

Naurava Penelope

Myytin feministinen uudelleenkirjoittaminen ja parodia Margaret

Atwoodin romaanissa *The Penelopiad*

Anna Lavinto

Pro gradu -tutkielma

Kesä 2012

Kirjallisuus

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anna Lavinto	
Työn nimi – Title Naurava Penelope. Myytin feministinen uudelleenkirjoittaminen ja parodia Margaret Atwoodin romaanissa <i>The Penelopiad</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2012	Sivumäärä – Number of pages 60 + lähteet
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tutkielma pohtii parodian ja uudelleenkirjoittamisen roolia Margaret Atwoodin romaanissa <i>The Penelopiad</i>. Työssä tutkitaan, miten romaani käyttää Homeroksen <i>Odysseiaa</i> materiaalina. Parodian oleelliset alalajit työssä ovat "ivaava parodia" ja "neutraali parodia", joiden kautta pyritään määrittelemään uudelleenkirjoittamisen motiivi.</p> <p>Parodian jaottelu pohjautuu Linda Hutcheonin parodiamääritelmään, joka tekee mahdolliseksi parodian tarkastelun ilman ivaavaa elementtiä. Christian Moraru antaa pohjan uudelleenkirjoittamisen teorialle ja auttaa myös vastaamaan kysymykseen siitä, mitä tyyppihahmon nimisymbolin käyttäminen merkitsee uuden tekstin ja uuden henkilön kannalta.</p> <p>Tutkielma lähestyy <i>The Penelopiadia</i> lähiluvun kautta. Oleellista on romaanin rakenne sekä muutokset Penelopen hahmossa myyttien, Homeroksen <i>Odysseian</i> ja <i>The Penelopiadin</i> välillä. Näiden muutosten tunnistamisen ja analysoinnin kautta löydetään uudelleenkirjoittamisen piirteitä ja voidaan pohtia parodian lajien merkitystä romaanin tulkinnan kautta.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että neutraalia ja ivaavaa parodiaa ei ole helppo erottaa toisistaan. Ivaava parodia tarvitsee neutraalin parodian rinnalleen. Tämän lisäksi parodiaa ja uudelleenkirjoittamista on vaikea erottaa toisistaan, koska Hutcheonin määritelmä parodiasta ja Morarun määritelmä uudelleenkirjoittamisesta ovat niin lähellä toisiaan. Tutkielmassa ei tehdä johtopäätöstä siitä, pitäisikö <i>The Penelopiadia</i> lukea neutraalina vai ivaavana parodiana. Oleellisempaa ovat huomiot siitä, mitä uudelleenkirjoittamisen prosessi aiheuttaa tekstin kehittymisessä ja minkälaisia syitä uudelleenkirjoittamisen taustalla voi olla.</p>	
Asiasanat – Keywords intertekstuaalisuus, Margaret Atwood, myytti, parodia, uudelleenkirjoittaminen	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/Kirjallisuus	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimusongelma	1
1.2 Margaret Atwood	3
1.3 <i>The Penelopiad</i>	6
1.4 Myytti ja sen uudelleenkirjoittaminen	9
2. Uudelleenkirjoitus ja parodia	12
2.1 Feministinen uudelleenkirjoitus	12
2.2 Tiedostava kertoja ja myyttiset hahmot	18
2.3 Parodia	20
2.4 Satiiri ja menippolainen satiiri	25
3. Myytin uudelleenkirjoittaminen Atwoodin <i>The Penelopiadissa</i>	28
3.1 Penelope muuttuu	28
3.2 Sukupuoli, seksuaalisuus ja konfliktit	34
4. Parodian lajit Atwoodin <i>The Penelopiadissa</i>	41
4.1 Piikakuoro parodian määrittäjänä	41
4.2 Parodian kohde	51
5. Päätäntö	57
Lähteet	61

1. Johdanto

1.1 Tutkimusongelma

Tutkin pro gradu -työssäni Margaret Atwoodin suhdetta feministiseen kirjallisuuden tulkintaan romaanissa *The Penelopiad*. Pyrin osoittamaan, että romaani ei ainoastaan tarjoa feminististä uudelleenkirjoitusta Odysseuksen myytistä, vaan myös parodioi feminististä lähestymistapaa kreikkalaiseen mytologiaan.

Lähestyn aihetta lähilukemalla tutkittavaa romaania kaksijakoisesti paitsi feministisenä myytin uudelleenkirjoituksena, myös feministisen uudelleenkirjoittamisen parodiana. Feministinen lähestymistapa on selkeästi perusteltavissa, sillä näkökulma on Atwood-tutkimukselle hyvin tyypillinen ja kirjailijaan yhdistetään toisen aallon feminismi. Atwoodin aihepiirit pyörivät naisten ympärillä, ja myös hänen esseensä ja muut tekstinsä kirjoittamisesta¹ painottavat feminististä näkemystä naisen roolista kirjoittajana. Naisnäkökulma on *The Penelopiadin* kantava voima, ja romaani on selvästi Homeroksen *Odyseian* uudelleenkirjoitettu versio: se noudattaa *Odyseian* juonta, käsittelee samoja henkilöitä ja tapahtumia ja myyttinen maailma on romaanin miljöö.

Parodia ei ole vieras Atwoodin tuotannolle. Atwoodin parodia, ironia ja huumori ovat monitasoisia ja hetkittäin myös vaikeasti löydettäviä. *The Penelopiad* on sikäli poikkeus hänen tuotannossaan, että sen huumori on selkeämmin esillä ja helpommin tunnistettavissa kuin monissa muissa kirjailijan teoksissa. Mitä enemmän tutkittavaa romaania luen, sitä enemmän vakuutun siitä, että Penelope hahmona ei ole täysin rinnastettavissa tyypillisiin feministisiin myyttihenkilöihin. Tämä ajaa minut lukijana kahteen eri tulkintaan niin romaanin sisällöstä kuin muodosta, jotta saisin tuotua kattavasti esiin Penelopen monimutkaisuuden hahmona ja *The Penelopiadin* rakenteellisen monitasaisuuden.

¹ Esim. *Second Words* (1982) ja *Negotiating with the Dead* (2002).

Parodian tyylin tunnistamisen suhteen pidän vertailukohteena esimerkiksi Christa Wolfin teoksia *Kassandra* (1983) ja *Medea* (1996, suom. *Medeia*²) sekä Margaret Atwoodin runoa ”Circe/Mud Poems” (1973), jotka usein lasketaan parodioiksi (mm. Morris 1997 ja Saariluoma 2000), mutta edustavat mielestäni vakavamielistä feminististä uudelleen kirjoittamista. Jaan tämän vuoksi parodian tutkimuksessani kahteen tyyliin: ivaavaan parodiaan ja neutraaliin parodiaan, joista edellistä edustaa *The Penelopiad* ja jälkimmäistä Wolf ja ”Circe/Mud Poems”. Tämä jako on tarpeen, jotta voin tarkastella erilaisia myyttejä uudelleen kirjoitettuna ja tehdä kuitenkin selkeän eron niiden tyylien ja tarkoitusten välillä.

Käytän intertekstuaalisuuden, metafiktion ja parodian teoriaa hyväkseni selvittääkseni, onko Atwoodin Penelopen suhtauduttava vakavasti kertojana vai onko hän parodinen hahmo. Teoria kertojan luotettavuudesta on tärkeää, jotta Penelopen kerrontatavan motiiveja olisi mahdollista tarkastella. Käytän tähän James Phelanin lajittelua kertojan epäluotettavuudesta. Kiinnitän huomiota myös myyttisen hahmon erikoisasemaan suhteessa ainutlaatuiseseen henkilöhahmoon. Esimerkiksi Wolfgang G. Müller kirjoittaa nimen merkityksestä ja intertekstuaalisuhteista, joita eri teosten hahmojen nimien välillä voi olla.

Parodian teoriani ammennan Margaret A. Roselta, Linda Hutcheonilta ja Patricia Waughilta. Rose selvittää parodian peruslähtökohtia, joiden avulla on mahdollista löytää syitä ja näyttöä *Odyseian* parodioinnille. Waughin metafiktio teoria on alan oleellisia teoksia ja syventää Rosen esitystä parodiasta ja metafiktiosta yleensä. Hutcheonin käsitys parodiasta on monipuolisempi ja tarjoaa pohjan tekemälleni parodian kahtiajaolle.

Uudelleen kirjoittamisen teoriassa tukeudun paljolti Christian Morarun uudelleenkirjoittamisen teoriaan. Sen rinnalla käytän termiä *myyttirevisio*, jota mm. Alicia Ostriker ja Ilmari Leppihalme käyttävät myytin uudelleenkirjoittamisen ilmiöstä. Elina Hokkanen käyttää paljon samaa termiä pro gradu -tutkielmassaan, jossa

² Viittaaan romaaniin tästä lähtien suomennoksen nimellä.

hän pohtii vakavaa myytin uudelleenkirjoittamista Jeanette Wintersonin kahdessa romaanissa.

Sivuan myös Mihail Bahtinin näkemystä menippolaisesta satiirista, joka vastaa muutamia auki jääviin kysymyksiin koskien muun muassa *The Penelopiadin* rakennetta ja piikakuoroa sekä sen laulujen eri tekstigenrejä. Myyttiteoreetikoista käytän Liisa Saariluomaa ja Kirsti Simonsuurta, jotka pohtivat myytin merkitystä nykyihmiselle ja -kirjallisuudelle.

1.2 Margaret Atwood

Margaret Atwoodin (s. 1939) merkitys sekä kanadalaisessa että feministisessä nykykirjallisuudessa on valtava. Hän on muun muassa julkaissut toistakymmentä romaania, runokokoelmia ja muuta kaunokirjallisuutta, esseitä ja kritiikkejä. Hän on voittanut useita kirjallisuuspalkintoja uransa aikana.

Tyypillisiä aiheita Atwoodille ovat kanadalaisuus ja naiseus. Kanadalaisuus on hänelle ”mielentila”, ja Kanada esiintyy teoksissa usein turvapaikkana ja eräänlaisena paratiisina (Rigney 1987, 3). Tämän vuoksi Atwoodin teoksia on lähestytty myös ekokritiikin näkökulmasta (mm. Shannon Hengen). Esimerkiksi romaanissaan *Surfacing* (1972) hän asettaa vastakkain yhdysvaltalaiset ja kanadalaiset, ihmiset ja luonnon. Parivaljakoista jälkimmäinen osapuoli on aina hyvyyden ja puhtauden puolesta toimija. Romaanin päähenkilön mielestä vain kanadalainen voi osata liikkua luonnossa luonnon ehdoilla: amerikkalaiset käyttävät muskeliveneitä ja tappavat tarpeettomasti lintuja. Toinen yleinen aihe, naiseus ja sen konfliktit, esiintyy vielä useammin teoksissa. Atwood tutkii teoksissaan muun muassa naisen erilaisia rooleja kuten äidin ja tyttären välistä suhdetta sekä naisten ystävyysuhteita. Miehet ovat ihmissuhedraamoissa vähäpätöisiä tekijöitä; he ovat korkeintaan liikkeelle paneva voima naisten välisissä konflikteissa. Esimerkiksi *The Robber Bride* (1993) naisten väliset suhteet perustuvat heidän suhteisiinsa miesten kanssa, mutta itse miehet ovat enemmän asioita ja objekteja kuin henkilöitä.

Myytit, sadut ja legendat ovat oleellinen osa Atwoodin teoksia. Esimerkiksi erilaiset kanadalaisen luonnonmytologian symbolit toistuvat usein hänen teoksissaan ja taiteilijan rooli on hänelle myyttinen, jopa shamanistinen (Rigney 1987, 7). Useat hänen päähenkilöistään ovat taiteilijoita, kirjailijoita tai kuvataiteilijoita. Grimmin veljesten sensuroimattomilla saduilla on ollut paljon merkitystä nuorelle Atwoodille (Valkonen 2001, 8). Muista saduista varsinkin Hans Christian Andersenin *Pieni merenneito* ja *Punaiset kengät* esiintyvät säännöllisesti sekä Atwoodin fiktiossa että hänen esseissään. Atwood kirjoittaa teoksessaan *Second Words* siitä, kuinka naisen on luovuttava puhekyvystä Pienen merenneidon tapaan (Rigney 1987, 9). Teema toistuu mm. romaaneissa *Surfacing* ja *The Penelopiad*. Ollakseen nainen on luovuttava taiteen luomisesta, koska ihminen ei voi samaan aikaan synnyttää lasta ja taidetta. Jos taas luo, ei ole nainen. Rachel Blau DuPlessisin (1985, 84, 87) teoria on, että naistaiteilijuus on aina tulkittavissa itsensä uhraamiseksi, minkä vuoksi se on toimiva motiivi feministisessä kirjallisuudessa. Atwood käyttää satuja myös otsikkotasolla, varsinkin lyhytproosassaan³.

Atwood on aiemmin käsitellyt kreikkalaista mytologiaa erityisesti varhaisessa runoudessaan. Hänen tunnetuin myyttitekstinsä lienee runo ”Circe/Mudpoems” teoksessa *You Are Happy* (1974). Runossa Atwood kirjoittaa Odysseuksen tarinan – kuten *The Penelopiadissa* – naisen näkökulmasta. Runon suomentajan Tero Valkosen mukaan Atwood haluaa osoittaa, että vaihtamalla näkökulmaa Odysseuksesta Kirkeen⁴ tarinan roolit muuttuvat kokonaan, ja Odysseuksen uskottavuus alkaa kärsiä (Valkonen 2001, 8-9). Runo käsittelee myös Penlopea odottamassa aviomiestään, joten aihe on Atwoodille ennestään tuttu. Palaan runoon vielä tuonnempana.

Marta Dvorak on tutkinut Atwoodin huumorin käyttöä. Hänen mukaansa Atwood itse luokittelee teostensa huumorin kolmeen lajiin: parodiaan, satiiriin ja ”huumoriin”. Hänen huumorinsa on yleensä niin sanottua ”low comedy” –tyyliä, ja siihen kuuluu esimerkiksi karnevalistinen liioittelu, joka tuo vakavaan tai pelottavaan tilanteeseen

³ Esimerkiksi ”Bluebeard’s Egg” (1985) ja ”Dancing Girls” (1977).

⁴ Kirke on kaunis velho, joka muuttaa miehiä eläimiksi saarellaan. Odysseuksen miehistä rantautuu hänen saarensa. Kirke muuttaa miehet sioiksi, mutta rakastuu Odysseukseen, joka käskee häntä muuttamaan miehet takaisin ihmisiksi. Odysseus viettää vuoden Kirken saarella tämän rakastajana, ennen kuin jatkaa jälleen kotimatkaansa. (Henrikson 1993, 401-402.)

naurettavan lisän. Dvorak listaa kolme osatekijää Atwoodin tarinoissa: ”the outrageous combination of understatement and exaggeration; the overlapping of the ordinary and the extravagant; and, finally, the collision of myth with a mimetic restitution of reality.” (Dvorak 2006, 14, 16-17.) Esimerkiksi *The Penelopiadissa* liioittelua ja vähättelyä käytetään voimakkaasti parodisen vaikutelman luomiseksi.

Atwoodin tuotantoa on tutkittu niin paljon, että on haastavaa kertoa siitä kovin kattavasti tiiviissä muodossa. Annankin vain muutamia esimerkkejä yleisimmistä tutkimusaiheista, joihin olen materiaaliin perehtyessäni törmännyt. Varsinkin feministinen näkökulma on melko yleinen. On tutkittu sitä, millaisia hänen naishahmonsia ovat, miten he toimivat suhteessa miehiin ja millaisia ovat naisten väliset suhteet. Fiona Tolan tutkii Atwoodin romaaneja teoksessaan *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Tolanin näkökulmat Atwoodiin vaihtelevat dystopian ja feminismin yhtenäisyyksistä naisen ruumiiseen ja postfeminismiin. Shannon Hengen on kanadalainen kirjallisuuden professori Laurentianin yliopistossa, ja on erikoistunut Atwoodiin. Hengen on kirjoittanut useita artikkeleita eri näkökulmista, kuten *The Penelopiadin* siirtämisestä näyttämölle. Hän on myös toimittanut artikkelikokoelmia Atwoodista (esim. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, 2006). Toinen Atwoodin tuotantoon erikoistunut kanadalaisprofessori on Coral Ann Howells Readingin yliopistosta.

Intertekstuaalisuus on myös paljon tutkittu aihe. Atwood itse kirjoittaa paljon suhteestaan myytteihin ja satuihin esimerkiksi teoksissaan *Second Words* ja *Negotiating with the Dead*. Myytit ja sadut mainitaan useissa Atwoodin tuotantoa käsittelevissä teoksissa, ja esimerkiksi Sarah A. Appletonin toimittama *Once Upon A Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings* keskittyy pelkästään myytti- ja satupiirteiden käsittelyyn hänen romaaneissaan.

Suomessa Atwood-tutkimus on suhteellisen vähäistä. Johanna Lahikainen on pohtinut väitöskirjassaan ”*You look delicious*”: *food, eating and hunger in Margaret Atwood's novels* (2007) naistutkimuksen näkökulmasta ruoan ja syömisen merkitystä Atwoodin romaaneissa.

Kuten mainitsin, Atwoodia on tutkittu valtavasti, ja hänen tuotantoon tutkitaan jatkuvasti lisää. *The Penelopiad* on yksi hänen tuotantonsa vähiten tutkituista teoksista, ja se on jäänyt melko vähälle huomiolle myös lukijoiden keskuudessa. Tutkimusongelmani tuo Atwood-tutkimukseen tuoreemman näkökulman Atwoodin parodiankäytön monipuolisuudesta ja mahdollisten tulkintojen moninaisuudesta.

1.3 *The Penelopiad*

Atwood kirjoittaa *The Penelopiadissa* uudelleen Odysseuksen ja ennen kaikkea Penelopen myytin: mitä tapahtuu Ithakassa⁵ Odysseuksen ollessa poissa. Atwood purkaa Penelopen homeerista roolia kilttinä vaimona ja hakee uusia toimintamalleja ja motiiveja Penelopelle.

Penelope alkaa kertoa tarinaansa nykyajassa manalassa. Hän tahtoo vihdoinkin kertoa tarinansa itse, kun on ensin joutunut tuhansia vuosia kuuntelemaan muiden versioita itsestään. Hän kertoo vuoroin elämästä manalassa kuolemansa jälkeen ja omasta elinajastaan alkaen lapsuudesta ja edeten *Odysseian* tapahtumiin.

Penelope on Spartan kuninkaan Ikarioksen ja najadin⁶ tytär. Hänen serkkunsa on Troijan kaunis Helena, joka vaikuttaa Penelopen elämään vielä manalassakin. Penelopen ollessa lapsi hänen isänsä yrittää surmata hänet heittämällä hänet mereen. Kuningas on kuullut ennustuksen, jonka mukaan Penelope tulee kutomaan hänen käärinliinansa. Kuitenkin sorsaparvi pelastaa selittämättömästi Penelopen, mistä lähtien hän on isänsä silmäterä.

⁵ Käytän paikkojen ja henkilöiden nimistä käännöksiä, jotka esiintyvät Kristiina Drewsin käännöksessä (*Penelopeia*, 2005) ja ovat myös pääosin Alf Henriksonin (1993) ja Otto Mannisen Homeros-käännöksen (2002) käyttämiä.

⁶ Najadit ovat Zeun tyttäriä, lähteiden ja jokien nymfejä, jotka elävät lähinnä vedessä ja ovat siis jumalallista syntyperää. Tämän vuoksi myös Penelopessa on jumalten verta.

Penelope naitetaan Odysseukselle ja hänestä tulee Ithakan kuningatar. Penelope synnyttää pojan, Telemakhoksen, juuri ennen kuin Odysseus kutsutaan sotaan Troijaa vastaan. Vanhan valan vuoksi Odysseuksen on lähdettävä, ja nuori Penelope jää yksin huolehtimaan valtakunnasta ja vastasyntyneestä lapsesta.

Odysseuksen sotaretki ja kotiinpaluu kestävät 20 vuotta. Tämän aikana Telemakhos kasvaa aikuiseksi, ja ahneet kosijat valtaavat Ithakan saaren. He uskovat Odysseuksen kuolleen matkalla Troijasta kotiin, koska hänestä kuullaan vain epämääräisiä kertomuksia, eikä kukaan ei ole nähnyt häntä, tai hän ei ole lähettänyt itsestään sanaa Penelopelle. Kosijat painostavat Penelopea valitsemaan itselleen uuden kuninkaan kuluttamalla saarta ja kuningaskunnan omaisuutta syömällä ja juhlimalla. Penelope kuitenkin punoo kahdentoista lempipiikansa kanssa juonen. Hän ilmoittaa kosijoilleen valitsevansa sulhasen, kunhan on kutonut valmiiksi appensa käärinliinat. Kosijat hyväksyvät tämän, ja Penelope aloittaa työn. Hän kutoo kaikki päivät piikatytöt apunaan, mutta öisin hän purkaa sen, mitä on kutonut päivän aikana, ja näin loppumaton työ jatkuu vuosia. Samalla hän lähettää piikoja kosijoiden pariin kuulostelemaan heidän suunnitelmiaan. Piikojen tehtävänä on käyttäytyä rivosti ja halveksuvasti Odysseusta kohtaan, jotta eivät paljastaisi, että Penelope on lähettänyt heidät.

Lopulta Penelope jää kiinni valheestaan ja kosijat suuttuvat. Samaan aikaan nyt 20-vuotias Telemakhos lähtee Ithakasta ilmoittamatta äidilleen selvittääkseen, mitä Odysseukselle on tapahtunut. Piikat kertovat Penelopelle kuulleensa, että kosijat suunnittelevat pojan surmaa tämän palatessa ja Penelope alkaa käydä epätoivoiseksi.

Odysseus palaa viimein Ithakaan. Toisin kuin Homeros kertoo, *The Penelopiadin* Penelope tunnistaa miehensä saman tien. Silti hän teeskentelee tietämätöntä, jotta Odysseus tuntisi olevansa paremmassa turvassa: Odysseus pelkää Penelopen paljastavan itsensä ylenpalttisella kynelehtimisellä. Odysseus, Telemakhos ja heidän viimeiset uskolliset palvelijansa suunnittelevat kosijoiden surman, jolla kostetaan heidän käytöksensä. Odysseus päättää myös surmata 12 Penelopen piikatyttoa heidän petollisuutensa vuoksi, koska ei tiedä Penelopen juonista. Penelope kantaa syyllisyyttä piikojen surmasta sekä maallisen elämänsä ajan että kuoleman jälkeisessä elämässä.

Sen sijaan, että kaikki päättyisi tähän, tarina jatkuu. Penelope elää manalassa yksinään: Odysseus ja Telemakhos juovat säännöllisesti Unohduksen lähteestä ja jatkavat elämäänsä maan päällä. Helena pitää hoviaan sekä elävien että kuolleiden maailmassa ja aiheuttaa kaaosta kaikkialla minne menee. Joka kerta, kun Penelope yrittää lähestyä kahtatoista piikaansa selvittääkseen välinsä heidän kanssaan, nämä pakenevat häntä. Aina, kun Odysseus palaa Penelopen luo manalaan, piikat ajavat hänet pois.

Atwood ei varsinaisesti missään vaiheessa kehitä täysin omia juonikuvioita myyttiin toisin kuin esimerkiksi Christa Wolf *Medeiassa*, jossa hän kirjoittaa uudestaan Medeian myytin. Atwood ottaa kertomuksen aiheet Robert Gravesin *The Greek Myths*istä (1992) ja tarjoaa lukijalle parodian, arvailun ja huhujen avulla vaihtoehtoja, joista valita ”todelliset” tapahtumat tarinaan. Atwood hyödyntääkin *Odysseian* kerronnallisia aukkoja täyttämällä niitä naishahmojen näkökulmilla ja kokemuksilla (Howells 2008, 61). Homeros ei juuri kuvaa Penelopen toimia kutomisen ja itkemisen lisäksi ja piikat hän mainitsee vain ohimennen niin, että heidän kohtalonsa jää lukijalta helposti huomaamatta. Atwood tarttuukin yksityiskohtiin, kuten piikojen murhaan, tehden niistä kertomuksen pääasiat ja sen sijaan vähättelee *Odysseian* tärkeimpiä teemoja, kuten tunnistusta: ”There’s a detail they make much of in the songs”, sanoo Penelope koskien hetkeä, jolloin Eurykleia pesee naamioituneen Odysseuksen jalkoja ja tunnistaa arven tämän reidessä (TP, 140). Lisäksi Atwood tarjoaa tapahtumista kaksi eri versiota: Penelopen tarinan sekä piikakuoron laulut, jotka sotivat sekä Odysseuksen että Penelopen kertomuksia vastaan.

The Penelopiadia tutkiessa on syytä pitää mielessä, että romaani on tilattu Atwoodilta Canongate-kustantamon myyttisarjaa varten. Kirjasarjaa varten kirjailijoita, kuten Jeanette Wintersonia, David Grossmania ja Victor Peleviniä pyydettiin kirjoittamaan tiivis uusintaversio tunnetusta myytistä. Atwood itse mainitsee, että hänellä oli valtavasti vaikeuksia tilatun teoksen kanssa, kunnes hän muisti Penelopen hirtetyt piikatytöt ja alkoi kirjoittaa romaania heidän kohtalonsa pohjalta (Atwood 2005, 58).

Aiemmin *The Penelopiadista* on tutkittu Penelopen suhdetta muihin naisiin (mm. Coral Ann Howells), kuten serkkuunsa Helenaan, Odysseuksen hoitajaan Eurykleiaan sekä kahteentoista palvelustyttöön, joita hän erityisesti vaalii. Shannon Hengen on tutkinut *The Penelopiadin* näytelmäversiota ja romaanin siirtämistä lavalle. Atwoodin

koko tuotantoa tutkitaan paljon myytin käytön valossa (mm. Sharon Wilson, Barbara Hill Rigney, Sarah A. Appleton). Muista hänen teoksistaan on löydetty runsaasti ironisia ja parodisia piirteitä, mutta tutkimus on ollut pitkälti feminististä kirjallisuudentutkimusta puoltavaa (mm. Fiona Tolan) ja ehkä tämän vuoksi on jätetty huomioimatta mahdollisuus, että teoksista on löydettävissä parodiaa, joka kohdistuu feministiseen lukemistapaan ja kirjallisuustraditioon.

1.4 Myytti ja sen uudelleenkirjoittaminen

Kun puhun tutkimuksessani myytistä, mytologiasta ja näiden uudelleenkirjoittamisesta, keskityn antiikin Kreikan taruperintöön. Puhun ikivanhoista mytologioista ja taruista, jotka ovat olleet länsimaisen kirjallisuuden pohjana. Myytit käsittelevät aiheita, jotka ovat pintapuolin seikkailu-, rakkaus- tai jännityskertomuksia, mutta syvällisemmin kertovat ihmisille, miksi maailma on sellainen kuin on ja miksi ihminen käyttäytyy niin kuin käyttäytyy. Luonnonvoimat henkilöidään erilaisiin jumaluuksiin, joiden välisistä taisteluista kerrotaan hurjia tarinoita, jotta olisi mahdollista ymmärtää, miksi meri myrskyää ja taivas salamoii. Myytit kertovat antiikin kreikkalaisten esi-isistä ja ovat omana aikanaan luoneet yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta ihmisten elämään.

Minulle antiikin Kreikan myytti terminä viittaa tarinaan, jossa henkilöt ja tapahtumat ovat yhtä: henkilöstä on tullut tapahtuman ruumiillistuma, koska hänet on aina liitetty tuohon tapahtumaan. Esimerkiksi Medeia liitetään automaattisesti lapsensurmaan, Herakles kuvaa yli-inhimillistä fyysistä voimaa ja jumalten uhmaamista ja Odysseus on yhtä kuin matkansa. Myyttien tunnetuimmissa, yksinkertaisissa versioissa henkilöahmot ovat hyvin tyypimäisiä ja muistuttavatkin tässä mielessä enemmän satuhahmoja kuin kaunokirjallisia henkilöitä. Henkilöillä ja toiminnalla on näin metonyminen suhde: puhumalla Odysseuksesta puhutaan kenestä tahansa henkilöstä, joka on pitkällä etsintämatkalla. Tämä koskee erityisesti mytologisen aineksen käyttöä kirjallisuudessa: nimeämällä henkilöahmon antiikin mytologian mukaan henkilöahmoon tuodaan mukaan kaikki hahmon nimeen liittyvä. Adriana Cavarero pohtii Penelopea samansuuntaisesti. Hänen mukaansa Penelope on yhtä kuin appensa

käärinliinan kutominen ja purkaminen eikä hahmoa todella ole olemassa tämän toiminnan ulkopuolella (Cavarero 1995, 11-12).

Atwoodin mielestä on mahdotonta sanoa, mikä merkitys myyteillä on alun perin kreikkalaisille ollut (Atwood 2005, 58). Itse kuvittelisin, että myyteissä on sekoittunut silloinen uskonnollinen elämä ja populaarikulttuuri, ja myyttiset henkilöt ovat olleet osana jokapäiväistä elämää. Tarinat ovat olleet tuttuja samaan tapaan, kuin klassikkosadut, kuten Punahilkka, ovat nykyihmiselle, mutta niissä on ollut mukana enemmän vakavuutta ja niitä on arvostettu toisella tavalla.

Vaikka nämä myytit ovat tuhansia vuosia vanhoja, ne pysyvät edelleen osana nykykulttuuria. Myytteihin ei enää tutustuta vain niiden alkuperäisessä muodossa, mutta uudet tarinat käyttävät kreikkalaista kertomusperinnettä hyväkseen kierrätettyinä versioina. Nimet ja tapahtumapaikat muuttuvat, mutta ihmiskohtalot ovat pohjimmiltaan silti samat, ja siksi antiikin tarinat voivat tuntua tutuilta, vaikka niitä ei olisi aiemmin lukenutkaan.

Odyссеuksen myytti on yksi nyky maailman tunnetuimpia tarinoita kuuluisasta sotasankarista, joka tunnetaan nokkeluudesta ja oveluudesta. Vanhan sopimuksen vuoksi hän joutuu lähtemään sotaan Troijaa vastaan Menelaoksen kanssa. Sota kestää kymmenen vuotta, kunnes Odyッセus keksii rakentaa niin kutsutun Troijan hevosen, jonka avulla hänen miehensä pääsevät kaupunkiin, avaavat portit muille kreikkalaisille ja surmaavat troijalaiset. Paluumatka sodasta kestää toiset kymmenen vuotta ja Odyッセus miehineen joutuu kohtaamaan hirviöitä, jumalia ja muita vihollisia. Lopulta hän pääsee takaisin kotiin Ithakaan, jossa hänen uskollinen vaimonsa Penelope ja aikuistunut poikansa Telemakhos odottavat häntä. Hän surmaa ahneet ja petolliset kosijat, jotka ovat piirittäneet Penelopea ilman tulosta, palaa saaren kuninkaaksi ja lepyttää jumalat.

Odyссеuksen kotimatkasta kertovaa *Odyッセiaa* on pidetty antiikin Kreikassa mahdollisesti totuutena samaan tapaan kuin nykykristityt uskovat Raamatun kertomusten totuudellisuuteen, koska runonlaulaja Homeros oli saanut inspiraationsa jumalilta: *Odyッセia* on ollut ”muusilta peräisin oleva puhe” (Saariluoma 2000, 14). Myös nykyihmiselle *Odyッセian* merkitys on huomattava. Tarina tunnetaan hyvin, ja

sen hahmoista, kuten Odysseuksesta, Penelopesta ja Kirkestä on tullut toimintansa symboleja samalla tavalla kuin ikiunta nukkuvasta Prinsessa Ruususesta. Hahmot ovat esimerkillisiä ja symbolisia, ja heidän nimensä luovat uusia merkityksiä moderneihin teksteihin heidän tunnettavuutensa ja siihen liittyvien odotusten avulla.

Myyttien uudelleenkirjoittaminen on lähes yhtä vanha ilmiö kuin itse myytitkin. Antiikin draamakirjailijat tekivät tutuista aiheista suosittuja draamoja. Tragediat kuten Euripideen *Medeia* ja Sofokleen *Kuningas Oidipus* ovat esimerkkejä uudelleenkirjoittamisesta. Kun myyttinen *Medeia* surmaa lapsensa pahuuttaan, Euripideen *Medeia* saa inhimillisiä syitä toiminnalleen. Euripideen mukaan hän toimii surusta, vihasta ja halusta kostaa Jasonille tämän uskottomuus. Tuoreempi esimerkki Christa Wolfin *Medeia* muuttaa juonen kulkua, tarjoaa uuden totuuden voittajien ja patriarkkojen totuuden taustalta: *Medeia* on lavastettu syylliseksi.

Jo aiemmissa runoissaan Atwood on nostanut antiikin Kreikan mytologiat esiin naisnäkökulmista. Naishahmot ”haastavat klassisen myytin auktoriteetin” kertomalla myyttiset tilanteet uudestaan, tai Atwood sijoittaa henkilöt uusiin tilanteisiin: eräässä runossa Helena esiintyy 1990-luvun eurooppalaisena stripparina (Howells 2008, 59-60). Erityisesti Atwoodin runoelma ”*Circe/Mud Poems*” (1974) käsittelee *Odyseian* naishahmoja ja Odysseusta valloittajana. Runo on Kirken monologi elämästä ja rakkaudesta Odysseuksen kanssa ja kuvaa Kirken tunteita Odysseusta kohtaan erityisesti tämän lähdettyä. Odysseus on runossa itsekeskeinen ja ajattelematon ja Kirke huomaa, ettei voi täyttää Odysseuksen seikkailijan tarpeita eikä hän voi saada Odysseusta jäämään luokseen saareensa. Hänen tuntemuksensa ovat hyvin samanlaiset kuin Penelopen, joka ei saa miestään pysähtymään ja olemaan aviomies edes manalassa.

2. Uudelleenkirjoitus ja parodia

2.1 Feministinen uudelleenkirjoitus

Uudelleenkirjoittamista on tapahtunut aina. Suullisen kertomusperinteen aikana suullinen toisto on ollut tekstien elinehto, koska ilman jatkuvaa kierrätystä ne eivät olisi voineet säilyä hengissä. Kertomus ole voinut tietenkään pysyä samana, vaan se on hieman varioitunut jokaisen kerronnan myötä. Christian Moraru kutsuu ilmiötä uudelleenkertomiseksi (*retelling, renarrativization*). Hän tarkoittaa tällä alkutekstin uudelleenkertomista neutraalilla tavalla, jonka tarkoitus on toistaa alkuteksti mahdollisimman tarkasti. (Moraru 2001, 17, 20.)

Tekstin uudelleenkirjoittaminen on Morarulle tekstin kriittistä lukemista, eikä suinkaan johdu siitä, ettei kirjailijoilla olisi enää mitään uutta kirjoitettavaa (ibid. 4, 8). Enemmän hän liittää uudelleenkirjoittamisen erilaisiin lukemisen teorioihin. Esimerkiksi Wolfgang Iserin mukaan luova lukija täyttää kerronnallisia aukkoja lukiessaan (ibid., 15), mikä on pitkälti samaa toimintaa, jota kirjoittaja tekee kirjoittaessaan vanhaa tarinaa uudesta näkökulmasta. Uudelleenkirjoittaminen eroaa uudelleenkertomisesta siinä, että uudelleenkerrotun tekstin pysyessä melko uskollisena alkutekstilleen ja sävyltään neutraalina, uudelleenkirjoitusta voi sävyttää ideologia tai tuore näkökulma (ibid., 17).

Uudelleenkirjoittamista on tapahtunut läpi kirjallisuuden historian⁷, mutta Morarun mielestä se on erityisesti postmoderni ilmiö:

Postmodern critics and artists *play up*, systematically uncover -- the fictionality, the "constructedness" of creativity, authorship, and subjectivity largely speaking. To do so, they set off appropriation, deliberate borrowing, theft,

⁷ Esimerkiksi antiikin näytelmät ovat myyttien uudelleenkirjoituksia. Myös myyteistä liikkui useita erilaisia suullisia versioita, eli ne olivat uudelleenkerrottuja.

piracy, recirculation, and remake as prime, self-conscious, often ironic *modi operandi*.” (Moraru 2005a, 19.)

Moraru erottaa feministisen uudelleenkirjoittamisen neutraalimmasta uudelleenkirjoittamisesta. Erona on se, että feministisellä uudelleenkirjoittamisella on selkeästi poliittinen ja kulttuurinen merkitys (Moraru 2001, 143). Neutraalimpaa uudelleenkirjoittamista voisi edustaa esimerkiksi Euripideen näytelmä *Medeia* (431 eaa.). Näytelmä kirjoittaa uudestaan Medeian myytin ja muuttaa keskeisiä piirteitä, kuten motiiveja, myytin sisällössä, mutta varsinaista ideologista muutosta tekstissä ei tapahdu.

Tutkija Rosalind Coward kirjoittaa siitä, miten feministinen uudelleenkirjoittaminen on yhteydessä feministiseen politiikkaan. Hänen mukaansa feministisen lukijan on kiinnitettävä huomiota todellisuuden laatuun:

-- *what* reality is being constructed, and *how* representations are achieving this construction. In this respect, reading a novel can be a political activity, similar to activities which have always been important to feminist politics in general. (Coward 1986, 227-228.)

Tämä on perusajatuksena feministisessä kirjallisuudentutkimisessa, joka on pohjana feministiselle uudelleenkirjoittamiselle. Totuuksia ja todellisuuksia voi olla useita, ja yksi feministisen kirjallisuudentutkimuksen tehtävistä on nostaa esiin vanhoja absoluuttisiksi luultuja totuuksia ja tarjota uusia vaihtoehtoja vanhojen rinnalle. Sen tarkoituksena on myös kaivaa kirjallisuuskäsitteistä esiin sukupuolisortoa ja tyypittäviä naisrooleja, lukea teoksia naisnäkökulmasta ja nostaa patriarkaaliset rakennelmat tarkasteltaviksi. Sen mukaan miesvaltaisen kirjallisuuskäsitteiden voi murtaa vain tekemällä yleisesti tunnetuksi naista sortavat konstruktiot. Pam Morris kirjoittaa, että ”suuri osa miehisestä identiteetistä on rakennettu naisen herkkyyden ja passiivisen myöntävyyden mielikuvan varaan”. Tämän vuoksi on tärkeää luoda uutta naiskirjallisuutta, joka pystyisi edustamaan toista maailmankuvaa kirjallisuuskäsitteissä. (Morris 1997, 40, 67.)

Kirjallisuudentutkija Rowena Fowlerin mielestä perinteisen kirjallisuuskaanonin ongelma on mielikuva heikosta naisesta. Feminismi vastustaa ajatusta, että taiteessa ja tarinoissa esitetyt kärsivät ja avuttomat naiskuvat mukailisivat millään tapaa todellisuutta (Fowler 2006, 390) tai ainakaan yhtä ainoaa todellisuutta, kuten Coward pohtii. Raija Paananen mukaan naiskirjailijat ovat halunneet ”luoda toisenlaisia naishahmoja, uusia representaatioita, revisioita institutionalisoituneiden näkemysten tilalle”. Paananen painottaa, että nainen ei ole luonnostaan alistuva ja uhri, ja tästä ajatustavasta on päästävä eroon. (Paananen 1995, 10, 18.)

Rachel Blau DuPlessisin mukaan feministisen kirjallisuuden tärkeimpiä tehtäviä on naisten tuominen esiin maailmassa, jossa heitä ei ole aiemmin huomattu. Hänen mukaansa nainen ei edusta valtavirtakulttuuria, mutta naiseutta ei voi myöskään laskea yhtenäiseksi alakulttuuriksi, vaan naissukupuoli elää jossain näiden kulttuurivirtausten välissä. (Blau DuPlessis, 1985, 41.) Tämä ajattelumalli naisen ja miehen kulttuurin ehdottomasta erillisyydestä kuvaa hyvin toisen aallon feminismiä, ns. radikaalifeminismiä (esim. Leppihalme 1995), joka Atwoodiin usein liitetään. Atwood tuntuu tekevän selkeän eron miesten ja naisten maailman välillä: niin kieli, kulttuuri kuin moraalikin ovat täysin eriävät. Ongelmallista tässä suhteessa ovat vakiintuneet konvention estetiikkakäsitykset. Näiden vuoksi tasa-arvo ei voi toteutua kirjallisuudessa, koska tällöin naiskirjailijan tulisi omaksua ”miehisen kirjallisuuden valtavirtausten edustamat esteettiset arvot” (Paananen 1995, 11).

Myytit ovat jatkuvasti olleet läsnä feministien kiinnostuksessa uudelleenkirjoittamiseen. Fowler listaa 1970-luvun feministi-kirjailijoiden suosituimmiksi myyttisiksi hahmoiksi Persefonen, Antigonen ja Filomelan⁸. Naisrunoilijat olivat kiinnostuneita vahvoista naisista ja heikoista miehistä aiheina, joten he nostivat esiin amatsonien ylväyden ja antisankarimiehet. (Fowler 2006, 384.) Myöhemmässä kirjallisuudessa suuntaus tuntuu olevan se, että myytin heikosta

⁸ Persefone on maan jumalatar Demeterin tytär, jonka Haades ryöstää osaksi vuotta vaimokseen Manalaan. Antigone on Oidipuksen ja Iokasteen tytär, joka hautaa veljensä uhmaten kuninkaan käskyä. Filomelan lanko raiskaa hänet ja leikkaa hänen kielensä irti, jotta hän ei voisi kertoa tapahtuneesta. Filomela kutoo kankaan, jossa hän kertoo tapahtuneesta sisarelleen, joka kostoksi syöttää poikansa miehelleen. (Henrikson 1993, 307, 321, 363-364.)

naisesta tehdään naisnäkökulman kautta vahva. Apollon ahdistelema Dafne⁹ ei ole vain heikko uhri, vaan hän itse valitsee puuksi muuttumisen ja tuntee vahvistuvansa siitä entisestään.

Kirsti Simonsuuren mielestä myytit ovat kiinnostuneempia naisen seksuaalisuudesta ja kyvystä synnyttää uutta elämää kuin naisen sosiaalisesta sukupuolesta (Simonsuuri 1994, 215). Kuitenkin myytit tuntuvat käsittelevän paljon nimenomaan naisten sosiaalisia rooleja äiteinä, tyttärinä, vaimoina ja rakastajattarina. Toki monet myytit naisista pyörivät lisääntymisen, synnyttämisen ja seksuaalisen halun ympärillä, mutta esimerkiksi Penelopea ympäröivät myytit koostuvat usein juuri hänen roolistaan vaimona.

On ymmärrettävää, että myytin näkökulman vaihtuessa miehestä naiseen myös aihe muuttuu. Keskiössä eivät ole enää taistelut ja seikkailut, vaan koti ja perhe. Alicia Ostriker toteaa:

But in them [revisionist myth poems] the old stories are changed, changed utterly, by female knowledge of collective male fantasy or as the pillars sustaining phallogentric "high" culture. Instead, they are corrections; they are representations of what women find divine and demonic in themselves; they are retrieved images of what women have collectively and historically suffered; in some cases they are instructions for survival. (Ostriker 1986, 215.)

Naiset voivat kirjoittaa oman yhteisönsä sisällä, koska oletusarvoisesti heidän lukijansa ovat myös naisia. Tämän vuoksi myös aiheet tulevat oman yhteisön sisältä ja eroavat miesten tyypillisistä aiheista. Ostriker näkee naiset alakulttuurin veroisena yhteisönä, jolla on yhteinen historia ja yhteiset tunteet. Tätä yhteisöllisyyttä vaalitaan esimerkiksi kirjoittamalla kollektiivisista naisten kokemuksista.

Hélèn Cixous myötäilee ajatusta ja kirjoittaa esseessään "The Laugh of Medusa" naisesta kirjoittajana maskuliinisessa kirjoituskulttuurissa. "In woman, personal

⁹ Jumala Apollo rakastuu Dafneen, joka pakenee ja mieluummin muuttuu laakeripuuksi kuin antautuu jumalalle (ibid.).

history blends together with the history of all women, as well as national and world history” (Cixous 1976, 882). Ilmari Leppihalme huomauttaa, että tyypillisesti on ajateltu, että naiskirjallisuuden rajoituksiin kuuluu yksityisyys ja rajallinen kokemuspiiri. Leppihalme kuitenkin viittaa Alicia Ostrikeriin, jonka mukaan juuri myytin käyttö kumoaa tämän ongelman: se tekee kerronnasta yleistä ja universaalia, kuten myytti on, ja naiskirjailija voi tuoda tarinansa esiin perinteisen sulkeutuneisuuden sijaan. (Leppihalme 1995, 28-29; Ostriker 1986, 211-214.)

Harold Bloom käyttää termiä *revisio*, joka on yhdenlainen uudelleenkirjoitusmuoto. ”[J]okainen kirjailija revisioi eli oikoo, tarkentaa, tarkistaa ja mitätöi edeltäjänsä elämäntyötä” (Hosiaislouma 782). Kun Bloom määrittelee revision käsitteen minkä tahansa tekstin pohjalta, Ostriker ottaa termin ”revisio” nimenomaan myytin käyttöön ja määrittelee myyttirevision seuraavasti:

Whenever a poet employs a figure of story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible. (Ostriker 1986, 212-213.)

Ilmari Leppihalme puhuu naiskirjailijoiden *myyttirevisioista*, joissa naiset kirjoittavat myytit omikseen. Hänen mukaansa revisio kuvaa ”tiedostavan naiskirjallisuuden kehittämiä strategioita suhteessa ongelmalliseksi koettuun länsimaiseen mytologiaan. Myyttirevisioin naiset ovat pyrkineet tekemään näkyviksi myyttisen statuksen saaneita sukupuolistereotyyppioita sekä ironisoimaan, kyseenalaistamaan ja monipuolistamaan niitä naisnäkökulmasta.” (Leppihalme 1995, 22.) Hänen mukaansa termi *revisio* (revision) merkitsee feminististä prosessia patriarkaalisia myyttejä vastaan. Sen tarkoituksena on ”sopeuttaa [taide] vastaamaan feminiinisiä tarpeita ja ilmaisemaan naisen kokemusta”. Oleellista on, että revisiossa uusi versio voi poiketa voimakkaasti myytistä, jota se kirjoittaa uudestaan, kuten Atwoodin ”Circe/Mud Poems”. Teksti voi myös ”arvioida [myyttiä] uudelleen sisältäpäin esim. hyväksymällä naisen ja luonnon samastamisen, kuitenkin samalla laajentaen tuon kuvan ulottuvuuksia”. (ibid. 28.)

Dafne ei ole heikko nainen valitessaan puuksi muuttumisen miehelle alistumisen sijaan, vaan hänestä tulee moniulotteinen hahmo.

Kun antiikin kirjailijan oli säilytettävä näytelmässään myytin alkuperäinen sisältö, moderni kirjallisuus vaati mytologialle uuden tulkinnan, jotta siinä olisi mitään kerrottavaa. Postmodernissa myytit ja rationaalisuus eivät ole enää toistensa vastakohtia toisin kuin modernia kautta edeltävässä kirjallisuudessa, joten myytit ovat nousseet uudella tavalla esiin. (Saariluoma 2000, 29-30, 47, 50.) Esimerkiksi Christa Wolf on kirjoittanut Medeian myytin uudestaan (1996) muuttaen tarinan kulkua täysin. Teoksessa on yhä mukana alkuperäisen myytin patriarkaaliseksi luettavat piirteet, mutta kuten *The Penelopiadissa*, ne muuttuvat huhupuheiksi, joilla peitellään todellisia tapahtumia. Juuri nämä huhupuheet ovat Atwoodin ja Wolfin teoksissa se misogynyninen ja patriarkaalinen aines, jota vastaan pyritään taistelemaan. Esimerkiksi *Medeiassa* tarina muuttuu poliittiseksi juonimiseksi, jossa voimakas nainen Medeia nousee liian tärkeäksi ja vaaralliseksi henkilöksi patriarkalisessa yhteisössä ja myytin ympärillä pyörivät tarinat kehitetään tarkoituksella tuhoamaan hänet.

Paanasen mukaan eräs naiskirjailijoiden toimintatapa on ollut siirtää tarinan nainen päähenkilöksi (kuten *The Penelopiadissa*) ja tehdä heistä myyttien naiskäsityksien vastaisia (Paananen 1995, 11). Esimerkiksi Medeia on riisuttu noidan roolistaan ja Penelopelle on annettu oma elämä ja omat ajatukset Odysseuksen vaikutuspiirin ulkopuolella.

Juonen muokkaaminen ei uudelleenkirjoittamisen kannalta ole välttämätöntä. Esimerkiksi Atwood kirjoittaa runossaan ”Circe/Mudpoems” Odysseuksen ajasta Kirken saarella, mutta Kirken näkökulmasta. Tapahtumasarja on sama kuin *Odyssiassa*, mutta toisin kuin Odysseukselle, Kirkelle aika on merkityksellistä ja se jättää häneen jälkensä. Odysseus käsittelee saarella olon juonen ja toiminnan kautta, kun Kirken tunteet ja ajatukset muuttuvat jatkuvasti.

2.2 Tiedostava kertoja ja myyttiset hahmot

Kertojalla on tärkeä rooli metafiktiossa ja siksi myös parodiassa, joka on metafiktio alalaji. Metafiktio viittaa fiktion, joka on tietoinen omasta fiktiivisyydestään ja joka tuo sitä esiin kerronnallisin keinoin. *The Penelopiadissa* kertoja on jatkuvasti tietoinen itsestään, mikä viittaa metafiktio jatkuvan läsnäoloon. Myös kertojan luotettavuuden ongelma on oleellinen: onko kertoja epäluotettava, ja jos on, onko epäluotettavuus tarkoituksellista?

Metafiktioisessa kirjallisuudessa, jota *The Penelopiad* edustaa, on tyypillistä, että kesken teoksen henkilöahmo ymmärtää olevansa fiktiota ja pelkkä rakennelma, minkä vuoksi he eivät voi muuttua tai muuttaa ympäristöään (Waugh 1984, 91)

Metafiktio tehtävä on muun muassa oudontaa tekstiä ja muistuttaa lukijaa siitä, että kyseessä on fiktio ja kirjallinen konventio. Metafiktio toimii siis uudelleenkirjoittamisen välineenä, koska sen tarkoituksena on kaivaa mahdollisia konventioita esiin. Waugh sanoo: ”Metafiction thus converts what it sees as the negative value of outworn literary conventions into the basis of a potentially constructive social criticism” (Waugh 1984, 11).

James Phelan puhuu kertojan yhteydessä ”esteettisestä kontrollista”. Tällä tarkoitetaan sitä, että kertoja haluaa saada aikaan tietynlaisen vaikutuksen lukijaansa ja onnistuu siinä. Esteettinen kontrolli on toimintamalli vain oman fiktiivisyytensä tiedostavalle kertojalle. (Phelan 2005, 104.) Sen avulla kertoja yrittää esimerkiksi saada lukijan puolelleen.

Yksi oudontamiskeino on tiedostava kertoja. Kertoja on tietoinen itsestään narratiivisena elementtinä ja keskeyttää kerrontaa erilaisilla huomioilla ja kommenteilla. Waugh’n mukaan ”[k]erronnallisten keskeytysten kautta lukijaa muistutetaan siitä, että hahmot eivät vain rakenna omaa todellisuuttaan verbaalisesti, vaan ovat verbaalisia rakennelmia” (Waugh 1984, 26, oma suomennos).

Phelan luettelee kuusi kerronnallista epäluotettavuuden lajia: *misreporting*, *misreading*, *misregarding*, *underreporting*, *underreading* sekä *underregarding*. Lajit rajautuvat mm. sen mukaan, jättääkö kertoja tietonsa kertomatta tahallisesti vai vahingossa. Kolmessa ensimmäisessä epäluotettavuuden määritelmässä kyse on tahattomasta epäluotettavuudesta ja kolmessa jälkimmäisessä epäluotettavuus on tietoista. *Misreporting* tarkoittaa kerrontaa, joka johtuu kertojan tietojen puutteesta tai virhearvioinnista. *Misreading* voi esiintyä itsenäisenä epäluotettavuuden lajina tai yhdessä muiden lajien kanssa. Tässä lajissa on kyse epäluotettavuudesta kertojan tiedoissa ja oivalluskyvyssä. *Misregarding* merkitsee epäluotettavuutta kertojan etiikassa ja arviointikyvyssä. *Underreporting* liittyy Genetten termiin *paralipsis*¹⁰. Tässä lajissa kertoja kertoo vähemmän kuin tietää. *Underreading* muistuttaa aiempaa *misreadingia*: kyse on ”kertojan tiedon, havaintokyvyn tai hienostuneisuuden” puutteesta, mikä johtaa ”tapahtuman, hahmon tai tilanteen riittämättömään tulkintaan”. Viimeinen laji *underregarding* tarkoittaa sitä, että kertojan eettinen arvostelukyky on oikeansuuntainen, muttei aivan täydellinen. (Phelan 2005, 51-52.)

Raja näiden lajien välillä voi olla hyvinkin sumea ja kertoja voi sekoittaa useampaa epäluotettavuuden lajia kerralla. Erityisesti samanjuuriset lajit, kuten *misreading* ja *underreading* sekoittuvat helposti. Phelan toteaaakin, ettei ole kovin järkevää keskittyä tiukkoihin rajoihin epäluotettavuuden lajien välillä vaan siihen, onko kertoja luotettava vai epäluotettava (ibid. 53).

Ero myyttihahmon ja romaanihenkilön välillä on suuri. Kun henkilöahmot ovat ainutlaatuisia ja kompleksisia, myyttihahmot ovat tyyppiteltyjä ja interfiguraalisia. Tyyppihahmolla tarkoitan yksinkertaistettua henkilöä, jonka toiminta ei ole kovin moniulotteista. Kuten kirjoitan johdannossa, liitän myyttisien hahmojen kohdalla nimen ja toiminnan hyvin voimakkaasti yhteen. Nämä tyyppihahmot toistuvat varioituina läpi kirjallisuuskaanonin ja itse hahmotyypissä on niin paljon sisältöä, ettei useita yksityiskohtia tarvitse edes kertoa.

¹⁰ ”Yhden tai useamman rakenne-elementin jättäminen pois tai sivuuttaminen tarinan jonkin ajanjakson kerronnasta” (Hosiaisuusluoma 2003, 683). *Paralipsis* ei kuitenkaan aina aiheuta epäluotettavaa kerrontaa, vaan se voi jättää pois myös itsestään selviä tai turhia osioita.

Myyttien tapauksissa näihin hahmoihin yleensä liittyy nimisymboli. Odysseus tarkoittaa seikkailevaa miestä, Penelope odottavaa vaimoa, Herakles väkivahvaa sankaria ja Midas rikasta, mutta surkeaa miestä. Wolfgang G. Müllerin mukaan se, että henkilöahmon nimi siirretään joko alkuperäisessä muodossaan tai muunneltuna toisen hahmon henkilölle, on verrattavissa tekstin lainaamiseen (Müller 1991, 102-103). Nimi itsessään on teksti, johon liittyy runsaasti assosiaatioita, jotka kaikki siirtyvät nimen mukana toiseen tekstiin. Hahmot eivät voi olla identtisiä eri teksteissä; vain niiden nimet pysyvät samana (ibid., 107). Täydellinen interfiguraalinen identiteetti on siis mahdotonta saavuttaa.

”[N]aming a character involves a fictional and ideological decision lending to a ‘fable of identity’, which tags as much as enmeshes the name-bearer in history -- or, intertextually, in literary history” (Moraru 2005a, 88). Moraru lainaa Derridan ajatusta nimen ja kohtalon yhtäläisyyksistä. Jos henkilölle annetaan toisen hahmon nimi, myös hahmon kohtalo siirtyy väistämättä toiselle henkilölle. Derrida kuitenkin huomauttaa, että uusi nimen saaja voi ”murtautua irti” annetusta nimestään. (ibid., 89).

Henkilöhahmo voi käyttäytyä odotusten vastaisesti ja taistella nimeään ja kohtaloaan vastaan.

Christian Moraru kutsuu nimiä ”sosiaalisiksi liimaksi”: ne muistuttavat meitä muista nimistä ja ihmisistä (2005a, 34). Hänen mukaansa nimet vaativat aina erityisen huolellista lukemista, jotta niistä löytäisi mahdollisimman paljon merkityksiä (ibid., 90).

2.3 Parodia

Parodian määritelmä on oleellinen *The Penelopiadia* käsitellessä. Eri teokset ja tutkijat määrittelevät parodian piirteet eri tavoin, mikä voi johtaa väärinkäsityksiin ja ongelmiin esimerkeistä puhuttaessa. David Herman määrittelee termin ”parody” seuraavasti:

An ironic quotation of one text by another; a more or less openly mocking recontextualisation of a prior text by a later one. In the terminology of Gérard Genette, parody results when a hypertext comically de-valorises the hypotext it parodically transforms. Parodic effects often involve dissonance, as when a 'high' or elevated style is used to narrate banal or quotidian events. (Herman 2005, 419.)

Tämä määritelmä kuvaa vanhempaa, perinteistä parodiatyyliä, jossa parodiaan kuuluu aina ivailun elementti. Käsitys lienee yleisin parodiamääritelmä. Antiikin aikaan on ollut tyypillistä, että parodia on kirjoittanut uudestaan herooisia tarinoita koomiseen sävyyn tai tuomalla vakavaan aiheeseen epäsovivaa materiaalia (Rose 1993, 15). Parodia voidaan nähdä virheellisenä, jos siihen ei sisälly ivaa (Hutcheon 1985, 50). Myöhemmin käsite on alkanut kattaa laajemman tavan lähestyä pohjatekstiä.

Linda Hutcheonin käsite ”parody” on monipuolisempi: se ei vaadi ivaavaa sävyä, vaan on ennemmin kriittinen alkutekstin toisinto (Hutcheon 1985, 5-6).

It can be serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms. Its range of intent is from respectful admiration to biting ridicule. (ibid., 15-16.)

Tämän perusteella esimerkiksi Euripideen *Medeia* olisi laskettavissa parodiaksi, koska se inhimillistää yksinkertaisen myytin noita-akan antamalla tämän toiminnalle syyt, joihin katsoja voi samastua. Enää *Medeia* ei surmaa lapsiaan vain pahuuttaan, vaan hänen aviomiehensä ajaa hänet rikokseen.

Myös Margaret Rose nostaa esille perinteisen ja postmodernin parodian oleelliset erot. Hänen mielestään teksti määritellään postmodernissa parodiaksi, jos se ensin jäljittelee alkuperäistä tekstiä ja sitten muokkaa joko tekstin sisältöä tai muotoa (1993, 15, 45). Parodia on siten toistoa, johon etäisyys tuo kriittistä näkökulmaa (Hutcheon 1985, 6).

Mukailen tutkimuksessani Hutcheonin kaksijakoista näkemystä nimittäen perinteistä käsitystä parodiasta ivaavaksi parodiaksi ja toista vakavampaa muotoa neutraaliksi parodiaksi. Kahtiajako on tarpeen, jotta voin tarkastella erilaisia myyttejä uudelleen kirjoitettuna ja tehdä kuitenkin selkeän eron niiden tyylien ja tarkoitusten välillä.

Parodia on sekä normi että poikkeama normissa, koska se sisältää myös materiaalin, jota se parodioi (Hutcheon 1986, 50). Sen tarkoitus on ”horjuttaa aiempia fiktion konventioita, joista on tullut automatisoituneita”. Teos voi parodioida joko muotoa tai sisältöä ja sen kiinnostuksen kohteena on erityisesti tekstin muodon ja sisällön suhde. Oleellista on myös, että tyylikeinona parodia rikkoo kirjallisia konventioita, jotta kirjallisuus voisi uudistua. (Waugh 1984, 64-65, 68, 72.)

[Parody] exploits the indeterminacy of the text, forcing the reader to revise his or her rigid preconceptions based on literary and social conventions, by playing off contemporary and earlier paradigms against each other and thus defeating the reader’s expectations about both of them (Waugh 1984, 67).

Toisaalta Hutcheon huomauttaa, että hänen mielestään parodiaa pitäisi kutsua ennemmin genreksi kuin tyylikeinoksi (1985, 19), mikä toisaalta on ymmärrettävä ehdotus, koska se sisältää niin paljon omia erityispiirteitään. On yhtä helppo puhua romaanista romantiikkana kuin parodiana ja tuoda näin julki ennakko-odotukset tyylistä ja sisällöstä. Määritän kuitenkin parodian mieluummin tyylikeinoksi tässä tutkimuksessa, jotta mainitut teokset olisi helpompi asettaa muun kirjallisuuden rinnalle.

Rose (1993, 45-46) tarjoaa kirjailijalle kaksi mahdollista syytä parodiointiin. Jos valitaan ivaileva parodia, se johtuu ylenkatseesta alkutekstiä kohtaan. Jos taas tyylikeinona on neutraali parodia, siihen liittyy alkutekstin ihailu. Neutraalin parodian lähtökohtana, varsinkin feministisen uudelleenkirjoittamisen kohdalla, voi olla myös vaihtoehtoisen todellisuuden luominen. Wolf on saattanut valita Medeian ja Kassandran myytit uudelleenkirjoitettaviksi, koska on ihailut niitä, mutta se tuskin on ollut ainoa syy. Mahdollisesti hän on todennut tarinat niin viallisiksi, että hänestä on ollut tarpeellista kirjoittaa alkuteksti uusiksi. Tämä viittaa toisaalta ivaavan parodian ylenkatseeseen, mutta toisaalta tekstissä itsessään ei mielestäni ole koomista sävyä tai pilkkaavaa otetta.

Parodian ja alkutekstin suhde voi olla monimutkainen. Linda Hutcheon lainaa Gary Saul Morsonin näkemystä:

[--] a parody is intended to have higher semantic authority than its original and that the decoder is always sure of which voice he or she is expected to agree with (Hutcheon 1985, 50).

Parodia tuo myös esiin ristiriitaisuuden nykyisen ja menneen välillä. Hutcheonin mukaan postmoderni parodia ”uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from that past”. Emme enää elä samaa aikaa kuin alkutekstin kirjoitushetkellä. (Hutcheon 1989, 94.) Samalla kuitenkin vanhan kautta luodaan uutta. Parodia yhdistää nykyisyyden menneeseen ilman representaation läpinäkyvyyttä (ibid., 98) postmodernin hengessä.

Parodia toimii kahdella tasolla, pinnalla ja näkymättömissä. Pinnan alla esiintyvä parodia on lähtöisin jo parodian kontekstista, kun pintatason parodia on helposti tunnistettavissa ja löytyykin teoksesta todennäköisemmin ja nopeammin kuin syvemmän tason parodia. (Hutcheon 1985, 34.) Tämä istuu yhteen Atwoodin käyttämän ironian kanssa. Marta Dvorakin mukaan Atwoodin teksteissä esiintyy kaksoisironiaa (”double irony”): verbaalisella tasolla kertoja itse ironisoi puheessaan tekstiä, kun taas rakenteellisella tasolla ironia ei ole henkilöhahmon tarkoittamaa, vaan kirjoittajan luomaa (Dvorak, 2006, 127).

Simon Dentith tarkastelee parodiaa myös laajemmin kuin vain kirjallisuudessa. Hänen mukaansa kaikenlaisessa tuotoksessa on kyse parodiasta, kun se imitoi toista tuotosta poleemisesti. (Dentith 2009, 9.) Hänen näkemyksensä myötäilee pitkälti Hutcheonin näkemystä parodiasta, koska myös Dentith erottaa parodian määritelmästä klassisen pakollisen ivan ominaisuuden.

Sen sijaan hän nostaa esiin Gérard Genetten termit *hypoteksti* ja *hyperteksti*. Hän tosin huomauttaa, ettei hypo- ja hypertekstin suhde ole välttämättä parodinen, mutta tekstien välinen suhde on kuitenkin ehdottoman intertekstuaalinen. (ibid. 12-13.) Genette tarkoittaa hypotekstillä alkutekstiä, jonka muunnos hyperteksti on. Hänen mukaansa ”[h]yperteksti ei kommentoi hypotekstiään vaan rakentuu sitä muunnellen sen varaan.” (Lyytikäinen 1991, 155.) Kun tavallisessa intertekstuaalisuudessa on kyse osioiden ja elementtien lainaamisesta, hyperteksti rakentuu täysin hypotekstinsä varaan. Yhteys ei

voi jäädä lukijan tulkittavaksi, vaan sen on oltava selvästi esillä.

”Hypertekstuaalisuuden tulee siis olla osa tekstiin koodattua merkitystä.” (ibid., 155-157.)

Genetelle parodia on luontaisesti hypertekstuaalinen kirjallisuudenlaji, mutta hän vaatii parodiseen hypertekstiin koomisen ulottuvuuden. Genette vaatii parodiseen hypertekstiin myös sananmukaisen vastaavuuden hypotekstiin, mikä ei käytännössä ole mahdollista. Näin Genetten määritelmän mukaan parodia joko ei ole hyperteksti tai parodia on käytännössä mahdoton toteuttaa. Hän tarjoaa satiiria mahdolliseksi tyyli-imitaatioksi¹¹, jossa yhdistyy ylevä tyyli ja arkinen sisältö. (ibid., 157-158.)

Genette tarjoaa myös jonkinlaisen määritelmän sille, jota tutkielmassani kutsun neutraaliksi parodiaksi ja jota Lyytikäinen nimittää ”vakavaksi imitaatiosuhteeksi”. Kyse voi olla esimerkiksi teoksista, ”jotka tavalla tai toisella jatkavat tai täydentävät jotakin olemassa olevaa valmista teosta” (ibid. 160). Tässä tosin on kyse paljon lukijan tulkinnasta: täydentääkö Christa Wolfin *Medeia* Medeian myyttiä vai onko se erillinen tarina? Sekä *Medeia* että *The Penelopiad* ovat tämän määritelmän valossa hypertekstejä ja Medeian myytti ja *Odyseeia* hypotekstejä.

Toisaalta Genette puhuu myös ”vakavasta transformaatiosta eli transpositiosta”, jonka voi jakaa muodolliseen ja temaattiseen transpositioon. Tutkimukseni kannalta oleellinen muodollinen transpositio on näkökulman muutos (ibid. 161), mikä toteutuu molemmissa esimerkkiteoksissani. Odyseeuksen näkökulma vaihtuu Penelopen ja piikojen näkökulmaan ja yleinen patriarkaalinen kerrontakulma vaihtuu Medeian, Jasonin ja neljän muun henkilön vuorotteleviin näkökulmiin. Toinen muodollinen transpositio liittyy Medeiaan ja Penelopen myyttisinä naisina vielä selkeämmin: laajentaminen (ibid., 162). Juuri siitä on kyse, kun yksioikoisesta myytistä kirjoitetaan pidempi kertomus ja henkilötyypeistä tehdään monimutkaisia henkilöihahmoja. ”Se merkitsee valmiina otetun aiheen rikastuttamista uusilla episodeilla [--] tai tyyllillistä paisutusta”, joiden ”yhdistelmää Genette nimittää *amplifikaatioksi*” (ibid. 162).

¹¹ Genetten oma termi ”sankarillis-koominen pastissi (pastiche héroï comique)” (Lyytikäinen 1991, 157).

2.4 Satiiri ja menippolainen satiiri

Satiiri ja erityisesti menippolainen satiiri lajeina on syytä käsitellä erikseen erityisesti *The Penelopiadin* rakenteen vuoksi. Lajit selittävät romaanissa piirteitä, joiden tarpeellisuutta on muuten vaikea perustella.

Satiirin juuret ovat antiikin Kreikan satyyrinäytelmissä (Kivistö, 2007b, 333). Satyyrinäytelmä esitettiin yleensä Ateenan tragediakilpailujen lopuksi. Aiemmassa tragediassa nähty sankari esitettiin koomisessa valossa, jotta katsojat pääsisivät helpommin irti tragedian tunnelmasta ja jatkaisivat Dionysia-juhlaansa. (Hosiaisuusluoma 2003, 827; Kivistö 2007a, 287.) ”Satyyrinäytelmät hyödynsivät tragedian runomittaa ja dramaturgiaa mutta lisäsivät oman koomisen elementtinsä, puhekieltä, rohkeita tansseja, slapstick-komediaa ja kaikenlaista irvailua (Kivistö 2007a, 287).

Sari Kivistö painottaa satiirin enemmän roomalaiseen kuin kreikkalaiseen kirjallisuuteen, vaikka satiireja on kirjoitettu jo ennen roomalaisen kirjallisuuden kulta-aikaa. Esimerkiksi Aristofaneen komedioissa on havaittavissa satiiria ja kyyrikoiden koulukunnan kieli muistuttaa satiirien alatyylisyyttä (Kivistö 2007b, 333). Kreikan satyyrinäytelmiä kirjoittivat kuuluisat tragediakirjailijat, kuten Sofokles ja Euripides (Kivistö 2007a, 288), mutta Roomassa kirjailijat kuten Horatius ja Juvenalis (Kivistö 2007b, 335-337) erikoistuivat satiirien kirjoittamiseen. Kreikan satyyrinäytelmien päähenkilöt olivat satyyreja, jotka seikkailivat eksoottisissa paikoissa ja näytelmät olivat hyvin kevyitä ja vailla kritiikkiä (Kivistö 2007a, 287-288). Myöhemmin Roomassa satiiri kehittyi omaksi lajikseen. Se noudatti joko heksametriä tai jambista rytmiä, ja sen aiheet vakiintuivat. (Kivistö 2007b, 333-334.) ”Roomalaiset runosatiirit ovat satiirikon monologeja tai kuvitellun vastaväittelijän tai omantunnon kansa käytyjä dialogeja. Niille on ominaista kirjailijaan itseensä samastuva puhuja [--]”. (ibid., 337.) Satiirikot

tuomitsivat aikalaisrunouden ja pitivät sitä mytologisine latteuksineen epärelevantteina senhetkisellem todellisuudelle [--]. Satiiri antoi näin runoudelle uuden, yksilön moraalia tutkivan sisällön. [--] Tyyliuonnehdintana tämä

tarkoittaa, että hän kirjoitti proosaa muistuttavalla arkikielellä eikä kuten perinteinen lyyrikko, tietäjämäinen *vates*-hahmo, joka messusi jumalallisen inspiraation vallassa yleviä sankari-aiheitaan. (ibid., 338).

Roomalaisten satiirien pääkohteena olivat moraalisesti arveluttavat ihmiset ja tapahtumat sekä erilaiset paheet, kuten mässäily ja itaruus. Satiirikot kritisoivat myös Rooman rappiota ja vallitsevia yhteiskuntarakenteita nostaten sankareiksi todellisen elämän uhrit, kuten orjat ja eunukit. (ibid., 334, 339.)

Menippolaisen satiirin rakenne vaihtelee usein proosan ja lyriikan väliä ja siihen voi olla ujutettuna muitakin kirjallisia lajeja. Bahtin huomauttaa, että lajissa ”[r]unomuotoiset osat esitetään lähes aina jonkinasteisena parodiana”. Koska menippolainen satiiri on sukua tekstilajina sokraattiselle dialogille, on siinä olennaista myös dialoginen muoto. (Bahtin 1991, 166, 174.)

Menippolaisessa satiirissa ei esiinny henkilöahmoja samaan tapaan kuin esimerkiksi romaaneissa. Hahmot ovat tyyppimäisiä ja edustavat usein jotain ominaisuutta tai ajatusta, kuten Jonathan Swiftin Gulliver. Northrop Fryen mukaan oleellinen ero on seuraava: ”The novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect --” (Frye 1973, 309). Toisin sanoen menippolainen satiiri tarkastelee ihmismielen ongelmia vain henkilössä itsessään, kun romaanihenkilön hulluus on aina suhteessa muuhun yhteisöön.

Mihail Bahtin toteaa menippolaisesta satiirista, että

skandaalit, eksentriin käyttäytyminen, asiaankuulumattomat puheet ja esiintymiset murtavat aukon asioiden ja tapahtumien järkähtämättömään ja normaaliin -- kulkuun ja vapauttavat ihmisen käyttäytymisen ennalta säädettyistä normeista ja perusteluista (1991, 173).

Sari Kivistö (2007b, 346) taas kirjoittaa, että ”menippolainen satiiri ei pyrkinyt moraalili- tai sosiaalikiitikiin esittämiseen, vaan käyttäytymisnormit ja filosofiset oppirakennelmat tehtiin kyynikkojen tapaan naurunalaisiksi”.

Bahtinin mukaan menippolaisessa satiirista olennaista on sen kolmitasoisuus: satiirin maailma jakautuu maanpäällisen elämän lisäksi manalaan ja taivaaseen, Olympokseen. Tähän liittyy myös ”kokeilevan fantasian” laji, joka pyrkii hakemaan erikoista näkökulmaa tarinaan. (Bahtin 1991, 171-173.)

3. Myytin uudelleenkirjoittaminen Atwoodin *The Penelopiadissa*

3.1 Penelope muuttuu

Penelope symboloi länsimaisessa kertomusperinteessä uskollista vaimoa, joka istuu kotona kutomassa ja odottamassa aviomiehensä paluuta. Hän on kaunis, viisas ja nöyrä. Hän on vakaa, ailahtelematon ja ankkurimainen, vastakohtana jatkuvasti matkalla olevalle Odysseukselle.

Käsitys Penelopesta on muuttunut ajan kuluessa. Jo myytin alkuaikoina Ithakan tapahtumista liikkui useita eri versioita (esim. Graves, 1992), joissa Penelope oli joko uskollinen vaimo tai Hermeen rakastaja (jonka kanssa Penelope sai Panin¹²). On myös versioita, joissa Penelope makaa kosijoidensa kanssa ja nai myöhemmin Odysseuksen pojan, jonka Kirke on synnyttänyt, ja joka on juuri surmannut isänsä. Näiden villien tarinoiden lisäksi on myös yksinkertaisia tarinoita, joissa Penelope on suosinut joitain kosijoita (Graves mainitsee Amfinomuksen) toisia enemmän eikä ole vain odottanut Odysseuksen paluuta.

Filosofi Adriana Cavareron mukaan Homeroksen Penelope on yhtä kuin hänen kutomisensa. Kun kutominen lakkaa, Penelope menettää merkityksensä. Samoin, jos hän saisi appensa käärinliinan valmiiksi, hänen merkityksensä lakkaisi, koska hän joutuisi ottamaan itselleen uuden puolison ja siten menettämään itseytensä. (1995, 11-13.) Viitataan tähän ajatukseen jo johdannossa määritellessäni sitä, mitä tutkielmassani pidän myyttinä. Cavareron mielestä Penelope tekee tietoisin valinnan itsensä ja muiden välillä. Sekä Odysseuksen paluu että uusi avioliitto merkitsisivät kutomisen,

¹² On versioita, joissa Pan syntyy Penelopen maattua kaikkien kosijoiden kanssa. Myös piit vihjaavat näin (TP, 148).

siis hänen itsensä, loppumista. Kutominen on hänelle ainoa keino jäädä kaiken ulkopuolelle ja uppoutua täysin omaan itseensä. (ibid., 12-13.)

Tämän vuoksi Homeroksen ja myyttien Penelope ei halua tunnistaa Odysseusta, vaikka kaikki muut, koirat mukaan lukien, tunnistavat hänet. Se on ymmärrettävää, koska tunnistamisen jälkeen Penelopen tarina loppuu, ja loppu *Odysseiasta* onkin Odysseuksen seikkailua, eikä Penelopea enää mainita. (ibid., 13-14.)

Päivi Setälä taas näkee Homeroksen Penelopen vahvana ja älykkäänä naisena.

”Penelope esiintyy näennäisesti kainona, mutta käy tosiasiasa ovelaa viivytystaistelua kosijoita vastaan sekä hallitsee ja päättää asioista Odysseuksen poissaollessa [sic]” (Setälä 1993, 26). Setälä esittää, että feministisen antropologian mielestä Penelope on itse asiassa kreikkalaisen mytologian ensimmäinen itsenäisesti toimiva naishahmo. Muuten Penelope ei kykenisi kehittämään juonta, joka saa kosijat osallistumaan jousikilpaan. (ibid., 28.) Onko tämä kuitenkaan osoitus varsinaisesti oveluudesta? Homeroksen mukaan tässä vaiheessa Penelope ei ole vielä tietoinen Odysseuksen läsnäolosta eikä siis voi tietää, kuinka kilpailun lopussa käy. On toki yleistä tietoa, että Odysseus on jousiammunnassa omaa luokkaansa ja että hänen jousensa on valtavan jäykkä, mutta se ei kuitenkaan tarkoita varmasti sitä, etteikö joku kosijoista saisi jousta jännitettyä. Homeroksen ja joidenkin myyttiversioiden (esim. Henrikson) mukaan Penelope saa ideansa jumalatar Athenelta eikä siis ansaitse kiitosta nokkeluudestaan.¹³

Atwood esittää Penelopen hyvin eri tavalla kuin klassinen myytti hänet esittää. Homeroksen Penelope on ”mielevä”, viisas ja kaunis ja viettää kaiken aikansa miestään itkien ja appensa käärinliinaa vuorotellen kutoen ja purkaen. Atwoodin Penelope laskelmoi, arvioi ja epäilee. Ensi näkemästä asti hän arvostelee Odysseusta tämän lyhyiden jalkojen ja tynnyririnnan vuoksi. Hän on jatkuvasti tietoinen palatsin tapahtumista ja värvää kaksitoista nuorta palvelusneitoaan urkkimaan tietoja kosijoilta.

Tuhansia vuosia miehensä eepin matkakertomuksen jälkeen Penelope alkaa kertoa manalassa omaa versiotaan tapahtumista, omaa penelopeiaansa, koska kokee, että hänellä on vihdoinkin oikeus kertoa oma tarinansa kaikkien muiden tarinoiden jälkeen.

¹³ Penelope saa Athenelta myös ajatuksensa käärinliinan kutomisesta.

Penelopella ei ole manalassa ketään, kelle puhua, koska Odysseus, Helena ja Telemakhos toistamiseen syntyvät uudestaan juomalla Unohduksen lähteestä ja jättävät hänet jälkeensä. Piiat, kosijat ja hänen isänsä, kaikki joiden kanssa hän on ollut voimakkaassa konfliktissa elinaikanaan, pakenevat häntä manalan kukkakedolla, joten hän puhuttelee suoraan lukijaansa tai kuulijaansa. Vaikka kertominen on hänen mielestään ”ala-arvoista taidetta”, jota vain kerjäläiset, sokeat laulajat¹⁴ ja lapset harrastavat, hän haluaa tuoda esiin oman näkemyksensä tapahtumista. Kun *Odyseiassa* Odysseus kertoo seikkailuistaan tarinaa vuosia tapahtumien jälkeen faiakilaisten saarella kuningas Alkinookselle, Penelope kertoo omaa tarinaansa manalassa tuhansien vuosien päähän muistellen.

The Penelopiadissa Odysseus-myytin hahmoille luodaan uudet persoonallisuudet ja uudet motiivit. Heistä tulee arkkityyppien sijaan henkilöahmoja. Penelope muuttuu älykkääksi, ylpeäksi ja mustasukkaiseksi. Hän vuoroin rakastaa Odysseusta, vuoroin vihaa ja halveksii häntä. Hän huomaa, että sosiaalinen tukiverkosto, joka hänellä pitäisi olla synnyinoikeutena, on hauras ja reikäinen ja hänen on selvitävä kaikesta yksin, mikä manalassa tiivistyy täydelliseksi yksinäisyydeksi ja ulkopuolisuudeksi. Odysseus on vastuuntunnoton aviomies, joka on huomattavan väkivaltainen, mutta myös älykäs. Telemakhos on kapinoiva ja räkänokkainen murrosikäinen poika, joka ei kunnioita äitiään ja ihannoii isäänsä, jota ei ole koskaan tavannut.

Henkilöt elävät manalassa ajattomassa tilassa: on mahdotonta määrittellä milloin kaikki on alkanut ja milloin kaikki loppuu. Kun Penelope aloittelee kertomustaan, hän ei tiedä mistä alkaa:

Where shall I begin? - - The real beginning would be the beginning of the world
-- but since there are differences of opinion about that, I'll begin with my own
birth. (TP, 7.)

Penelopen syntymänkin määrittelemisen on mahdotonta, sillä ei ole mahdollista selvittää tarkasti, koska *Odyseian* laulut ja tarinat ovat syntyneet ja koska myytin

¹⁴ Tämä viittaa selkeästi Homerokseen, joka yleisen käsityksen mukaan oli sokea runonlaulaja.

henkilöt ovat syntyneet. Penelope kuitenkin puhuu syntymästään historiallisena tapahtumana, vaikkei historiallisista tapahtumista ja vuosiluvuista olekaan kyse: hän sijoittaa itsensä kreikkalaisen mytologian aikajanelle aikalaistensa ja sukunsa keskellä. Ajan epämääräisyys sopii metafiktiiviseen kehykseen: sekä modernismi että postmodernismi ja sitä kautta metafiktiio ovat selkeän lopun ajatusta vastaan, koska ajatus alusta, keskikohdasta ja lopusta ei toteudu oikeassakaan elämässä (Waugh 1984, 29).

Manalassa ei ole vuodenaikoja, eivätkä ihmiset vanhene, joten ajankulun näkee vain elävien maailmasta. Penelope ihmettelee, mikseivät nykyihmiset halua enää tavata häntä meedion kautta, vaan kyselevät Adolfia ja Marilynia¹⁵, joiden olemassaolosta Penelope ei tiedä mitään. Hän ei voi ymmärtää, miksi ihmiset haluaisivat nähdä hänelle tuntemattomia nykyhenkilöitä, kun hänen maailmansa vastaavat hahmot olisivat yhä tarjolla. Tuntuu, että Penelope ei täysin hyväksy tai edes ymmärrä ajan kulumista. Atwood siis kirjoittaa myös uusien myyttien synnystä ja siitä, miten ne korvaavat vanhan maailman mytologiat. Romaanin nykyhetki on tämän vuoksi helpompi määritellä ja voi olettaa, että Penelope kertoo tarinaansa teoksen kirjoittamisen kanssa suurin piirtein samaan aikaan. *The Penelopiadissa* ei silti ole selkeää loppua. Mikään ei muutu liljakedolla. Odysseus, Telemakhos ja Helena tulevat ja menevät viettäen maan päällä elinikiä, jotka ilmeisesti tuntuvat Penelopesta lyhyiltä ja yhdentekeviltä hänen kokemustensa rinnalla.

Atwood luo hyvin kiehtovan maailman tarinalleen. Hän myötäilee alkuperäistä myyttistä maailmaa: jumalat ovat olemassa, manala on samanlainen kuin taruissa ja hän tunnustaa antiikin kreikan myyttisen statuksen. Penelope esimerkiksi kuvailee manalan rangaistuksia, joissa viittaa Sisifokseen ja Tantalokseen ja kertoo sukulaissuhteistaan niin Klytaimnestraan ja Orestekseen kuin itse Sisifokseenkin. Itse ympäröivä myyttimaailma ei siis katoa minnekään tarinan henkilöiden ympäriltä. Penelope kuitenkin on alkanut pilkata jumalia ja jopa epäillä heidän uskonnollista tarkoitustaan: ”--crediting some god for one’s inspirations was always a good way to avoid accusations of pride should the scheme succeed, as well as the blame if it did not” (TP, 112). Vaikka jumalilta tulleet ajatukset ja fyysiset voimat ovat

¹⁵ Romaanissa viitataan Adolf Hitlerin ja Marilyn Monroen myyttisyyteen.

kreikkalaisessa mytologiassa sangen yleisiä, tässä viitataan myös Penelopeen itseensä ja siihen, miten Athene vuorotellen sokaisee ja inspiroi häntä *Odyseiassa*. Koska Penelope on jo kuollut ja ruumiiton, hänen ei enää tarvitse pelätä jumalten vihaa ja varoa sanojaan:

I can say this now because I'm dead. I wouldn't have dared it earlier. You could never tell when one of the gods might be listening, disguised as a beggar or an old friend or a stranger. It's true that I sometimes doubted their existence, these gods. But during my lifetime I considered it prudent not to take any risks. (TP, 40.)

Penelope siis uskoo jumaliin ja heidän kykyynsä rankaista kuolevaisia, mutta samaan aikaan hän tekee eron antiikin maailman ja nykytodellisuuden välillä. Penelope on tietoinen myyttisen maailman ja ”todellisen” maailman eroista ja toimiikin lähettiläänä kahden maailman välillä: ”-- gold cups, silver bowls, horses, robes, weapons, all that trash they used to value so much back when I was alive” (TP, 26). Hän elää nykyajassa, tuntee internetin ja maailman tapahtumat, mutta samalla pitää itseään historiallisena henkilönä ainakin omassa todellisuudessaan. Vaikka antiikin tapahtumat ovat hänelle todellisia, hän vähättelee niitä jälkikäteen ja suhtautuu niihin usein jopa ironisesti, kuten kertomuksiin Odysseuksen matkoista. Hän uskaltaa uhmata jumalia, koska hänellä ei ole ruumista, jota rankaista. Hän sitä paitsi uskoo, etteivät jumalat enää kuuntele, että he ovat jossain nukkumassa.

Myytit myös sekoittuvat toisiinsa, erityisesti symbolisella tasolla: Penelopen ja piikojen suhde manalassa, heidän hippaleikkinsä, muistuttaa hyvin paljon Tantaloksen kidutusta manalassa: Kun Tantalos yrittää tavoittaa hedelmiä tai vettä sammuttamaan nälkänsä ja janonsa, ne katoavat hänen ulottuviltaan. Kun Penelope yrittää tavoittaa piikojaan, he pakenevat yhä hirressä roikkuen. Vaikka Penelope väittää läpi romaanin, että hän ei tiennyt Odysseuksen suunnitelmasta surmata piikat, hän haluaa tehdä sovinnon piikojensa kanssa, mistä nämä toistuvasti kieltäytyvät.

Samaan aikaan antiikin uskomusten huomioimisen kanssa Atwood kirjoittaa nykymaailman yhteensopivaksi Penelopen maailmaan. Penelope pysyy jossain määrin mukana maailman muutoksissa, koska meediat ja taikurit ottavat yhteyttä häneen tai

muihin kuolleisiin. Hän matkustaa meedioiden ja myöhemmin internetin kautta omalla tavallaan ympäri maailmaa - kuin hänen aviomiehensä teki elässään. Sen sijaan Odysseus, Telemakhos ja Helena tutustuvat nykymaailmaan juoden toistuvasti Unohduksen lähteestä. Penelope pelkää liikaa juodakseen: ”-- who’s to say the next one [life] wouldn’t be worse? (TP 188). Näin Penelope toimii itsenäisenä persoonana ilman kohtaloa, roolia ja myyttiä valitsemalla paikalleen jäämisen. Odysseus taas toistaa jatkuvasti myyttiään ja kohtaloaan.

He’s been a French general, he’s been a Mongolian invader, he’s been a tycoon in America, he’s been a headhunter in Borneo. He’s been a film star, an inventor, an advertising man. It’s always ended badly, with a suicide or an accident or a death in battle or an assassination, and then he’s back here again. (TP, 189-190.)

Tilannetta voi tarkastella myös toisesta näkökulmasta: Penelope *luulee* irrottautuvansa myyttiroolistaan tekemällä omat valintansa, mutta hän todella valitsee paikalleen jäämisen. Penelope jää odottamaan, kuten tarinassakin, jota hän pyrkii pakenemaan.

Penelope on jatkuvasti tietoinen itsestään kertojana. Hän kertoo tarinaa ilman yleisöä – hänellä ei voi olla yleisöä manalassa, koska kaikki pakenevat hänen tieltään, mutta toisaalta hän ei voi puhua elävillekään, koska ei kykene tekemään itseään ymmärretyksi ilman ruumista ja suuta – ja puhuttelee suoraan lukijaansa: ”Picture me, then, as a clever but not overly beautiful girl of marriageable age, let’s say fifteen” (TP, 28). Teksti on jatkuvasti täynnä kommentteja, jotka liikkuvat ajassa, kuten ”as I learned from later experience” ja ironisia jälkihuomautuksia: ”She [Eurykleia] was widely respected – according to her – because she was so intensely reliable.” (TP, 40, 60.)

Penelope tiedostaa myös tarinansa hahmojen fiktiivisyyden:

’I understand the interpretation of the whole Trojan War episode has changed,’ I tell her [Helena], to take some wind out of her sails. ’Now they think you were just a myth. It was all about trade routes. That’s what the scholars are saying.’ (TP, 187.)

Jos Penelope tiedostaa Helenan fiktiivisyyden, hänen täytynee olla tietoinen omastakin fiktiivisyydestään, varsinkin, koska he ovat samasta suvusta ja alusta asti Penelope kertoo Helenasta ja tämän osallisuudesta hänen omaan elämäänsä. Toisaalta Penelope kieltää vain Troijan sodan syyn, ei itse sotaa. Pitääkö hän siis itseään myyttisenä hahmona vai historiallisena henkilönä?

Hänen tapansa puhua itsestään saa lukijan kyseenalaistamaan sen, pitääkö hän itseään todellisena. ”Under the ancient customs --” (TP, 27), millä hän viittaa omaan elinaikaansa, paljastaa etäisyyden, jolla hän suhtautuu varsinaisiin tapahtumiin. Waugh sanoo, että ”fiktiivinen hahmo sekä on että ei ole olemassa”, mikä vaikeuttaa fiktion ja todellisuuden välisen suhteen tutkimista (Waugh 1984, 90-91). Penelopen olemassa olemattomuus tulee esille hänen ongelmassaan saada äänensä kuuluviin. Jos hän olisi olemassa, ihmiset kuulisivat ja ymmärtäisivät häntä. Näin Penelope on alusta asti tietoinen kyvyttömyydestään toimia, vaikka siitä huolimatta hän kertookin tarinaansa.

3.2 Sukupuoli, seksuaalisuus ja konfliktit

Odyseus on miehinen mies, miesten kadehtima ja naisten ihailema. Hän sotii, seikkailee ja valloittaa naisia ja on täysin miesvaltaisen kulttuurin ympäröimä. Siksi konflikti on välttämätön, kun näkökulma siirtyy Penelopelle ja kotipiiriin, joka *Odyssiassa* ei näy lainkaan.

The Penelopiadissa Penelope on jatkuvasti naisten ympäröimä, kun *Odyssiassa* hänen ympäristönsä koostuu aktiivisista miehistä. *The Penelopiadissa* miehet jatkuvasti hylkäävät hänet: hänen isänsä yrittää tappaa hänet (ja vie hänen oikean nimensä¹⁶), hänen aviomiehensä Odyseus jättää hänet 20 vuodeksi ja valloittaa puolijumalaisia naisia ympäri maailmaa ja jopa hänen poikansa Telemakhos lähtee

¹⁶ Gravesin mukaan Penelopen alkuperäinen nimi Arnaea tai Arnacia muutetaan Penelopeksi, joka tarkoittaa sorsaa, kun sorsaparvi pelastaa tämän hukkumasta kuningas Ikarioksen yritettyä heittää hänet mereen (Graves 1992, 641).

etsimään isäänsä kertomatta äidilleen. Sen sijaan naisia on kaikkialla. Ennen avioliittoaan Odysseuksen kanssa Penelopella on Spartassa samanlainen piikojen hovi kuin myöhemmin Ithakassa. Piikat varjelevat hänen siveyttään ja pitävät hänelle seuraa, mutta Penelope tuntee itsensä jatkuvasti ulkopuoliseksi. Ithakaan saavuttuaan hänellä on vaikea suhde kuningatar Antikleian kanssa ja Telemakhoksen synnyttyä Eurykleia ottaa ohjat käsiinsä.

Tärkeimmät naiset Penelopen elämässä ovat kuitenkin tämän 12 itse kasvattamaa palvelustyttöä, jotka ovat hänen seuranaan Odysseuksen ollessa poissa. He auttavat Penelopea seuraamaan palatsin tapahtumia kosijoiden vallatessa sen ja ovat hänen kanssaan kutomassa ja erityisesti purkamassa kuningas Laerteen käärinliinaa. Vaikka piikat ovat ilmiselvästi tärkeitä Penelopelle, hän ei erottele piikatyttöjä toisistaan (paitsi Melanthon, joka on muita kauniimpi) eikä anna heille lainkaan persoonallisuutta. Itse asiassa piikat ovat hyvin samanlaisia kuin ne, jotka valvovat 15-vuotiasta Penelopea Spartassa. Piikat ovat naismassa, johon Penelope ehkä haluaisi kuulua, mutta jonka ulkopuolelle hän tulee aina jäämään. Hän ei ymmärrä piikojen vitsejä ja hän on jatkuvasti huntunsa takana sekä Spartassa että Ithakassa. Huntu erottaa hänet niin miehistä kuin naisista ja eristää hänet muista. Kun hän puhuu palvelijoista yleensä (kertoessaan äitinsä suhtautumisesta palvelusväkeen, hän puhuu omaisuudesta ("property")), jonka arvokkuutta hänen najadi-äitinsä ei ymmärrä tappaessaan palvelijan ilman suurempaa syytä.

Naisena Penelopen suurin konflikti on jatkuva vertaaminen hänen serkkuunsa Helenaan. Ulkopuoliset tekevät sitä, ja Helena itse toistuvasti huomauttaa Penelopelle olevansa kauniimpi, rohkeampi ja halutumpi. Myös Penelope vertaa itseään jatkuvasti Helenaan. Hän näkee unissaan Odysseuksen kanssa makaavan Kalypson muuttumassa Helenaksi. Paras tapa lohduttaa Penelopea on kehua häntä Helenaa paremmaksi. Hän tietää, että Odysseus halusi alun perin Helenan vaimokseen, ei Penelopea.

Kilpailutilannetta pahentaa entisestään se, että Troijan sota on lähtöisin Helenasta, eli Helena riistää Penelopelta Odysseuksen tämän lähtiessä sotaan. Helena tuntuu olevan mittapuu Penelopen käsitykselle naiseudesta. Helena osaa pyörittää miehet sormensa ympärille juuri oikealla tavalla eikä hänellä ole auktoriteettiongelmia toisin kuin Penelopella. Penelope osaa tosin hallita Ithakan saarta Odysseuksen ollessa poissa, ja hän osaa naisten askareita, kuten kutomista, mutta se ei tunnu riittävän Penelopelle.

Täydellinen nainen on kuin Helena, siis fyysisesti täydellinen. Penelope on lapsesta asti yhtä kuin valtakunta, jonka omaisuutta hän edustaa: ”No man will ever kill himself for love of me” (TP, 29). Hänen naiseutensa arvo on olematon.

Atwoodin Penelope ei ole erityisen seksuaalinen tai viehättävä hahmo, mikä korostuu erityisesti hänen jatkuvassa vertailussaan Helenan kanssa. Hän myös painottaa kerronnassaan jatkuvasti sitä, ettei hänellä ole rintoja, huulia, kieltä, siis ruumista. Jos ei ole ruumista, voiko olla seksuaalinen? Helena voi, Penelopen ärsytykseksi. Hän jatkaa manalassa keimailemista ja kylpemistä, jotka molemmat ovat fyysisiä toimintoja. Tämä ärsyttää Penelopea, mutta Helenan mielestä hän on kyyninen ja kateellinen Helenan ihailijalaumalle. Edes elinaikanaan Penelope ei ole ruumiillinen. Helenassa kyse on jatkuvasti seksistä, ja myös piit ovat seksuaalisia olentoja, joiden ruumiita käytetään häikäilemättömästi hyväksi. Jopa Eurykleia on fyysisempi ja siis seksuaalisempi kuin Penelope: hän saa imettää Telemakhosta ja kylvettää Odysseusta (mitä seuraa kuuluisa arven tunnistus).

Seksi on itse asiassa Penelopelle jotain pelottavaa ja väkivaltaista. Hän on kuullut spartalaisten palvelustyttöjen puhuvan seksistä keskenään ja he ovat kertoneet siitä myös hänelle juuri ennen häitä: ”The maids had been filling my ears with tales about how - once I was in the bridal chamber - I would be torn apart as the earth is by the plough, and how painful and humiliating that would be (TP, 42). Hääjuhlaan kuuluu myös morsiamen ryöstämisen teeskentely ja vartija makuuhuoneen oven edessä (jotta morsian ei pääse pakenemaan, eikä häntä päästä pelastamaan): ”the consumation of a marriage was supposed to be a sanctioned rape. It was supposed to be a conquest, a trampling of a foe, a mocking killing. There was supposed to be blood.” (TP, 44.)

Penelopen mukaan hänen ja Odysseuksen liiton parhaat hetket ovat sängyssä seksin *jälkeen*, kun Odysseus kertoo tarinoita hänelle. Penelope saa sekä elämänsä aikana että kuolleena jatkuvasti kuulla juoruja, joiden mukaan hänellä olisi seksisuhde ainakin yhteen kosijoista. Hän tuntuu suhtautuvan hyvin vähättelevästi niin juoruihin kuin itse kosijoihin. Hän onkin kiinnostuneempi suhteestaan naisiin ja itsestään naisten keskellä. Vaikka linna on täynnä kosijoita, hän silti pohtii itseään Helenan ja Eurykleian kautta: onko hän onnistunut äitinä, vaimona tai rakastajattarena. Kuten

Atwoodin sankarittaret yleensä, hän rakentaa käsitystä omasta naiseudestaan verrattuna muihin naisiin ja siihen, miten hän itse tai miehet näkevät nämä naiset.

Ruumiillinen naiseus lakkaa manalassa. Kuolemassa Penelope saavuttaa ”luuttomuuden, huulettomuuden, rinnattomuuden tilan”, eikä hänellä ole ”suuta, jonka kautta puhua”. Erityisesti suuttomuus aiheuttaa ongelman: ”I can’t make myself understood, not in your world, the world of bodies, of tongues and fingers”. ”--[W]hen I try to scream, I sound like an owl”. (TP, 1-2, 4.) Koska Penelopella ei ole ruumista, hän ei voi käyttää sitä tehdäkseen kielestään loogista ja jää näin kommunikaation ulkopuolelle. Samoin hän on jäänyt kommunikaation ulkopuolelle patriarkaalisessa myyttiperinteessä. Ehkä tämän vuoksi hänellä ei olekaan kuuntelijaa, mutta silti hänellä on tarve kertoa. Toisaalta Atwood käyttää manalan Penelopessa Pieni merenneito -teemaa, joka esiintyy enemmänkin hänen tuotannossaan. Pieni merenneito joutuu luopumaan kielestään ja äänestään saadakseen prinssinsä. Barbara Hill Rigney lainaa Atwoodia teoksessa *Second Words*, jossa Atwood pohtii naisen osaa kirjoittajana: ”If you want to be female, you’ll have to have your tongue removed, like the Little Mermaid.” (Rigney 1987, 9.)

Penelopea ei nähdä itseisarvoisena naisena elämänsä aikana, vaan hän edustaa ainoastaan omaisuutta ja vallan mahdollisuutta. Jo avioituessaan Odysseuksen kanssa kyse on miesten välisistä liitoista ja myötäjaisistä. Penelope on Spartan hovin ylijäämä: kaikki kosijat halusivat alun perin naida Helenan, mutta koska Menelaos voitti hänet, muut tyytyvät tavoittelemaan Penelopen kättä. Jopa Odysseus on ollut alun perin tavoittelemassa Helenaa vaimokseen.

Myöhempi kosijalauma ei myöskään tahdo hänen kanssaan naimisiin hänen itsensä takia, vaan he haluavat hänen omaisuutensa ja valtansa. Penelope kysyy manalassa röyhkeimmältä kosijaltaan Antinookselta totuutta kosijoiden aikeista.

’We wanted the treasure trove, naturally’, he said. ’Not to mention the kingdom.’ This time he had the impudence to laugh outright. ’What young man wouldn’t want to marry a rich and famous widow? Widows are supposed to be consumed with lust, especially if their husbands have been missing or dead for such a long time, as yours was. *You weren’t exactly a Helen*, but we could have

dealt with that. The darkness conceals much! All the better that you were twenty years older than us – you'd die first, perhaps with a little help, and then, furnished with your wealth, we could have had our pick of any young and beautiful princess we wanted. You didn't really think we were maddened by love for you, did you?' (TP, 102, oma kursivointi.)

Kuoltuaan Penelope on myytti, esimerkki ihanteellisesta vaimosta. Hän ei jää elämään minään muuna kuin Odysseuksen vaimona (ja Telemakhoksen äitinä), joka kutoo pysyäkseen miehelleen uskollisena. Hänen tarinansa on ristiriitainen: Penelopea ei kuunnella aluksi elämässään, koska hän on nainen, mutta manalassa hän on menettänyt puhekykynsä, koska hänellä ei ole naisellista ruumistaan.

Vaikka romaanin miljöönä onkin myyttinen maailma ja oleelliset kysymykset koskevat myytin kertomista ja todenmukaisuutta, painavia kysymyksiä ovat myös naisen roolit perheessä, kahden naisen kilpailutilanne ja patriarkkaa vastaan taisteleminen. Penelope on jatkuvasti tilanteessa, jossa häntä kielletään olemasta vain nainen. On valittava rooliksi joko tytär, vaimo tai äiti ja ylläpidettävä roolia vaikeuksista huolimatta. Penelopen suhde kaikkiin näihin rooleihin on hyvin ristiriitainen ja vaikka ne näennäisesti korostavat hänen naiseuttaan, ne myös tukahduttavat sitä. *Odysseiassa* ja sitä ympäröivissä myyteissä nämä roolit osoittavat Penelopen arvon suhteessa miehiin. Hän on jonkun tytär, jonkun vaimo, jonkun äiti - joskus myös jonkun rakastajatar. Yllättävää kyllä jopa Helena, joka oikeastaan tunnetaan vain ja ainoastaan hänen suhteestaan miehiin, tuntuu minusta itsenäisemmältä myyttihahmolta kuin Penelope. Helena aiheuttaa asioita, kuten rakastumista ja sotia.

Tyttärenä oleminen on vaikeaa, koska Penelopen isä kuningas Ikarios on ennustuksen vuoksi heittänyt nuoren Penelopen kalliolta mereen. Sorsaparvi ja Penelopen najadiveri pelastavat Penelopen kuolemalta, mutta lopun ajasta, jonka hän viettää Spartan hovissa isänsä luona, hän saa pelätä jatkuvasti uutta murhayritystä. Hänen äitinsä on jatkuvasti poissa joko fyysisesti tai vain mieleltään, joten rooli korostuu vain suhteessa isään.

Vaimon rooli jää epätäydelliseksi, koska Odysseus on kaksikymmentä vuotta sodassa ja merillä. Penelope ei voi omaksua vaimon roolia miehen puuttuessa ja samalla kosijat yrittävät pakottaa häntä uuteen vaimon rooliin. Äidin rooli on hänelle kaikkein monimutkaisin. Heti synnytyksestä alkaen Penelope menettää oikeuden kasvattaa poikaansa, kun Odysseuksen vanha hoitaja Eurykleia ottaa asiakseen pitää huolta lapsesta. Penelope sanoo: ”You’d almost have thought she’d given birth to him herself” (TP, 64). Telemakhoksen kasvaessa nuorukaiseksi Penelope alkaa menettää entisestään otettaan poikaansa ja Telemakhos karkaakin merille etsimään isäänsä.

Paluukohtauksessa romaani parodioi tyypillistä äidin saarnaa pojalleen:

I then made the Is-this-all-the-thanks-I-get, you-have-no-idea-what-I’ve-been-through-for-your-sake, no-woman-should-have-to-put-up-with-this-sort-of-suffering, I-might-as-well-kill-myself speech. But I’m afraid he’d heard it before, and showed by his folded arms and rolled-up eyes that he was irritated by it, and was waiting for me to finish. (TP, 128-129.)

Kuitenkin Penelope tarvitsee äidinrooliaan enemmän kuin muita roolejaan, todennäköisesti siksi, ettei muita rooleja ole enää saatavilla. Kun Telemakhos vähättelee Penelopea, Penelope vaatii äidin roolin itselleen ja kieltäytyy pelkästä naiseudesta ja roolittomuudesta: ”By ’the women’, he meant me. How could he refer to his own mother as ’the women’?” (TP, 128.) Hänellä on mahdollisuus palata Spartaan isänsä luo, jotta pääsisi kosijoistaan eroon, mutta ei pidä sitä todellisena vaihtoehtona. Hän voisi myös ottaa itselleen toisen miehen, mutta hänen vaimon roolinsa muuttuisi uuden miehen myötä ja hän jopa voisi vaarantaa oman asemansa hallitsijana.

Jokaisessa näistä rooleista Penelope jää kuitenkin ulkopuoliseksi: äiti ei ole paikalla ja isä yrittää surmata hänet, aviomies hylkää hänet kahdeksi vuosikymmeneksi, poika ohittaa hänet eivätkä isä ja poika yhdessä luota Penelopen kyvykkyyteen ja uskollisuuteen. Myös naisten kanssa hän jää ulkopuolelle: hän ei ole yksi piioista, koska on aina heidän yläpuolellaan ja eri asemassa; Eurykleia ja kuningatar ovat kokeneempia ja vanhempia kuin Penelope, joten hän ei yllä heidän tasolleen. Vaikka Helena on hänen lähin sukulaisensa ja myös iältään lähimpänä häntä, he eivät voi

koskaan lähentyä toisiaan. Myytin mukaan Helenan äiti tuli raskaaksi joutseneksi naamioituneesta Zeusta, joten sekä Helena että Penelope olisivat puolijumalaista alkuperää. Silti naiset vuorotellen kiistävät toistensa jumalaisen alkuperän ja pyrkivät väheksymään toisiaan.

Jatkuvasta riidasta, kilpailusta ja vertailusta huolimatta Helena on läheisempi kuin muut hahmot. Barbara Hill Rigneyn (1987, 10) mukaan Atwoodin teoksissa protagonistilla on lähes aina sisarhahmo, joka avustaa tavalla tai toisella päähenkilöä saavuttamaan päämääräänsä. Sisarhahmo voi paljastua kuitenkin petolliseksi ja päähenkilöä estäväksi. Helena on ainoa, jonka kanssa Penelope voi todella puhua manalassa (ja ainoa, johon piikojen kohtalo ei tuonpuoleisessa vaikuta) ja hän on ainoa, joka pysyy Penelopen elämässä lapsuudesta aikuisuuteen. Onko kilpailuasetelma Penelopelle itse asiassa tärkeä, vaikka hän antaa ymmärtää vihaavansa sitä? Helena on hänelle täydellinen nainen, joten Helena on myös naiseuden mittapuuh: Penelope voi seurata omaa naisuuttaan Helenan mittapuulla eikä ehkä osaa hahmottaa itseään ilman vertailua tämän kanssa. Helena on myös ainoa Penelopen kunnollinen ihmissuhde, joka säilyy – ironista kyllä – vakaana läpi hänen elämänsä.

Vaikka *Odysseian* mukaan piikojen surmasta vastaa Odysseus, eikä Penelope ole asiasta lainkaan tietoinen, saattaa Atwood ehdottaa, että Penelopella olisi enemmänkin tekemistä piikojen kuoleman kanssa. Ensinnäkin Penelope tietää muutenkin *The Penelopiadissa* kaiken, mikä *Odysseian* Penelopelta jää huomaamatta, ja vaikka Penelope kertoo tulleen huumatuksi eikä sen vuoksi ole voinut estää murhaa, on kyseenalaista, eikö hän tosiaan ole tiennyt suunnitelmasta. Toisekseen piioilla on jotain hampaankolossa Penelopea kohtaan: Penelope kertoo, kuinka hän ja hänen piikansa lähenivät valtavasti kutomissalaisuutensa vuoksi: ”We were almost like sisters” (TP, 114). Kuitenkaan manalassa hän ei koskaan saa piikoja kiinni. Nämä roikkuvat jatkuvasti rivissä kuten hirtettäessä ja aina, kun Penelope yrittää lähestyä heitä, piikat karkaavat. Piikaryhmän voi ajatella teoksessa Penelopen sisarhahmona, jonka Penelope itse lopulta pettää, koska ei kykene estämään heidän murhaansa. Toisaalta sisarena voi nähdä myös Helenan, joka on sukulaisuuden puolesta lähempänä sisarhahmoa, mutta joka asettaa pelkkiä esteitä Penelopen onnen eteen.

4. Parodian lajit Atwoodin *The Penelopiadissa*

4.1 Piikakuoro parodian määrittäjänä

Piikojen rooli *The Penelopiadissa* on suuri, kun taas *Odyssiassa* heidät mainitaan vain ohimennen. Atwood itse vetää lukijan huomion piikojen rooliin jo teoksen esipuheessa huomauttaen, että piikojen kuoro keskittyy teoksen oleellisiin kysymyksiin (TP, xxi).

Piikakuorolla on kaksi eri funktiota kerronnan aikatasosta riippuen. Ithakan ja *Odyssiain* ajassa he ovat Penelopen sisaria, apureita ja silmäteriä, kun taas manalassa he ovat Penelopen vastavoima. Myös rakennetasolla kuorosta tulee Penelopen vastus. Heitä ei varsinaisesti voi määrittellä Penelopen vihollisiksi, mutta he ovat silti ainoa taho, joka pystyy kyseenalaistamaan Penelopen vilpittömyyden (ja haluaa myös tehdä sen).

Teos koostuu 29 luvusta, joista 10 on kuoron lauluja. Jälkisanoina Atwood huomauttaa:

The Chorus of Maids is a tribute to the use of such choruses in Greek drama. The convention of burlesquing the main action was present in the satyr plays performed before serious dramas. (TP, 198).

The Penelopiadin piikakuoron roolia pohtiessa on tärkeää rinnastaa se antiikin draaman kuoron rooliin muutenkin kuin vain Atwoodin loppuhuomautuksen vuoksi. Romaanissa kymmenen lukua ovat piikojen esittämiä lauluja, luentoja ja näytelmiä, jotka jo otsikoissa on merkitty kuoron esittämiksi. Näiden lisäksi romaanin viimeinen luku ”Envoi” on oletettavasti piikojen esittämä laulu, mutta sitä ei ole merkitty erikseen kuoron esittämäksi. Koska romaanin aihe ja henkilöt ovat antiikista lähtöisin, on perusteltua etsiä muitakin yhteneväisyyksiä antiikin kirjalliseen kulttuuriin, kuten

tragediaan ja muuhun draamaan. Lisäksi kuoro rakenteellisena ratkaisuna ei järjestelmällisesti esiinny muualla kuin antiikin draamassa tietyssä merkityksessä.

Antiikin näytelmissä muutaman henkilöhahmon lisäksi esiintyy eräänlaisena henkilöhahmona kuoro. Sari Kivistö (2007, 269) nimittää sitä ”esikatsojaksi” viitaten siihen, miten kuoron tehtävänä on esittää draaman dialogin lisäksi yleinen mielipide hahmoista ja tapahtumista. Kuoro myös rytmittää dialogia ja auttaa jakamaan näytelmää näytöksiin.

Aiskhyloksen näytelmien, kuten *Oresteian*¹⁷, kuoro muodostuu 12 hengestä (Kaimio et al. 2008, 64). Vaikka kuoro muodostui miehistä ja pojista, se tyypillisesti esitti naisista ja vanhuksista koostuvaa joukkoa (ibid. 268-269). Atwoodin piikakuoro olisi siis tyypiesimerkki aiskhyloslaisesta kuorosta.

Pidän oleellisena lukea *The Penelopiadia* kontekstissa, jonka Atwood itse on romaanille johdantoluvussa antanut: ”The maids form a chanting and singing Chorus which focuses on two questions that must pose themselves after any close reading of *The Odyssey*: what led to the hanging of the maids, and *what was Penelope really up to?*” (TP xxi, oma kursiv..) Jos lukijalle tarjotaan romaanin alussa tällainen näkökulma, sitä ei voi ohittaa tulkinnassa.

Kuoro osoittaa laulunsa näennäisesti Odysseukselle, mutta niissä on kohtia, jotka voi lukea myös Penelopelle suunnattuina. ”A Rope-Jump Rhymessa”¹⁸ piiat lallattavat syytöksiä Odysseukselle heidän surmastaan. Osa lauluista, kuten esimerkiksi ”The Wily Sea Captain, A Sea Shanty” kertoo suoraan Odysseuksen teoista ja viittaa suoraan häneen, joten kerronnan aihe on helppo tunnistaa. Monissa lauluissa kerronnan kohteena ovat piiat itse ja heidän kurja elämänsä. Tällöin kerronnan aihe ei ole lainkaan selkeä. Ehkä helpointa on lukea moitteiden kohteeksi jatkuvasti Odysseus, koska kerronta pysyisi näin yhtenäisempänä, mutta laulut jättävät muita

¹⁷ *Oresteiaan* viitataan toistuvasti *The Penelopiadissa*, ks. esim. seuraava alaluku.

¹⁸ Romaanissa kuoron laulut on merkitty erikseen kuorolauluiksi, esimerkiksi ”The Chorus Line: The Perils of Penelope, A Drama”, mutta maininta kuorosta ei varsinaisesti kuulu luvun nimeen, joten viittaan lukuun lyhyemmällä otsikolla.

mahdollisuuksia. Jos säkeistöjen objektiksi vaihtaa Penelopen, laulujen tulkinta muuttuu oleellisesti. Aiheen muutoksia voi löytyä myös laulujen sisällä, kuten seuraavassa:

--
 with every goddess, queen and bitch
 from there to here
 you scratched your itch

we did much less
 than what you did
 you judged us bad

--
 (TP, 5)

Ensimmäinen säkeistö puhuttelee epäilemättä Odysseusta, koska hän on matkoillaan tavannut tarinan versiosta riippuen jumalattaria tai huoria, joiden kanssa on pettänyt Penelopea. Toinen säkeistö on vaikeammin tulkittava. Sen aiheena voi olla Odysseus, kuten edellisessä säkeistössä, mutta aihe voi myös vaihtua Penelopeksi.

On yksinkertaista lukea lorun toinen säkeistö niin, että se käsittelee Odysseuksen tekemisiä: ”we did much less” viittaa Odysseuksen seksiseikkailuihin 20 vuoden poissaolonsa aikana ja edellisen säkeistön syytöksiin. Kielellisesti säkeistössä on kyse vertailusta. Penelope ja piiat ovat herkemmin rinnastettavissa toisiinsa, koska he ovat eläneet yhdessä Odysseuksen ollessa poissa ja ovat muodostaneet sisaruuden siteen toisiinsa kutomisen avulla. Penelopea puhuteltaessa ”we did much less / than what you did” olisi suora syytös Penelopen valheellisyydestä ja uskottomuudesta. Onkin loogista, että juuri piiat tietäisivät Penelopen tekemisistä, koska elävät vuorokauden ympäri tämän kanssa. Tämä tarjoaa motiivin piikojen surman sallimiselle: Odysseus sanoo muka huvittuneesti ennen matkaansa, että surmaisi Penelopen jos tämä jäisi kiinni syrjähyypystä.

Odysseuksen todisteena aviorikoksesta toimisi kuninkaallinen aviovuode, jonka yksi jalka on veistetty elävään oliivipuuhun. Jos joku saisi tietää, minkälaisesta vuoteesta on kyse, Odysseus saisi kuulla tästä ja hän tietäisi Penelopen pettäneen häntä.

Odyseuksen palatessa kukaan ei tiedä aviovuoteen salaisuutta. Tämä ei kuitenkaan lopulta tarkoita mitään, koska Penelope itse kertoo nukkuneensa mieluummin naisten osassa linnaa, siis lähellä piikojaan. Piikojen luona käy kosijoita tiuhaan, joten miksei myös Penelopen. Kukaan ei näin saa myöskään tietää aviovuoteesta. Ainoat, jotka tietävät rakastajien lisäksi totuuden Penelopen puuhista, ovat 12 piikatyttöä, jotka pitävät hänelle jatkuvasti seuraa. Jos heidät surmataan (kosijoiden lisäksi), Penelopen salaisuus on turvassa.

Säe ”you judged us bad” viittaa selvemmin Odyseukseen, joka tuomitsee piit kuolemaan. Mutta jos Penelopella on ollut mahdollisuus estää piikojen murha, hän on tehnyt mielessään päätöksen ja antanut tuomionsa. ”[Y]ou judged us bad” voi viitata siihen, että Penelope ei luota palvelusneitoihinsa tarpeeksi, ja siksi tuomitsee heidät kuolemaan omien rikostensa vuoksi.

Lukija kiinnittää herkästi huomion vain siihen, että piikojen surman syyn ratkaisu olisi romaanin oleellisin osa. Näin ajateltaessa unohtuvat Atwoodin sanat johdannossa, jossa kaivataan totuutta myös Penelopen aikeista ja toimista, ja lukija keskittyy vain piikoihin kohdistuvaan konkreettiseen rikokseen.

Kreikkalainen tragedia päättyy usein eksodokseen eli valituslauluun, jossa kuoro ja näyttelijät saattoivat laulaa yhdessä. (Kaimio 2008, 64.) ”Envoi”¹⁹ on romaanin loppulaulu ja myös siksi verrattavissa eksodokseen. Kuten ”A Rope-Jump Rhyme”, ”Envoi” on tulkittavissa kahdelle objektille.

--
and now we follow
you, we find you
now, we call
to you to you
too wit too woo
too wit too woo
too woo

¹⁹ Envoi: ”edeltäviä säkeitä tai säkeistöjä lyhyempi runon loppusäe tai -säkeistö, puhuttelu, joka usein osoitetaan oletetulle mesenaatille” (Hosiaislouma 2003, 199).

--

(TP, 195-196.)

Piiat seuraavat manalassa nimenomaan Odysseusta. Kun Penelope yrittää lähestyä heitä, he pakenevat. Penelope syyttää piikoja siitä, että he erottavat tämän ja Odysseuksen. Odysseus ei koskaan voi jäädä pitkäksi aikaa manalaan, koska köyden päässä roikkuvat piiat ”hermostuttavat” häntä: ”They make him nervous. They make him restless. They cause him pain. They make him want to be anywhere and anyone else.” (TP, 189.) Ensisijainen luenta nostaa Odysseuksen laulun aiheeksi, jolloin kyseessä on uhrien moite patriarkkaa kohtaan. Tämä tulkinta ajaisi samanlaista neutraalia parodiaa, kuin Wolfin *Medeia* ja *Kassandra*: alistettu nainen herää menneisyydestä vaatimaan oikeutta itsestään.

On myös hyvä pitää mielessä, että juuri tätä laulua ei ole merkitty kuoron esittämäksi. Penelope on romaanin alussa yhdistetty pöllön huhuiluun: kun hän yrittää huutaa, hän kuulostaa pöllöltä. Elinaikanaan Penelope kaipaa luottamusta ja sisaruutta: hän jää aina piikajoukon ulkopuolelle, halusi tai ei. Yhteinen kankaan kutominen ja purkaminen lähentää heitä silti: ”We were almost like sisters” (TP 114). Ehkä ”Envoi” on Penelopen ja piikojen loppulaulu, jossa he yhdistyvät, ainakin laulun lopun huhuiluun. Säte ”we’re *all* here too” [oma kursiv.] saattaa viitata myös Penelopeen eikä vain piikakuoroon. Jos laulu on tragedian eksodos, on todennäköistä, että Penelope on yksi laulajista.

Laulussa lauletaan: ”we had no voice / we had no name --”. Piiat ovat kasvottomia ja nimettömiä: vain kauneimmalla heistä, Melantholla, on nimi. Muuten piiat ovat yhdentekevää massaa, eikä kenenkään persoona tai inhimillisyys nouse esiin. Piiat ovat omaisuutta, ei sen kummempaa. Suurin loukkaus ei ole se, että piikoja raiskataan vaan se, että piikoja raiskataan ilman isännän lupaa. Penelope huomauttaa ironisesti: ”So the Suitors helped themselves to the maids in the same way they helped themselves to the sheep and pigs and goats and cows” (TP, 116). Piiat ovat samaa lihaa kuin muukin karja sekä kosijoille että Penelopelle, eikä heillä ole ihmisarvoa.

Myös Penelope on nimetön ja kasvoton. Hänen oikea nimensä on vaihdettu nimeksi, joka tarkoittaa sorsaa. Kosijat sekä hänen nuoruudessaan että Odysseuksen ollessa

poissa ovat kiinnostuneita siitä, mitä hän edustaa: ensin Spartan valtaa ja liittolaisuutta, sitten Ithakan kuningaskuntaa ja aarteita. Penelopella ei ole itsellään arvoa, ja vain sillä on väliä, mitä hän edustaa. Vaikka Penelopella on päällisin puolin ollut hyvä ja turvattu elämä, hänen merkityksensä miehille on lähempänä piikojen merkitystä kuin voisi kuvitellakaan.

Luvun lopussa tosin ei mainita Penelopea: ”*The Maids sprout feathers, and fly away as owls*” (TP, 196). Vain piikat saavat muuttua pöllöiksi ja lentää pois. Penelope jää edelleen manalaan, liljakedolle. Pohdin pöllöteemaa lisää myöhemmin.

--
 we took the blame
 it was not fair
 but now we're here
 we're all here too
 the same as you
 --
 (TP, 195.)

Saman laulun tulkinta on täysin toisenlainen, kun aiheeksi vaihdetaan Penelope. Ensimmäinen säe viittaa Penelopen juoneen soluttaen piikat kosijoiden joukkoon vakoilijoiksi. Piikat joutuvat tekemään likaisen työn ja vaarantamaan itsensä, kun Penelope voi tarkkailla kaikkea välimatkan päästä. Odysseus ei tiedä juonesta, joten tuomitsee piikat kuolemaan pettureina. Tässä mielessä Penelope on osasyllinen piikojen kuolemaan. Itse hän perustelee tapahtuneen sillä, että hänet lukittiin ovien taakse eikä hän siten päässyt pelastamaan palvelustyttöjään. Säkeet ”we're all here too / the same as you” viitanee myös enemmän Penelopeen, koska Odysseus ei juuri vietä aikaa Manalassa, kun taas piikakuoro ja Penelope ovat siellä jatkuvasti.

Penelopella on täysi käskyvalta piikoihin ja juuri hän määrää piikat tekemään työtä, joka lopulta on Odysseukselle syynä piikojen teloitukseen.

'Never mind,' I said to them. 'You must pretend to be in love with these men [kosijat]. If they think you have taken their side, they'll confide in you and we'll know their plans. --'

I even instructed them to say rude and disrespectful things about me and Telemachus, and about Odysseus as well, in order to further the illusion. (TP, 117.)

Penelope yllyttää piikoja rikokseen, minkä vuoksi piikat laulavat, ettei heillä ollut valinnanvaraa ja että he ottivat syyn niskoilleen.

Pöllö on viisauden symboli ja kreikkalaisessa mytologiassa se on erityisesti jumalatar Athenen lintu (esim. Henrikson 1993, 282). Atheneen yhdistetään myös hämähäkki, ja siksi myös verkon punominen, ja kutominen. Athene on muutenkin läsnä jatkuvasti sekä *The Penelopiadissa*, *Odysseiassa* että myyteissä. Hän antaa neuvoja ja puuttuu jatkuvasti tapahtumiin joko omana itsenään tai toiseksi naamioituneena. Hän on jumalattarena sekä Odysseuksen että Penelopen puolella, vaikka useimmiten jumalat valitsevat myyteissä puolensa konflikteissa hyvin tarkkaan ja ovat vain toisen osapuolen puolella.²⁰ Tämä tuo Penelopea ja Odysseusta lähemmäs ja tekee heistä liittolaisia.

Englannin ja Kanadan englannissa pöllö ääntelee ”to wit to woo”. ”Wit” on käännettävissä suomeksi älynä tai nokkeluutena; ”woo” tarkoittaa vokottelua ja kosiskelua. Lisäksi piikat huhuilevat kielellisesti väärin: prepositio *to* muuttuu adverbiksi *too*. Piikojen (ja Penelopen) huhuilu on siis käännettävissä lauseeksi ”liian nokkela, liian vokotteleva”.

Hilda Staels tarjoaa samaa luentaa runosta, vaikka muoto *too wit* on kieliopillisesti väärin. Hänelle säe viittaa siihen, että piikat ovat samalla tavalla älykkäitä (”tricky intelligence”) kuin Odysseus itse (Staels 2009, 109), mikä riittänee syyksi heidän surmaansa. Onhan kuitenkin kiusallista, että pahaiset piikatytöt pystyvät päihittämään itsensä Odysseuksen. Odysseus on älykäs juonien punoja, ja hän on verbaalisesti lahjakas. Piikat jäljittelevät häntä punoessaan juonia ja nälviessään Odysseusta perheineen.

²⁰ On kuitenkin huomionarvoista, että Athene on sukupuolestaan riippumatta patriarkan edustaja: hän on syntynyt ilman äitiä suoraan Zeuksen päästä (esim Henrikson 1993, 281-282).

Odysseus ja Eurykleia perustelevat piikojen surman sillä, että nämä ovat toimineet röyhkeästi ja uskottomasti isäntäänsä kohtaan. Piiat ovat harrastaneet seksiä kosijoiden kanssa sekä puhuneet isännästään halveksivasti ja säädyttömästi heidän seurassaan. Jos piiat muuttuvat tämän vuoksi pöllöiksi, äänteleekö Penelope samaan tapaan samasta syystä?

Tuntuu todennäköisemmältä, että piiat laulavat loppulauluaan Penelopelle, koska lopultakaan heillä ei ole juuri mitään yhteyttä itse Odysseukseen. He ovat syntyneet vasta sen jälkeen, kun Odysseus on lähtenyt matkoille, eivätkä he ehdi tuntea Odysseusta ennen kuin heidät tapetaan. Penelopella tosin on piikoja myös silloin, kun Odysseus voittaa kilpailussa Penelopen vaimokseen, mutta näistä piioista vain yksi lähtee mukana Ithakaan ja hänkin kuolee melko pian. Myös Penelopen aiemmat piiat Spartassa arvostelivat Odysseusta karkeasti, kuten Ithakan piiat. Jo spartalaiset piiat antavat esimerkin tyyppillisestä piiaista ja hänen roolistaan hovissa:

They were ever-flowing fountains of trivial gossip: they could come and go freely in the palace, they could study the men from all angles, they could listen in on their conversations, they could laugh and joke with them as much as they pleased: no one cared who might worm his way in between their legs (TP, 30).

Myöhemmin piioilla on täsmälleen samanlainen rooli, kun Penelope pyytää heitä vakoojikseen kosijoiden keskuudessa. Tästä syntyy mielikuva, että piiat ovat aina Penelopelle sama tyttöjoukko. Hän kertoo kasvattaneensa tytöt itse ja suhtautuvansa heihin kuin sisariin, mutta kuitenkin hän ei tunnu erottelevan piikoja millään tapaa toisistaan. Ehkä siksi piiat laulavat nimettömyydestään ja kasvottomuudestaan.

Tätä luentaa tukee piikojen huhuilu ”too wit too woo”, jos ”too” luetaan sanan ”two”, ’kaksi’, homofoniksi eli äänteelliseksi vastineeksi. Piiat laulavatkin kahdesta nokkelasta, kahdesta kosiskelevasta ja näin paljastavat Penelopen kaksinaamaisuuden. Toki myös Odysseus on nokkela ja kosiskeleva. Penelope korostaa hänen juonikkuuttaan läpi romaanin ja hänen naisseikkailunsa ovat legendaarisia.

Penelopen puhuttelemista tukee myös se, miten piikakuoro välillä jatkaa aiheista, joita Penelope on käsitellyt. Kun Penelope kertoo luvussa ”The Trusted Cackle-Hen”

Telemakhoksen syntymästä, piiat vastaavat esittämällä laulun ”The Birth of Telemachus, An Idyll”. Luvussa Bad Dreams Penelope kuvailee unia, joita on nähnyt. Piikojen vastauksena on ”Dreamboats, A Ballad”, jossa he kertovat omista unistaan ja kertovat, miten unitila on ainoa mahdollisuus paeta sietämätöntä todellisuutta:

Sleep is the only rest we get;
It's then we are at peace:
We do not have to mop the floor
And wipe away the grease.

We are not chased around the hall
And tumbled in the dirt
By every dimwit nobleman
Who wants a slice of skirt.

--

(TP, 125.)

Piikojen laulut saavat Penelopen ongelmat tuntumaan pieniltä ja turhilta. Hän kertoo nähneensä pahoja unia miehensä seksiseikkailuista ja Helenasta, kun piikatyttöjen elämä on pelkkää pahaa unta. Piiat korostavat sitä, miten etuoikeutettuna Penelope on syntynyt, ja ettei hän tiedä mitään elämän todellisista ongelmista. Piikakuoro käy jatkuvaa dialogia Penelopen monologiensa kanssa. Jokaista Penelopen monologia ei seuraa piikojen laulu: joskus yksi laulu on vastaus useampaan Penelopen lukuun.

Osan lauluista voi nähdä samanlaisessa suhteessa Penelopen lukuihin kuin satyyrinäytelmän ja tragedian (ks. s. 25). Lukujen dialogisuudessa voi nähdä myös menippolaisen satiirin perinnettä. Tätä tukee myös runon ja proosan vaihtelu läpi romaanin.

Parodian ja sen tulkinnan kannalta oleellisimpia osioita *The Penelopiadissa* on piikakuoron ”An Anthropology Lecture”. Siinä kirjoitetaan auki *Odysseian* eräs feministinen tulkinta siitä, miten Penelope ja kaksitoista piikaa edustavat matriarkaalista kuukulttia ja *Odysseia* kertoo todellisuudessa matriarkaalisen kulttuurin syrjäyttämisestä.

Luku myös parodioi ”itse mytologisoinnin prosessia” piikojen esitellessä itsensä symboleina sen sijaan, että olisivat todellisia ihmisiä. (Howells 2008, 69.) He ovat tiedostavia kertojia ja puhuttelevat kuvitteellisia kuulijoitaan ”dear educated minds” ja vastaavat yleisönsä vastaväitteisiin: ”No, Sir, we deny that this theory is merely unfounded feminist claptrap” (TP, 166, 168). Luennon yleisö tuntuukin olevan miesvoittoinen, tai ainakin vain miesyleisö on äänessä. Joka kerran, kun piikat puhuttelevat yksilöä yleisössä, yksilöä nimitetään herraksi, Siriksi. Kerrontatapa tässä laulussa poikkeaa romaanin aiemmista tekstilajeista siinä, että se jäljittelee asiatekstin mallia. Luentomaista tekstilajia kyydittävät myös epämääräiset huudahdukset ja kommentit, jotka tekevät luvusta koomisen: ”We could go on. Would you like to see some vase paintings, some carved Goddess cult objects? No? Never mind.” (TP, 168.)

Koska luku saa koomisen juonteen, myös luvun sisältö tuntuu koomiselta. Piikat esittävät feministisen teorian piikojen kertomuksen symboliikasta ja erityisesti lukuun sisältyy miesvoittoisen yleisön, siis patriarkan, vastalauseet ja irvailut. Luvun voisi nähdä neutraalina parodiana, luennon imitointina, mutta miesyleisön ja välikommenttien vuoksi luku kääntyy väistämättä ivaavan parodian puoleen.

Penelopen ja piikojen sisaruutta tukee se, että he yhdessä edustaisivat kolmeatoista kalenterikuukautta. Vaikka Penelope olisi kuukultin ylipapitar, he olisivat tässä asetelmassa tasavertaisempia kuin palvelija-emäntä-suhteessa. Toisaalta juuri Penelope edustaa naisnäkökulmaa myyttikonventioon, joten myös hän joutuu naurunalaiseksi.

Howellsin mielestä vieläkin hyökkäävämmän parodioiva luku on ”The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids”. Oikeudenkäynnissään Odysseus joutuu kohtaamaan syytteet kosijoiden surmasta, mutta piikojen vaatiessa oikeutta itselleen myös heidän surmansa otetaan käsittelyyn. Todistusaineistona tuomari käyttää *Odyssiä*, ja hän nimittää sitä pääauktoriteetiksi asiassa. Lopulta tuomari päättää, että kosijoiden surma on ollut oikeutettu, mutta piikojen surmasta ei voi antaa tuomiota, koska ajat ovat muuttuneet sitten rikoksen.

Piiat eivät saa oikeutta edes kutsuessaan erinyit, koston jumalattaret avukseen: tuomari vain käskee raivoavia jumalattaria rauhoittumaan ja käyttäytymään kunnolla. Tällä on myös symbolinen merkitys. Kreikkalaisessa mytologiassa erinyit edustavat matriarkalisuutta ja ovat syntyneet vain äiti Yöstä ilman miesosapuolta.²¹

Oikeudenkäynnin tuomari siis ei ota matriarkan edustajia vakavissaan, koska taustalla on patriarkaalinen perinne.

Oikeudenkäynti on jäljitelmä Oresteen oikeudenkäynnistä hänen surmattua äitinsä Klytaimnestran ja tämän rakastajan. Myös tähän oikeudenkäyntiin kutsutaan erinyit, jotka vainoavat Orestesta, kunnes jumalatar Athene vapauttaa tämän rangaistuksestaan.

4.2 Parodian kohde

Penelopessa on paljon piirteitä, jotka tekevät hänestä äärimmäisen ristiriitaisen hahmon. Näitä ovat esimerkiksi hänen epäluotettavuutensa ja jatkuva tietoisuutensa itsestään kertojana. Hän myös viittaa monipuolisesti eri myytteihin ja niiden useisiin versioihin, mutta samalla hän kyseenalaistaa myyttisen maailman, kuten jumalten olemassaolon ja Helenan roolin tärkeyden²².

Penelope on kertojana huomattavan epäluotettava, mikä tekee hänen tarpeestaan esittää totuus huvittavaa ja ironista. Hän myöntää ainakin osittain oman epäluotettavuutensa ja korostaa sitä, että kertoja voi oikeastaan sanoa mitä tahansa riippumatta siitä, mikä on totta. Heti ensimmäisen luvun alussa Penelope sanoo: ”*Now that I’m dead I know everything*” (TP, 1). Tämän jälkeen hän toteaa vain toivoneensa niin ja ettei todellisuudessa tiedä juuri enempää kuin eläessäänkään. Penelope myös

²¹ Tässä mielessä erinyit ovat vastakohta Athenelle. Kun naisuhri kutsuu erinyitä, mies (joko Odysseus tai Orestes) kutsuu puolelleen Athenea.

²² ”’I understand the interpretation of the whole Trojan War episode has changed,’ I tell her [Helena], to take some of the wind out of her sails. *’Now they think you were just a myth. It was all about trade routes. That’s what the scholars are saying.’*” (TP, 187, oma kursiv.)

kyseenalaistaa oman muistinsa: hän ei ole varma, onko hän keksinyt itse tarinat ennustuksesta, jonka vuoksi hänen isänsä yritti hukuttaa hänet vai onko ennustus todella tapahtunut. Penelope antaa ymmärtää, että hänen epäluotettavuutensa johtuu tiedonpuutteesta ja inhimillisistä virheistä (Phelanin *misreporting*). Hän on erehtynyt inhimillisesti ja hän myöntää sen. Penelopen epäröinti on helppo antaa anteeksi, koska hän tunnustaa sen avoimesti ja tekee näin itsestään oikeastaan entistä luotettavamman oloisen: hän on yksi meistä, hän tekee virheitä.

Kuitenkin piikat vihjaavat, että Penelope kertoo vähemmän kuin tietää (Phelanin *underreporting*). Penelopea ei varsinaisesti syytetä valehtelusta, mutta piikat ehdottavat, erityisesti satiirisessa näytelmässään Penelopesta ja Eurykleiasta, että Penelope on jättänyt oleellista tietoa kertomatta.

Lukijan on valittava pitääkö hän uskottavampana tiedonlähteenä piikoja vai Penelopea. Automaattinen oletus on, että Penelope on luotettava. Hän on aikuinen, hän on kuninkaallinen, hän on päähenkilö. Hänen tarinansa tunnetaan ja hän pyrkii rehellisyyteen. Piikat ovat kikattava tyttölauma, joita kukaan myytteihin perehtynytkään ei muista. He lyövät vakavan asian leikiksi ja ovat useimmiten pahansuopia muita kohtaan.

Koska Penelopelle tarinan kertominen on ennen kaikkea keino tuoda totuus esiin – mikä on myös feministisen uudelleenkirjoittamisen tarkoitus – valehteleminen vie pohjan hänen aikeiltaan heti aluksi. Romaanin ensimmäinen lause osoittautuu saman tien valheeksi ja antaa käsityksen siitä, mitä jatkolta voi odottaa. Penelope lyö leikiksi oman työnsä ja parodioi tunnustuskirjallisuutta ja totuuden etsimistä. Jos Penelope parodioi itseään, eikö hän silloin parodioi myös sitä, mitä hän edustaa? Tässä tapauksessa tarkoitan feminististä uudelleenkirjoittamista.

Penelope tekee itsestään naurettavan. Odysseuksen oikeudenkäynnissä tuomari pyytää Penelopea todistajaksi siitä, miten piikat joutuivat kosijoiden raiskattavaksi. Penelope vastaa: ”I was asleep, Your Honor. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards” (TP 180). Aiemmin tarinassaan Penelope on esittänyt piikojen raiskaamisen tosiasiana. Hän myös puhuu esimerkiksi kutomisesta hyvänä keinona vältellä asioita, joita ei halua nähdä tai kuulla. Miksei siis nukkumisen teeskentelykin

olisi hyvä tapa vältellä vaikeita tilanteita? Nyt kyse on piikojen sanasta Odysseuksen sanaa vastaan: jos Penelope sanoisi piikojen olevan oikeassa, hän tuomitsisi Odysseuksen tarpeettomasta murhasta (mihin hän aiemmin viittaa surressaan piikoparkojensa kohtaloa). Sen sijaan hän pyrkii olemaan ottamatta kantaa ja saa piikat kuulostamaan syytteleviltä ja häilyviltä.

Hänellä tuntuu olevan myös ongelmia muistinsa kanssa. Hän antaa suurpiirteisiä lukuja tarkkojen ikävuosien sijaan ja myöntää, että on saattanut keksiä joitain tapahtumia itse myöhemmin.²³ Penelope pohtii, mikä on tarinan alku ja siten näyttää, että hänellä on kontrolli siitä, mitä tarinaan sisällytetään.

Romaani viittaa Penelopen epäluotettavuuteen rakenteellisellakin tasolla: Penelope kertoo tarinaansa samalla tavalla jälkikäteen kuin Odysseus kertoo seikkailuistaan kuningas Alkinookselle *Odysseiassa*. Romaanissa Penelope vihjaa *Odysseian* eli Odysseuksen omien tarinoiden olevan valheellisia ja liioiteltuja. Jos siis Penelopen kerronta on rinnastettavissa Odysseuksen kerrontaan ja Odysseus on epäluotettava, eikö rakenne vihjaa silloin Penelopenkin epäluotettavuuteen? Tällaisessa rakennetason vihjailussa on mielestäni kyse Hutcheonin mainitsemasta syvemmän tason parodiasta, jossa sisäistekijä piikittelee kertojaansa (ks. s. 23).

Luku ”The Perils of Penelope, A Drama” on piikojen esittämä näytelmä Penelopen ja Eurykleian käymästä keskustelusta, jota Penelope ei mainitse kertomuksessaan lainkaan. Näytelmässä Penelopea ja Eurykleiaa esittävät piikat käyvät keskustelua siitä, että piikat pitää tappaa. He ovat ainoita, jotka tietävät Penelopen suhteesta kosijoihin. Penelope kysyy Eurykleialta, ketkä piioista tuntevat salaisuuden. Eurykleia vastaa: ”Only the twelve, my lady, who assisted --. They must be silenced, or the beans they’ll spill!” (TP, 150.)

Näytelmässä Penelopen ja Eurykleian suhde esitetään erilaisena kuin muualla romaanissa: he tekevät yhteistyötä eivätkä nahistele. Voi tuntua epäilyttävältä, että Penelopen aiemmin nihkeästi suhtautunut Eurykleia haluaa yhtäkkiä pelastaa

²³ ”But perhaps this shroud-weaving oracle idea of mine is baseless. Perhaps I have only invented it in order to make myself feel better.” (TP, 8).

Penelopen maineen ja hengen. Kyseessä on kuitenkin myös Odysseuksen maine ja kunnia: ”And in a fame a model wife shall rest – All husbands will look on, and think him blessed!” (TP, 151).

Oikeudenmukainen lukija kyseenalaistaa myös näytelmän uskottavuuden. Piiatkin voivat olla kertojina epäluotettavia. He ovat nenäkkäitä ja suulaita ja käyttäytyvät selvästi pahanilkisesti. Monet heidän lauluistaan ovat symbolisia, ja ei ole poissuljettua, että heidän näytelmänsä olisi fiktiivinen. Toisaalta, jos näytelmä olisi todenmukainen, miksi piiat kieltäytyvät puhumasta Penelopen kanssa manalassa? On erikoista, että Penelope ei mainitse piikojen lauluja sanallakaan, vaikka ne ovat hetkittäin todella loukkaavia. On kuin hän ei olisi lainkaan tietoinen niistä. Kuitenkin romaanin todellisuuden tasolla piikojen lauluja on myös dokumentoitu: piiat ovat videoineet Odysseuksen oikeudenkäynnin, ja videolla esiintyy myös Penelope.

Romaani parodioi jatkuvasti Homeroksen kerrontaa. Penelope kuulee kahdenlaisia juoruja miehensä seikkailuista, joista toiset mukailevat *Odysseian* kerrontaa, kun toiset tekevät Odysseuksesta antisankarin realistisilla kuvauksillaan²⁴.

Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the fight was over non-payment of the bill. Some of the men had been eaten by cannibals, said some; no, it was just a brawl of the usual kind, said others, with eat-biting and nosebleeds and stabbings and eviscerations. Odysseus was the guest of a goddess on an enchanted isle, said some; she'd turned his men into pigs - not a hard job in my view - but had turned them back into men because she'd fallen in love with him and was feeding him unheard-of delicacies prepared by her own immortal hands, and the two of them made love deliriously every night; no, said others, it was just an expensive whorehouse, and he was sponging off the Madam. (TP, 83-84.)

²⁴ Penelopen versioista on myös löydettävissä viittauksia James Joycen *Ulysseseen*, kuten kykloopin muuttuessa tavernan isännäksi ja jumalattaren (Kirken) saaren ollessa bordelli.

Penelope sanoo, että kiertävät laulajat pyrkivät esittämään hänelle aina ylevimmät versiot lauluista runsaiden palkkioiden toivossa. Kuitenkin hän kuulee myös toisetkin versiot ja on taipuvaisempi uskomaan näitä tarinoita. Kun *Odysseian* tapahtumat sijoittuvat ympäri kreikkalaista maailmaa, *The Penelopiad* sijoittuu kotiin maanläheisempään ympäristöön. Yliluonnollisia asioita ei tapahdu, koska Penelope järkeilee ne uuteen muotoon ihmisten motiivien ja liioittelun kautta. Penelopen suodattimen läpi Odysseuksen miehekäs seikkailu alkaa vaikuttaa valHEELTA ja fantasiaLTA, kun todellinen elämä tapahtuu kotona, realistisessa ympäristössä.

Uudelleenkirjoittamisena ja siten alkutekstin kriittisenä lukemisena tämä tarkoittaisi sitä, että myytin uudelleenkirjoittaminen nostaa miehisen maailman ja priorisoinnin rinnalle kotiympäristön tapahtumat. Miehille haasteet ovat kaukana maailmalla, ja he lähtevät usein vapaaehtoisesti ja suurella joukolla kohtaamaan niitä. Naiset taas kohtaavat usein haasteita siellä missä ovat, eli kotona ja sen lähistöllä. Toisin kuin maailmalle lähteneet miehet, he eivät voi paeta minnekään haasteita ja ongelmia, vaan heidän on kohdattava ne ennen kuin saavat rauhan. Miehet keksivät tarinoita selittääkseen poissaolonsa ja uskottomuutensa, ja olivat tarinat miten käsittämättömiä ja liioiteltuja tahansa, yhteiskunta hyväksyy ne sellaisenaan, koska ne kuvaavat miesten ihanteita ja tulevat miesten suusta.

Piikojen vaatimus oikeuden saamiseksi joutuu myös pilkan kohteeksi. Ivan rakennelma tässä on monimutkainen. Odysseuksen oikeudenkäynnissä tuomari päättää lopettaa piikojen murhan käsittelyn, koska tuhansia vuosia vanhaa murhaa on hankalaa käsitellä modernissa oikeussalissa. Tästä raivostuneina ja järkyttyneinä piikat kutsuvat erinyitä, raivottaria avukseen ja vaativat kostoja. Kutsu on hyvin dramaattinen ja vaativa. Puolustuksen asianajaja kutsuu Athenea suojelemaan ”miehen oikeutta olla talonsa herra” ja taistelemaan raivottaria vastaan. Tuomari reagoi: ”You there! Get down from the ceiling! Stop that barking and hissing! Madam, cover up your chest and put down your spear!” (TP, 184) tehden *Oresteian* (ja sen kautta yleisesti myyttimaailman) traagisen huipentuman naurettavaksi ja järjettömäksi.

Piikat ovat itse videoineet oikeudenkäynnin, joten he ovat kertojina. Heitä pilkkaa tuomari, joka uskoo puolueellista (patriarkaalista) aineistoa ja kieltää heiltä heidän oikeutensa ja vanhan perinteen, erinyit. Erinyit naiseuden edustajana menettävät täysin

myyttisen asemansa miestuomarin edessä. Athene patriarkan suojelijana saa tosin saman kohtalon. Nykyaikainen oikeusistuin lyttää myyttisen oikeusjärjestelmän, eli hirviöt ja jumalat. Kuitenkin, koska piiat ovat jälleen kertojina, he myös kontrolloivat kohtausta ja huumoria, jonka tilanne luo.

Parodia oikeudenkäyntiluvussa on samankaltaista Penelopen jumalsuhtautumisen kanssa. Uusi ajatusmaailma polkee antiikin myyttimaailman jalkoihinsa uusien ajatusten ja myyttien (kuten Adolfin ja Marilynin) korvatessa vanhat. Parodia tässä lähentelee ivaavaa parodiaa. Luvun voisi tulkita huomautukseksi siitä, että myyttien aika on jo ohi, ja näiden vanhojen naisiin kohdistuvien ”väärinkäytösten” vatvominen on turhaa. Samat säännöt eivät enää päde modernissa maailmassa, joten antiikin naisvihamielisyydestä valittaminen on hyödytöntä. Tuomari päästää Odysseuksen piikojen syytteestä sanomalla ”your client’s times were not our times” (TP, 182), ja niin olisi myös feministisen uudelleenkirjoittamisen aika ymmärtää, että ajat ovat muuttuneet.

5. Päätäntö

Tutkimukseni tarkoitus on ollut selvittää, miten parodia näkyy Margaret Atwoodin *The Penelopiadissa*, minkälaista parodia on ja mitä romaanissa tarkemmin parodioidaan. Onko parodian alkukohteena vain alkuteksti eli Homeroksen *Odyseeia*, vai voiko parodian katsoa koskevan koko feministisen uudelleenkirjoittamisen traditiota?

Tutkimusaiheeni on muuttunut ja kehittynyt sitä mukaa, kun olen perehtynyt aiheeseen. Työ kypsyi valtavan hitaasti, mutta samalla ajatukset selkiytyivät ja jalostuivat. Mitä enemmän luin, sitä enemmän halusin lukea ja halusin ymmärtää lukemaani. Vaihdoin näkemystäni läpi tutkimukseni ja huomasin säännöllisesti olevani väärässä. Hämmennykseni saattaakin näkyä tutkimuksessa, koska ennemmin esittelin sekä neutraalin parodian että ivaavan parodian tulkintoja ja annoin niille perusteluja parhaani mukaan.

Pääasiallinen työskentelytapani oli lähilukeminen: luin erikseen ja yhdessä Penelopen monologia ja piikakuoron laulua. Lisäksi vertasin Penelopea eri myyttiversioissa, esseissä ja artikkeleissa sekä *Odyseeiassa*. Tutkin, minkälaisia lähestymistapoja hänen rooliinsa on ja kuinka monimuotoinen henkilö hän on. Tärkeä lähdeos Penelopea koskeville myyteille oli Robert Gravesin *The Greek Myths*, jota Atwood itse on käyttänyt *The Penelopiadia* kirjoittaessa.

Kreikkalainen mytologia on Minoksen labyrintti, josta on vaikea päästä ulos ilman narukerää. Viittauksia eri tarinoihin on valtavasti läpi *The Penelopiadin*, ja jos niitä lähtee purkamaan liian tarkkaan, huomaa nopeasti olevansa hukuksissa liiallisen tiedon ja intertekstuaalisuuden ansassa. Kuitenkin osa nimistä ja tarinoista on ollut niin tärkeitä erityisesti Penelopen persoonallisuuden ymmärtämiseksi, että en ole voinut yksinkertaisesti sivuuttaakaan niitä. Tutkimukseni narukerä on koostunut kysymyksistä Penelopen luonteesta, roolista ja suhteesta muihin naisiin. Kun teoriaosuus on alkanut kasvaa liian laajaksi, olen rajannut sen tiukasti parodiaa ja uudelleenkirjoittamista koskevaksi.

Lopulta kaksijakoisuus muodostui kantavaksi ajatukseksi työssäni: romaanin kaksijakoinen rakenne, naiset ja miehet, koti ja meri, totuus ja valhe, Penelope ja piiat, neutraali parodia ja ivaava parodia – tämän pohjalle perustui lopulta sekä tutkielmani rakenne että perimmäinen hypoteesini kahdesta mahdollisesta tulkinnasta. En ole halunnut sulkea pois kumpaakaan lukutapaa. Ivaava parodia on riippuvainen neutraalista parodiasta: jos uudelleenkirjoitus jää huomaamatta, on mahdoton huomata, miten uudelleenkirjoitusta parodioidaan. En myöskään voi sanoa, että vain toinen lukutavoista on oikea ja toinen virheellinen. Parodialajit ja romaanin erilaiset tulkinnat elävät rinnakkain.

Romaanissa Penelope ja hänen tarinansa edustavat myytin feminististä uudelleenkirjoittamista. Kun hänet asetetaan naurettavaan asemaan – kuten piiat tekevät pyrkimällä osoittamaan hänen tarinansa valheelliseksi ja puutteelliseksi – uudelleenkirjoittaminen, jota Penelope ja hänen versionsa totuudesta edustavat, muuttuu naurettavaksi. Oleellista onkin, pitääkö piikoja luotettavana tiedonlähteenä vai ovatko he vain juoruilevia, hupsuttelevia tyttöjä. Tekevätkö he näytelmän Penelopesta ja Eurykleiasta vain ollakseen ilkeitä? Toisaalta he ovat kreikkalaisen draaman kuoro, jonka tehtävänä on antaa itse näytelmän (tai tässä tapauksessa kertomuksen) tapahtumista ja henkilöistä oma näkemyksensä, jonka tulisi olla oikeamielinen ja rehellinen.

Piikakuoro tekee koko romaanista ongelmallisen. Ensilukemalla kuoro on keventävä, jaksottava elementti, joka tekee lukemisesta yllätyksellistä ja jännittävää. Useamman lukukerran myötä kuoro tekee kaikesta monimutkaisempaa: juuri kuoro nostaa esiin kysymyksen feministisen uudelleenkirjoittamisen pilkkaamisesta. Enää neutraali pintakerros ei riitä, vaan sen alta alkaa paljastua iva. Jos se kohdistuisi pelkästään Odysseukseen, piikojen lauluihin jäisi liian paljon selittämättömiä aukkoja. Siksi se mielestäni kohdistuu myös Penelopen henkilöhahmona ja mytologisena symbolina, tai sen kohteena on itse mytologisoinnin tai uudelleenkirjoittamisen prosessit, kuten piikojen antropologian luento osoittaa.

Olen löytänyt tutkimuksessani runsaasti tukea molemmille lukutavoille ja olen pyrkinyt esittämään nämä tekstipiirteet mahdollisimman monipuolisesti. On

mahdotonta valita vain toinen näistä oikeaksi, tai edes oikeammaksi, lukutavaksi. Sama luku tai tekstinpätkä voi sisältää viittauksia sekä neutraaliin että ivaavaan parodiaan. Penelope voi olla palvelustyttöjensä sisar tai murhaaja. Tutkimusta tehdessäni oma näkemykseni heitteli laidasta laitaan. Mitä enemmän asiaa pohdin ja tutkin, sitä vaikeampi minun oli päättää, onko kyse neutraalista parodiasta vai ivaavasta parodiasta. Toivoin voivani osoittaa, että ivaava parodia on voimakkaammin esillä kuin neutraali parodia, mutta mitä enemmän etsin merkkejä tästä, sitä enemmän löysin aineistoa neutraalin parodian läsnäolosta.

Ehkä oleellisin johtopäätös työssäni onkin se, että romaanissa esiintyy sekä neutraalia että ivaavaa parodiaa, mutta ne ovat voimakkaasti kietoutuneita toisiinsa, eikä niiden välillä ole selkeää rajaa. Jos lukija haluaa painottaa romaanin neutraalia parodiaa, hän lukee Penelopen kertomusta totena ja luottaa myyttiin kadonneen naisen vihdoin saaneen äänensä kuuluviin. Jos taas Penelopen kerronta tuntuu valheelliselta ja kallistutaan uskomaan piikojen näytelmää Penelopen ja Eurykleian salaisesta juonimisesta, ivaava parodia voi tuntua oikeammalta.

Tämä saattaa kertoa jotain oleellista uudelleenkirjoittamisen luonteesta. Jos Hutcheonia on uskominen, parodia ja uudelleenkirjoittaminen ovat niin läheisesti kytköksissä toisiinsa, ettei niiden erottaminen onnistu helposti. Siteeraan Hutcheonia aiemmin tutkielmassani, kun hän määrittelee parodian alkutekstin kritiikiksi. Määritelmä muistuttaa huomattavasti Morarun määritelmää uudelleenkirjoittamisesta kriittisenä lukutapana. On syytä muistaa myös Atwoodin yleinen kirjoitustyyli. Hänen romaaneissaan esiintyy paljon ironiaa ja parodiaa, sekä pintatasolla että syvemmällä. Ehkä tämän vuoksi molemmat parodiat tuntuvat mahdollisilta.

Ehkä tutkielma osoittaa ainakin sen, miten moniulotteinen prosessi mytologian uudelleenkirjoittaminen on. Kreikkalaisen mytologian verkko on niin tiivis, että se on tunnettava hyvin, jotta sitä voi käyttää luontevasti nykykirjallisuudessa. Jotta uudelleenkirjoitusprosessissa on jotain mieltä, sen täytyy myös tuoda jotain uutta alkutekstiin. Moraruhan huomauttaa, ettei perinteinen uudelleenkirjoittaminen välttämättä vaadi taustalleen vahvaa ideologista näkökulmaa, vaan tuore näkökulma ja tarve kertoa tarina riittävät. Myyttirevisiota ajatellen kuitenkin kirjoittaminen vaatii

taustalleen ideologian, halun kertoa ja korjata ja ennen kaikkea alkutekstin, joka on kerrottava uudestaan.

Lähteet

Primaarilähde

TP = *The Penelopiad* 2006 (2005), Atwood, Margaret. Canongate, Edinburgh

Sekundaarilähteet

Appleton, Sarah A. 2008: ”Introduction” teoksessa *Once Upon A Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood’s Writings* (ed. Sarah A. Appleton). Cambridge Scholars, Newcastle

Aristoteles 1997: *Runousoppi* (suom. Paavo Hohti, selitykset laatinut Juha Sihvola). Gaudeamus, Helsinki

Armstrong, Karen 2005: *Myyttien lyhyt historia*. Tammi, Helsinki

Atwood, Margaret 2005: ”The Myths Series and Me. Rewriting a classic is its own epic journey.”. *Publishers Weekly*, 11/28/2005

Atwood, Margaret 2002: *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Cambridge University Press, Cambridge/New York

Atwood, Margaret 1974: *You Are Happy*. Oxford University Press, Toronto

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Orient Express, Helsinki

Barthes, Roland 1994: *Mytologioita*. Gaudeamus, Helsinki

Cavarero, Adriana 1995: *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Routledge, New York

Cixous, Hélèn 1976: ”The Laugh of the Medusa” (transl. Keith & Paula Cohen). *Signs* Vol. 1 No. 4.

Coward, Rosalind 1986: ”Are Women’s Novels Feminist Novels?” teoksessa *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory* (ed. Elaine Showalter). Virago Press, London

Dentith, Simon 2000: *Parody*. Routledge, London

Dowden, Ken 1992: *The Uses of Greek Mythology*. Routledge, London & New York

DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press, Bloomington

- Dvorak, Marta 2006: "Margaret Atwood's Humor" teoksessa *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (ed. Coral Ann Howells). Cambridge University Press, Cambridge.
- Euripides 1966: "Medeia" teoksessa *Medeia. Ifigneia Auliissa* (suom. Otto Manninen. WSOY, Helsinki)
- Fowler, Rowena 2006: "Daphne, Apollo, and modern women's poetry" teoksessa *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought* (ed. Vanda Zajko & Miriam Leonard). Oxford University Press, New York
- Frye, Northrop 1973: *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton University Press, Princeton
- Graves Robert 1992: *The Greek Myths*. Penguin Books, London
- Hengen, Shannon 2008: "Staging Penelope: Margaret Atwood's Changing Audience" teoksessa *Once Upon A Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings* (ed. Sarah A. Appleton). Cambridge Scholars, Newcastle
- Henrikson, Alf 1993: *Antiikin tarinoita 1-2*. WSOY, Helsinki
- Herman, David 2005: "Parody" teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan). Routledge, London
- Hokkanen, Elina 2011: *Vapautetut sankarit. Myyttirevisiot Jeanette Wintersonin romaaneissa Sexing the Cherry ja Weight*. Pro gradu -tutkielma, painamaton lähde (<http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-2011062211051>). Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuus. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä
- Homeros 2002: *Odyseeia*. Suom. Otto Manninen. WSOY, Helsinki
- Homeros 1991: *The Odyssey*. Transl. E. V. Rieu, Revised by D. C. H. Rieu. Penguin Books, London
- Hosiaisuus, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki
- Howells, Coral Ann 2006: "Five Ways of Looking at *The Penelopiad*." *Sydney Studies in English*. Vol. 32, 2006, 1-18
- Howells, Coral Ann 2008: "We Can't Help but Be Modern: The *Penelopiad*" teoksessa *Once Upon A Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings* (ed. Sarah A. Appleton). Cambridge Scholars, Newcastle
- Hutcheon, Linda 1985: *A Theory of Parody*. Methuen, New York and London
- Hutcheon, Linda 1986: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo

- Hutcheon, Linda 1989: *Politics of Postmodernism*. Routledge, Florence
- Joyce, James 2004: *Odysseus* (alk. *Ulysses*, suom. Pentti Saarikoski). Tammi, Helsinki
- Kaimio Maarit 2008: ”Draama” teoksessa *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö* (toim. Maarit Kaimio, Teivas Oksala, H.K. Riikonen). Gaudeamus, Helsinki
- Kivistö, Sari 2007a: ”Kreikan teatteri ja draamakirjallisuus” ” teoksessa *Kirjallisuus antiikin maailmassa* (Kivistö, Riikonen, Sarasti, Wallenius). Teos, Helsinki
- Kivistö, Sari 2007b: ”Satiiri ja menippolainen satiiri” teoksessa *Kirjallisuus antiikin maailmassa* (Kivistö, Riikonen, Sarasti, Wallenius). Teos, Helsinki
- Lahikainen, Johanna 2007: ”*You look delicious*”. *Food, Eating and Hunger in Margaret Atwood’s Novels*. University of Jyväskylä, Jyväskylä
- Leppihalme Ilmari 1995: ”Penelopen urakka: myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa” teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa* (toim. Raija Paananen ja Nina Työlähti). Oulun yliopisto, Oulu
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: ”Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus” teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki
- Moraru, Christian 2001: *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. State University of New York Press, Albany, NY
- Moraru, Christian 2005a: *Memorious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ
- Moraru, Christian 2005b: ”Postmodern Rewrites” teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan). Routledge, London
- Morris, Pam 1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Gummerus, Jyväskylä
- Müller, Wolfgang G. 1991: ”Interfiguralität. A Study of the Independence of Literary Figures” teoksessa *Intertextuality* (toim. Heinrich F. Plett). Gruyter, Berlin
- Orr, Mary 2003: *Intertextuality. Debates and Context*. Polity, Cambridge
- Ostriker, Alicia 1986: *Stealing the Language. The Emergence of Women’s Poetry in America*. The Women’s Press, London
- Paananen Raija 1995: ”Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa” teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen*

- konstruointia naiskirjallisuudessa* (toim. Raija Paananen ja Nina Työlähti).
Oulun yliopisto, Oulu
- Phelan, James 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press, Ithaca and London
- Rigney, Barbara Hill 1987: *Margaret Atwood*. Macmillan, London
- Rose, Margaret A. 1993: *Parody: ancient, modern and postmodern*. Cambridge University Press, Cambridge
- Saariluoma, Liisa 2000: ”Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa” teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus: myytit modernissa kirjallisuudessa* (toim. Liisa Saariluoma). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki
- Setälä, Päivi 1993: *Antiikin nainen*. Otava, Helsinki
- Simonsuuri, Kirsti 1994: *Ihmiset ja jumalat*. Kirjayhtymä Oy, Helsinki
- Spentzou, Efi 2006: ”Helen in Modern Greek Poetry” teoksessa *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought* (ed. Vanda Zajko & Miriam Leonard). Oxford University Press, New York
- Staels, Hilde 2009: ”The Penelopiad and Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths.” *College Literature*. Vol. 36, No. 4, 2009, 100–117
- Tolan, Fiona 2007: *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Rodopi, Amsterdam
- Valkonen, Tero 2001: ”Esipuhe” teoksessa *Myös sinun nimesi* (Margaret Atwood). WSOY, Helsinki
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Methuen, London
- Wolf, Christa 1985: *Kassandra*. Suom. Oili Suominen. Kirjayhtymä, Helsinki
- Wolf, Christa 2000: *Medeia. Kertomus kuudella äänellä*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki