kehittyneemmässä teknologiassa ja yli-inhimillisen aukottomassa rationalisuudessa vaan maailmankaikkeuteen sisältyvien sattumanvaraisuuksien ja inhimillisten vaikutusmahdollisuuksien rajallisuuden hyväksymisessä sekä paremmassa itsetuntemuksessa.

”[T]his is a quantum Universe and, as such, what happens is neither random nor determined. There are potentialities and any third factor – humans are such a factor – will affect the outcome.”

”And free will?”

”Is your capacity to affect the outcome.” [...]

”Spike, the future of the planet is uncertain. Human beings aren't just in a mess, we are a mess. We have made every mistake, justified ourselves, and made the same mistakes again and again. It's as though we're doomed to repetition. In all of that, we can't afford our one and only Robo *sapiens* to go on a personal journey of self-discovery.”

”I don't see how else to begin.”

”Begin what exactly?”

”Begin again.” (Emt., 215–216.)

Rosen (1981, 157) mukaan tieteiskertomuksissa esiintyvien robottien ohjelmointiin ja käskyihin perustuva toiminta sekä mahdollinen kapina orjamaista asemaansa vastaan nostavat tyypillisesti esille genren tematiikalle keskeisen kysymyksen determinismistä ja vapaasta tahdosta. Jyrkän mekaanisen logiikan ja joustavien inhimillisten tunteiden vastakohtaistaminen kuuluu tällaisten robottikertomusten retoriikkaan, ja ihmistä jäljittelevinä olentoina robotit toimivat peilinä ihmisen asemalle maailmankaikkeudessa (emt.). Toistuvan maailman teeman kautta *The Stone Gods* osallistuu pohdintaan ihmiskunnan mahdollisuudesta vaikuttaa kohtaloonsa. Spiraalimaisesti toistuvien tapahtumien deterministisyyttä lieventää toistuvasti esiin nostettu ajatus maailman rakentumisesta jatkuvasti tarjoutuvien lukuisten mahdollisuuksien sekä sattumien varaan. Ylläolevassa katkelmassa vapaa tahto määritellään Spiken suulla ihmiskunnan mahdollisuudeksi vaikuttaa maailman kohtaloon. Toistuvista ympäristötuhon kuvauksista huolimatta romaaniin sisältyy näin toivo murtautumisesta ulos noidankehästä. Uusi alku, jota läpi romaanin on etsitty uusista maisemista ja maailmoista, onkin tavoitettavissa vain sisäisen löytöretkeilyn ja itseymmärryksen etsimisen kautta.

5 Lopuksi

Brian McHale kirjoittaa provosoivasti otsikoidussa artikkelissaan ”Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature” (2010, 17) tieteiskirjallisuuteen sisältyvästä paradoksisista: genre perustuu formuloihin, ennalta tunnettujen motiivien ja mallien repertuaarin, mutta on samalla riippuvainen uutuuden tunteen kertomusmaailmoille antavista *novumeista*. Tieteiskirjallisuus kierrättää konventioita mutta pyrkii yhä uudelleen ylittämään geneeriset mallinsa ja tuottamaan ajatuskokeita, joissa ei tyydytä ainoastaan mallintamaan nykyistä maailmaa vaan kuvitellaan mahdollisia malleja uudenlaisille maailmoille. McHalen mukaan science fiction rohkaisee lukijoitaan tarkastelemaan nykyistä maailmaa yhtenä lukuisista mahdollisista maailmoista ja suhteuttamaan näitä vaihtoehtoisia maailmoja toisiinsa. Tällainen tutun maailman mallintamisen ja uudenlaisen maailman mallin asettamisen yhdistyminen on läsnä myös muissa fiktioissa, vaikka tieteiskirjallisuudessa ajatuskokeet ja uutuudet ulotetaan tyypillisesti laajempiin maailmaa rakentaviin periaatteisiin. (Emt., 21–25.)

2000-luvun nykyhetkessä, jossa ympäristöuhat ovat osa jokapäiväistä todellisuutta, jo nykyhetken mallintaminen riittäisi monenlaisten ekologisten kauhukertomusten pohjaksi. Olen edellä osoittanut, kuinka tieteis- ja fantasiakirjallisuuden konventioita valjastetaan *The Stone Gods* -romaanissa ja *The Soldier Son* -trilogiassa muusta fiktiosta tai lukijoiden kokemusmaailmasta tuttujen ympäristöuhkien käsittelyyn kertomusten eri tasoilla, juonellisista ja ajallisista rakenteista luonto- ja henkilökuvaukseen. Populaarikirjallisuudesta tuttu löytöretkieksotiikka vaihtuu kysymykseksi luonnon valloittamisen oikeutuksesta ja seurauksista. Questien varrella kohdataan uhanalaisia luontomaisemia. Ajallinen etäännyttäminen tuo tulevaisuuden uhkakuvat lähemmäs tai tarjoaa mahdollisuuden luontokäsitysten juurien tai menneiden katastrofien syiden etsintään. Hyvän ja pahan välinen taistelu muuttuu luontoon kohdistuvien ristiriitaisten intressien kädenväännöksi. Personifioitujen luontokappaleiden kautta kuvitellaan amoraalisen luonnon asenteita tai esitetään puolustuskyvytön luonto kipua kokevana organismina. Kyborgeiksi kehittyvät robotit murentavat luonnon, ihmisen ja koneen välille pystytettyjä raja-aitoja.

Genrekonventioita sekä ympäristöretoriikalle ominaista kuvastoa ja metaforia yhdistämällä tutkielmani kohdetekstit mallintavat tuttuja ympäristökysymyksiä ja -uhkia mielikuvituksellisiin maailmoihinsa sopeutettuina. Entä kuinka ne toteuttavat mallintamisen toisessa, ennakoivassa tai vertailevassa merkityksessä? Sekä Wintersonin romaanissa että Hobbin trilogiassa kritiikki

kohdistuu erityisen voimakkaasti tiettyä dominoivaa luontokäsitystä ja sen oikeuttamia luontoon kohdistuvia käytänteitä kohtaan. Päähenkilöiden edustamien yhteiskuntien toimintamallit näyttävät luonnolle vaarallisina ja vahingollisina. Tuhoisan luontosuhteen tilalle ei kuitenkaan tarjota yksiselitteisen hyvää, erilaista vaihtoehtoa. Sen sijaan luonnon olemusta ja ihmisen asemaa suhteessa siihen problematisoidaan kieltämällä luonnon passiivisuus ja alistuminen materiaalsen, hyväksikäytetyn objektin asemaan. Molemmat genret mahdollistavat maailman kuvaamisen perustavanlaatuisesti outona ja ristiriitaisena. Luonto esitetään sekä uhanalaisena että ihmisen toiminnasta välinpitämättömänä, sekä käsittämättömän herkkänä tasapainona että itsenäisenä, villinä voimana. Teksteissä kohdataan koneita, kansoja ja luontokappaleita, joita ei täysin kyetä ymmärtämään tai hallitsemaan, eikä harmonista tilaa suhteessa ympäristöön saavuteta. Päähenkilöiden ajattelussa tapahtuvat muutokset pitävät silti yllä toivoa kestävämmän luontosuhteen mahdollisuudesta. Henkilöhahmojen on irrottauduttava kahlitsevista, patriarkaalista tai dystopisista yhteiskunnistaan ja lähdettävä henkilökohtaiselle questille kohti vaihtoehtoisten maailmankuvien olemassaolon tiedostamista ja hyväksymistä kuten Nevare, turvallista rantautumispaikkaa kuten Billie/Billy tai omaa identiteettiä ja itsenäistä ajattelua kuten Spike.

Molemmissa kohdeteksteissäni ympäristöuhat näyttävät osana laajempaa yhteiskunnallista kokonaiskuvaa ja niiden toteutumisen välttäminen edellyttää syvällisten muutosten tapahtumista paitsi yksilöiden asenteissa myös yhteisöjen valtarakenteissa. Sekä fantasia- että tieteiskirjallisuus tarjoavatkin otollisia tutkimuskohteita yhteiskuntakritiikkiin ja vaikuttamiseen pyrkivälle ekokriittiselle tutkimukselle. Murphy (2009, 108) tiivistää ympäristötietojen tieteistekstien mahdollisuuden yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen toteamalla, että ne voivat kääntää lukijoidensa huomion ympäristöä koskettaviin yhteiskunnallisiin ongelmakohtiin sekä valmistaa heitä kohtaamaan lähitulevaisuudessa ajankohtaisiksi tulevia eettisiä kysymyksiä. Kertomukset, joissa ympäristöuhkiin ei löydy helppoja, kokonaisvaltaisia ja lopullisia ratkaisuja, korostavat eettisen toiminnan vaatimusta sellaisissakin tilanteissa, joissa luonto näyttää outona ja ihmiselle hallitsemattomana. (Emt.)

Tieteis- ja fantasiakirjallisuuden genrekonventiot eivät rajaa ihmisen ja ympäristön suhteen käsittelyä yksinkertaistaviin ratkaisumalleihin, teknisiin tai maagisiin utopioihin tai apokalyptisiin kauhukuviiin. Genrejen maisema-, henkilö- ja juonirepertuaarit päinvastoin ruokkivat erilaisten luontokäsitysten ja -suhteiden rinnakkaiseloja, kehitystä ja vertailua tekstien sisällä. Fantasian ja science fictionin mahdolliset maailmat sekä mallintavat etäännytetysti nykyisiä ympäristöuhkia että haastavat lukijat ajatuskokeisiin ympäristöä koskevien tulevien ja menneiden ilmiöiden merkityksistä ja seurauksista.

Lähteet

Tutkimuskohteet

- [FM =] HOBBS, ROBIN 2006/2007 *Forest Mage: Book Two of The Soldier Son Trilogy*. Lontoo: Voyager.
- [RM =] HOBBS, ROBIN 2007 *Renegade's Magic: Book Three of The Soldier Son Trilogy*. Lontoo: Voyager.
- [SC =] HOBBS, ROBIN 2005/2006 *Shaman's Crossing: Book One of the Soldier Son Trilogy*. Lontoo: Voyager.
- [SG =] WINTERSON, JEANETTE 2007/2008 *The Stone Gods*. Lontoo: Penguin Books.

Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteen

- ARMITT, LUCIE 2007 "Storytelling and Feminism." Teoksessa *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. Lontoo: Continuum, 14–26.
- ATTEBERY, BRIAN 1980 *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press.
- BLAIR, ANDREA 2002 "Landscape in Drag: The Paradox of Feminine Space in Susan Warner's *The Wide, Wide World*." Teoksessa *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory, and the Environment*. Toim. Steven Rosendale. Iowa City: University of Iowa Press, 111–130.
- BUELL, LAWRENCE 1995 *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press.
- 2001 *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and beyond*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press.
- BUKEAVICH, NEAL 2002 "'Are We Adopting the Right Measures to Cope?': Ecocrisis in John Brunner's *Stand on Zanzibar*." *Science Fiction Studies* 29, 53–70.
- CIOFFI, KATHLEEN 1985 "Types of Feminist Fantasy and Science Fiction." Teoksessa *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*. Toim. Jane B. Weedman. Lubbock, Tex.: Texas Tech Press.
- CLARESON, THOMAS D. 1977 "Many Futures, Many Worlds." Teoksessa *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*. Toim. Thomas D. Clareson. Kent: Kent State University Press, 14–26.

- CRONON, WILLIAM 1995a "Introduction." Teoksessa *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Toim. William Cronon. New York: W. W. Norton & Co, 23–56.
- 1995b "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature." Teoksessa *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Toim. William Cronon. New York: W. W. Norton & Co, 69–90.
- CUDWORTH, ERIKA 2005 *Developing Ecofeminist Theory: The Complexity of Difference*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- DIAMOND, JARED 2005 *Romahdus: miten yhteiskunnat päättävät tuhoutua tai menestyä*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- ELGIN, DON D. 1985 *The Comedy of the Fantastic: Ecological Perspectives on the Fantasy Novel*. Westport: Greenwood Press.
- FOWLER, ALASTAIR 1982/1985 *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- GARRARD, GREG 2004 *Ecocriticism*. Lontoo: Routledge.
- GLOTFELTY, CHERYLL 2006 "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." Teoksessa *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Toim. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press, xv–xxxvii.
- GRICE, HELENA & WOODS, TIM 2007 "Winterson's Dislocated Discourses." Teoksessa *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. Lontoo: Continuum, 27–40.
- HAILA, YRJÖ 2003 "Erämaa' ja ympäristöajattelun moniulotteisuus." Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 174–204.
- HAILA, YRJÖ & LÄHDE, VILLE 2003 "Luonnon poliittisuus: mikä on uutta?" Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 7–36.
- HARAWAY, DONNA 1986/2003 "Manifesti kyborgeille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla." Suom. Maarit Piipponen, Eila Rantonen & Suvi Ronkainen. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 208–265.
- HARRISON, ROBERT POGUE 1992 *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HENDRY, JUDITH 2008 "Public Discourse and the Rhetorical Construction of the Technospecter." *Environmental Communication* 2 (3), 302–319.
- HUET, MARIE-HÉLÈNE 1987 "Anticipating the Past: The Time Riddle in Science Fiction." Teoksessa *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*. Toim. George E. Slusser, Colin Greenland & Eric S. Rabkin. Carbondale: Southern Illinois University Press, 34–42.
- IHONEN, MARIA 2002 "Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa." Teoksessa *Merkkejä ja symboleja: Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press, 184–203.

- JACKSON, ROSEMARY 1981 *Fantasy: The Literature of Subversion*. Lontoo: Methuen.
- KOLODNY, ANNETTE 1975 *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- LAHTINEN, TONI & LEHTIMÄKI, MARKKU 2008 ”Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen”. Teoksessa *Äänekäs kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS, 7–28.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2006 ”Rajat ja rajojen ylitykset: Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa”. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Helsinki: SKS, 165–183.
- MARX, LEO 1964/2000 *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- McHALE, BRIAN 2010 ”Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature.” Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 11–27.
- MEISTER, MARK & JAPP, PHYLLIS M. 2002 ”Introduction: A Rationale for Studying Environmental Rhetoric and Popular Culture.” Teoksessa *EnviroPOP: Studies in Environmental Rhetoric and Popular Culture*. Toim. Mark Meister & Phyllis M. Japp. Westport: Praeger, 1–12.
- MELKAS, KUKKU 2008 ”Apokalypsista uuteen luonnonjärjestykseen: Aino Kallaksen ‘Pyhän joen kosto’ ekologisena kannanottona.” Teoksessa *Äänekäs kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS, 136–155.
- MENDLESOHN, FARAH 2008 *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- MERCHANT, CAROLYN 1996 ”Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Story.” Teoksessa *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Toim. William Cronon. New York: W. W. Norton & Co, 132–159.
- MITCHELL, KAYE 2006 ”Bodies That Matter: Science Fiction, Technoculture, and the Gendered Body.” *Science Fiction Studies* 33, 109–128.
- MURPHY, PATRICK D. 2009 *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields*. Lanham: Lexington Books.
- NASH, RODERICK FRAZIER 1967/2001 *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press.
- NEWELL, DIANNE & LAMONT, VICTORIA 2009 ”Daughter of Earth: Judith Merrill and the Intersections of Gender, Science Fiction, and Frontier Mythology.” *Science Fiction Studies* 36, 48–66.
- NIEMINEN, TOMMI 1996 *Kohti lukijan genrejä: Johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*. Tampereen yliopisto. Yleinen kirjallisuustiede. Julkaisuja 30. Tampere: Tampereen yliopisto.
- NOUSIAINEN, OUTI 2009 ”Naiset puuta, miehet rautaa: dualistinen maailmankuva Robin Hobbin

- fantasiaromaanissa *Shaman's Crossing*.” Teoksessa *Takaisin luontoon: Ekokriittisiä esseitä kirjallisuudesta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja 11. Tampere: Tampereen yliopisto, 23–44.
- NÜNNING, VERA 2010 ”The Relevance of Generic Frames for the Interpretation of Novels.” Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 66–89.
- ORTNER, SHERRY B. 1972 “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” *Feminist Studies* 1 (2), 5–31.
- OZIEWICZ, MAREK 2007 ”Joseph Campbell's 'New Mythology' and the Rise of Mythopoeic Fantasy.” *The AnaChronisT* 13, 114–130.
- PALWICK, SUSAN 2004 ”Ursula K. Le Guin, *The Earthsea Trilogy*.” Teoksessa *Literature and the Environment*. Toim. George Hart & Scott Slovic. Westport: Greenwood Press, 69–80.
- PAVEL, THOMAS G. 1986 *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PIERCE, JOHN J. 1989 *Foundations of Science Fiction: A Study in Imagination and Evolution*. New York: Greenwood Press.
- PLUMWOOD, VAL 1993 *Feminism and the Mastery of Nature*. Lontoo: Routledge.
- ROSE, MARK 1976 ”Introduction.” Teoksessa *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Toim. Mark Rose. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1–7.
- ROSE, MARK 1981 *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- SAWYER, ANDY 2006 ”Ursula Le Guin and the Pastoral Mode.” *Extrapolation* 47 (3), 396–416.
- SHORT, JOHN RENNIE 1991 *Imagined Country: Environment, Culture and Society*. Lontoo: Routledge.
- SMITH, HENRY NASH 1950/1978 *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- STILLMAN, PETER G. 2001 ”Dystopian Visions and Utopian Anticipations: Terry Bisson's *Pirates of the Universe* as Critical Dystopia.” *Science Fiction Studies* 28, 365–382.
- STOCKWELL, PETER 2000 *The Poetics of Science Fiction*. Harlow: Pearson Education.
- STURGEON, NOËL 1997 *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*. New York: Routledge.
- SULLIVAN, C. W. III 2001 ”Folklore and Fantastic Literature.” *Western Folklore* 60 (4), 279–296.
- SUVIN, DARKO 1972/1976 ”On the Poetics of the Science Fiction Genre.” Teoksessa *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Toim. Mark Rose. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 57–71.

- TOLKIEN, J.R.R. 1954/2001 *The Lord of the Rings. Part One: The Fellowship of the Ring*. Lontoo: HarperCollins.
- VÄLIVERRONEN, ESA 1998 "Biodiversity and the Power of Metaphor in Environmental Discourse." *Science Studies* 11 (1), 19–34.
- WARREN, KAREN J. 1997 "Introduction". Teoksessa *Ecofeminism. Women, culture, nature*. Toim. Karen J. Warren. Bloomington: Indiana University Press, xi-xvi.
- WILLIAMS, RAYMOND 1980/2003 "Luontokäsitykset." Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 40–66.
- WOLFE, GARY K. 1977 "The Known and the Unknown: Structure and Image in Science Fiction." Teoksessa *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*. Toim. Thomas D. Clareson. Kent: Kent State University Press, 94–116.
- WOLMARK, JENNY 1993 *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- ZEMMOUR, CORINNE 2006 "Tolkien in the Land of Arthur: The Old Forest Episode from *The Lord of the Rings*." *Mythlore* 24 (3/4), 135–164.

Painamattomat lähteet

- IHONEN, MARIA 2009 "Philip Pullmanin His Dark Materials fantastisena, mahdollisena ja intertekstuaalisena maailmana." Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos. Lisensisaatintyö.
- WOLFE, GARY K. 1980/2002 "The Frontier Myth in Ray Bradbury." *Short Story Criticism* 53. Internetaineisto, saatavana Gale Literature Resource Center, tarkastettu 26.9.2011.