

CALIBAN KARKAA NÄYTELMÄSTÄ

Margaret Atwoodin *Noidan sikiö* William Shakespearen *Myrskyn* feministisenä
uudelleenkirjoituksena

Isabella Salovaara

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden, musiikin ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesäkuu 2021

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Isabella Salovaara	
Työn nimi Caliban karkaa näytelmästä: Margaret Atwoodin <i>Noidan sikiö</i> William Shakespearen <i>Myrskyn</i> feministisenä uudelleenkirjoituksena	
Oppiaine Kirjallisuus	Työn tyyppi Maisterintutkielma
Aika Kesäkuu 2021	Sivumäärä 91
Tiivistelmä <p>Tässä tutkielmassa tarkastelen myyttisen klassikonäytelmän, William Shakespearen <i>Myrskyn</i>, suhdetta Margaret Atwoodin romaaniin <i>Noidan sikiö</i>. <i>Noidan sikiö</i> on feministinen uudelleenkirjoitus, joka parodioi kunnioittavasti alkutekstiään. <i>Noidan sikiö</i> voidaan lukea feministisen uudelleenkirjoituksen lisäksi myös pastissiksi sekä adaptaatioksi. <i>Noidan sikiössä</i> ja sen myötä koko tutkielmassa on kyse <i>Myrskyn</i> läsnäolosta romaanin eri elementeissä – millaisia eroja ja yhtäläisyyksiä näillä kahdella teoksella on, sekä millaisia muutoksia <i>Noidan sikiössä</i> on tehty suhteessa sen alkuperäisteokseen. Työn painopiste on henkilöhahmoihin kohdistuvassa tutkimuksessa.</p> <p><i>Noidan sikiö</i> voidaan nähdä feministisenä romaanina siitä oletuksesta käsin, että Atwood on tunnettu feministisenä ja kanta-aottavana kirjailijana, joka on ennenkin kirjoittanut myyttisiä tarinoita uudelleen feministisestä näkökulmasta. Feministinen näkökulma tulee ilmi siinä, miten romaanin naishahmot esitetään tietyssä valossa miehen katseen suodattamina. Atwood käyttää teoksessa hyödyksi postmodernille kirjallisuudelle ominaista parodiaa, jonka tehtävänä on osoittaa ironiaa hyödyntäen naisten hyvin yksipuolista representaatiota. Tällaisissa esityksissä naiset esitetään alisteisina suhteessa mieheen, ja tätä <i>Noidan sikiö</i> pyrkii murtamaan. Teoreettinen viitekehyskeski keskiytyy postmodernin kirjallisuuden keinoihin, jotka liittyvät intertekstuaalisuuden eri muotoihin. Olen asettanut tutkielmalleni kaksi tutkimuskysymystä:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Miten <i>Myrsky</i> on uudelleenkirjoitettu <i>Noidan sikiössä</i>? 2. Mitkä seikat tekevät <i>Noidan sikiöstä</i> feministisen teoksen? <p><i>Noidan sikiö</i> toisintaa <i>Myrskyä</i> parodioiden sitä eri elementtien kautta. Etenkin kerronnassa ja henkilöhahmoissa näkyy humoristinen taso, joka toimii myös feministisen tulkinnan tasona. Feministinen näkökulma näyttäytyy kaikissa osa-alueissa, mutta erityisen vahvasti se on yhdistettävissä parodian ja ironian käyttöön, sekä kolmeen keskeisimpään henkilöhahmoon. <i>Myrsky</i> on myyttinen tarina, ja siksi <i>Noidan sikiö</i> voidaan lukea myös myyttirevisiona. Tutkielmani osoittaa <i>Noidan sikiön</i> olevan monitasoinen teos, joka pureutuu yhteiskunnassa vallitseviin ongelmakohtiin, kuten naisten alisteiseen asemaan ja naisten esittämiseen miehen katseen kautta fiktiivisessä teoksessa.</p>	
Asiasanat uudelleenkirjoitukset, parodia, pastissit, adaptaatio, feministinen kirjallisuudentutkimus, fokalisaatio, myytit	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUSAINEISTO	7
2.1 SHAKESPEARE JA <i>MYRSKY</i>	7
2.2 ATWOOD JA <i>NOIDAN SIKIÖ</i>	10
3 TEOREETTINEN VIIITEKEHYS	13
3.1 UUELLEENKIRJOITUS JA SEN FEMINISTISIÄ KÄYTÄNTÖJÄ.....	13
3.2 POSTMODERNIN UUELLEENKIRJOITTAMISEN LAJEJA.....	18
3.2.1 PASTISSI.....	18
3.2.2 PARODIOINTI.....	19
3.2.3 ADAPTOINTI	23
4 <i>NOIDAN SIKIÖN</i> TEKSTILAJI, KERRONTA, TEEMAT SEKÄ MILJÖÖ.....	26
4.1 TEKSTILAJI.....	27
4.2 KERRONTA.....	33
4.3 TEEMAT	39
4.4 MILJÖÖ.....	48
5 <i>NOIDAN SIKIÖN</i> HENKILÖHAHMOT	54
5.1 PROSPERO JA FELIX	56
5.2 KOLME MIRANDAA	63
5.3 CALIBAN.....	73
6 LOPUKSI.....	81
LÄHTEET.....	84

1 JOHDANTO

Varmaa on se, että se joka hautoo koston,
pitää vereslihalla omat haavansa, jotka muutoin
parantuisivat ja tervehtyisivät.

- Sir Francis Bacon: *On Revenge*

William Shakespeare on kiistatta maailman tunnetuin näytelmäkirjailija. Hänen näytelmänsä *Myrsky*¹ on varioitu teattereissa ympäri maailman, ja sitä esitetään yhä tänäkin päivänä, yli 400 vuotta sen kirjoittamisajankohdan jälkeen. Vuonna 2016 kanadalainen kirjailija Margaret Atwood julkaisi oman versionsa *Myrskystä*, mutta ei suinkaan näytelmänä, vaan modernisoituna romaanina. Tässä tutkielmassa syvennyn Atwoodin *Noidan sikiöön* (*Hag-Seed*, 2016). *Myrskyn* eri elementit ovat niin voimakkaasti läsnä *Noidan sikiössä*, ettei niitä voida ohittaa, eli *Noidan sikiössä* ja sen myötä koko tutkielmassani on kyse *Myrskyn* läsnäolosta – eli siitä, millaisia eroja ja yhtäläisyyksiä näillä kahdella teoksella on sekä millaisia muutoksia *Noidan sikiössä* on tehty. Otan kuitenkin huomioon sen, että *Noidan sikiö* on oma, itsenäinen teoksensa. Keskitynkin pääasiassa analysoimaan romaaniversiota.

Margaret Atwood on tunnettu erityisesti feministisenä kirjailijana, joka käsittelee romaaneissaan naisen asemaa purkaen teksteissään ongelmallisia representaatioita, joissa naiset asetetaan tiettyyn malliin tai joissa heitä kuvataan vahingollisella tavalla. Tutkimukseni hypoteesina on, että *Noidan sikiö* on feministinen teos, jossa naiset esitetään tietynlaisessa valossa, miehen katseen suodattamina. Oletan, että feministinen näkökulma näyttäytyy siten, että Atwood käyttää teoksessaan hyödykseen postmodernille kirjallisuudelle ominaista parodiaa, jonka tehtävänä on osoittaa ironian avulla naisen yksipuolista representaatiota, joka esittää naiset alistaisina suhteessa mieheen. Tätä näkökulmaa voidaan perustella sillä, että Atwoodin aikaisempia teoksia on tutkittu tyypillisesti juuri feministisestä näkökulmasta, sekä sillä, että Atwoodin teosten aiheet keskittyvät usein naisiin. Myös hänen esseensä ja muut kirjoittamista käsittelevät tekstinsä lähestyvät naisten kirjoittajaidentiteettiä feministisestä näkökulmasta. Kuten Heinämaa ja Tapola (1994, 7) toteavat, naiskirjoittajien tekstejä luetaan usein ainoastaan suhteessa mieskirjallisuuden perinteeseen: voisiko tämä olla yksi syy siihen, että Atwood on halunnut kirjoittaa versiostaan feministisen vastakirjoituksen?

¹ *The Tempest*, esitetty tietyvästi ensimmäisen kerran vuonna 1611. Suomentanut Matti Rossi (2010).

Feministisen näkökulman ohella tarkastelen *Myrskyn* läsnäoloa *Noidan sikiössä*: millä erilaisilla tavoilla *Myrsky* näyttäytyy – tai ei näyttäydy – sen uudelleentulkinnassa. *Noidan sikiö* toisintaa Shakespearen hahmoja, miljöötä sekä juonta kompleksisella tavalla, sillä teos on sijoitettu 2010-luvulle vankilamiljööseen. Keskityn erityisesti *Noidan sikiön* tekstilajiin, kerrontaan, teemoihin, miljööseen sekä henkilöhahmoihin, jotka kaikki liittyvät myös juoneen. Valitsin nämä elementit tutkimuskohteikseni siksi, että ne ovat tulkintani mukaan olennaisimmat juuri tähän teokseen vaikuttavat osa-alueet, joiden tarkemman analyysin avulla voidaan saada paras mahdollinen kokonaiskuva tutkittavista teoksista sekä selvittää, millä tavoin *Noidan sikiö* on parodinen sekä feministinen uudelleenkirjoitus.

Tutkimukseni alussa tarkastelen *Noidan sikiötä* postmodernina uudelleenkirjoituksena pohtien muun muassa sitä, millaisia muutoksia teoksen uusi muoto tuo ja miksi tulkitseen teoksen juuri postmoderniksi, feministiseksi uudelleenkirjoitukseksi. Hypoteesini mukaan *Noidan sikiö* on uudelleenkirjoitus, sillä sen suhde *Myrskyyn* on avoimesti nähtävillä. Uudelleenkirjoitus on yksi intertekstuaalisuuden piiriin lukeutuvista ilmiöistä (ks. Halonen & Karkulehto 2017, Moraru 2001). Intertekstuaalisuus puolestaan on laaja käsite, joka pähkinänkuoressa tarkoittaa tekstienvälisyyttä, eli tekstin suhdetta muihin teksteihin sekä tekstissä esiintyviä eksplisiittisiä tai implisiittisiä viittauksia muihin teksteihin. Intertekstuaalisuuden termi on käytössä teoreettisena käsitteenä ja metodologisena työkaluna eri tavoin (Makkonen 2006, 10). Intertekstuaalisuus voidaan käsittää joko kaikkien tekstien universaaliksi piirteeksi, tai kuten tässä tutkielmassa tehdään, siinä voidaan keskittyä tekstien rajattuihin piirteisiin. (Hosiailuoma 2016, 366–367.) Uudelleenkirjoittamiseksi määrittelyn, feministisen näkökulman ja *Myrskyn* läsnäolon lisäksi onkin kiinnostavaa pohtia myös muita muotoja, joita *Noidan sikiö* edustaa. Voiko kyseessä olla myös adaptaatio tai pastissi? Onko *Noidan sikiö* selkeästi parodia?

Shakespearesta on tehty lukuisia eri tutkimuksia useille eri aloille, kuten myös Atwoodista. Coral Ann Howells on koonnut teoksen *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (2006), jossa tarkastellaan Atwoodia kirjailijana, sekä paneudutaan hänen monipuoliseen tuotantoonsa erilaisista näkökulmista. Esimerkiksi kirjallisuuden professori Marta Dvorak tarkastelee Atwoodin huumoria. Yleisin näkökulma Atwoodin tuotantoon on kuitenkin feministinen luenta, sillä Atwoodin teoksissa toistuvat feministiset teemat (ks. Dvorak 2006, Howells 2006 & 2017, Sheckels 2008, Tolan 2007). Myös Atwoodin käyttämästä huumorista, jota itsekkin tarkastelen jonkin verran, on tehty tutkimusta. Feministisen tulkinnan avulla tarkoitukseni on osoittaa, että *Noidan sikiö* on feministinen teos, joka pyrkii omalta osaltaan

purkamaan patriarkaattia ja seksismiä, toimimalla Suuren Tekijän suuren tekstin feministisenä uudelleenkirjoituksena. Pyrin selvittämään, millä keinoilla Atwood on tässä onnistunut.

Noidan sikiö on tuore teos (2016, suomennos 2019), joten sen osalta tutkimusta on hyvin vähän. *Noidan sikiö* on jäänyt muutenkin melko vähäiselle huomiolle verrattuna Atwoodin muihin teoksiin. *Noidan sikiötä* ovat kuitenkin artikkeleissaan tutkineet muun muassa Coral Howells (2017), Dana Percec (2018) sekä Paul Joseph Zajac (2020). Suomessa Atwoodia on tutkittu, mutta tutkimusta on tehty huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa. Suomalaiset tutkijat ovat kiinnostuneet Atwoodin feministisistä teemoista, naiseudesta sekä ekokriittisestä näkökulmasta, joka on havaittavissa etenkin Atwoodin dystopia-romaaneissa. Esimerkiksi Johanna Lahikainen tarkastelee vuoden 2007 väitöskirjassaan ”*You look delicious*”: *food, eating and hunger in Margaret Atwood’s novels* ruuan ja syömisen merkityksiä Atwoodin tuotannossa. Lahikainen käyttää tutkimuksessaan naistutkimuksen teoriapohjaa, eli hänenkin tutkimuksensa asettuu samoihin, yleisimpiin tutkimuksen teemoihin.

Myös uudelleenkirjoittamista on tutkittu paljon, etenkin myyttien näkökulmasta. Jo pelkästään Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden oppiaineesta on kirjoitettu useita tutkielmia liittyen uudelleenkirjoittamiseen. Esimerkiksi Anna Lavinto (2012) on tutkinut Margaret Atwoodin teosta *Penelopeia* myytin feministisenä uudelleenkirjoituksena pro gradu -tutkielmassaan, kun taas Elina Hokkasen (2011) pro gradussa käsitellään Jeanette Wintersonin kahdessa romaanissa tapahtuvaa feminististä uudelleenkirjoittamista. Vaikka näissä tutkielmissa on asetelma melko samanlainen kuin tässä tutkielmassa, on omassa työssäni käsiteltävät teokset sellaisia, joista kotimaista tutkimusta ei vielä ole. Myös vertailevalla otteella kirjoitettu tutkielma, jossa tarkastellaan vanhaa, erittäin tunnettua näytelmää ja verrataan sitä tuoreeseen romaaniuotoiseen uudelleenkirjoitukseen, on uusi, eikä tällä näkökulmalla ole tehty aiempaa tutkimusta.

Valitsin *Noidan sikiön* tutkimuskohteekseni useasta syystä: se tuo nykypäivään uudenlaisen tulkinnan Shakespearen klassikosta, jota esitetään teattereissa yhä edelleen. *Noidan sikiö* romaanina osoittaa, että Shakespearelle tyypilliset teemat ovat nykyaikanakin usein toistettuja niin kirjallisuudessa kuin muissakin taiteissa. Etenkin koston teema on kirjallisuuden arkkityyppinen teema, jota on käsitelty kirjallisuudessa läpi historian. Myös esimerkiksi Calibanin hahmon analysointi on ajankohtaista, sillä hahmossa näyttäytyvät väärinkohtelu, syrjintä sekä valkoisen miehen ylivalta, jotka ovat toistuvia ja tärkeitä nykypäivän yhteiskunnan ongelmakohtia. Olen myös kiinnostunut siitä, miten näytelmän sovittaminen

romaaniksi on toiminut: miksi näin on tehty, mitä uutta romaani voi tälle myyttiselle tarinalle tuoda sekä miten teatteri ja teatterimaailma toisintuvat romaanissa, jonka pohjateksti on näytelmä ja jonka teemat ovat vahvasti kytköksissä teatteriin ja teatterimaailmaan.

Atwood on tällä hetkellä yksi ajankohtaisimmista kirjailijoista ja hänet tunnetaan kantaottavana ja feministisenä kirjoittajana. Hänen tuotantonsa on painottunut dystopioihin. *Noidan sikiö* ei ole dystopia, joten tästä syystä *Noidan sikiö* kevyempänä ja komediallisempänä romaanina tuntuu erittäin poikkeukselliselta teokselta Atwoodin muun tuotannon rinnalla, sekä näin ollen myös kiinnostavalta tutkimuskohteelta. Atwood on kirjoittanut uudelleen myös muita tarinoita, esimerkiksi Penelopen ja Odysseuksen myyttiin pohjautuvan romaanin *Penelopeia (The Penelopiad, 2005)*, jossa revisoidaan miehinen myytti uudelleen feministiseksi, naisen näkökulman huomioivaksi myyttilliseksi kertomukseksi. Feministinen tulkinta miehen kirjoittamasta klassikkotekstistä istuu nykypäivän ajatteluun, jossa naisvihaa pyritään purkamaan ja feminististä, eli tasa-arvoista ajattelua edistämään. Oma tutkimukseni esittää tuoreen näkökulman melko uuteen romaaniin, jonka tutkimus on vielä hyvin vähäistä. Feministinen näkökulma jatkaa Atwoodista tehdyn tutkimuksen perinnettä, mutta tuo siihen kuitenkin myös uutta vertailemalla teosta Shakespearen *Myrskyyn* ja pohtimalla teoksen sijoittumista postmodernin kirjallisuuden kentälle. Tutkimus tuo ilmi *Noidan sikiön* tulkinnan moninaisuutta, sekä Atwoodin monipuolisuutta kirjailijana.

Atwood on tunnettu huumoristaan, sillä vaikka hänen teoksensa eivät ole varsinaisesti hauskoja, vaan usein jopa synkkiä, löytyy niistä lähes aina myös huumoria. Atwoodin itsensä mukaan hänen teoksistaan voidaan määrittää kolmenlaista huumoria, parodiaa, satiiria ja ”huumoria”. Atwoodin huumori on usein ”low comedy” -huumoria, jossa keskiössä on karnevalistinen liioittelu, joka nostaa naurettavuutta vakavassa tilanteessa. (ks. Dvorak 2006). *Noidan sikiössä* näkyy paljon parodiointia, joka tulkintani mukaan kohdistuu jo aiemmin mainitsemiini yhteiskunnallisiin teemoihin, ironisia lausahduksia sekä etenkin päähenkilön näkökulmaan sekä toimintaan yhdistettävää liioittelua.

Uudelleentulkintaan ja tekstien kierrättämiseen kuuluu useita eri käsitteitä, joita avaan tutkielmassani hieman lisää. Atwood itse on määritellyt *Noidan sikiön* teoksen kansilehdellä siten, että kyseessä on ”*Myrsky* omin sanoin”. Uskon, että Atwoodin oma määritelmä viittaa pastissiin. Kirjallisuudentutkija Pekka Vartiainen (2010) mukaan pastissilla tarkoitetaan teosta, jossa kirjailija tietoisesti muokkaa aiemmin kirjoitettua tekstiä ja laatii sen pohjalta oman versionsa. Hänen mukaansa erityisesti postmodernistiset romaanit ovat harjoittaneet pastisseja

paljon. Christian Morarun (2001) mukaan uudelleentulkinnat ovat keskeistä postmodernille kirjallisuudelle. Tästä syystä nostan esille tutkielmassani myös postmodernia kirjallisuutta, sen keskeisiä piirteitä ja sitä, miten *Noidan sikiö* on osa postmodernin kirjallisuuden kaanonin ja tutkimusta. Tutkin *Myrskyn* läsnäoloa, mutta myös poissaoloa *Noidan sikiössä*. Tämä antaa mahdollisuuden teosten yksityiskohtien vertailuun. Esimerkiksi henkilöhahmojen vastineet, teemat ja kertojaratkaisut mahdollistavat pohdinnan *Noidan sikiön* suhteesta *Myrskyyn*. *Noidan sikiön* kertojalla on tietty asenne teoksen alussa, mutta se muuttuu loppua kohden purevasta ja ironisesta pehmeämmäksi. *Noidan sikiön* suhde *Myrskyyn* tuntuu ironiselta, mutta toisaalta myös nostalgiselta, eli tietynlaiselta kaipuulta Shakespearen maailmaan. Ironian ja nostalgian käsitteet liittyvät pastissiin.

Oletan siis, että *Noidan sikiö* on *Myrskyn* postmoderni feministinen uudelleenkirjoitus, jossa sekä postmoderni että feminismi näyttäytyvät pääasiassa huumorin, parodian ja ironian keinoin välitettynä. Olen asettanut tutkielmalleni kaksi tutkimuskysymystä, joiden avulla pohdin *Noidan sikiötä* romaanina tarkastellen erityisesti kerrontaa, teemoja, miljöötä sekä tärkeimpiä henkilöhahmoja. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Miten *Myrsky* on uudelleenkirjoitettu *Noidan sikiössä*?
2. Mitkä seikat tekevät *Noidan sikiöstä* feministisen teoksen?

Tarkastelen näitä kysymyksiä käyttäen metodinani kontekstuaalista lähilukua vertailevalla otteella. Luen teoksia tietoisesti feministisestä näkökulmasta: oletan, että *Noidan sikiö* on feministinen teos, sillä Atwoodin muun tuotannon joukossa ei-feministinen teos olisi poikkeama. Myös *Shakespeare, toisin sanoen* -sarjassa on ilmestynyt muitakin feministisiä uudelleenkirjoituksia, joten on todennäköistä, että feministisenä kirjailijana tunnettu Atwood on itsekin tuonut tätä näkökulmaa muuten hyvin miehiseen tarinaan. Luen molempia teoksia tarkasti ja analyttisesti etsien tietoisesti elementtejä, jotka kertovat teoksen naiskuvasta ja Atwoodin käyttämästä feministisestä näkökulmasta.

Tutkielmani nojaa teoreettisesti etenkin kanadalaisen kirjallisuudentutkija Linda Hutcheonin teorioihin adaptaatiosta, parodiasta sekä postmodernista kirjallisuudesta yleisesti. Hutcheon on tarkastellut erityisesti juuri kanadalaisia kirjailijoita, heidän kaanoniaan, johon Atwood kiistatta lukeutuu. Hutcheonin teorian parodiasta ja ironiasta toimivat pohjana humorististen elementtien tarkastelussa yhdessä Margaret A. Rosen (1993) teorian kanssa. Hutcheonin ajatusten lisäksi hyödynnän Christian Morarun (2001) ja Liedeke Platen (2010) käsityksiä uudelleenkirjoittamisesta, muun muassa Robyn Warholin (1996, 2012) sekä Pam Morrisin

(1993) teorioita feministisestä narratologiasta sekä tarkastelen Margaret Atwoodista tehtyä aiempaa tutkimusta. Kiinnitän huomiota erityisesti Atwoodin tuotannossansa toistuvaan huumoriin, jota löytyy paljon myös *Noidan sikiöstä*. Atwoodin huumoria ovat tutkineet esimerkiksi Marta Dvorak (2006), Coral Ann Howells (2006 & 2017) sekä Fiona Tolan (2007). Hyödynnän myös jonkun verran myyttien teoriaa, esimerkiksi Marja-Leena Hakkaraisen (2000) ja Liisa Saariluoman (2000) ajatusten kautta – *Myrsky* on myyttinen kertomus, joten en voi ohittaa tätä näkökulmaa tutkielmassani.

Tutkielmani alussa esittelen kohdetekstit sekä niiden kirjoittajat. Teoriaan keskityttäessä käyn läpi tutkielmani kannalta olennaisimmat teoriat ja käsitteet, joiden avulla yritän ratkaista tutkimusongelmani. Analyysissäni tarkastelen *Noidan sikiön* tekstilajia, kerrontaa, keskeisimpiä teemoja sekä miljöötä. Valitsin juuri nämä osa-alueet tarkastelun kohteiksi siksi, koska tulkiten ne sekä *Myrskyn* että *Noidan sikiön* merkityksellisimmiksi elementeiksi, joiden kautta teosten kokonaiskuva hahmottuu selkeimmin. Näiden elementtien kautta hahmottuu myös teosten juonet, jolloin niitä ei tarvitse analysoida erikseen. Pysähdyn erityisesti henkilöhahmojen pohdinnan äärelle, sillä koen, että hahmoanalyysin kautta voidaan hahmottaa myös romaanin muita elementtejä. Lopuksi kertaan tutkielmani keskeisimpiä elementtejä, sen tuloksia sekä mahdollisuuksia jatkaa tutkimusta.

2 TUTKIMUSAINEISTO

Tutkielmani kannalta on olennaista selittää, millaisia tutkittavat teokset ovat: millainen juoni niissä on, millaisia hahmoja niistä löytyy ja millaisia teemoja ne käsittelevät. Vertailen kahta teosta, joista toinen on ilmestynyt yli 400 vuotta sitten ja toinen on hyvin tuore romaani. Tässä luvussa avaan hieman *Myrskyn* ja sen kirjoittajan William Shakespearen taustoja, tarkastelen Margaret Atwoodia kirjailijana sekä *Noidan sikiötä* postmodernina romaanina.

2.1 SHAKESPEARE JA MYRSKY

William Shakespeare on kenties maailman tunnetuin näytelmäkirjailija. Shakespeare oli englantilainen, pienessä maaseutukaupungissa syntynyt mies, josta kasvoi jo omana aikanaan erittäin merkittävä näytelmäkirjailija. Hän syntyi vuonna 1564 Stratford-upon-Avonissa. (*Myrsky*, 155.) Shakespeare nousi yleisön tietoisuuteen Lontoossa sekä näyttelijänä että näytelmäkirjailijana 1590-luvulla. Shakespeareen liittyy paljon arvoituksia: näytelmien kirjoittajan henkilöllisyydestä on esitetty erilaisia teorioita, mutta on pystytty todistamaan², että näytelmät on kirjoittanut yksi ja sama henkilö, joskaan hän ei kirjoittanut näytelmiään yksin. Shakespeare kirjoitti näytelmiä nopealla tahdilla, ja hänen ensimmäinen tuotoksensa tunnetaan nimellä *Henrik VI*. Shakespeare vetäytyi teatterimaailmasta 1610-luvulla, ja hän kuoli 52-vuotiaana Stratfordissa vuonna 1616. (Karasmaa-Donovan 2010, 155–157.)

Shakespeare on renessanssin kirjallisuuden keskushenkilö. Hänet tunnetaan näytelmistään, mutta hän oli myös runoilija, jonka kynästä on lähtöisin useita sonetteja. Shakespeare oli myös aikansa suuria kielen kehittäjiä. Shakespearen tunnetuimpana teoksena voidaan pitää 1500-luvun lopulla valmistunutta näytelmää *Romeo ja Julia*, jossa Shakespeare yhdistää komediaa, tragediaa ja runoutta aikakaudelleen uudella tavalla. *Romeo ja Julia* sisältää myös parodiointia suosiotaan menettäneestä sonettirunoudesta: teos esittää viittauksia sosiaaliseen, poliittiseen ja historialliseen todellisuuteen, sekä keskustelee parisuhteen uudeltaisesta asetelmasta, jossa molemmat osapuolet ovat tasavertaisia keskenään. Uusien tuulien myötä Shakespearen tuotanto siirtyi tuottoisiin kuningasnäytelmiin, mutta hänen viimeisissä draamoissaan teemoiksi nousivat sovinto ja anteeksianto. (Vartiainen 2009, 209, 231–234.)

² Shakespeareen ja tämän elämään liittyy paljon myös erilaisia salaliittoteorioita, esimerkiksi sellaisia, joissa Shakespearen ei uskota olleen olemassa lainkaan, vaan uskotaan, että näytelmät olisi kirjoittaneet joukko ihmisiä. Aihetta on käsitelty esimerkiksi suomalaisen Propagandaradio-podcastin jaksossa 12. William Shakespeare.

Yksi näistä viimeisistä draamoista on *Myrsky* (*The Tempest*). Sitä on varioitu teattereissa ympäri maailman ja sitä esitetään yhä tänäkin päivänä, yli 400 vuotta sen kirjoittamisajankohdan jälkeen. *Myrskyä* on esitetty mahdollisesti ensimmäisen kerran vuonna 1611, ja se kuuluu kirjoittajansa rakastetuimpiin, mutta myös kiistellyimpiin näytelmiin (Kaartinen 2010, 7). *Myrsky* on viimeinen näytelmä, jonka Shakespeare tiedettävästi kirjoitti yksin: viimeisissä töissään häntä avusti Kuninkaan miesten teatterin päädramaturgi ja Shakespearen itse itselleen valitsema seuraaja, John Fletcher. *Myrskyssä* näkyvät teatterin taidelle jätetyt jäähyväiset ja eläkkeelle vetäytyminen. (Greenblatt 2004, 398.) Kaartisen (2010, 7) mukaan Shakespearen suosio perustuu tämän ylivertaiseen kieleen sekä tekstien ajattomuuteen. *Myrskystä* on tehty useita versioita eri taiteenaloilla, esimerkiksi sävellyksiä sekä elokuvasovituksia.

Myrsky kertoo Milanon herttua Prosperosta ja tämän tyttärestä Mirandasta. Prospero on syösty vallasta ja hänet on karkotettu tyttärensä kanssa syrjäiselle saarelle. Prosperon veli Antonio on liittoutunut Prosperon vihamiehen Alonson kanssa ja Prospero tyttärineen on jätetty veneeseen. Vene päätyy saarelle, jossa Prospero ja Miranda asuvat kaksitoista vuotta. Prosperon viholliset, Napolin kuningas Alonso, hänen veljensä Sebastian, Alonson poika Ferdinand, neuvosmies Gonzalo, Milanon herttua Antonio, kellarimestari Stephano sekä narri Trinculo ovat laivassa, kun Prospero ilman henki Arielin avulla nostattaa merelle myrskyn, jonka voimasta vihollisten laiva haaksirikkoutuu samalle saarelle, jossa Prospero asuu tyttärensä kanssa. Matkustajat hajaantuvat ja päätyvät eri puolille saarta. Saarella asuu myös noita Sycoraxin poika Caliban, joka pitää itseään saaren valtiaana. Caliban on ruma ja karkeatapainen poika, joka syyttää Prosperoa hänen saarensa ryöstämisestä. Caliban yrittää raiskata Mirandan ja on nyt Prosperon orjuuttamana palvelijana. Prospero järjestää Arielin avulla niin, että Miranda ja Ferdinand – joka luulee isänsä hukkuneen – kohtaavat, ja niin tapahtuukin. Nuoret huumaantuvat toisistaan, jolloin Prosperon toive nuorten rakastumisesta käy toteen.

Caliban suunnittelee Prosperon murhaa lyöttäytyen yhteen Stephanon ja Trinculon kanssa. Surmatyö ei kuitenkaan toteudu, vaan Prospero kutsuu kaikki luokseen ja toteaa, että hänen on aika luopua taikuudestaan. Prospero syyttää Alonsoa, Antoniota ja Sebastiania petoksesta, mutta sanoo, että aikoo antaa heille anteeksi. Kun Alonsolle selviää, että hänen poikansa Ferdinand ei olekaan kuollut, on hän onnellinen ja hyväksyy Ferdinandin ja Mirandan avioliiton. He ryhtyvät suunnittelemaan häitä ja paluuta Italiaan. Prospero saa herttuakuntansa takaisin ja Ferdinandista ja Mirandasta tulee myöhemmin Napolin kuningaspari. Näytelmä päättyy Prosperon epilogiin, jossa hän puhuttelee teatteriyleisöä kertoen, että hän jää saaren

vangiksi, ellei yleisö anna hänen syntejään anteeksi ja tarjoa hänelle vapautusta kiitoksen avulla, eli yleisön täytyy osoittaa näytelmälle suosiota, jotta Prospero vapautuu.

Myrsky jättää tilaa erilaisille tulkinnoille. Se kertoo valloittamisesta ja vankeudesta, vapaudesta, kostosta ja anteeksiannosta. Jotkut ovat pitäneet juonta jumalallisen oppimisen allegoriana, sillä maagi Prospero omaa taivaallisiksi tulkittavia voimia. Toiset ovat löytäneet *Myrskystä* koloniaalisia teemoja, jolloin näytelmä olisi kuvaus saaresta, jonka valkoiset eurooppalaiset ovat valloittaneet ja jonka alkuperäisasukkaat valloittajat ovat orjuuttaneet. Jotkut puolestaan tulkitsevat sen veteraaninäytelmäkirjailijan joutsenlauluna: Prospero ”hukutti” kirjansa näytelmän lopussa, aivan kuten Shakespeare käänsi selkensä näyttämölle ja astui eläkkeelle. (Dickson 2009, 346.) Jäähyväiset teatterille ja teatterimaailman täysin omanlaiselle tialle ovat esillä myös *Noidan sikiössä*, sillä tarinan päähenkilö Felix luopuu urastaan teatterin parissa, jolloin hänenkin joutsenlaulunsa on *Myrsky*. *Myrskyy*n liittyy myös kolonialismi, jota näytelmässä on tutkittu paljon. Kaartisen (2010, 8) mukaan *Myrskyä* on pidetty kolonisaation vertauskuvana ja jotkut ovat jopa pohtineet, voisiko saari olla Amerikan allegoria ja saaren asukas, Caliban, intiaani. Ilmonen (2012, 251) puhuu artikkelissaan ”myyttisestä *Myrskystä*”, jonka kolonisoivia myyttisiä rakenteita postkoloniaalinen tutkimus on kritisoinut.

Ilmonen (2012) tarkastelee postkoloniaalisia uudelleenkirjoituksia käsittelevässä artikkelissaan *Myrskyä*, josta hänen mukaansa on karibialaisessa kulttuurissa noussut kulttuurinen ilmiö – teoksesta on tehty uudelleenkirjoituksia, joita on edelleen uudelleenkirjoitettu ja teoksen hahmoja on nostettu teoreettiseen keskusteluun. Hän nostaa *Myrskyn* esimerkiksi, sillä Prosperon ja Calibanin hahmot ovat muodostuneet koloniaalisen kohtaamisen metonymiaksi. Ilmonen mainitsee, että Prosperon, Mirandan, Arielin ja Calibanin väliset suhteet dramatisoivat kolonialistisen eetoksen. Siinä missä Prospero edustaa tietoa, eurooppalaista kirjaviisautta, on Caliban yhtä luonnon kanssa ja tuntee Prosperon valloittaman saaren läpikotaisin. (Ilmonen 2012, 235–236, 246.) Kuten *Myrskyssäkin*, tällaiset ”löydetyt” maat aarteineen anastettiin nopeasti eurooppalaisten omistukseen, jolloin samalla maan alkuperäiset asukkaat käännyttiin kristinuskoon. Tutkijat ovat usein korostaneet sitä, että siirtomaihin tuotiin eurooppalaisen hallinnon ja uskonnon lisäksi myös länsimainen kulttuuri, ”emämaan” kieli ja kirjallisuus, sekä myytit ja symbolit. Shakespearen tuotantoa esitettiin kouluissa mallikertomuksina, jolloin siirtomaan oma kulttuuri esiintyi primitiivisenä, vaikkakin usein myös alkukantaisen kiehtovana. Postkolonialismi ei ole ainoastaan periodi-termi, vaan yksi sen tunnuspiirteistä on sen kriittinen suhde kolonialismiin ja sen seurauksiin.

Myrskyä ei voida pitää vain satuna renessanssikulttuurin mahdista, vaan postkoloniaalisesta näkökulmasta tarkasteltuna se on allegoria siirtomaiden valloituksesta. (Hakkarainen 2000, 295–297.)

2.2 ATWOOD JA *NOIDAN SIKIÖ*

Margaret Atwood on kanadalainen kirjailija, joka on syntynyt Ottawassa vuonna 1939. Atwood on opiskellut muun muassa Harvardin yliopistossa. Hän on kirjoittanut laajan tuotannon, johon kuuluu useita romaaneja, runokokoelmia sekä lastenkirjoja. (Wynne-Davies 2010, xi-xiii.) Atwood on tunnettu kanadalaisena kirjailijana, sillä hän on tuotteliaalla urallaan osallistunut kanadalaisen tekstin saattamiseen maailmankartalle – niin kansainvälisesti kuin Kanadassakin – enemmän kuin kukaan muu kirjailija (Wisker 2012, 5). Atwoodia on tutkittu paljon eri näkökulmista, esimerkiksi hänen kansallisuutensa ja feministisyyden kautta. Atwood on myös itse luennoinut ja kirjoittanut kirjoittamisesta ja kirjailijana olemisesta.

Feministiset teemat ja naiseus toistuvat Atwoodin tuotannossa usein. Atwoodin ensimmäisistä teoksista (*The Edible Woman*, 1969 ja *Surfacing*, 1972) lähtien hänen päähenkilönsä ovat olleet usein naisia, ja romaaneissa on usein käytetty homodiegeettistä naiskertojaa. *Noidan sikiö* on kuitenkin poikkeus, sillä kerronta tapahtuu miespäähenkilön näkökulmasta, eikä varsinaisia naishahmoja ole kuin yksi. Kuten monet feministiset teoreetikot, myös Atwood kyseenalaistaa miehisten itseyden määritelmien soveltamista naisiin. Hän horjuttaa tai hajauttaa subjektiivisuuden ”normaaleja” käsityksiä – etenkin naispuolisen subjektiivisuuden. (Hutcheon 1988b, 142.) *Noidan sikiössä* feministisyys ja tällainen miehisen itseyden määritelmä esiintyvät juuri päähenkilön Felixin kautta, johon myös kerronta on fokaloitunut lähes koko romaanin ajan. Tähän liittyy vahvasti miespäähenkilön näkökulma.

Kanadalaisuus Atwoodille tärkeää, ja se näkyy hänen romaaneissaan vahvasti, sillä ne sijoittuvat usein Kanadaan. Raon (2006) mukaan useat Atwoodin romaanit problematisoivat kodin ja kodittomuuden käsitteitä osoittaakseen, miten kodin diskurssit ovat kansakunnan ja kansallisen kuulumisen diskurssien jatke ja miten nämä perustuvat syrjäytymiseen ja sortoon. (Mts. 101.) Kodilla, kodittomuudella sekä yleisemmin miljööllä on siis suuri merkitys Atwoodin romaaneissa. Wiskerin (2012) mukaan Atwoodin tuotantoa laajasti tutkinut Howells on kirjoittanut Atwoodista kirjan (*Margaret Atwood*, 2005), jossa hän keskustelelee Atwoodin

sijoittumista kulttuurisessa ja kirjallisessa kontekstissa feministinä, runoilijana ja kanadalaisena. (Mts. 7.)

Dvorak (2006) on tutkinut Atwoodin huumoria ja hän esittääkin, että vaikka Atwoodin romaanit, tarinat ja lyhykertomukset voivat olla runollisia, purevia tai jopa synkkiä, ne ovat melkein aina kyllästettyjä huumorilla, jonka humoristisista ja satiirisista teoksistaan tunnettu kirjailija Mark Twain identifioi erottamattomaksi kerrontatavan kanssa. Atwood on itse luokitellut tuotantonsa huumorin kolmeen yleisesti tunnettuun genreen: parodiaan, satiiriin ja ”huumoriin”. Hänen kirjoituksensa häivyttävät näiden lajien keinotekoisia rajoja. Atwoodin käyttämä huumori edustaa usein ”low comedy” -tyyliä, johon kuuluu olennaisesti muun muassa karnevalistinen liioittelu. Tämä tuo naurettavan lisän vakavaan tilanteeseen. (Dvorak 2006, 114–127). *Noidan sikiössä* liioittelua on paljon: teoksen päähenkilö Felix on jo itsessään melko dramaattinen hahmo, jonka visiot ovat paikoitellen todella liioiteltuja. Myös hänen kostonsa tuntuu lopussa hieman ylimitoitellulta. Liioittelun rinnalla voisi käyttää myös käsitettä ”vähättely”, joka on liioittelun kanssa luomassa parodiaa. Dvorak puhuu myös Atwoodille tyypillisestä ironiasta, joka liittyy olennaisesti huumoriin sekä parodiointiin: Atwoodille tyypillistä on kaksoisironia (*double irony*), jolla tarkoitetaan ironiaa, joka esiintyy rakenteellisella tasolla kirjoittajan luomana, ei henkilöhahmon tarkoittamana, sekä verbaalisella tasolla, jossa kertoja itse ironisoi tekstiä puheessaan (Dvorak 2006, 114–127).

Noidan sikiö (*Hag-Seed*, 2016) on ilmestynyt Kristiina Drewsin suomentamana vuonna 2019. Teos on osa laajempaa projektia, jossa brittiläinen kustantamo The Hogarth Press julkaisee Shakespearen näytelmiä uudelleenkirjoitettuna ja modernisoituina romaaneiksi. Projektin on valikoitunut kahdeksan tunnettua kirjailijaa³, joista jokainen kirjoittaa romaanin näytelmästä Shakespearen kuoleman 400. vuosipäivän muistoksi. Suomessa projektia kustantaa Johnny Kniga nimellä *Shakespeare, toisin sanoen*.

Noidan Sikiö kertoo Felixistä, joka toimii Makeshiwegin teatterifestivaalin taiteellisena johtajana sekä teatteriohjaajana, joka on erikoistunut ohjaamaan Shakespearen näytelmiä hieman erikoisemmalla otteella. Felixillä on suunnitelmissa ohjata ja toteuttaa kaikkien aikojen *Myrsky*, jossa hän itse esittäisi Prosperon roolin. Hänet kuitenkin syöstään asemastaan, sillä hänen assistenttinsa Tony – nuori ja lahjakas mies – syrjäyttää hänet ja pääsee itse Felixin

³ Muut sarjassa ilmestyneet teokset ovat Jeanette Winterson: *The Gap of Time*, 2015 (*The Winter's Tale / Talvinen tarina*), Anne Tyler: *Äkäpussi / Vinegar Girl*, 2016 (*The Taming of the Shrew / Kuinka äkäpussi kesytetään*), Howard Jacobson: *Shylock is My Name / Shylock, ikuinen* (2016) (*The Merchant of Venice / Venetsian kauppias*), Edward St. Aubyn: *Mediamoguli / Dunbar*, 2017 (*King Lear / Kuningas Lear*), Tracy Chevalier: *New Boy*, 2017 (*Othello*), Jo Nesbø: *Macbeth*, 2018 (*Macbeth*), Gillian Flynn: *Hamlet*, 2021 (*Hamlet*).

asemaan festivaalin johtajana. Felix luo itselleen toisen identiteetin ja muuttaa syrjäiseen mökkiin, jossa hän elää kuvitelmissaan. Hän on menettänyt vaimonsa ja pian vaimon kuoleman jälkeen myös tyttärensä Mirandan, jonka haamun kanssa hän elää syrjämökissään. Kun Felix saa elämäänsä hieman kursittua kasaan, hän päätyy Fletcherin vankilaan ohjaamaan vangeille kirjallisuuskurssia, joka muuttuu pian näytelmäkurssiksi, jossa vangit toteuttavat Felixin ohjauksessa Shakespearen näytelmiä. Felixin toimia ohjaa kosto: hän haluaa ohjata vuosisadan *Myrskyn*, jonka avulla hän voi kostaa hänet pettäneelle Tonylle kaiken.

Atwood tulkitsee Shakespearea uudelleen uudelle sukupolvelle. *Myrsky* pysyy tarinan keskiössä: *Noidan sikiössä* säilyvät dramaattinen viisinäytöksinen rakenne sekä *Myrskyn* keskeisimmät juonielementit. *Noidan sikiö* ei ole genrefiktiota, vaikkakin tarina kerrotaan uudelleen populaarikulttuurin nykyisessä kontekstissa. Hahmoja, tapahtumia ja kieltä on uudelleenkirjoitettu sellaiseen muotoon, että ne ovat ymmärrettävämpiä modernille yleisölle. Howells (2017) nostaa artikkelissaan esille etenkin teknologian, joka on yksi teosta modernisoivista elementeistä. Vankien esittämä *Myrsky* videoidaan, jolloin Shakespearen draamasta luodaan tietokonesimulaatio, joka on 3-D-virtuaalitodellisuutta — eräänlaisena tehostettuna näyttämöbisnestä – joten digitaalinen teknologia on ratkaiseva tekijä juonen siirtämisessä teoksesta toiseen. (Howells 2017, 309.)

Noidan sikiö toisintaa omalla tavallaan *Myrskyä* useammassa tasossa: teos itsessään on tulkinta *Myrskystä*, mutta myös tarinamaailman sisällä tulkitaan näytelmää. Teos on siis monikerroksinen romaani, jossa on useita metatasoja. *Noidan sikiössä* on paljon samoja hahmoja, teemoja sekä juonikuvioita kuin *Myrskyssä*, mutta Atwood on lisännyt mukaan myös paljon omaa tulkintaansa. Esimerkiksi Miranda-hahmoja on *Noidan sikiössä* yhden sijasta kolme, kaukainen saari on konkreettisesti vankila sekä kieli on vaihtunut näytelmän repliikeistä romaanin kerronnaksi, sekä paikoitellen esimerkiksi räpiksi. Temaattisesti molempien teosten keskiössä on kosto, jota käsittelem lisää myöhemmin tässä tutkielmassa.

3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tässä luvussa käsitelen tutkielmani kannalta olennaisimpia teorioita sekä käsitteistöä. Keskeisimpiä teoriasuuntauksia työssäni ovat feministinen teoria sekä postmodernin kirjallisuuden tutkimuksessa käytettävät keskeisimmät teorit, jotka käsittelevät esimerkiksi uudelleenkirjoitusta, parodiaa sekä adaptaatiota. Näiden lisäksi paneudun myyttien maailmaan, sillä käsitän *Myrskyn* myyttisenä kertomuksena. Myyttien tarkastelussa on voimakkaasti mukana feministinen ote, sillä oletan *Noidan sikiön* revisioivan myyttillistä tarinaa juuri feministisesti. Tämän lisäksi paneudun uudelleenkirjoittamisen monitulkintaiseen käsitteeseen ja sen feministisiin käytäntöihin, sekä postmodernin uudelleenkirjoittamisen lajeihin: pastissiin, parodiaan ja ironiaan sekä adaptaatioon.

3.1 UUELLEENKIRJOITUS JA SEN FEMINISTISIÄ KÄYTÄNTÖJÄ

Uudelleenkirjoitus on monitulkintainen käsite, jota on käytetty eri tarkoituksiin, riippuen aikakaudesta, tutkijasta ja tutkimussuuntauksesta. Uudelleenkirjoitus (*rewriting, rewrite*) on kirjallisuuden ilmiö, joka kuuluu intertekstuaalisuuden piiriin ja jonka avulla voidaan kyseenalaistaa syvään juurtuneita kulttuurisia käsityksiä. Uudelleenkirjoitus on postmoderni ilmiö, jossa kulttuurisen aineksen kierrättäminen synnyttää jotain uutta. Tyypillistä postmoderneille uudelleenkirjoituksille on se, että ne reflektioivat kriittisesti ja tietoisesti jotakin ideologiaa. (Halonen & Karkulehto 2017, 197.) Christian Morarun (2001) mukaan uudelleenkirjoituksia voidaan usein tulkita ideologisina tai poliittisina vastakirjoituksina tai -diskursseina, sillä uudelleenkirjoitukset rakentuvat intertekstuaalisuuden varaan ja ovat näin ollen myös metafiktiivisiä. Uudelleenkirjoitukset eivät kuitenkaan välttämättä aina ole poliittisia tai ideologisia vastakirjoituksia. (Mts. 4–14, 9, 19–20.) Hakkarainen (2000) esittää, että etenkin myyttien käyttö on olennainen vastakirjoituksen muoto. Tällaisissa teksteissä korostuu uudelleenkirjoittamisen merkitys eri kulttuureille. (Mts. 295–297.)

Uudelleenkirjoitus on vanhojen tarinoiden muistamista, uudelleen keräämistä ja niiden ymmärtämistä nykyhetkessä. Kun eri ajassa mennyttä kirjoitetaan omasta näkökulmasta, on uudelleenkirjoittaminen kulttuurisen muistamisen prosessi ja tuotos ja näin ollen sitä voidaan pitää vertauskuvallisena, representoivana sekä tyypillisenä kulttuuriselle muistille. Uudelleenkirjoitukseen liittyy vahvasti tallentaminen, merkitseminen ja hävittäminen, muistaminen ja unohtaminen: nämä seikat tuottavat jaettua muistia muodostaen yhteisen

kulttuurisen identiteetin. (Plate 2010, 4.) Uudelleenkirjoitetut tekstit haastavat lukijaa kriittiseen uudelleenlukemiseen (Moraru 2001, 15–16).

Hakkaraisen (2000) mukaan myyttien ja myyttisten motiivien käyttö on suosittua etenkin jälkikoloniaalisessa kirjallisuudessa. Myyttien ja erilaisten mallitarinoiden uudelleenkirjoittamista esiintyykin paljon etnisten ja kulttuuristen vähemmistöjen kirjallisuudessa, esimerkiksi karibialaisessa kirjallisuudessa, jossa on kirjoitettu *Myrskyä* uudelleen useitakin kertoja. Hakkarainen esittää, että tutkija Homi K. Bhabhan mukaan erilaiset vastakertomukset voivat toimia keinoina muuttaa rajoja, joita kansakunta kuviteltuna yhteisönä pyrkii ylläpitämään. Vastakertomuksilla voi olla valta-asemia purkava ja kulttuurista identiteettiä rakentava merkitys, ja niiden avulla voidaan muokata länsimaisia mallikertomuksia sekä yhdistää niitä muiden kulttuurien myytteihin ja myyttisiin kertomuksiin. Vastakertomukset eivät siis pelkästään esitä esikuvan ehdotonta torjuntaa tai tarjoa pelkkää vastinetta tarinoille. Useissa antikolonialistisissa vastakertomuksissa yleinen piirre on allegorisuus ja roolien vaihtaminen, jolloin herrasta tulee orja, sivuhenkilöstä päähenkilö, päähenkilöstä sivuhenkilö tai esimerkiksi petturista sankari. Tällaisten uudelleentulkintojen kohteita ovat usein antiikin ja modernin länsimaisen kirjallisuuden keskeiset myytit, eli kanta-aottavia uudelleenkirjoituksia kirjoitetaan usein sellaisista pohjateksteistä, jotka ovat eurooppalaiseen kaanoniin kuuluvia myyttisiä mallikertomuksia. Näissä tarinoissa keskiössä on länsimaista yksilöllisyyttä, rationaalisuutta tai hahmo, joka symboloi tiedonjanoa. Tästä hyvä esimerkki on *Myrskyn* Prospero. Hakkaraisen mukaan *Myrskyn* postkoloniaalisten uudelleentulkintojen keskushahmo on Caliban. (Hakkarainen 2000, 295–297, 315–316.)

Naisten uudelleenkirjoitus tuli kirjallisuuden genreksi ja feministiseksi käytännöksi, kun kirjoittajat yhdistyivät Kansainväliseen Naisliikkeeseen (*International Women's Movement*) ja feministisesti suuntautuneet tutkijat kehittivät teorioita sukupuolittuneen identiteetin suhteesta kieleen ja kirjallisuuteen. Yksi sen ensimmäisistä teoretikoista on amerikkalainen kirjailija, kriitikko ja feministinen aktivisti Adrienne Rich, jonka käsite ”*re-vision*” innostaa naiskirjailijoita – alun perin etenkin runoilijoita – vastaamaan traditioon heidän omilla teksteillään. Rich on puheissaan korostanut tarvetta uudelleenlukea- ja kirjoittaa menneisyyden tekstejä naisten kokemuksen näkökulmasta. (Plate 2010, 5.) Feministinen uudelleenkirjoitus eroaa uudelleenkirjoituksesta siten, että feministisellä uudelleenkirjoituksella on selkeästi poliittinen ja kulttuurinen merkitys, uudelleenkirjoituksen ollessa neutraalimpaa (Moraru 2001, 143). Neutraalimmassa uudelleenkirjoituksessa voisi olla esimerkkinä teos, jonka uudelleenkirjoitetussa versiossa muutetaan keskeisiä piirteitä, mutta teoksen ideologia ei

muutu. Leppihalme (1995, 36) esittää, että Felskin määritelmän mukaan uuden, feministisen kirjallisuuden kriteerinä voidaan pitää naisen alistetun aseman tiedostamista sekä sosiaalisen sukupuolen näkemistä problemaattisena kategoriana, jota tulisi arvioida uudelleen kriittisellä tavalla.

Morrisin (1997) mukaan feministitutkijat ovat miesten ylivallan kaanonissa sen kaikilla kirjallisen toiminnan eri osa-alueilla, kuten esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa, opetuksessa ja julkaisutoiminnassa. Kirjallisuushistorian miehiä rakennelmia voidaan tarkastella edelleen, kuitenkin nähden ne uusin silmin kriittisellä otteella. Pyrkimys on ollut – ja on edelleen – luoda miesten kirjoittaman kaanonin rinnalle myös naiskirjallisuutta, jolloin kirjallinen traditio ei koostuisikaan enää pelkästään miesten tuottamista ”mestariteoksista”. (Mts. 67.) Feministiset uudelleenkirjoitukset tarjoavat erinomaisen tavan tarkastella näitä merkkiteoksia, jotka ovat vuosien ajan omalla tavallaan hallinneet kirjallisuuden kenttää ja tuottaneet vain miehistä näkökulmaa. Plate (2010) käsittelee naisten uudelleenkirjoitusta kirjallisuuden genrenä, jolla on paljon sanottavaa suhteesta kulttuurihistoriaan. Hän sijoittaa naisten uudelleenkirjoittamisen nousevaan uuteen historialliseen kulttuuriin, asemoi sen ”muistiin”, feminismiin sekä kirjojen kustantamisen taloudelliseen kehitykseen. Plate puhuu teoksessaan siitä, miten uudelleenkirjoittaminen on menneisyyden tuottamista ”läsnäolona” sekä yksi kulttuurimme keskeisistä muistitekniikoista. (Plate 2010, 5.) Feministiset uudelleenkirjoitukset ovat usein kaksoisorientoituneita, sillä ne tavoittelevat kohti tekstuaalista menneisyyttä, mutta samaan aikaan orientoituvat nykytodellisuuteen ja sen uudenlaiseen hahmottamiseen (Halonen & Karkulehto 2017, 198).

Kuten aiemmin mainittiin, etenkin myyttien tarkastelussa on käytetty paljon feminististä kritiikkiä, ja myyttejä on kirjoitettu paljon uudelleen feministisestä näkökulmasta. *Myrsky* voidaan lukea myyttiseksi tarinaksi, ”suureksi kertomukseksi”, jossa on mukana myös myyttisiä, yliluonnollisia hahmoja. Teoksella on vahva kulttuurinen asema, jolloin on perusteltua soveltaa sen tarkasteluun myös myyttien tutkimisessa käytettyjä menetelmiä ja teorioita. Myytit ovat varmasti tuttuja kaikille: Antiikin jumalat, maailman synty tarinat, yliluonnolliset olennot ja sankariteot. Arkikielessä myytti tarkoittaa sellaista uskomusta, jolle ei ole rationaalisia perusteita, eli myyttiksi (tai vaihtoehtoisesti ”suureksi kertomukseksi”) voidaan kutsua vaikkapa edistysajatusta silloin, kun halutaan tuoda ilmi, ettei sille ole tieteellistä perustaa. Myytit ovat tulleet uudelleen esille yhtenä kulttuurin keskeisenä ulottuvuutena – mutta miten arkaainen myyttien ajattelu sopii yksin modernin, empiirisen ajattelun kanssa? Mitä myytit oikeastaan ovat? (Saariluoma 2000, 8–9.)

Saariluoman (2000, 8–9) mukaan myytin käsitteen rajat ovat laajentuneet, eikä käsitteellä tarkoiteta enää ainoastaan (tai edes ensisijaisesti) klassista, kreikkalais-roomalaista mytologiaa, jollaiseksi myytit määriteltiin antiikista uuden ajan ensimmäisille vuosisadoille ulottuvassa eurooppalaisen kirjallisuuden perinteessä. Myytin käsite on siis kasvanut, jolloin sen alle mahtuu muutakin kuin alkuperäisen merkityksensä mukaisesti uskontoon kytkeytyneitä tarinoita. Klassisessa kirjallisuudessa myyteillä tarkoitetaan tavallisesti mytologisia tarustoja, jolloin käsitteen käyttö on samaa kuin miten etnologit ja uskontotieteilijät sitä käyttävät. Tällöin myytti kytkeytyy modernille rationaalisuudelle vastakkaisen ajatteluun. Tutkijoilla on kuitenkin erilaisia määritelmiä myyteille, jolloin keskeinen kysymys liittyy myytin ja uskonnon suhteeseen. Roland Barthes käsittää myytin niin, ettei se välttämättä ole kytköksissä uskontoon, vaan myytti on mikä vain ”luonnollisena” esitetty ideologis-kulttuurinen muodostelma. Toisin sanoen mikä tahansa yleinen käsitys tai uskomus voidaan nähdä myyttisenä silloin kun sitä ei voida todentaa. Esimerkiksi aiheeltaan merkittävä kertomus voi olla myytti, jos se ei vastaa historian tutkimuksen esittämiin tosiasioihin ja jos siitä voidaan erottaa ideologinen tendenssi. Myös vaikkapa henkilöahmo voi olla myyttinen, jos hänessä on jotain sellaista, joka kohottaa hänet tavanomaisen yläpuolelle. (Mts. 8–10.)

Ilmosen (2012, 253) mukaan feministiset myytit tarjoavat hegemonisten myyttien hajautetulle naissubjektille kulttuurisen paikantumisen keinon – ne muodostavat sellaisten fiktioiden verkostoa, jotka kykenevät horjuttamaan ideologista rationaalisuutta. Myös naisten esittämiseen liittyy vahvasti myyttisyyttä. Naishahmojen stereotypiat ovat usein myyttillistettyjä. Tällaiset myyttiset stereotypiat ovat usein olevinaan realistisia: ne väittävät perustuvansa empiiriseen havainnointiin ja olevansa kuvauksia siitä, mitä naiset ovat. Myyteiksi asti muovautuneita stereotypioita voidaan löytää myös vähemmistökansallisuuksien representaatioista, esimerkiksi *Myrskyn* Calibanin hahmosta, joka on ikään kuin ”alkuasukas”. (Mts. 37.) Leppihalme (1995) käyttää myyttikritiikin avainkäsitteenä jo aiemmin mainittua käsitettä myyttirevisio (”*revision*”), jolla hän tarkoittaa ”tiedostavan naiskirjallisuuden kehittämiä strategioita suhteessa ongelmalliseksi koettuun länsimaiseen mytologiaan”, sekä naiskirjailijoiden reaktiota patriarkaalisiin myytteihin. Kyse on prosessista, jossa kulttuurinen mytologia nähdään uudelleen ja jossa se yritetään saada vastaamaan feminiinisiä tarpeita sekä ilmaisemaan naisten kokemuksia. Olennaista on kuvatusuhde myyttiin: tietty traditio otetaan itselle, arvioiden myyttiä kriittisesti uudelleen kyseenalaistamalla ja korjaamalla myyttien ylläpitämiä naisstereotypioita. Myyttirevisio pyrkii tuomaan esille naisten omaa vaiettua

kokemusta itsestään miesten fantasioiden tai pelkojen sijaan. Revisioimalla myyttejä naiset voivat määritellä uudelleen kulttuuria sekä itseään. (Mts. 22, 28–29.)

Leppihalmeen (1995) mukaan myyttirevisiossa naiset ovat pyrkineet tuomaan esille sukupuolistereotypioita, jotka ovat saaneet myyttisen statuksen. Näitä stereotypioita pyritään ironisoimaan, kyseenalaistamaan sekä monipuolistamaan naisnäkökulmasta käsin. Tähän voidaan sisällyttää esimerkiksi kirjoittamisen myyttejä vastaan, unohdettujen naiskeskeisten myyttien muistelun sekä uusien, naiseutta käsittelevien myyttien luomisen. (Mts. 28.) Myyttirevisiossa uudelleenkirjoitettu myytti voi siis olla hyvinkin kaukana alkuperäisestä myytistä. Leppihalme (1995, 28) sanookin, että teksti voi myös hyväksyä naisen ja luonnon samastamisen laajentaen näkemystä, jolloin teksti arvioi myyttiä uudelleen sisältäpäin. Leppihalme nostaa esille Rigneyn (1982) esittämiä ajatuksia ironian suhteesta mytologiaan. Hänen mukaansa mytologiaa voidaan käyttää myös ironisesti, kuten esimerkiksi Atwood tekee. Naiskirjailijat voivat suhtautua mytologiaan välivaiheena, joka ylitetään ja hylätään matkalla kohti itsetuntemusta. Rigney käyttää esimerkkinä Atwoodin romaania *Surfacing*, jossa päähenkilö ei suostu rooliin arkkityyppisenä uhrina. Hän hylkää kuitenkin myös samastumisen myyttiseen jumalatarhahmoon sekä sulautumisen luontoon. (Leppihalme 1995 29; Rigney 1982, 3–6.)

Kuten aiemminkin on mainittu, on *Myrsky* hyvä esimerkki kolonialistisesta kirjallisuudesta, jota on versioitu paljon. Kun uudelleenkirjoitus on postkoloniaalinen, se voi osoittaa itsestäänselvyyksiksi naamioituvien myyttisten tarinarakenteiden ajallisen luonteen, usein esittämällä ne outoina ja tehden ne siten näkyviksi. Postkoloniaalisessa kirjallisuudessa myytti on jo itsessään uudelleenkirjoitus, joka toisintamalla koloniaalisia tekstejä osoittaa niiden ideologisuuden. (Ilmonen 2012, 253.) Linkitän *Myrskyn* myyttien maailmaan myös siksi, että teoksessa esitetään taikuutta myynteille ominaisella tavalla. Tulkitsen myrskyn nostattamisen, salatieteiden opiskelun sekä erilaisten myyttisten olentojen ja hahmojen olemassaolon tietynlaiseksi maagisuudeksi. Tietyt hahmot ovat suoraan myyttisiä: esimerkiksi ilmanhenki Ariel, jonka Prospero on orjuuttanut, on myyttinen hahmo. Nimi ”Ariel” tarkoittaa ”Jumalan leijonaa”, joka on merkinnyt eri mytologioissa keijuja, henkiä sekä pahaa enkeliä (*Myrsky*,⁴ 39). Ei liene siis epäselvää, että kyseessä on myyttinen tarina.

⁴ Näytelmän alaviitteissä on informatiivisia kommentteja, joita käytän mukana tässä tutkielmassa.

3.2 POSTMODERNIN UUELLEENKIRJOITTAMISEN LAJEJA

Tarkastelen *Noidan sikiötä* postmodernina teoksena – en pelkästään sen kirjoitusajankohdan vuoksi, vaan myös siksi, että teos hyödyntää postmodernille kirjallisuudelle tyypillisiä kerronnan keinoja, jollaiseksi myös uudelleenkirjoittaminen voidaan luokitella. Hosiaisloman (2016) mukaan postmodernina aikana – jolla tarkoitetaan modernismin jälkeinen kokemusta ja maailmankuvaa ilmentävää suuntausta – populaarikulttuurin merkitys on kasvanut. Teknologia ja sen erilaiset viestimet ovat muuttuneet ja kehittyneet, kulutuskulttuuri on kasvanut ja kansainvälistynyt, sekä niin kutsutut ”suuret kertomukset” ovat menettäneet jalansijaa. Postmodernin kirjallisuuden ominaispiirteitä ovat muun muassa sekatyylisyys ja eri lajien yhdistely, ironia, pastissit, metafiktiivisyys, taiteidenvälisyys ja rajojen häivyttäminen, sekä yleinen halu kokeilla uutta. Postmoderni taide voi yhdistää pastissin tavoin, usein parodioiden eri aikakausien tyyliä. (Hosiaisloma 2016, 729–730.) Postmoderni taidekenttä on siis hyvin laaja, enkä tässä tutkielmassa voi käsitellä sen kaikkia eri osa-alueita, vaan keskityn *Noidan sikiön* kannalta olennaisimpiin suuntiin, jotka kaikki liittyvät jollain tavalla siihen, miten romaani toisintaa jo olemassa olevaa teosta.

3.2.1 PASTISSI

Nyqvistin (2010) mukaan pastissi on marginaalinen ja aikakautensa arvostuksiin sidottu kirjallisuuden ilmiö, johon liittyy taidefilosofinen ulottuvuus. Käsitteen kautta on syntynyt paljon keskustelua alkuperäisyydestä: mitä pidetään alkuperäisenä, mikä on tekijän rooli teostensa suhteen ja miksi alkuperäisyys on niin arvostettua. Pastissit ovat Nyqvistin mukaan usein alkutekstinsä uudelleenkirjoituksia, jotka hän jakaa kahteen pastissoivan uudelleenkirjoituksen tapaan. Nämä kaksi tapaa ovat täydentävät pastissit, joissa lisätään, tarkennetaan tai jatketaan alkuteosta, sekä korjaavat pastissit, joissa on pyrkimyksenä esittää ”oikea” versio alkutekstin tapahtumista. (Mts. 52, 56.) Pastissi on usein parodia tai kunnianosoitus alkuperäisteosta kohtaan. Alkuperäisteoksesta voidaan jäljitellä tai mukailla esimerkiksi lajimuotoa, kielikuvia, motiiveja, juonta ja niin edelleen. Pastisseja on käytetty paljon postmodernissa kirjallisuudessa, joka yhdistelee eri aikakausien piirteitä. Pastissin käsitettä on käytetty myös negatiivisessa valossa, sillä jotkut pitävät sitä merkinä puuttuvasta omaperäisyydestä. Pastissi voi kuitenkin olla myös taitavaa parodiaa tai satiiria – usein

ajatuksena ei ole huijata ja käyttää aiempaa tekstiä omanaan, vaan inspiroitua vanhasta ja luoda siten jotain uutta. (Hosiaislouma 2016, 692.)

Nyqvist (2010) sanoo artikkelissaan, että pastissit mielletään usein alkuteoksiaan huonommiksi. Nyqvist tuntuu pitävän tätä ristiriitaisena, sillä toisaalta esimerkiksi juuri Shakespearen jäljentäminen alkuperäisteosta paremmin 2000-luvulla samassa tyyllilajissa olisi todella hämmästyttävää. Toisaalta nykykirjailija voi onnistua tavoittamaan alkuperäistekstin parhaita piirteitä, vaikkapa Shakespearen poeettista kieltä. Pastissi kritisoi lähdetekstiään aina lähdetekstin ehdoilla. Pastissi voi olla myös kunnianosoitus, jolloin se muuttaa, muokkaa ja päällekirjoittaa lähdetekstiään. Pastissi on molemmissa tapauksissa ambivalentti. Nyqvist huomauttaakin, että pastissi voi tuoda lähdetekstin maailman läsnä olevaksi tuoreella sekä elävällä tavalla, mutta myös korostaa realistisen efektin tekstuaalisuutta, mikä saavutetaan jäljittelyllä. (Mts. 50–51.)

Nyqvistin (2010) mukaan pastissi nähdään usein parodian alalajina tai ”vakavana” parodiana. Sitä on pidetty myös yksinkertaisena jäljittelynä parodian ollessa kiinnostavampi jäljittelyn muoto. Vaikka pastissi yhdistetäänkin usein parodiaan, se ei alun perin ole ollut parodian rinnakkaiskäsite. Pastissin yhteys parodiaan muodostui tärkeäksi 1900-luvun alkupuolella, kun kirjallisuuteen oli noussut paljon pastisseja sekä aiheesta oli syntynyt paljon keskustelua. Pastissin käsite on aiemmin liitetty väärentämiseen, mutta nykyään näin ei enää ole, vaan pastissi on kirjallinen keino, joka on vakiinnuttanut omat konventionsa, esimerkiksi oikean tekijän roolin tuominen julki. Nykypäivänä pastissin tarkka määrittely on vaikeaa, sillä käsite vaikuttaa käsittävän valtavan määrän erilaisia tapoja, jotka ovat tekstiä jäljitteleviä tai niihin viittaavia. Pastissi voikin olla melkein mikä vain tekstien välinen yhteys, joka syntyy lukijassa. Pastissi onkin siis hyvin lähellä intertekstuaalisuuden käsitettä – jotkut pitävät näitä synonymeina, toiset luokittelevat pastissin intertekstuaalisuuden käsitteen alle. Nyqvist kuitenkin sanoo, että rajatussa näkökulmassa pastissi on tietyn tunnistettavan tyylin jäljittelyä. (Mts. 51–55.)

3.2.2 PARODIOINTI

Parodia on monisyinen käsite, jota on vaikea määrittellä yksiselitteisesti ja rajata tarkasti. Parodia on kuitenkin yksinkertaisesti selitettynä mukaelma, jossa jokin teksti, kirjallisuudenlaji, elokuva, maalaus tai mikä tahansa muu teos esitetään koomisesti,

jäljittelemällä ironisesti tai humoristisesti teoksen tyyliä, sisältöä, kieltä, rakennetta tai esitystapaa. Parodian kohteet ovat yleensä vakavia, jolloin kontrasti on suurempi. Parodia syntyy usein liioittelemalla alkuperäisen teoksen valikoituja piirteitä ja kohdistamalla huomiota sen heikkouksiin. (Hosiaisuus 2016, 689.) Joissakin tapauksissa huomio ja sen myötä parodiointi voivat puuttua alkuperäisteoksen ongelmakohtiin, esimerkiksi jonkun hahmon rasistiseen ajatteluun ja toimintaan.

Antiikin kreikkalaisille termi ”parodia” tarkoitti heerosten uudelleenkirjoittamista koomisiksi: eepiset sankaritarinat saivat uuden muodon. Komedialla luotiin myös sekoittamalla vakaviin aiheisiin tai hahmoihin mukaan koomista ja epäsovivaa materiaalia. (Rose 1993, 15.) Modernissa kirjallisuudessa parodiat ovat säilyttäneet suosionsa. Hosiaisuus (2016) nostaa esimerkkeinä teoksia muun muassa Franz Kafkalta, Thomas Mannilta, Vladimir Nabokovilta sekä Michael Gerberiltä, (Mts. 689–690.) Itse viittaa tässä tutkielmassa tutkimuskohteiden lisäksi Margaret Atwoodin teokseen *Penelopeia (The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus, 2005)*, joka on Odysseuksen myytin uudelleenkirjoitus, joka parodioi voimakkaasti alkuteostaan ja on selkeä esimerkki Atwoodille tyypillisestä terävästä pilkasta, eli myytin parodioinnista.

Parodia on melko tiiviisti sidoksissa ironiaan, joka yksinkertaisimmillaan tarkoittaa epäsuoraa ivaa, salaivaa, joka paikantuu puhujan ja puhutun väliselle ristiriidalle – puhujan todelliset tarkoitukset ovat eri kuin mitä sanotaan. Esimerkiksi moitteet voidaan esittää kehuina. (Hosiaisuus 2016, 369.) Parodian käsitteellä kuvataan yleisesti monitulkintaisen hahmon lausumaa, joka sisältää vähintään kaksi erilaista viestiä. Ensimmäinen viesti on ironisoijan piilotettu sanoma, jonka asiaan vihkiytynyt yleisö tunnistaa. Toinen viesti on helpommin havaittavissa oleva sanoma, joka esiintyy ironisesti. Ironian yleisemmät määritelmät, jotka kuvaavat sen sanovan jotain, mitä ei oikeasti tarkoiteta, tai tarkoitetaan jotain erilaista kuin mitä sanotaan, ymmärretään myös helpommin silloin, kun ironisen lausuman kaksijakoisuus on ilmaistu selkeästi. (Rose 1993, 87.) Ironia on tärkein retorinen mekanismi, jolla aktivoidaan lukijan tietoisuus parodioituun tekstiin. Hutcheonin mukaan ironia on niin sanottu hienostunut ilmaisumuoto. (Hutcheon 1985, 31, 33.) Lothe (2000, 37) jaottelee ironian useampaan eri osaan, joista mielestäni *Noidan sikiössä* voidaan puhua verbaalisesta ironiasta. Verbaalisella ironialla tarkoitetaan sitä, että puhuja tarkoittaa jotain muuta kuin mitä hän varsinaisesti sanoo. Kertojalla on terävä tyyli kertoa ja kommentoida asioita, mutta ei varsinaisesti sano ajatuksiaan ja asenteitaan suoraan, jolloin ironia on Lothen jaottelun perusteella verbaalista.

Hosiaislouma (2016) kertoo, että etenkin venäläisen formalismin edustajat ovat nostaneet esille parodian kriittistä ja uudistavaa tehtävää. Hänen mukaansa parodiaa voidaan käyttää kirjallisuusinstituution sisäisenä kritiikkinä, jonka avulla voidaan hajottaa vanhentuneita konventioita: parodia voi kyseenalaistaa yhteiskunnallisia rakenteita ja käytäntöjä. (Mts. 690.) Parodia on siis omalla tavallaan uudelleenkirjoittamista, mutta parodiaan liittyy huumoria, liioittelua ja ironiaa. Hutcheon (1985) näkee parodian kuitenkin laajempänä käsitteenä, ei ainoastaan alkutekstiä pilkkaavana tai ironisesti lähestyvänä tekstinä, vaan pikemminkin kriittisenä toisintona alkutekstistä. Hänen mukaansa parodia voi olla vakavaa kritiikkiä, mutta myös leikkisää pilantekoa. Parodioiden intentiot voivat vaihdella kunnioittavasta ihailusta purevaan pilkkaan. (Mts. 5–6, 15–16.) Hutcheonin (1988a, 11) mukaan parodia on täydellinen postmoderni muoto, sillä se paradoksaalisesti sekä sisällyttää että haastaa kohteen, jota se parodioi. Hutcheon (1985, 28) sanoo, että kaikki parodia on hybridistä sekä kaksiaänistä siten, että se puhuu kahdella tasolla. Hänen mielestään parodia on laaja muoto, joka näyttäytyy paikoitellen lähempänä genreä kuin tyylikeinoa. Jos teos määritellään parodiaksi, lukija yleensä tietää jo ennen lukemista, millaisesta teoksesta on kyse – silloin teoksen parodia voisi olla sen genre. Itse kuitenkin määrittäisin parodian tyylikeinoksi, etenkin puhuttaessa nimenomaan Atwoodin parodiasta, sillä hänen teoksensa eivät ole genreltään parodiaa, vaan teoksissa käytetään parodiaa erityisesti tyylikeinona. Paikoitellen se on pinnan alla näkymättömissä, paikoitellen se tulee esiin purevana.

Parodia voidaan jaotella perinteiseen ja postmoderniin parodiaan. Perinteisessä parodiassa tyyliin kuuluu ivailun myötä syntynyt komiikka. Postmodernissa parodiassa kyse on pikemminkin siitä, että teksti jäljittelee alkuperäistä teosta muokaten sen sisältöä, rakennetta tai tyyliä, joskus yksinkertaisesti pelkkää sanastoa. Voidaan huomata, että jotkut tarkasti kirjoitetut parodiat voivat tuottaa alkuperäistekstin ja parodian välisestä suhteesta humoristisia tai koomisia elementtejä. (Rose 1993, 15, 45.) Rose listaa myös erilaisia parodian muotoja, jotka ovat ominaisia postmodernille parodialle, esimerkiksi ”kriittisen todellisuuden”, jonka itse hahmotan todellisuuden kriittisenä tarkasteluna parodian keinoin, esimerkiksi kärjistämällä ja pilkkaamalla vaikeita aiheita.

Parodia sekä ironia toimivat kahdella eri tasolla – primäärillä sekä implisiittisellä tasolla, pinnalla ja pinnan alla. Primääri parodia voidaan löytää tekstistä helposti, sillä se on nimensä mukaisesti tekstin pinnalla. Vaikeammin löydettävissä on implisiittinen parodia, joka on lähtöisin parodian kontekstista. Teoksesta voidaan osoittaa myös kummankin tason parodiaa. (Hutcheon 1985, 34.) Tähän liittyy jo aiemmin mainitsemani Atwoodille tyypillinen, Dvorakin

(2006, 127) esittämä kaksoisironia, joka näyttäytyy kirjoittajan luomana tekstin rakenteellisella tasolla, eikä henkilöihahmon verbaalisella tasolla. Parodia kykenee sekä itsetietoisesti että itsekritiikillisesti tunnistamaan oman luonteensa, sillä se jäljittelee pikemminkin taidetta kuin elämää. Parodia on auto-referentiaalisuuden (*auto-referentiality*) muoto, mutta se ei tarkoita, etteikö sillä olisi ideologisia vaikutuksia (Hutcheon 1985, 27–28). Esimerkiksi *Noidan sikiö* jäljittelee ja analysoi *Myrskyä*, kommentoi ja tekee siitä tulkintoja.

Ironia ja parodia ovat tärkeitä keinoja luoda uusia merkitystasoja — ja illuusioita (Hutcheon 1985, 30). Hutcheonin (1985) mukaan parodia on tavallaan kontrasti tekstien välillä – yksi teksti asetetaan toista vastaan tarkoituksena pilkata sitä tai tehdä siitä naurettavaa. Parodiassa ei ole mitään, mikä edellyttäisi pilkan tai ivan käsitteen sisällyttämistä, kuten esimerkiksi tavallisessa vitsissä. Parodioidun alkuperäistekstin sekä uudelleenkirjoitetun tekstin välinen kriittinen etäisyys on implisiittinen. Usein se ilmaistaan ironian kautta. Tämä ironia voi olla sekä leikkisää että vähättelevää; se voi olla sekä kriittisesti rakentavaa tai tuhoisaa. Parodian ironian aiheuttama mielihyvä ei synny välttämättä suoraan huumorista, vaan lukijan sitoutumisesta intertekstuaaliseen ”hyppelyyn” osallisuutensa sekä etäisyyden välillä. (Mts. 32.)

Rose (1993) esittää kaksi pääteoriaa, jotka kertovat tekijän motivaatiosta luoda parodiaa, sekä tekijän suhteesta lainattuun tekstiin. Ensimmäinen teoria väittää, että parodian tekijän jäljitelmän on tarkoitus pilkata alkuperäistekstiä. Motivaatio tekstin parodioinnille on ylenkatse alkuperäistä tekstiä kohtaan. Toisen teorian mukaan parodian tekijä imitoi tekstiä kirjoittaakseen samalla tyylillä kuin alkuperäinen teksti. Motivaatio tähän kumpuaa ihailusta jäljitelyä tekstiä kohtaan. Ensimmäinen teoria näkee parodian usein epäambivalenttina koomisen ja pilkkaavan imitaation muotona, kun taas toinen myöntää, että parodian tekijällä on jonkinlainen ihaileva asenne alkutekstiin, josta on tehty osa parodiatekstiä. (Mts. 45–46.)

Hutcheonin (1989) mukaan menneisyyden taiteen parodioidut toisinnot eivät ole nostalgisia, vaan ne ovat aina kriittisiä. Ne eivät kuitenkaan poista taidetta alkuperäisestä historiallisesta kontekstistaan ja kokoa sitä uudelleen jonkinlaiseksi modernisoiduksi speaktaakkeliksi. Sen sijaan parodia viestii ironian avulla siitä, miten nykyiset representaatiot syntyvät vanhoista representaatioista ja millaisia ideologisia seurauksia sekä jatkuvuudesta että erilaisuudesta kumpuaa. Parodia kiistää myös humanistiset oletuksemme taiteen omaperäisyydestä ja ainutlaatuisuudesta, sekä kapitalistisista käsityksistämme omistuksesta ja omaisuudesta. Parodiassa — kuten missä tahansa uudelleenkirjoittamisen muodossa — alkuperäisyyden

käsite harvinaisena, yksittäisenä ja arvokkaana kyseenalaistetaan. Tämä ei tarkoita sitä, että taide olisi menettänyt merkityksensä ja tarkoituksensa, vaan että sillä olisi väistämättä uusi ja erilainen merkitys. (Hutcheon 1989, 94.)

Feministisessä taiteessa, kirjallisessa tai visuaalisessa taiteessa representaation politiikka on väistämättä sukupuolten politiikkaa. Postmoderneja parodisia strategioita käyttävät usein feministiset taiteilijat osoittaakseen kulttuuristen representaatioiden historiaa ja historiallista valtaa, samalla ironisesti kontekstualisoiden molempia siten, että niitä voidaan purkaa. Hutcheon käyttää tästä esimerkkinä taideteosta, jossa sukupuoliroolit on käännetty ympäri: mies onkin alaston ja passiivinen, ei nainen; naista ei kuvatakaan geneerisenä ja myyttisenä hahmona, jonka tehtävänä on olla miehen halun kohteena. (Hutcheon 1989, 101.) Tämä on selkeä esimerkki feministisestä parodiasta, mutta Atwoodin tapa käyttää parodiaa ja ironiaa on mielestäni monimutkaisempi sekä monipuolisempi – teoksessa ei ole käännetty sukupuolirooleja ympäri, vaan ironia on syvemmällä tekstissä esiintyen paikoin myös liioitteluna.

3.2.3 ADAPTOINTI

Adaptaatioihin voi törmätä lähes kaikkialla: televisiossa, elokuvateattereissa, teatterilavoilla, romaaneissa ja sarjakuvissa, videopeleissä ja erilaisissa teemapuistoissa. Adaptaatiot eivät kuitenkaan ole uusi ilmiö – esimerkiksi Shakespeare siirsi aikansa tarinoita paperilta näyttämölle tuoden ne aivan uuden yleisön saataville jo omana elinaikanaan, eli 1500–1600-luvuilla. Hutcheonin (2013) mukaan taide on johdettu muusta taiteesta ja tarinat syntyvät muista tarinoista. Adaptaatioissa on siis kyse luovasta ja tulkinnallisesta prosessista, jossa toisesta teoksesta luodaan oma, itsenäinen teoksensa. Myös prosessissa syntynyttä tuotosta kutsutaan adaptaatioksi. (Mts. 2, 7–8.) Adaptaatio, eli sovitusmuoto on teoksen tietoista, kattavaa ja julkista versioimista (Karkulehto, Kääpä & Laine 2013, 330).

Kyse on yleensä jonkin teoksen sovittamisesta toiseen mediaan, esimerkiksi romaanista elokuvaksi, elokuvasta videopeliksi tai videopelistä teatteriesitykseksi. Myös saman median sisällä tapahtuva genrestä toiseen siirtyminen voi olla adaptaatio. (Hutcheon 2013, 2, 7–8.) Karkulehdon, Kääpän ja Laineen (2013, 330–331) mukaan on vaikeaa tehdä tarkkaa rajausta siitä, mikä on adaptaatio ja mikä ei – he mainitsevat parodian ja pastissin rajatapauksina. Heidän mukaansa rajauksena voidaan usein pitää sitä, että adaptaatio on teoksen

kokonaisuuden käsittelemistä – adaptaatiossa kokonaisuudessaan tulee näkyä alkuperäisversio. Jos näin ei ole, on kyseessä yleensä viittaus tai laina.

Karkulehdon, Kääpä ja Laine (2013) esittelevät Hutcheonin (2006) määritelmiä adaptaatioista: Hutcheonin mukaan adaptaation käsitteen alle kuuluvat tekeminen, tekstin ja vastaanoton alueet. Adaptaatio voi viitata uuteen teokseen, joka on versio alkuperäisteoksesta, mutta käsitteellä voidaan tarkoittaa myös sovittamisen prosessia, johon liittyy uudelleenluomista sekä tulkintaa. (Mts. 331.) Hutcheon (2013) jakaakin adaptaation kolmeen eri ryhmään, jotka käsittelevät adaptaatiota hieman eri näkökulmista. Ensimmäisenä hän tarkastelee adaptaatiota itsenäisenä kokonaisuutena, ”formaalina tuotteena” (*formal entity* tai *product*). Näissä teoksissa on kyse median, eli välineen muutoksesta – siirrosta, josta Hutcheon käyttää termiä ”transkoodaus” (*transcoding*) – josta esimerkkinä mainitaan muutos runosta elokuvaksi. Tähän sisältyvät myös genren muutokset (eepin tekstin muutos romaaniksi) sekä kehyksen muutos, jolloin myös konteksti muuttuu, eli teoksen teemaan tulee uutta näkökulmaa. *Noidan sikiössä* media vaihtuu näytelmästä romaaniksi, jossa teemat päivitetään nykyaikaan sopivammiksi ja näin ollen myös konteksti muuttuu hieman.

Ensimmäiseen ryhmään Hutcheon asettaa myös faktan ja fiktion välisen rajan: faktasta luodaan jotakin fiktiivistä. Toisessa ryhmässä on kyse luomisen prosessista (*a process of creation*): luomisen prosessiin kuuluu aina uudelleentulkintaa ja -luomista, eli adaptaatio on prosessi, johon kuuluu aina sekä tulkinta, että sen jälkeen uudelleen luominen. Kolmas ryhmä käsittää vastaanoton prosessina (*process of reception*), jossa Hutcheon sanoo adaptaatioiden olevan intertekstuaalisuuden muoto. Uuden teoksen vastaanotossa sitä verrataan aiempiin teoksiin. (Hutcheon 2013, 7–8.) Vastaanottajalle teos ei assosioitu pelkästään alkuperäistekstiin, vaan vastaanottaja vertaa tätä myös muihin teoksiin, tyyliuuntiin, lajeihin sekä ilmaisuvälineisiin (Karkulehto ym. 2013, 331).

Adaptaatiot jakavat usein mielipiteitä. Hutcheonin (2013) mukaan on merkittävää, mihin mediaan teos adaptoidaan, sillä jos arvostetusta teoksesta tehdään teos niin sanotusti vähemmän arvostettavaan muotoon, vastaanotto on yleensä negatiivinen. Hutcheon käyttää esimerkkinä Baz Luhrmanin elokuvaa *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), jossa Luhrman on versioinut klassikonäytelmän elokuvamuotoon. Jos *Romeosta ja Juliasta* olisi tehty ooppera tai baletti ja siirretty näin tarina arvostetumpaan taidemuotoon, olisi vastaanotto ollut suotuisampi. (Mts. 3) Arvosteluissa pohditaan usein myös adaptaation uskollisuutta alkuperäisteokselle: se ei kuitenkaan ole ainoa näkökulma, eikä usein edes hedelmällisin tapa

lähestyä tutkimusta. Joissakin adaptaatioissa on pyritty säilyttämään alkuperäisteoksen keskeiset elementit ja toisintamaan ne mahdollisimman uskollisina alkuteokselle. Uskollisuuteen tähtäävässä adaptaatioissa tärkeää on säilyttää mahdollisimman tarkasti henkilöhahmot, kertoja ja henkilönäkökulmat, juoni, tapahtumat, ajalliset suhteet ja painotukset, jolloin tällaiset teokset saavat tietynlaisen oikeutuksen olemassaololleen, sillä niissä on pyritty toistamaan alkuteos tarkasti. Tällöin adaptaatio on painottunut jäljittelylle. (Karkulehto ym. 2013, 331).

Jos jotkut adaptaatiot pyrkivät uskollisuuteen alkuperäisteokselle, toiset suhtautuvat vapaammin. Tällaiset adaptaatiot pyrkivät usein kommentoimaan tai jollakin muulla tavoin muokkaamaan tekstiä. Vapaammissa adaptaatioissa, jotka pyrkivät kommentoimaan alkuperäisteosta, saatetaan muuttaa teoksen keskeisiäkin elementtejä, tai vaikkapa poistaa joitakin juonen elementtejä tai tapahtumia. Kerrontaratkaisut saattavat poiketa alkuteoksesta, eivätkä henkilöhahmotkaan välttämättä pysy samanlaisina. Joissakin tapauksissa – niin kutsutuissa analogisissa filmatisoinneissa – alkuteoksesta ammennetaan vain raakamateriaalia, kuten peruslähtökohta tai vain inspiraatiota. Adaptaatioita on hyvin laidasta laitaan, eivätkä ne kaikki asetu kahteen ääripäähän, täysin alkuteokselle uskollisen adaptaation ja pelkkää inspiraatiota hakeneen adaptaation, vaan johonkin näiden kahden välimaastoon. Adaptaatioiden kenttä on hyvin laaja ja viime vuosikymmenten aikana monimediaalisuuden eri muotojen hyödyntäminen on yleistynyt koko ajan. Adaptaatiot ovat tärkeitä, sillä ne hyvin usein osallistuvat kansallisen kulttuurin ja sen menneisyyden uudelleentarkasteluun. (Karkulehto ym. 2013, 331–334.) Tämä on houkutteleva asetelma, joka on poikanut lukuisia erilaisia adaptaatioita.

4 NOIDAN SIKIÖN TEKSTILAJI, KERRONTA, TEEMAT SEKÄ MILJÖÖ

Tässä luvussa käsittelen *Noidan sikiön* tekstilajia, kerrontaa, teemoja sekä miljööä. Pohdin sitä, mitä kaikkea uusi muoto tarinalle tuo, millä tavoin *Noidan sikiö* on tulkittavissa uudelleenkirjoitukseksi, parodiaksi, pastissiksi sekä adaptaatioksi, ja tarkastelen eri elementtejä, joiden kautta teos on modernisoitu. Morarun (2001, 143) mukaan feministisellä uudelleenkirjoituksella on poliittinen ja kulttuurinen merkitys. *Noidan sikiön* muutokset suhteessa *Myrskyn* tekevät siitä feministisen teoksen, jonka poliittiset ja kulttuuriset merkitykset liittyvät vahvasti esimerkiksi naisten representaatioihin, joihin muun muassa teoksen kerronta ja teemat liittyvät. Miksi kertoja ei ole naishahmo? Mikseivät naiset kosta?

Tarkastelen *Noidan sikiön* omaperäistä kertojaa, joka on vahvasti asenteellinen kaikkeen kertomaansa. Käsittelen mieshahmon näkökulmaa ja sitä, mikä tulkintani mukaan tekee kerronnasta feminististä. Teemojen kautta on hedelmällistä tarkastella romaania syvemmin, sillä mielestäni teemat ovat *Noidan sikiössä* niin voimakkaita ja koko ajan läsnä, että ne paljastavat teoksesta paljon. Niiden avulla on myös mahdollista vertailla alkuperäistekstiä sekä uudelleenkirjoitusta. Myös teosten juonet ovat jossain määrin yhtenevät *Noidan sikiön* kuitenkin sijoittuessa nykyaikaan, ja sitä myötä teos saa uudenlaisia yksityiskohtia, paikkoja ja hahmoja. Juonen käsittely tapahtuu kaikissa tutkielman osioissa, joten keskityn teemoihin ja miljööseen, koska ne ovat *Noidan sikiön* kannalta olennaisia elementtejä ja siksi analysoin niitä, enkä nosta juonta esille erikseen.

Atwood on nostanut tärkeitä teemoja *Myrskystä*, sekä tuonut niitä nykypäivään sopiviin olosuhteisiin. Karkulehto ja Leppihalme (2013) esittävät, että Rachel Bowlby on tutkinut sitä, miten Freud hyödyntää usein muinaisia myyttejä ja tragedioita osoittaakseen, että tietyt psykologiset mekanismit ovat universaaleja ja ajattomia. Bowlbyn mukaan muinaiset myytit ovat kuitenkin oikeasti uudelleenkerrottuja variaatioita toisistaan ja ajatus ”alkuperäisestä” myytistä on vain hypoteettinen. (Mts. 71–73.) Mielestäni *Myrskys* sekä *Noidan sikiössä* näitä universaaleja ja ajattomia mekanismeja edustavat koston tematiikka, sekä tietynlainen miehen ja naisen välinen valta-asetelma. Narsismi kuuluu näihin mekanismeihin, ja teosten päähenkilöt Prospero ja Felix ovatkin molemmat melko narsistisia henkilöitä. Näiden teemojen lisäksi nostan esille taiteen sekä taikuuden.

4.1 TEKSTILAJI

Tarkastelen *Noidan sikiötä* feministisenä teoksena siitä oletuksesta käsin, että tuntien Atwoodin aiempaa tuotantoa sekä julkisia omia lausuntoja, voidaan olettaa myös *Noidan sikiön* olevan feministisiä ideologioita tarjoava teos. Etenkin kertojan tapa käsitellä teoksen naishahmoja avaa feminististä tulkintaa. Ilmosen (2012, 248) mukaan myytin feministisissä tulkintoissa on usein keskeistä rasmin ja seksismin vastaisuus: nainen saa toimivan subjektin roolin tai tunnettu miesmyytti käännetään feministiseksi. Atwoodin feministinen tulkinta näyttäytyy lukijalle parodiana, joka rakentuu kärjistämällä, liioittelulla ja kertojan puhettavalla. Atwood kertoo itse käyttäneensä Julie Taymorin elokuvaversiota *Myrskystä* apuna kirjoittaessaan omaa versiotaan. Taymorin ohjaamassa elokuvassa Prosperon sijaan nähdään Prospera, Helen Mirrenin esittämä naisversio päähenkilöstä (Atwood 2019, 353). Natali Boğosyan on tutkinut *Myrskyä* feministisestä näkökulmasta ja sanookin, että *Myrskyn* Prospero pyrkii käyttämään miehen valta-asemaa tyttärensä sekä kaikkiin muihinkin hahmoihin. Boğosyan mukaan *Myrskystä* voidaan esittää sellaisia kysymyksiä, joihin voidaan etsiä vastauksia feministisen kritiikin avulla. (Boğosyan 2012, 15, 25.) Kysymykset voivat liittyä esimerkiksi juuri sukupuolten välisiin valtasuhteisiin.

Howellsin (2017) mukaan Atwood tulkitsee Shakespearen näytelmää uudelleen uudelle sukupolvelle. Hänen mukaansa *Myrsky* pysyy romaaniversion keskiössä: *Noidan sikiö* säilyttää dramaattisen viisinäytöksisen rakenteen sekä Shakespearen tärkeimmät juonielementit. Atwood ei ole kuitenkaan kirjoittanut romaanistaan genrefiktiota, vaikka tarina kerrotaan uudelleen populaarikulttuurin nykyisessä kontekstissa. Hahmoja, tapahtumia ja kieltä on uudelleenkirjoitettu sellaiseen muotoon, että ne ovat ymmärrettävämpiä modernille yleisölle. (Mts. 309.) Romaanimuoto tuo tekstin myös helpommin lähestyttäväksi lukijan kannalta, sillä esitettäväksi tarkoitettu näytelmäteksti on haastavampi lukukokemus kuin luettavaksi tarkoitettu romaani. *Noidan sikiössä* nykypäivän lukijalle helpotusta tuo myös aika, sillä romaani sijoittuu vuoteen 2013, ei 1600-luvulle kuten *Myrsky*. *Noidan sikiössä* käsitellään ajankohtaisempia, nyky-yhteiskunnalle tuttuja teemoja ja aiheita, jotka todennäköisesti puhuttelevat enemmän. Toisaalta *Myrsky* esittelee ajattomia teemoja, jotka vaikuttavat ihmisten elämään voimakkaasti yhä tänäkin päivänä.

Postmodernismin pääintressi saattaisi tuntua olevan oman tuotannon ja vastaanoton prosesseissa sekä omassa parodisessa suhteessa menneisyyden taiteeseen (Hutcheon 1988, 22). *Noidan sikiö* on sidoksissa *Myrskyyn*, sillä teos parodioi tätä – *Noidan sikiö* on sen myötä

kytköksissä myös siihen menneeseen taiteeseen, josta *Myrsky* on syntynyt, sekä myytteihin, joista *Myrsky* ammentaa. Perc (2018) sanookin artikkelissaan, että postmodernismin mukaan lukemista ei ole ilman uudelleenkirjoittamista, ja jonkin täysin uuden kirjoittamisen problematiikka on valtava haaste kaikille kirjoittajille. Voidaan väittää, että tilanne oli melko samanlainen Shakespearella, kun otetaan huomioon se, että suuri osa hänen tarinoistaan oli lainattu Italian renessanssista, Ranskan romantiikasta, omana aikanaan nykyaikaisista Elizabethin aikaisilta näytelmäkirjailijoilta, sekä ripauksesta Englannin historiaa. Nykypäivän osallistava, globaali, intertekstuaalinen tietoisuus on tehnyt yhden tekstin lukemisen toista vastaan välttämättömäksi, ja siten paineet ”omaperäisyyteen” dramaattisemmiksi. (Mts. 295.)

Noidan sikiö on postmoderni teos kaikessa itsetietoisuudessaan ja intertekstuaalisuudessaan. Kerronta on kasvanut kompleksisemmaksi, oivaltavammaksi sekä metatekstuaalisemmaksi; tällainen rakenteen hienostuneisuus kompensoi sitä, ettei juoni voi enää keksiä mitään täysin uutta – jotain, mitä kukaan ei olisi jo aiemmin keksinyt. Lisäksi kaiut esimerkiksi kulttuurintutkimuksen alueelta, feminismistä sekä postkolonialismista ovat tehneet lukemisen sekä kirjallisuuden uudelleenkirjoittamisen kokemuksesta moniulotteisen. Näin ollen *Shakespeare, toisin sanoen* -sarjan uudelleenkirjoitukset eivät ole ”uudelleenkuvitelmia”, vaan reaktioita Shakespearen teksteihin. Näiden reaktioiden fokus ei ole niinkään tarinassa, vaan tarinan ”käänteissä”, jotka artikuloivat Shakespeare-tutkimuksen tärkeimpiä teemoja: sukupuolirooleja ja sukupuolten välisiä suhteita⁵, rotuennakkoluuloja ja antisemitismia, eristäytymistä, hyväksikäyttöä ja riistoa, valtaa sekä oikeutusta. (Perc 2018, 295.)

Alkuperäisteoksen näytelmämuodosta on siirrytty nyt romaanimuotoon, joskin *Noidan sikiössä* käytetään jonkun verran myös näytelmän piirteitä, kuten parenteseja eli näyttämöohjeita, sekä repliikkejä. Rakenteiltaan *Myrsky* ja *Noidan sikiö* ovat samankaltaisia. *Myrsky* on viisinäytöksinen näytelmä, joka päättyy epilogiin. *Noidan sikiössä* on viisi osaa, prologi sekä epilogi. Romaani siis jäljittelee näytelmän muotoa. *Noidan sikiön* 47 lukua sekä viisi osaa, jotka ovat kuin *Myrskyn* viisi näytöstä, ovat nimetty viitaten *Myrskyyn*. Esimerkiksi romaanin kaksi viimeistä lukua ovat nimeltään ”46. Juhlat” sekä ”47. Ovat päättyneet”. Nämä ovat suora viittaus Prosperon yhteen kuuluisimmista repliikeistä, jossa hän sanoo, että ”Olkaa rauhallinen, juhlat ovat päättyneet.” (*Myrsky* 124.) Juhlat päättyvät myös *Noidan sikiössä*, kun vankilassa suoritettu kosto viedään loppuun onnistuneesti.

⁵ Sukupuolten välisillä suhteilla tarkoitetaan tapoja, joilla kulttuuri tai yhteiskunta määrittelee miesten ja naisten oikeudet, vastuut ja identiteetit suhteessa toisiinsa.

Teokset alkavat samalla tavalla: molemmissa on käsillä myrsky. *Myrskyssä* tämä tapahtuu ”oikeasti”, eli näytelmän henkilöhahmot ovat keskellä Prosperon nostattamaa myrskyä, kun taas *Noidan sikiön* epilogin myrsky on osa näytelmää – Shakespearen *Myrskyä*, jota esitetään romaanin todellisuudessa. Teksti on näytelmätekstille ominaisessa muodossa, eli parenteeseina ja repliikkeinä. Tämä osoittaa lukijalle heti alkuun, että teos käsittelee näytelmää, vaikka alun näytelmäteksti ei olekaan pitkä ja vaihtuu pian proosaksi. Näytelmätekstin lisäksi romaanissa on esillä myös muita tekstityyppejä; tavallisen romaanikerronnan ohessa laulu- sekä raplyriikoita.

Näytelmän päätehtävä on nimensä mukaisesti näyttää, jolloin tapahtumat ja juonen kuljetus tapahtuvat pääasiassa dialogin kautta. Tekstimuodossa näyttäminen ei onnistu, vaan se tapahtuu vasta näyttämöllä, jolloin näytelmäteksti on kokonainen. Hutcheon (2013) on puhunut proosan ja draaman⁶ eroista, viitaten proosaan kerrottuna ja draamaan esitettynä kerrontatapana. Proosa kuvaa hahmojaan siten, että hahmon ulkomuodon luominen on osittain lukijan tehtävä, sillä kaunokirjallinen teos harvoin kykenee, tai edes yrittää kuvata hahmojensa ulkonäköä täydellisesti. Draamassa, eli esittävässä kerronnassa näyttelijä antaa kasvonsa hahmolle, jolloin hahmon ulkonäkö esitetään yksityiskohtia myöten. Hutcheon nostaa esimerkiksi myös musikaalit, joissa nuotteihin ikään kuin puhalletaan elämää soittamalla ja laulamalla ne – nuotteina ne ovat vain merkkejä paperilla. (Hutcheon 2013, 39.) *Noidan sikiössä* ulkonäön sekä siitä kertomisen merkitys korostuu, kun kertoja esittää voimakkaitakin mielipiteitään erityisesti naishahmojen ulkoisista ominaisuuksista.

Jos tarkastellaan *Noidan sikiön* muotoa, tarjoaa romaani muotonsa puolesta erilaista tapaa tuoda lukijalle ilmi hahmojen ajatuksia ja motiiveja kirjallisin keinoin esitettynä. Usein näytelmämuodossa henkilöhahmojen ajatukset esitetään puheen ja tekojen kautta, kun taas romaanissa kertoja pääsee hahmon mielen sisälle, jolloin lukijalle välittyy hieman erilaista tietoa kuin näytelmästä. Kerronnan kannalta myös kertojan rooli on tärkeässä asemassa, kun siirrytään näytelmästä romaaniin – vaikka toki myös näytelmässä voi olla kertoja, mutta mielestäni sellainen ratkaisu on kuitenkin eri asia kuin romaanin kertoja. Varsinkin *Noidan sikiön* kertojan asenteellinen ja väritynyt tapa kertoa ja kommentoida tapahtumia on melko suurikin muutos näytelmämuodosta romaaniin siirryttäessä.

⁶ Draaman lisäksi elokuvat sekä televisiosarjat ynnä muut visuaalisen taiteen muodot soveltuvat tähän draaman tavoin.

Kenties yksi merkittävimmistä muutoksista *Noidan sikiössä* suhteessa *Myrskyyn* on se, että Atwoodin versio klassikosta on selkeästi popularisoitu – se on tehty ymmärrettäväksi suurelle nyky-yleisölle. Romaani on luettavampi kirjallinen muoto, kuin näytelmä, joka on tarkoitettu esitettäväksi, romaani puolestaan luettavaksi. (ks. Hutcheon 2013). Toinen nykylukijaa helpottava elementti on teoksen aika. Lukijan on oman tulkintani mukaan helpompi löytää samastumispintaa, kun tapahtumat on siirretty meidän aikaamme. 1600-luvulla on toki paljon samankaltaisia valtarakenteita kuin nykypäivänäkin, mutta niiden esittämisen tavat tulevat lähemmäksi nykylukijaa 2010-luvulla. Nykyaika tapahtuma-aikana mahdollistaa myös sen, että naishahmot ovat toimivia subjekteja, työtä tekeviä ja itsensä elättäviä yhteiskunnan jäseniä, jotka eivät ole alisteisessa asemassa suhteessa mieheen, vaikka Felix omalla katsellaan kenties tiedostamattaan yrittää heitä aluksi tehdä.

Yksi tärkeistä moderneista elementeistä on teknologia. Ilman teknologiaa ja sen käyttöön harjaantunutta KasiKättä Felixin kosto ei onnistuisi. Howells (2017) kirjoittaa artikkelissaan, että Atwoodin versiossa kerronta on mullistunut teknologian ansiosta – Shakespearen näytelmän keskipisteenä on suuri illuusio, joka *Noidan sikiössä* mahdollistuu teknologian käytön myötä. (Mts. 311.) Teknologian käyttö sitoo *Noidan sikiötä* nykyaikaan. Konkreettinen myrsky on vaihtunut teknologian mahdollistamaksi ”myrskyksi”:

”Juonen kannalta Ariel tekee näytelmän tärkeimmän yksittäisen teon, sillä ilman myrskyä ei olisi koko näytelmää. [--] Jos hän olisi nyt täällä, tässä hetkessä, häntä sanottaisiin erikoistehosteiden mestariksi.” [--] ”Hän on ikään kuin digiasiantuntija. Rakentaa kolmiulotteista virtuaalitodellisuutta.” (*Noidan sikiö*, 133.)

Myrsky toteutetaan teknologian avulla – se videoidaan ja esitetään katsojille digitaalisena versiona, ei livenä paikan päällä, kuten perinteisessä teatterissa. Nykypäivään siirtyminen näkyy myös *Noidan sikiön* kielessä. *Noidan sikiössä* ei ole ainoastaan proosaa, vaan siitä löytyy myös pätkiä draamaa sekä esimerkiksi rap-lyriikoita. Vangit ovat itse sanoittaneet räppejä. Räppiä käytetään *Myrskyn* ”laulujen” tulkinnassa – vangit räppäävät repliikkejään. Esimerkiksi Calibanilla on pitkä räppi, jossa hän kertoo itsestään. Räpin kieli on täynnä slangi-ilmaisuja, jotka sitovat tekstiä tiettyyn aikaan ja kulttuuriin. Mielestäni on tärkeää pohtia sitä, millainen on *Noidan sikiössä* esillä oleva *Myrsky*: miten hahmot tulkitsevat sitä tarinamaailman sisällä, millainen uudelleentulkinta *Myrskystä* romaanin sisällä syntyy, mikä on uutta?

Lukijalle käy jo romaanin alussa selväksi, että Felix on hyvin kokeileva ja dramaattinen ohjaaja, jonka käsissä *Tituksen* Lavinia oli esitetty verisenä, alastomana ja kuvottavana, *Perikleessä* nähtiin avaruusaluksia ja avaruusolioita ja Kuun jumalatar Artemis esitettiin

naisena, jolla oli rukoilijasirkkan pää. *Talvisen tarinan* Hermione heräsi uudelleen vampyyrina. Felix itse on tätä mieltä: ”Ne railakkaat irtiöt, ne mielikuvitukselliset kokeilut, ne riemuvoitot olivat olleet entisen Felixin hengen hedelmiä. Ne olivat syntyneet silkasta riemusta ja ylenpalttisesta onnesta.” (*Noidan sikiö*, 28.) Felix pitää siis yleisön shokeeraamisesta sekä siitä, että Shakespearen klassikonäytelmiin yhdistetään jotain täysin sinne kuulumatonta. Sama toistuu jälleen *Myrskyn* kohdalla, mutta ehkä hieman erilaisista syistä johtuen. Vangit eivät nimittäin halua esittää kaikkia rooleja sellaisina kuin Shakespeare ne on kirjoittanut, vaan ryhmän täytyy hieman muokata tekstiä omaan versioonsa sopivaksi. Esimerkiksi Arielin hahmo muuttuu keijukaismaisesta ilmanhengestä uimalakkipäiseksi alieniksi. Tässä syntyy myös kiinnostava kerronnallinen taso: Atwood kirjoittaa uudelleen *Myrskyä*, jonka sisällä kirjoitetaan *Myrsky* uudelleen.

Halosen ja Karkulehdon (2017, 197) mukaan postmodernit uudelleenkirjoitukset ovat tyypillisesti reflektoineet tietoisesti jotain tiettyä ideologiaa. Moraru (2001, 143) lisää, että uudelleenkirjoituksen ollessa feministinen, on sillä poliittinen ja kulttuurinen merkitys. Oman tulkintani mukaan *Noidan sikiö* käsittelee useampaakin yhteiskunnallista ongelmakohtaa kriittisesti ja erittäin tietoisesti. Mielestäni teos puhuu vankilajärjestelmästä, valtaapitävien asenteista vankeja ja vankiloita kohtaan: Felixin toisen arkkivihollisen Salin ja muiden ministerien asenne on välinpitämätön niin vankeja kuin heidän kirjallisuuskurssiaankin kohtaan, ja käykin ilmi, että asenne on sama myös taiteesta ja kulttuurista puhuttaessa. *Noidan sikiössä* otetaan siis kantaa vankilakulttuuriin, sekä taiteeseen: voiko taidetta tehdä myös vankilassa? Kuka on oikeutettu tekemään taidetta? Felixin hahmo on oivallinen vastaus näihin kysymyksiin, sillä hänen käytöksessään ja asenteessaan tapahtuu suurin muutos. Hän on aluksi ylimielinen ja narsistinen taiteilija, joka käsittää taiteen vain eliitin luksuksena, taidemuotona, jota vain harvat ja valitut voivat tehdä. Myöhemmin hän ymmärtää, että esimerkiksi vankilassa toteutettu näytelmä on aivan yhtä arvokas.

Feministinen lähestyminen tapahtuu myös taidemaailman kritiikin kautta. Felix haluaa suojella tyttärtään teatterialan vaaroilta, eikä hän usko, että tytär sopisi rankalle alalle. Hänen katseensa kautta myös Anne-Marie esitetään tietynlaisena naisena, joka on miehen arvostelun kohteena. Käy kuitenkin niin, että teoksen kaikki kolme Mirandaa ovatkin vahvoja toimijoita, eikä heidän sukupuolensa ole esteenä sille, etteivätkö he voisi olla aivan yhtä taitavia taiteilijoita kuin miehetkin. Etenkin Anne-Marie tuntuu yllättävän kaikki: sekä Felix että vangit tuntuvat oletettavan, että koska hän on tanssija, hänen täytyy olla heikko, mutta hän osoittautuikin voimakkaaksi, niin fyysisesti kuin henkisesti. *Noidan sikiössä* käsitelläänkin myös sitä,

miten naiset toimivat teatterialalla. Anne-Marien kautta esitettynä asia näyttyy ajatuksena siitä, miten naiset ovat heikommassa asemassa haastavalla alalla, mutta todellisuudessa tämä ei ole totta. Anne-Marie on taitava ja menestynyt urallaan, eikä hänellä ole ongelmia pärjäämisensä kanssa. Toinen esimerkki on Felixin tytär, Mirandan haamu, joka on valtavan kiinnostunut teatterimaailmasta, mutta jolta Felix kieltää osallistumisen. Felixin mielestä Miranda on liian heikko vaatimaan teatterimaailmaan. Miranda kuitenkin osoittaa, että vaikka hän on tyttö (sekä aave), hän pärjää.

Mielestäni *Noidan sikiö* on myös pastissi. Nyqvist (2010) on tarkastellut pastisseja artikkelissaan, ja hän esittääkin pastissit melko ristiriitaisina; jotkut pitävät pastisseja alkuperäistä tekstiä huonompina, mutta toisaalta voidaan pohtia, olisiko 2000-luvun kirjailijan mitenkään mahdollista päihittää vaikkapa Shakespearea omassa lajissaan? Jotkut kuitenkin onnistuvat poimimaan juuri olennaisimpia osia alkuteoksista pastisseihin. Nyqvist käyttää esimerkkinä Winderia, joka onnistuu omassa teoksessaan herättämään eloon Shakespearen poeettisen kielen. (Mts. 50.) *Noidan sikiössä* nostetaan juuri niitä elementtejä, jotka ovat *Myrskysssä* kaikista olennaisimpia: vankeus ja vapaus, kosto ja katkeruus, jotka kaikki kuvataan parodian keinoja käyttämällä, kuitenkin alkuperäistekstiä kunnioittaen.

Nyqvist (2010) siis käyttää artikkelissaan esimerkkiä, jossa lähdetekstinä on Shakespearen näytelmä *The True and Tragical History of Henry VII*, joka on Nyqvistin mukaan kunnianosoitus suurelle kirjailijalle, mutta samalla myös teos, joka purkaa myyttiä yksinäisestä nerosta esittämällä Shakespearen näytelmät kollektiivisen inspiraation tuotteina. (Mts. 51.) Tulkitsen itse niin, että myös *Noidan sikiö* on kunnianosoitus Shakespearelle sekä *Myrskylle*, mutta se pyrkii myös parodian keinoin purkamaan yhteiskunnallisia ongelmia. *Noidan sikiö* on ehdottomasti myös parodia, joka kunnioittaa alkutekstiään. Mielestäni parodioinnin kautta tulee ilmi myös teoksen feministinen näkökulma. Kuten jo luvussa 3 kävi ilmi, liittyy parodiaan usein kriittisyys. *Noidan sikiössä* kritiikin kohteena on esimerkiksi tapa, jolla miehet katsovat ja kuvaavat naisia – arvostellen, tehden heistä objekteja ja omien halujensa kohteita. Kuten Hutcheon (1989, 101) sanookin, feministisessä parodiassa naista ei esitetäkään geneerisenä ja myyttisenä hahmona, jonka tehtävä on olla miehen halun kohteena, vaan itsenäisenä toimijana, joka rikkoo sukupuoleen liittyviä oletuksia ja stereotyyppioita, yhteiskunnan määrittämiä ihanteita siitä, millainen on nainen ja millainen naisen pitäisi olla.

Noidan sikiön voidaan todeta olevan myös adaptaatio. Monelle adaptaatio saattaa tarkoittaa etupäässä teosta, jonka media eli esitystapa on muuttunut radikaalisti; romaanista elokuvaksi

tai televisiosarjaksi, elokuvasta musikaaliksi ja niin edelleen (ks. Hutcheon 2013). *Myrskyn* ja *Noidan sikiön* kohdalla muoto ei ole muuttunut yhtä merkittävästi, sillä kummankin muoto on edelleen kirjallinen, mutta niiden käyttötarkoitus on muuttunut. Siinä missä *Myrsky* on luotu esitettäväksi näyttämöllä tai muuten oikeiden ihmisten esittämänä, on *Noidan sikiö* romaani, joka on tarkoitettu luettavaksi. Hutcheonin (2013) mukaan adaptaatioihin eivät kuulu sellaiset teokset, joissa intertekstuaaliset viittaukset muihin teoksiin ovat pienimuotoisia. Hutcheon kuitenkin huomauttaa, että parodiat ovat adaptaatioita: ne ovat hänen mukaansa ironisia adaptaation osia, vaikka teosten media ei muuttuisikaan. Loppujen lopuksi kaikki adaptaatiot eivät vaadikaan vaihtunutta esitystapaa. (Mts. 170.) *Noidan sikiö* on siis selkeästi tulkittavissa adaptaatioksi, sillä sen suhde *Myrskyyn* on muutakin kuin pieni intertekstuaalinen viittaus; romaani on myös parodia. Kenties voisin luonnehtia *Noidan sikiötä* feministiseksi uudelleenkirjoitukseksi, joka parodioi kunnioittavasti *Myrskyä*, ja joka on adaptoitu näytelmästä romaaniksi.

4.2 KERRONTA

Renessanssi-ajan ihmiselle tyypillisenä piirteenä voidaan pitää älyllistä uteliaisuutta. Myös persoonallisuus korostui, ihmisen kiinnostus ulkopuoliseen todellisuuteen sekä luontoon kasvoi, halu kokea maailman kauneutta sekä tahto kehittää omia voimiaan vapaasti korostui. Ihmisten maailmankuva perustui hyvin vahvasti kristilliseen traditioon. (Vartiainen 2009, 192.) Nämä ominaisuudet sopivat hyvin *Myrskyn* päähenkilöön Prosperoon, joka voisi olla se, jonka näkökulmasta näytelmää kerrotaan – vaikkakaan teoksessa ei juuri näytelmämuotonsa vuoksi ole varsinaisesti fokalisoijaa. Nyt kun Atwood kirjoittaa samaa tarinaa uudelleen, on hän tehnyt tietoisia ratkaisuja näkökulman suhteen. Atwoodin teokset keskittyvät usein naishahmoihin miesten jäädessä taustalle. Näistä mieshahmoista on tehty erilaisia tulkintoja: heidät voidaan nähdä sorrettiina uhreina, joiden kertomusten rajoitettu tila ei välttämättä vähennä heidän patriarkaalista valtaansa. He ovat muistutuksia sankaritarten elämistä puuttuvista isähahmoista, ja aivan kuten Atwoodin naishahmotkin, he yrittävät selviytyä ongelmien täyteisessä maailmassa. (Sheckels 2008, 115.)

Noidan sikiössä seurataan tapahtumia kuitenkin miehen silmin, Felixin näkökulmasta lähes koko teoksen ajan – ainoastaan romaanin lopussa fokalisaatio siirtyy pois Felixistä, kun kerronta tapahtuu Felixin arkkivihollisen Salin sekä tämän pojan, Freddiein näkökulmista. Steinbyn (2009) mukaan fokalisaatiossa on kyse kerronnan kohdentumisesta fiktiivisen

maailman henkilöihin nähden. Fokalisaatio voidaan jakaa sisäiseen ja ulkoiseen, ja se voi vaihdella eri henkilöiden kohdalla peräkkäisesti tai rinnakkaisesti. Tähän liittyvät paralepsiksen ja paralipsiksen käsitteet, joista ensimmäinen tarkoittaa jonkin sellaisen asian mukaan ottamista, joka ei kuulu jonkun tietyn fokalisaation piiriin, esimerkiksi henkilön sisäisen tunnetilan kuvailu ulkoisessa fokalisaatiossa. Paralipsis puolestaan on pois jättämistä – jotain jätetään kertomatta, esimerkiksi henkilön sisäisen tunnetilan kuvailmatta jättäminen sisäisessä fokalisaatiossa. (Steinby 2009, 103.)

Toisin sanoen fokalisaatiossa on kyse siitä, että hahmo, jonka silmin tapahtumia seurataan, vaikuttaa siihen mitä kerrotaan: hahmon asenteet, luonne ja ajatukset vaikuttavat siihen, mitä kerrotaan tai jätetään kertomatta. (Steinby 2009, 104). Bal (1997, 118) esittää, että jos fokalisoi on yhtä hahmon kanssa, hahmo voi nousta etulyöntiasemaan muihin hahmoihin nähden, sillä kun lukija tarkkailee tapahtumia hahmon silmin, voi lukija samastua hahmoon ja uskoa näin hahmon tarjoaman näkökulman. Juuri tätä on hyödynnetty *Noidan sikiön* kertojaratkaisussa, sillä vaikka Felixin käytös ja ajattelu on välillä melko kyseenalaista, on hän loppupeleissä samastuttava ja sympaattinen hahmo, jonka puolelle lukijan on helppo asettua.

Cohn (2006) esittelee kaksi esitystavan tyyppiä kolmannessa persoonassa kerrotuissa romaaneissa. Kun kertoja on etuoikeutetussa asemassa fiktiiviseen maailmaan ja sen henkilöihahmoihin nähden, ja kertoo oman mielipiteensä, on kyseessä auktoritaalinen kerronta. Henkilöidyssä kerrontatilanteessa fiktiiviset tapahtumat suodattuvat henkilöihahmon kokemusten läpi ja kertojan rooli on ainoastaan funktionaalinen. (Cohn 2006, 202.) *Noidan Sikiössä* kerronta on auktoriaalista, sillä kertoja on hyvin tietoinen Felixin tunteista ja ajatuksista, ja kerronnassa on huomattavissa kertojan omaa asennetta. Kertojalla on erityinen suhde päähenkilöön Felixiin – esimerkiksi se, miten Felixin kuolleesta tyttärestä kerrotaan, osoittaa sen, että kertoja tietää Mirandan olemassaolosta. Kertoja seuraa Felixiä, ja paljastaa Felixin ajatuksia värikkäällä tavalla.

Atwoodin tuotannon ensimmäisistä teoksista lähtien hänen romaaniensa päähenkilöt ovat hyvin usein naisia, ja teoksissa on usein käytetty homodiegeettistä naiskertojaa. *Noidan sikiö* on kuitenkin poikkeus, sillä kerronta tapahtuu miespäähenkilön näkökulmasta. Kuten monet feministiset teoreetikot, myös Atwood kyseenalaistaa miehisten itseyden määritelmien soveltamista naisiin. Hän horjuttaa tai hajauttaa subjektiivisuuden ”normaaleja” käsityksiä – etenkin naispuolisen subjektiivisuuden. (Hutcheon 1988b, 142.) *Noidan sikiössä* feministisyys ja tällainen miehisen itseyden määritelmä esiintyvät juuri päähenkilön Felixin kautta

hyödyntäen parodialle ominaista liioittelua. Kerronta on usein dramaattista ja liioiteltua, mikä synnyttää huumoria.

Tolan (2007, 227) puhuu artikkelissaan, joka koskee Atwoodin teosta *Alias Grace* (1996), siitä, miten maskuliininen puhuva subjekti luo vaiennetun naisobjektin. Kyse on siitä, miten teoksen keskiössä oleva miespuolinen henkilöhahmo tekee puheellaan naishahmoista hiljaisia puheen kohteita, passiivisia hahmoja, joiden tehtävänä on olla miehen objektina. *Noidan sikiössä* asetelma ei ole näin mustavalkoinen, eikä teoksen naishahmoista voida puhua täysin vaiennettuina naisobjekteina, mutta tämä kertoo siitä, millaisia kertojia ja sukupuolten välisiä kerronnallisia valtasuhteita Atwood luo rikkoakseen tiettyjä konventioita. Toisin sanoen Atwood käyttää miesnäkökulmaa tietoisesti hyväkseen, oman tulkintani mukaan osoittaakseen yhteiskunnallisia epäkohtia feministisestä näkökulmasta käsin. Kertoja alleviivaa miesnäkökulmaa ja esittää naiset miehen katseen kautta, jolloin feministinen näkökulma näyttäytyy ironisesti: tilanne esitetään liioitellen, jotta ongelma tulee näkyväksi. Aihetta käsitellään huumorin keinoin. Jos asetelma olisi käänteinen, eli fokalisoijana olisikin naishahmo, ei tilannetta tarvitsisi ironisoida, vaan asiat voitaisiin esittää naisen oman kokemuksen kautta.

Noidan sikiön kertoja on kiinnostava. Kertoja ei ole henkilökertoja, vaan ekstraheterodiegeettinen kertoja, joka ei ole osallisena kertomassaan tarinassa. Kertojalla tuntuu kuitenkin olevan tietynlainen asenne kertomaansa kohtaan. Asenne muuttuu romaanin tapahtumien edetessä, ja kirjan lopussa kertoja on muuttunut alun purevasta ja pisteliäästä, omia tulkintojaan tekevästä paljon ystävällisemmäksi. Kertoja kertoo Felixin kautta, joten tulkitsem, että kertojan asenteen muutos on suoraan kytköksissä Felixin sisäiseen muutokseen ja henkiseen kasvuun. Felixin rypiessä itsesäällissä ja ollessa lähes marttyyri ja toiminnaltaan narsistinen, on kertojan pureva tyyli voimakkaimmillaan:

Supistiinko hänestä selän takana vai kiinnittikö kukaan edes huomiota häneen? Oliko sillä väliä? Ja jos ei ollut, millä sitten oli väliä? Mitä hän halusi – samalla tavoin kuin oli joskus niin kiihkeästi halunnut olla teatterimaailman liikkeellepaneva voima ja sen ravistelijä? Mikä tarkoitus hänellä nyt oli? Minkä vuoksi elää? [--] Hän oli vaarassa jämähtää paikoilleen. Menettää viimeisetkin elinvoiman rippeet. Antaa periksi toimettomuudelle. (*Noidan sikiö*, 59.)

Kyseessä on siis vapaa epäsuora kerronta, jossa kolmannen persoonan kertojan ääni yhdistyy yksittäiseen hahmoon, eli Felixiin sekä romaanin lopussa hetkeksi myös Saliin sekä Freddieen. Kertoja on keskittynyt Felixin ajatuksiin, mutta säilyttää silti auktoriteettinsa tarinan ensisijaisena kertojana. Tämä kerrontatapa esittää Felixin päähenkilönä, fokalisoijana, joka ei

kuitenkaan ole täysin luotettava, sillä asiat tulevat ilmi myös Felixin asenteiden ja ajatusten värittäminä. Hyödyntämällä vapaata epäsuoraa kerrontaa Atwood luo kertojan, joka kykenee pitämään tietyn etäisyyden romaanin maailmaan, jotta tämä voi kommentoida tapahtumia osallistumatta niihin itse. Tämä mahdollistaa sen, että kertoja voi lisätä kerrontaan omaa maustettaan, *Noidan sikiön* tapauksessa tuomitsemista sekä tietynlaista arvottamista. Felix esitetään monipuolisena hahmona, joka on tarinan epätäydellinen päähenkilö.

Kertoja on hyvin dramaattinen, sillä tarinaa kerrotaan melko voimakkain ja suurellisin sanakääntein; kertojan laukomat kommentit ovat välillä jopa koomisia niiden suurieleisyyden vuoksi, kuten liioittelevassa parodiassa on yleistä. Esimerkiksi Felixin kerrotaan olevan ”maanpakolainen”, mikä on melko dramaattisesti ilmaistu, sillä oikeasti Felix pakenee kokemaansa nöyryytystä ja erottamisesta seurannutta häpeää, sekä kivuliasta menneisyyttään, jota hän ei ole käsitellyt tarpeeksi, ei ketään tai mitään uhkaavaa vaaraa tai esimerkiksi viranomaisia. Kertojan puhuessa Felixin ”paosta”, jossa hän jättäytyy pois yhteiskunnasta ja kaikista sosiaalisista kontakteistaan, on sävy jälleen melko tuomitseva:

Valitsemalla tämän hökkelin ja sen mukana tulevat koettelemukset hän vetäytyisi tietenkin murjottamaan. Hän pukeutuisi jouhipaitaan, kurittaisi itseään, leikkisi erakkoa. *Katsokaa kuinka minä kärsin*. Hän tajusi rakentavansa esitystä – esitystä jolla ei ollut muita katsojia kuin hän itse. Lapsellista, tämä oma-aloitteinen mökötyks. Hän ei käyttäytynyt niin kuin aikuinen. (*Noidan sikiö*, 41.)

Mihin Felixin omat mietteet loppuvat ja mistä kertojan alkavat? Näitä on vaikeaa kenties jopa mahdotonta täysin erottaa toisistaan, mutta oma tulkintani on, että Felix velloo omassa häpeässään ja pahassa olossaan, ja juuri tätä kertoja kommentoi lapselliseksi. Felix kokee varmasti itsekin käytöksensä olevan liioiteltua, mutta mielestäni hän ei vielä tuossa tilanteessa pysty reflektoimaan omaa toimintaansa siten, että huomaisi sen olevan lapsellista. Felix on myös itsekeskeinen ja huomionhakuinen hahmo, ainakin romaanin alussa, joten ehkä hän hakee myös sääliä lukijalta. Kertoja esittää asiansa välillä hyvinkin purevaan sävyyn käyttäen tietynlaisia ilmauksia ja sanavalintoja, jotka epäsuorasti arvottavat kerronnan kohdetta. Tässä esimerkissä kertoja kuvaa Felixin pakkomielleistä toimintaa. Kertoja käyttää hyödykseen liioittelua ja vähättelyä, jotka ovat molemmat postmodernin parodian välineitä (Hutcheon 1985; Hutcheon 1988; Rose 1993, Hosiaislouma 2016). Felix tuntuu kuitenkin myös itse tiedostavan jollain tasolla, ettei hänen toimintansa ja käytöksensä ole täysin normaalia. Hän ei kuitenkaan ole valmis päästämään irti tilastaan, vaan myös ruokkii sitä itse:

Felix tajusi, että hänen vakoiluharrastuksensa oli lievästi häiriintynyttä, mutta vain lievästi. Sen sijaan hänen elämäänsä oli vähitellen pesiytynyt uusi ilmiö, joka hipoi jo täyttä hulluutta. [--] Haikeasta haaveilusta oli kuitenkin lyhyt matka uskotteluun, että Miranda oli yhä hänen luonaan, joskin näkymättömänä. Sanottakoon vaikka, että se oli harhaa, hassuttelua, eräänlaista teatteria – ei hän oikeasti siihen uskonut, mutta lähti silti mukaan tähän fantasiaan niin kuin se olisi totta. (*Noidan sikiö*, 64–65.)

Robyn Warhol (2012) esittää feminististä narratologiaa käsittelevässä artikkelissaan kaksoisääninen (*double-voiced*) käsitteen. Hänen mukaansa Jane Austenin kuuluisa ironia tarjoaa klassisen esimerkin siitä, mitä feministiset narratologit ovat kutsuneet kaksoisääneksi. Hänen kertojansa esittää lausahduksia, jotka näyttävät tarkoittavan jotain muuta kuin juuri sitä, mitä sanotaan. Siten yksi ääni puhuu lauseen kirjaimellista merkitystä ja toinen, implisiittinen ääni ironisoi tuon kirjaimellisen merkityksen. Joskus kertoja käyttää kaksoisääntä kuvaamalla suoraviivaisesti hahmoja tai tilanteita. (Mts. 40.) Juuri tällaista kerrontaa käyttää myös Atwood: *Noidan sikiössä* ironia näyttäytyy etenkin kertojan suhteesta henkilöahmoihin, joista kertoja puhuu siten, että sanojen takaa on löydettävissä Warholinkin mainitsema ironisoiva implisiittinen ääni. Kertoja antaa Felixille tilaa kertoa tarinaansa, tuntee tunteitaan ja keskustella kuolleen tyttärensä kanssa, mutta ottaa myös välillä kantaa tapahtumiin kuitenkin itse osallistumatta niihin varsinaisena hahmoja. Kertoja ikään kuin kertoo tarinaa kahdesta suunnasta, Felixin näkökulmasta sekä omasta, asenteellisesta näkökulmastaan. Kertoja ja Felix ovat paikoin yhtä, mutta kertoja tuntuu välillä etäännyvän kauemmaksi ja suhtautuvan ironisesti Felixin ajatuksiin ja tunteisiin. Kaksoisääni syntyy siitä, että kertoja antaa Felixille tilaa puhua, mutta päättää miten asiat kerrotaan ja millä sävyllä ne tuodaan julki.

Halusiko hän oikeastaan pelastaa elämänsä? Ja jos ei halunnut, mitä sitten? Hän voisi hirttäytyä. Ampua aivonsa pihalle. Hän voisi hukuttautua Huronjärveen, joka ei ollut kovin kaukana. Joutavaa spekulatiota. Ei hän ollut tosissaan. Joten? (*Noidan sikiö*, 59.)

Esimerkkilainauksessa Felix pohtii, mitä hän voisi enää elämällään tehdä. Lukijalla on koko ajan olo, ettei Felix oikeasti harkitse itsetuhoisia ajatuksia, vaan puhuu itsensä satuttamisesta dramaattisuuden nimissä. Toisaalta se, että hän itse toteaa, ettei ole tosissaan, herättää kysymyksen siitä, onko ajatuksissa sittenkin jotain perää. Miksi kertoja antaa tilaa tällaisille ajatuksille? Mezein (1996, 66) mukaan useissa teksteissä kertoja ja hahmo, johon kerronta on fokalisoinut käyvät kamppailua siitä, kuka saa kertoa, mitä saa kertoa ja kuka saa lukijan sympatian. Tällainen kamppailu on verrattavissa paradigmaattiseen konfliktiin, jossa ristiriidassa ovat konventionaalisten sukupuoliroolien ja perinteisen kertoja-auktoriteetin vastustaminen, jossa ylivertainen mieskertoja käyttää naishahmoja vain objekteina, joista

mieskertoja puhuu. *Noidan sikiö* on fokalisoinut ainoastaan miespuolisiin hahmoihin, joiden näkökulmasta tarkastellaan naishahmoja. Kaikki naishahmot kuvataankin aina ensimmäisenä ulkonäkönsä kautta, yleensä hyvin pitkälti arvostelevaan sävyyn, ikään kuin etsien naisen ulkonäöstä jotain moitittavaa. Havaintojen tasolla kertoja pysyttelee Felixin näkökulmassa – kertoja kertoo, mutta Felix on se, joka ”näkee”.

Käsittelen myöhemmin tarkemmin sitä, miten miehen katse näkyy etenkin Anne-Marien hahmossa. Kolmen erilaisen Mirandan lisäksi *Noidan sikiön* ainoa naishahmo, josta puhutaan nimellä, joka toimii itsenäisesti ja jolla on oma ääni, on Estelle. Estelle on Fletcherin vankilan kirjallisuuskurssin johtajana yliopistolta käsin. Estellen kohdalla käytetään miehistä katsetta kertomaan hänestä. Kerronta on kuitenkin liioitellun yksityiskohtaista, naisen ulkonäköä arvostelevaa. Luen tämän parodisena keinona kertoa ironisesti siitä, miten naisten ulkonäkö on usein arvostelun kohteena, miten Felix ja kertoja tekevät omaa tulkintaansa Estellestä tämän ulkonäön perusteella, sekä Felixin tietynlaisena ylimielisyytenä, sillä hän olettaa heti Estellen nähdessään, että tämä on ehostanut ulkonäköään miellyttääkseen Felixiä. Tähän kuitenkin puututaan heti kommentoimalla, että miksi Felix kuvittelee näin:

Estelle on tällännyt itsensä Felixiä varten, vieläpä tavallista huolellisemmin. Toisaalta – miksi Felix kuvittelee, että Estelle tekee sen häntä varten? Jospa hän tällää itsensä joka ikinen päivä. Tukassa on uutta kiiltoa, samoin kynsissä, ja korvissa heiluvat pallonmuotoiset korvakorut, kuin minikokoiset diskopallot, strassikoristeita neonpinkillä pohjalla. Puku on sekin pinkki, ja kaulassa hänellä on Hermés-huivi, kuvioina kilpahevosta ja pelikortteja; se on kiinnitetty kullavärisellä neulalla, joka esittää runsaudensarvea. Ripsiväriä on ehkä liian paksultti. (*Noidan sikiö*, 240.)

Kuten Hosiaislumakin (2016, 689) kertoo parodian yleisimmistä tunnusmerkeistä, tässä kappaleessa parodiointi kohdistuu miehen katseeseen, ei niinkään Estelleen sen kohteena. Estellen ulkonäköä ja käyttäytymistä liioitellaan, jolloin huomio kohdistuu siihen, miten hyväntahtoisen Estellen ulkonäön arvostelu ja tämän Felixiä kohtaan osoittama kiinnostus olisivat hävettäviä ominaisuuksia. Lukija asettuu Estellen puolelle. Myös Felixin vuokraemännästä Maudesta puhutaan aluksi hänen ulkonäkönsä kautta voimakkaan arvostelevasti: ”Oven avasi nainen – keski-ikäinen, keskinkertaisen näköinen ja keskikokoinen; väritön tukka oli sidottu poninhännälle. Farkut ja collagepusero.” (*Noidan sikiö*, 43–44).

Esimerkit osoittavat, että kertojan huomio on kiinnittynyt aina ensimmäiseksi Estellen hiustyyliin sekä kynsiin ja korvakoruihin, ja näin on myös Anne-Marien kohdalla. Mitä se kertoo kertojasta? Mielestäni se osoittaa sitä, miten miesfokalisoi näkee ja kokee naiset –

objekteina, joiden ulkonäöllä on valtava painoarvo siinä, miten heidät nähdään ja miten heistä puhutaan. Asetelma saa kuitenkin suoraa kritiikkiä itse tekstiltä, sillä kaiken tärkeän toiminnan takana ovat naiset: Felix ei olisi koskaan saanut työtä ilman Estelleä, ja hän itsekin myöntää, että koko kurssiohjelma sekä hän itse aidosti tarvitsevat häntä. Myös Miranda ja Anne-Marie ovat elintärkeitä niin Felixille kuin koko *Myrsky*-projektille. Romaanin loppupuolella fokalisaatio siirtyy Felixin toiseen arkkiviholliseen, Saliin, joka on saapunut Fletcherin vankilaan katsomaan *Myrskyä* yhdessä poikansa Freddieen sekä Tonyyn kanssa. Tarinaa kerrotaan välistä myös Freddieen näkökulmasta.

Voidaan tulkita, että fokalisaatio siirtyy pois Felixistä, koska hän ei ole tapahtumien keskipisteenä silloin, kun miehet joutuvat *Myrskyn* keskelle. Miesten kokemat kauhut välittyvät lukijalle paremmin ja uskottavammin kun ne kerrotaan uhrien näkökulmasta. Muuttuuko miehen katse fokalisaation muutoksen myötä? Felixin ollessa kerronnan keskipisteenä kerrotaan naisista ensimmäisenä vain ulkonäköön liittyviä asioita ja oletuksia. Kun kerronta siirtyy Salin näkökulmaan, ei mikään varsinaisesti muutu, sillä esimerkiksi Estellestä kerrotaan aivan samaan tapaan kuin Felixin ollessa fokalisoija: ”Ja Estelle, se mukavan näköinen nainen: vähän liian laitettu, mutta selvästi hyvin verkostoitunut. Voisi jonain päivänä viedä Estellen lounaalle.” (*Noidan sikiö*, 257–258.)

Sal on ylimielinen ja itsekeskeinen: hän arvostelee Estellen ulkonäköä, mutta pohtii silti aikovansa viedä tämän lounaalle – tietenkin olettaen, että nainen suostuu. Estelle on miehen katseen alla vain objekti, vaikka Salin näkökulmasta kerrottu osio ei olekaan pitkä. Felixin ja Salin lisäksi myös Freddieen näkökulmasta kerrotaan: hän tapaa Anne-Marien kanssa Felixin nostattaman myrskyn keskellä. Freddie on ainoa kolmesta miesfokalisoijasta, joka ei arvostele naisten ulkonäköä. Hänkin kommentoi Anne-Marien asua, mutta sävy ei ole arvottava, vaan pikemminkin arvostava. Mielestäni tämä kerronnan näkökulman hetkellinen muutos antaa myös tilaa esimerkiksi Freddieen ja Anne-Marien romanssin alulle, sillä Felix olisi tätä varmasti vastustanut, eikä kerronta olisi kovin luotettavaa. Tosin voidaan esittää kysymys, onko kerronta luotettavaa missään vaiheessa teosta.

4.3 TEEMAT

Sekä *Myrskyssä* että *Noidan sikiössä* käsitellään suuria, universaaleja teemoja, jotka ovat olleet esillä taiteessa vuosisatojen ajan. Kosto on vahva teema *Myrskyssä*, kuten myös *Noidan*

sikiössä – se on Prosperon sekä Felixin toiminnan keskeisin motiivi. Tassin (2011) mukaan koston teema toistuu usein sellaisissa kulttuureissa, joissa miesten moraalit ja sosiaalinen velvoite ovat kunnian edellytyksiä. Julkisella alalla miehet saavuttavat ja menettävät kunniansa aggressiivisissa yhteenotoissa tasavertaisensa sekä itseään parempiensa kanssa. Hyökkäämällä vihollisia vastaan vihan sekä koston voimalla, miehet viestivät niin itselleen, sukulaisilleen, ystävilleen kuin muillekin omasta nolattoleranssistaan henkilökohtaisista loukkauksista sekä loukkaajiaan kohtaan. Väkivaltaisilla kostotoimilla he pitävät yllä vastavuoroisuuteen perustuvaa oikeudenmukaisuutta (silmä silmästä, elämä elämästä), ja vahvistavat mainettaan kunniallisina, jopa sankarillisina miehinä. (Mts. 17.)

Myrskyssä koetellaan hahmojen moraalista voimaa etenkin silloin, kun kostomahdollisuus syntyy. Prosperolla on valtaa ja mahdollisuus toimia ja puhua päättäväisesti. Hän tuomitsee väärintekijät vastustaen armoa, kosta ja oikeutta. Prospero ei täysin hylkää kosta, vaan hän uskoo ajavansa oikeutta moraalisesti opettavaisen kostonhimoisen juonen kautta. (Tassi 2011, 238.) Teoksessa artikuloidaan sen keskeistä sanomaa sisäistekijän⁷ kautta. Mielestäni yksi keskeisimmistä sanomista *Myrskyssä* on anteeksianto, jonka vuoksi Prospero näyttäytyy ristiriitaisena hahmona, sillä hän on ristiriidassa tämän sanoman kanssa. Prospero ikään kuin kadottaa itsensä koston – näin käy myös Felixille *Noidan sikiössä*. Kummankin hahmon minuu hajoaa koston myötä, sillä koston tulee hahmojen identiteetti. Molemmat elävät vuosien ajan vain saavuttaakseen koston, jota he pitävät ainoana keinona toimia, jolloin heidän identiteettinsä muotoutuu koston ympärille ja he kadottavat itsensä. Koston ylläpitäminen estää parantumisen kuluttaen samalla voimia, eivätkä kostajat pääse elämässään eteenpäin.

Prospero ja Felix kumpikin ajattelevat, että vain kosto voi tyydyttää sisäisen tuskan, jota vääryyttä kokenut tuntee, mutta usein koston saavutettuaan tyydytystä ei tulekaan. Kosto tuntuu usein myös välittömänä reaktiona omaan tuskaan, jolloin huomio siirtyy oikeasta asiasta koston. Tällöin omia tunteita ei tarvitse käsitellä, vaan energian voi siirtää koston ja myös koston kohteeseen, toiseen ihmiseen. Koston alkusyy ei kuitenkaan katoa mihinkään, vaikka sen sivuuttaisi – syy tulee vastaan jossain vaiheessa. Kosto toimii siis eräänlaisena suojana kostajalle, sillä sen avulla ei tarvitse kohdata koston syytä, joka todennäköisesti aiheuttaa

⁷ Sisäistekijällä tarkoitetaan teoksen ylittävä auktoriteettia, implisiittistä tekijää, joka toimii tekstissä eräänlaisena ”toisena minänä”. Sisäistekijää voidaan pitää kertovan tekstin merkitysrakenteen lähteenä. Tämä voidaan löytää selittämällä teoksen välittämät arvoja, maailmankuvaa sekä asenteita. Sisäistekijä ei kuitenkaan tarkoita kertojaa tai kirjailijaa, eikä sisäistekijä esiinny tapahtumien kertojana. (Tieteen termipankki: sisäistekijä.)

negatiivisia tunteita. Anteeksianto ja asioiden hyväksyminen voidaan nähdä koston vastavoimana, sellaisina tekoina, jotka antavat enemmän kuin ottavat, toisin kuin kosto. Prosperoa motivoi kosto, joka näyttäytyy päänäpintymänä. Lopulta saavuttaessaan tavoitteensa, eli kostettuaan niille, jotka tekivät Prosperoa kohtaan väärin, ei tunne olekaan suloinen. Hän on saarella vankina, edelleen. Moderni länsimainen ajattelu on pitkään pitänyt kosta moraalittomana, irrationaalisenä, barbaarisena ja psykologisesti poikkeavana. Erityisesti kristillis-stoalainen perinne on tukahduttanut ja epäluonnollistanut sitä, mikä voitaisiin tunnustaa luonnolliseksi moraaliseksi vaistoksi⁸, joka saa ihmisen kostamaan vääryydet. Tässä perinteessä kosto on määritelty vahingon aiheuttamiseksi toiselle vihasta ja kaunasta käsin. Usein kosta havittelevilla nähdään olevan pahantahtoinen aikomus – ei pelkkä syy kostaa, vaan halu tehdä paha siksi, että saa siitä mielihyvää. Anteeksianto nähdään harvinaisempana hyveenä. Nykyään kirjallisuustieteen pyrkimys on värittää ymmärrystämme kirjallisen koston eettisestä ulottuvuudesta. (Tassi 2011, 10–11.)

Mielestäni Prosperon valloittajaidentiteetti on kiinnostava ja hieman ristiriitainenkin, sillä hänethän on syrjäytetty ja karkotettu omasta valta-asemastaan. Häntä on nöyryytetty ja hänet on jätetty kuolemaan. Saarelle päästyään hän kostaa, mutta ovatko koston kohteet oikeita? Prosperon reaktio on hyvin inhimillinen, sillä useinhan ihmiset toisintavat käyttäytymismalleja, joita ovat itse kokeneet – Prosperon tapauksessa hän jatkaa omalla toiminnallaan valtakulttuuria, jonka keskiöön hän on joutunut jo Milanossa. Hän haluaa, että hänet pettäneet ihmiset kokevat saman kohtalon kuin mihin he ovat hänet pakottaneet. Tämä on Tassin (2011) mainitsemaa ”silmä silmästä” -ajattelua, jossa on kyse transferenssista⁹, sillä sekä Prospero että Felix siirtävät omia tunteitaan kostaessaan: Prospero käyttäytyy täsmälleen samoin kuin häneltä vallan anastaneet, ja kohdistaa tätä käytösmallia saaren muihin henkilöihin. Viha ja katkeruus kääntyvät sisäänpäin ja ryhtyvät syömään Prosperoa sisältä. Kosto ei olekaan tyydyttävä, sillä sitä hän on hautonut, toivonut ja fantasioinut vuosien ajan, ja kun hän sen vihdoinkin tavoittaa, se ei annakaan mitään vastineeksi, vaan jättää tyhjän olon.

Sekä Prospero että Felix tajuavat käyttäneensä vuosia koston, jolla ei tavoita mitään. *Myrsky* päättyy Prosperon epilogiin, jossa hän puhuttelee konkreettista teatteriyleisöä kertoen, että hän jää saaren vangiksi, ellei yleisö anna hänen syntejään anteeksi ja tarjoa hänelle vapautusta kiitoksen avulla, eli yleisön täytyy osoittaa näytelmälle suosiota, jotta Prospero vapautuisi.

⁸ Tulkitsen tämän ihmisen luonnollisena haluna oikaista kokemansa vääryydet.

⁹ Transferenssi tarkoittaa laajaa ilmiötä, jossa ihmisen yksilöllinen kokemustodellisuus siirtyy tämän varhaisista ihmissuhteista nykyisiin – siirtyminen on sopeutumisen edellytys, joskin se voi myös vaikeuttaa sopeutumista. Kokemustodellisuus koostuu fantasioista, toiveista sekä uskomuksista. (Manninen 2019, 1–2.)

Prospero on tavallaan koko ajan kostanut itselleen. Hän on himoinnut valtaa, mutta valta ei ole tehnyt häntä onnelliseksi, koska tähän liittyy aina myös pelko vallan menettämisestä. ”Oikea” Miranda on se, joka kertoo Felixille, miten ”ylevää on olla kostamatta, vaikka voisi”, sillä Felix tuntee koston jättämän pettymyksen. Hän ei tunnekaan oloaan voittajaksi, eivätkä asiat olekaan täydellisessä tasapainossa koston jälkeen. Kosto ei ole tuonut kuollutta tytärtä takaisin. Felixin kostonhimo ei ole alun perinkään lähtenyt Tonysta ja Salista – miehistä, jotka syöksivät hänet vallasta – vaan siitä, miten hän on tuntenut itsensä epäonnistuneen. Tunteen hän on siirtänyt niihin, joille kostaminen tuntuu oikeudenmukaiselta, jolloin omaa epäonnistumista ei tarvitse käsitellä. Tiedostamattaan Felix sekä Prospero ovat siirtäneet koston juurisyyn muualle.

Kenelle Felix kostaa ja mitä? Pintapuolisesti näyttää siltä, että Felix kostaa Tonylle ja Salille, jotka ovat syrjäyttänyt hänet asemastaan teatterinjohtajana sekä ohjaajana. Näin onkin, sillä Felix punoo juonia miesten päänmenoksi ja kypsyttelee ideaa kosta vuosisien ajan. Hän käyttää lukuisia ihmisiä hyväkseen päästääkseen tavoitteeseensa. Toisaalta voidaan myös tulkita, että Felix kostaa itselleen oman tyttärensä kuolemaan johtanutta laiminlyöntiä: hän kurittaa itseään niin henkisesti kuin fyysisestikin eristäen itsensä sosiaalisista kontakteista ja elää askeettisesti ilman asioita, jotka tekevät hänet onnelliseksi. Felix velloo omassa kärsimyksessään. Mirandan (sekä tämän äidin) kuolema oli Felixille niin traumaattinen kokemus, ettei hän ole kyennyt suremaan tyttärtään. Tästä on seurannut se, että hän on tiedostamattaan kokenut Mirandan hylänneen hänet. Felix levittää kostoaan myös itsensä ulkopuolelle sillä hän kokee, että myös muiden pitäisi kostaa. Felix kokee, että hän ei ole ainoa petoksesta kärsinyt:

Mirandan rooli olisi tehnyt hänelle ihmeitä – Felix olisi saanut hänen lahjansa kukoistamaan, hän olisi voinut opettaa Anne-Marielle valtavasti asioita. Anne-Marien ura olisi lähtenyt nousukiitoon. Felix ei ole ainoa, jonka elämän Tony ja Sal ovat pilanneet. (*Noidan sikiö*, 121.)

Anne-Marie olisi siis saanut Mirandan roolin Felixin ohjaamassa *Myrskyssä*, ellei koko produktiota olisi peruttu. Felix ajattelee, että myös Anne-Marien elämä meni pilalle, koska tämä ei päässytäkään esittämään roolia. Ajatus on melko narsistinen, sillä oikeasti Felix ei ajattele Anne-Marien parasta, vaan korostaa omaa erinomaisuuttaan taiteilijana ja ohjaajana. Tulkitsen, että Felix hakee oikeutusta kostolleen, kenties tiedostamattaan – jos muutkin haluavat kostaa yhteiselle viholliselle, onko se silloin sallittavaa?

Tassin (2011) mukaan naiset, aivan kuten miehetkin, haluavat oikeutta jonkun loukattua heidän kunniaansa. He haluavat nähdä miten väärintekijät joutuvat maksamaan teoistaan. Usein länsimaisen kirjallisuuden naishahmot toimivat edistääkseen kostoaan: jos naiset eivät pääse

toteuttamaan kostoaan itse, he yllyttävät miehiä toimimaan muistuttaen heidän eettisistä velvollisuuksistaan perheen kunniaa kohtaan. Naiset siis toimivat kostajina epäsuorasti. Naisen ja koston käsitteiden liittäminen yhteen aktivoi ja järkyttää pitkään vaikuttaneita naisellisuuden, perhe-elämän sekä alistamisen sukupuolinormeja, jotka muodostavat perustan länsimaisille naiseuden rakenteille. Kirjallisuus esittää paitsi tavattoman uhmakkaita naisellisen koston tekoja, myös monia tapoja, joilla naisellinen valta nostetaan esille koston kautta. (Mts. 18–20.) *Noidan sikiössä* vain mieshahmot havittelevat kostoja näkyvästi. Kostaako Felix myös Anne-Marien ja Estellen puolesta toimien epäsuorana kostajana? Anne-Marie tuntuu olevan mukana toiminnassa, kunnes hän tapaa Freddieen ja tajuaa, että Felixin kostotoimet ovat liioiteltuja, eikä hän itse kaipaa enää kostoja. Myös Mirandan aave voisi hakea kostoja isänsä laiminlyönnistä, muttei tee niin. Naisten anteeksiantoa voisi tulkita heikkoutena, mutta itse näen sen älynä: siinä missä mieshahmot kokevat kolauksen heidän maskuliinisessa valta-asemassaan johtajana ja näin lähes tuhoavat itsensä, naiset keskittyvät anteeksiantoon ja onnistuvat pääsemään elämässään eteenpäin.

Felixin kohdalla kosto muodostuu pikemminkin suojamuuriksi vaikeiden asioiden käsittelylle – hän ei ole käsitellyt niitä, vaikka hän pakeneekin yhteiskunnasta sekä fyysisesti että henkisesti. Kristeva (1998) kysyy, eikö ihminen symbolisena eläimenä säily hengissä ilmaisemalla vihaa, eli halua toisen ihmisen tuhoamiseen, kenties jopa ennen kaikkea itsensä tappamiseen? Pidätelty väkivalta johtaa siihen, että minä surmaa itsensä, jotta subjekti voi syntyä. (Mts. 201.) Felix tappaakin itsensä, sen hetkisen minän, paeten jonkun toisen identiteettiin, Mister Dukeen. Felixin kohdalla voidaan puhua myös traumasta. Siimes (1998) on tiivistänyt Kristevan ajatusta trauman käsitteestä, ja hän sanoo sen olevan äkillinen ja ennakoimaton tapahtuma, joka synnyttää niin voimakkaita psyykkisiä reaktioita, että ihmisen totutut käsittelytavat eivät riitä trauman työstämiseen – traumaa ei siis osata työstää eikä jäsentää. Trauma voi jäädä ihmisen mieleen ja tulla esille sellaisissa tilanteissa tai paikoissa, jotka jollain tavalla liittyvät trauman aiheuttajaan. Ihminen toistaa tiedostamattaan vaikeaa kokemusta, jolloin ihmisen psyykkiset rakenteet saattavat rikkoutua ja täten ihmisestä voi tulla pirstaleinen ja tuhoutumisaltis. (Mts. 302.)

Felixin kokema trauma – perheen kuolema – on jäänyt hänen sisälleen. Kun hän myöhemmin menettää työnsä ja asemansa yhteiskunnassa, trauma tekee hänestä toimintakyvyttömän ja hän jättäytyy pois yhteiskunnasta. Felixin luoma aave kuolleesta tyttärestään on trauman laukaisema puolustusmekanismi, jonka myötä Felixin ei tarvitsisi käsitellä tyttären kuolemaa eikä sitä, että hän on täysin yksin. Miranda on hahmona kiinnostava, sillä hän on selkeästi osa

Felixiä, ei niinkään oma hahmonsa. Aave itsessään voisi olla yliluonnollinen elementti, joka on Felixin kuvitelma, joka symboloi Felixin nyrjähtänyttä sisäistä todellisuutta. Miranda on Felixin kuva tämän surusta ja vihasta, tapa siirtää omia tunteitaan itsensä ulkopuolelle, jotta niitä olisi helpompi käsitellä, tai ei tarvitsisi käsitellä lainkaan. Tassi (2011, 46) puolestaan kertoo, että moderni psykologinen näkökulma heijastaa Horneyn psykoanalyttistä arviota, joka esittää koston kuvaannollisesti henkisenä vaivana ja sairautena, joka viivästyttää tai estää hyväksymiseen ja anteeksiantoon perustuvaa paranemisprosessia. Tästä on Felixin kohdalla kyse: kun hän vihdoinkin ymmärtää, ettei kostaminen ja vihassa eläminen tuo hänen menetettyjä rakkaitaan takaisin, hän aloittaa paranemisprosessin, jonka myötä hän kykenee antamaan anteeksi niille, jotka syöksivät hänet vallasta. Hän on saavuttanut työnsä menettämisen jälkeen paljon, eikä kosto olekaan enää suloinen, vaan anteeksianto tuo helpotuksen.

Kristeva (1998) kysyy, mihin anteeksianto kohdistuu? Hän jatkaa, että rikkomuksiin tietenkin, henkisiin ja fyysisiin haavoihin, viime kädessä kuolemaan. Kristevan mukaan kuolema jää ehdottomaksi pahuudeksi, sillä kuolema on ehdoton eikä siltä voi välttyä. (Mts. 213.) Felixin kohdalla anteeksianto on täydellinen vasta sitten, kun hän kykenee antamaan Mirandalle anteeksi sen, että tämä kuoli. Tähän anteeksiantoon liittyy myös anteeksianto omalle itselle, siitä, että Felix on laiminlyönyt tyttärtään aiheuttaen välillisesti tämän kuoleman. Myös Felixin puoliso on kuollut, mutta vielä tätäkin kipeämpi menetys oli Mirandan poismeno. Kristeva (1998, 225) sanookin, että ”anteeksianto muotoilee alistettujen ja loukattujen ihmisten suhteita: se tuottaa ryhmän sopusoinnun”. Sekä *Noidan sikiö* että *Myrsky* päättyvät anteeksiantoon ja vapautukseen, jolloin kaikki saavat juuri sen sopusoinnun, jonka kosto ja viha ovat estäneet. Prospero sekä Felix tavoittelevat kumpikin vapautta, mutta vapauden edellytyksenä on näissä molemmissa tarinoissa se, että kykenee päästämään irti kostosta ja antamaan vihollisilleen anteeksi. Ilman näitä kumpikaan, ei Prospero eikä Felix voi olla vapaa.

Kuten *Myrskyssäkin*, myös *Noidan sikiössä* lopuksi Felix saa kaipaamansa hyvityksen vihollisiltaan, vaikka Shakespearen näytelmän lopun katumus ja anteeksianto ovat *Noidan sikiössä* melko ironisoituneita: sovinto saavutetaan vain kiristyksellä Felixin uhattua julkaista poliitikkojen nolon käytöksen paljastava video internetissä. (Howells 2017, 312.) Felix onnistuu kostossaan, vaikka se tuntuukin epätodennäköiseltä loppuratkaisulta, huomioiden Felixin luonteenpiireet: hän on narsistinen mies, jonka elämä on pyörinyt lähinnä koston ympärillä, vaikka koston syy ei pohjimmiltaan olisikaan se, miltä se näyttää. Kuitenkin *Noidan sikiössä* päähenkilö kykenee kasvamaan, aivan kuten *Myrskyssäkin*. Tärkeintä ei olekaan se, onnistuuko Felix kostossaan. *Myrskyssä* kasvu johtaa vapautumiseen, joka nähdään, kun

Prospero lähtee saarelta ja luopuu taikuudestaan, joka on ollut edellytyksenä hänen vallalleen. Felix toimii samanaan tapaan. Hän palaa vanhaan työhönsä, mutta pienin muutoksin: nyt hän on tiimipelaaja, ei yksinvaltiainen kuten aiemmin. Hän on myös luopunut tyttärensä aaveesta, joka voidaan lopussa rinnasta Prosperon jättämään taikuuteen.

Noidan sikiössä taide voidaan nähdä välineenä, joka vaikuttaa vahvasti ihmisten henkiseen kasvuun sekä hyvinvointiin. Erityisesti vangit saavat Felixin Shakespeare-kurssista paljon: he pääsevät hyödyntämään luovuuttaan teatteriproduktiossa, jossa jokaisella on oma tehtävänsä ja oma tärkeä roolinsa. Tällaisella kurssilla, etenkin vankilamiljöössä toteutettuna, vangit ovat ikään kuin turvallisessa paikassa, jossa tilanne on koko ajan ohjattu sekä valvottu, jolloin he voivat kokea turvallista heittäytymistä. Vangit pääsevät myös analysoimaan Shakespearen näytelmiä ja näin he voivat myös löytää samastuttavia hahmoja ja tilanteita. Esimerkiksi Calibanin ja Arielin hahmot herättävät vangeissa paljon erilaisia tunteita, osa heistä samastuu näihin voimakkaasti. Vankien lisäksi Felix saa taiteesta ja tästä kurssista paljon. Hän hyödyntää tilaisuuttaan kostolle, jonka voimana hän käyttää taidetta, erityisesti juuri *Myrskyä*.

Taide on myös väline käsitellä tyttären kuolemasta johtuvia surua ja syyllisyyttä. Kurssin myötä yksinäinen Felix saa elämälleen uuden suunnan ja merkityksen. Taide liittyy myös vapauteen, sillä taide toimii *Noidan sikiössä* ikään kuin porttina vapaudelle: sen avulla Felix saavuttaa kostonsa, mutta onnistuu myös vapauttamaan itsensä surun ja vihan vankiloista. Felix ei ole ainoa, joka voi käsitellä elämänsä kipupisteitä juuri *Myrskyn* kautta. Vangit voivat näytelmän avulla pohtia omaa asemaansa yhteiskunnassa: he ovat tuomittuja rikollisia, vankeja, jotka on suljettu rangaistuslaitokseen. Osallistumalla näytelmään he eivät ainoastaan pääse käsittelemään omaa tilannettaan, vaan he saavat myös pienen palan vapautta arkeensa. Felixin ohjauksessa vangit saavat työstää omaa osuuttaan rauhassa, sillä toiminnan ja tarjotun vapauden pohjana on molemminpuolinen kunnioitus sekä luottamus. Felix tuntuu ajattelevan, että projektin täytyy antaa jonkinlaista vapautumista ja voimaantumista, jotta taiteelliset odotukset täyttyvät. Felix viittaa useassa kohdassa siihen, miten taidemaailma on hyvin miehinen ja vaikea naiselle. Felixille ja vangeille tuleekin yllätyksenä, miten osaava ja ammattitaitoinen Anne-Marie on: hän ei ole vain hentoinen ja heikko tanssija, vaan voimakas ja lahjakas tanssija sekä näyttelijä, jolla ei ole lainkaan vaikeuksia pärjätä taide- eikä vankilamaailmassa.

Molemmissa teoksissa keskeisenä osana tarinaa on taikuus, joka on varsinkin *Noidan sikiössä* myös tärkeä osa taidetta. Taikuus vaikuttaa tapahtumiin sekä hahmoihin ja heidän

toimintaansa. Teoksissa esiintyvä taikuus on kuitenkin keskenään hyvin erilaista. Felixin taika liittyy teatteriin. Kun puhutaan teatterista, voidaan törmätä käsitteeseen ”teatterin taika”, jonka itse käsitän siten, että sillä tarkoitetaan teatterin ainutlaatuista olemusta taidemuotona: se esittää taidetta, joka koetaan yhdessä hetkessä, eikä se tallennu mihinkään. Teatteriesitys on olemassa vain siinä hetkessä ja vaikka samaa esitystä esitettäisiin satoja kertoja, on se silti joka kerta oma uniikki esityksensä. Taikuuteen liittyvät myös teatterin illuusiot, joilla yleisölle esitetään tiettyä todellisuutta. Vaikka sekä Prosperoon että Felixiin voidaan liittää tietynlaista magiaa, on se heillä keskenään hyvin erilaista – Prosperon kenties lähempänä saduista ja fantasiasta tuttua maagista taikaa, kun taas Felixillä taikuus on sidoksissa teatteriin ja taiteeseen. Molemmat kuitenkin käyttävät taikuuden synnyttämisessä ja oman myrskynsä nostattamisessa hyväkseen muita henkilöitä. *Noidan sikiössä* taikuutta voidaan löytää myös Felixin ja Mirandan suhteesta, sillä Felix on herättänyt kuolleen tyttärensä henkiin. Tätä voidaan tulkita myös hulluuskuvauksena. Myös jäähyväiset teatterille ja teatterimaailman täysin omanlaiselle taialle ovat esillä *Noidan sikiössä*, sillä tarinan päähenkilö Felix luopuu urastaan teatterin parissa, jolloin hänenkin joutsenlaulunsa on *Myrsky*.

Voidaan tulkita, että Prosperon taikuus edustaa valkoista taikuutta, jonka vastakkaisena voimana on Calibanin ja tämän äidin Sycoraxin edustama musta magia. Sycoraxin hahmo tuntuu häiritsevältä, sillä hän ei ole varsinaisesti mukana näytelmässä – hänestä ainoastaan puhutaan. Hänessä ruumiillistuvat pelot ja kauhut, joita aikalaiset kanavoivat noitavainoihin. Sycoraxin hahmo tarjoaa kontrastin avulla mahdollisuuden nähdä Prosperon erilaisena yliluonnollisten voimien hyväksikäyttäjänä: viisaana miehenä, joka pyrkii käyttämään tietoansa ympärillään olevan maailman parantamiseen. Shakespeare kirjoitti näytelmää sellaiseen aikaan, jolloin taikuus otettiin todella vakavasti (esimerkiksi noitavainot). (Hirst 1984, 22.) *Noidan sikiössä* tällaista varsinaista erilaisten magioiden vastakkainasettelua ei ole.

Felixin taikuus on vahvasti kytköksissä teatterin taikaan, aivan kuten Prosperon taikuus ei toimisi ilman Arielia. Felix käyttää taikuutta myös KasiKäden kanssa – KasiKäsi on Felixille kuin Ariel, taian ja sitä kautta myös koston mahdollistaja, sillä KasiKäsi on tekniikkavelho. Yhdessä he valjastavat teknologian käyttöönsä. Felix kostaa Salille ja Tonylle huumaamalla heidät ja kuvaamalla miesten kokeman kauhistuttavan huumetripin, jonka päätyttyä hän uhkaa miehiä julkaisemalla videon internetissä, elleivät he suostu Felixin vaatimuksiin. Juoni, jonka Felix on kostoaan varten punonut, pysyy salassa, koska Felixin ja KasiKäden luomalla illuusiolla on onnistuttu saavuttamaan oikeita tuloksia. Taika katoaa, kun Felix ja KasiKäsi purkavat laitteet, mutta jotain outoa tapahtuu silti – KasiKäsi kuulee heiveröistä laulua

kuulokkeista. Laulaja on Felixin kuollut tytär, Miranda, joka näyttäytyy Arielin hieman jopa aavemaisena kaksoisolentona. (Howells 2017, 312.) Onko Miranda sittenkin ”oikea” aave, ei pelkästään Felixin mielenterveyden järkkymisen ilmentymä? Tämä näkökulma tekisi *Noidan sikiöstä* kenties jonkinlaisen kauhu- tai fantasiakertomuksen.

Yksi teosten taikuuden tuotoksista on myrsky, jonka symboloi Prosperon kosto. Prosperolla on Arielin avulla kyky muuttaa sääolosuhteita maagisesti. Tällaisten maagisten kykyjen lisäksi Prospero on taitava manipuloija, ja hän käyttääkin tätä kykyä häikäilemättömästi hyväkseen. Tärkeä taikuuteen liittyvä yksityiskohta on siinä, ettei Prosperon taika olekaan täydellistä – se ei nimittäin toimi Sebastianiin ja Antonioon, jotka eivät ole katuvaisia, vaikka suunnitelman mukaan näin piti tapahtua. Hirst (1984) pohtiikin, onko Prosperon taian epäonnistumisella jokin syvempi merkitys: hänen mukaansa Prosperon taikuus ei kykene vaikuttamaan tiettyihin asioihin lainkaan, kuten esimerkiksi Calibaniin. Hirstin mukaan Prospero on idealisti, ei realisti, ja taikuus tekee Prosperosta jumalan kaltaisen, mutta myös jonkin muun kuin ihmisen. Tämä selittäisi sen, miksi Prospero vaikuttaa niin epäsopivalta toimimaan esimerkiksi Mirandan kanssa, tai muissa sellaisissa tilanteissa, joita täytyy käsitellä ihmisyyden kautta, ei magian avulla. Hirst ehdottaakin, että tämä olisi syy sille, miksi Prospero tuntuu olevan niin tyytymätön ”reaalimaailmaan”, mikä on maksanut hänelle hänen asemansa herttuana. Lopulta Prospero kuitenkin oppii ihmisyyden arvon. (Mts. 25–29.) Prospero haluaa tittelinsä, asemansa sekä valtansa takaisin, ja hänen suunnitelmaansa kuuluu myös Ferdinandin ja Mirandan saattaminen yhteen. Heidän rakastumiseensa edes Prosperon voimat eivät ole riittävät, vaikka hän tekeekin kaikkensa, jotta olosuhteet olisivat otolliset. Miranda ja Ferdinand mieltyvät toisiinsa heti, jolloin Prosperon suunnitelma toteutuu: hän haluaa oman asemansa takaisin, sekä yhdistää Milanon ja Napolin tyttärensä avioliiton avulla.

Myös *Noidan sikiössä* nostatetaan myrsky. Jos alkuperäisteoksessa Prospero nostattaa myrskynsä ilmanhenki Arielin avulla, romaanissa Felix toteuttaa oman myrskynsä näytelmän muodossa. On kuitenkin tärkeää esittää kysymys, mitä myrsky merkitsee Felixille? Kyseessä ei ole vain näytelmä, jonka esittämisestä Felix on haaveillut vuosia, vaan huomio on myös kostossa sekä lopulta myös taiteen tekemisestä yhdessä vankien ja Anne-Marien, eli Mirandan kanssa. Myös sillä on suuri merkitys, että koston välineeksi valittu näytelmä on juuri *Myrsky*, joka käsittelee kostoja. Mielestäni keskiössä on *Noidan sikiön* henkilöhahmojen tekemä tulkinta *Myrskystä*, joka on postmoderni ja erilainen kuin alkuperäisteos. Myrsky toistuu *Myrskyn* esityksessä, jossa haaksirikkoisiksi joutuvat Felixin viholliset. Myrsky siis symboloi kostoja.

4.4 MILJÖÖ

Sekä *Myrskylle* että *Noidan sikiölle* olennaista on se, millaisessa miljöössä kaikki tapahtuu. Miljööllä tarkoitan tässä yhteydessä konkreettista paikkaa, johon teokset sijoittuvat, sekä myös henkistä paikkaa, eräänlaista mielentilaa, joka etenkin *Noidan sikiössä* on vahvasti kytköksissä konkreettiseen miljööhön. *Myrskyssä* tapahtumat sijoittuvat saarelle, joka muistuttaa Karibian saarta. Tämä on huomioitu *Noidan sikiössäkin*. Esimerkiksi Felixin hankkiessa rekvisiittaa kaupan myyjä kysyy, onko Felix lähdössä risteilylle. Felix vastaa: ”Kyllä”, hän sanoo. ”Maaliskuussa. Karibialle”, hän jatkaa.” (*Noidan sikiö*, 205.) Felix nimittäin tekeekin mielikuvitusmatkan *Myrskyn* maisemiin ohjatessaan vankilan *Myrskyn*. *Myrskyssä* miljöönä on saari, jolta Prospero ja kumppanit eivät pääse pois, vaikka haluaisivat – eli voidaan tulkita heidänkin olevan tietynlaisessa vankilassa. Varsinkin *Myrskyn* epilogissa asetelma korostuu, kun Prospero vertaa saarta vankilaan. Prospero on myös oman kostonsa ja kaunansa vanki, sillä vuosia kestänyt viha on saavuttanut sen pisteen, jossa mikään ratkaisu ei tunnu tyydyttävältä. Kaikki *Myrskyn* saaren asukkaat ovat luonnon armoilla, paitsi Prospero, joka käyttää Arieliä muokatakseen sääolosuhteita haluamallaan tavalla.

Noidan sikiössä liikutaan 2010-luvulla tarinan sijoituessa uudessa versiossa Atwoodin tuotannolle tyypillisesti Kanadaan, Ontarion provinssiin, Makeshiwegin kaupunkiin. Wiskerin (2012) mukaan Atwoodilla on vahva kanadalainen naisidentiteetti, joka ilmenee poliittisena: Atwood käsittelee omissa teksteissään yhteiskunnallisia, kulttuuripoliittisia teemoja sekä ihmisoikeuksia, vaikka usein teoksissa keskeisemmiksi nousevatkin psykologiset teemat. Wisker kuvailee Atwoodia feministisenä kirjailijana, joka on valveutunut esillä olevista, muuttuvista suuntauksista – etenkin liittyen feministisiin teemoihin. Atwood ottaa myös osaa näihin teemoihin liittyviin keskusteluihin omilla teksteillään, joissa hän käsittelee kysymyksiä suuntausten taustalla. (Mts. 8.) Ei liene ihme, että *Noidan sikiö* sijoittuu juuri Kanadaan: Dvorakin (2006, 114) mukaan kanadalaiset kirjailijat ovat tuottaneet erityisen runsaasti parodiaa, satiiria sekä karikatyyriä, jotka etäännyttävät itseään eurooppalaisista esteettisistä malleista, mutta jotka jatkavat pitkää ambivalenssin perinnettä, joka puolestaan ei rajoitu vain Kanadaan. Atwood luo siis *Noidan sikiöön* kanadalaiselle kirjallisuudelle perinteisen mallin, jossa teos sijoittuu Kanadaan ja on selkeästi tulkittavissa parodiaksi. Myös useat muut Atwoodin teokset sijoittuvat Kanadaan, joten vaikka *Noidan sikiö* muilta osin tuntuu melko poikkeavana teoksena hänen tuotannossaan, linkittyy se miljöön kautta muihin teoksiin.

Felixin tultua erotetuksi hän kaipaa paikkaa, jossa voisi nuolla haavojaan rauhassa ilman että kukaan tunnistaisi häntä. Hän lähtee harhailemaan autollaan, kunnes löytää syrjäisen hökkelin, joka herättää hänen mielenkiintonsa. Felix on Prosperon tapaan haaksirikkoinen, karkotettu omasta valtakunnastaan: ”Sangen nopeasti Felix sai huomata, että oli helppo kadota ja että koko avara maailma suhtautui hänen katoamiseensa kepein mielin.” (*Noidan sikiö*, 54). Felix yrittää siis kadota siirtymällä parrasvaloista erakoksi. Potkujensa jälkeen Felix kokee tulleen kohdelluksi ”kuin rikollinen” – tuntee hän itsensä rikolliseksi ja näin myös kohtelee itseään sellaisena? *Noidan sikiö* on myös vankilaromaani, sillä suurin osa sen tapahtumista sijoittuu Fletcherin¹⁰ vankilaan, jossa Felix työskentelee. Vankila taipuu miljöönä moneen, mutta siinä piilee myös ironinen ulottuvuus: vankila on paikka, joka suojelee ulkopuolisia rikollisia sekä estää rikollisia toistamasta rikoksiaan, mutta ennen kaikkea vankila on juuri se miljöö, joka herättää hahmojen luovuuden aivan uudella tavalla. Vankila on myös paikka, jossa Felix voi vihdoin vapautua omasta henkilökohtaisesta vankilastaan. Aivan kuten Prosperolla, myös Felixin vankila on sekä kirjaimellinen että symbolinen. Hän opettaa kirjallisuuskurssia vankilassa, mutta se ei varsinaisesti ole paikka, johon Felix on lukittuna, sillä hän menee vankilaan omasta tahdostaan¹¹.

Noidan sikiössä Felix tekee tulkinnan, jonka mukaan *Myrsky* on näytelmä erilaisista vankiloista. Tämä teema toistuu, sillä Felix ja vangit käsittelevät valtarakenteita monin eri tavoin. Tärkeimpänä tämä näyttäytyy Felixin kasvussa: hän antaa vankien tehdä omia tulkintojaan ja viedä näytelmää haluamaansa suuntaan – tämä ei olisi onnistunut romaanin alkutilanteessa. Myös vangit, näytelmän näyttelijät osoittavat kasvua, sillä ryhmän dynamiikka muuttuu tarinan edetessä. Näyttelijät ovat vangittuja miehiä, Felix puolestaan edustaa vapaata auktoriteettia, vaikka Felix on monin eri tavoin vanki itsekin. *Noidan sikiö* käsitteleeekin vankeja ja vankiloita, vankilajärjestelmää sekä erilaisia valta-asetelmia, jotka ovat näkyvimmillään Felixin suhteessa ministereihin sekä Felixin ja vankien välisessä suhteessa. Symbolisesti vankila on myös saari, jonne *Myrsky* sijoittuu, kirjaimellisestikin, sillä vankien esittämä *Myrsky* kuvataan ja esitetään vankilassa, jolloin tilat muuntautuvat kaukaiseksi saareksi. Felix itse luonnehtii paikkaa näin: ”Tässä se kaikki on, Felix miettii. Minun saarivaltakuntani. Pakopaikkani. Katumusharjoitukseni. Minun teatterini.” (*Noidan sikiö*, 103.) Vankila miljöönä muuntuu siis moneksi: *Myrskyn* saaren lisäksi se on Felixille paikka, jonne

¹⁰ John Fletcher oli dramaturgi, joka avusti Shakespearea muutaman teoksen kirjoittamisessa ja jonka Shakespeare itse valitsi seuraajakseen (Greenblatt 2004, 398). Onko tämä tietoinen viittaus Atwoodilta?

¹¹ Voidaan kuitenkin pohtia, onko työttömällä ja syrjäytyneellä henkilöllä varsinaista vapautta valita.

hän pakenee menneisyyttään. Siellä kukaan ei tunne häntä, kukaan ei tiedä hänen häpeästään, niin potkujen kuin myös perheen menehtymisen johtuvaa. Felix saa vankilassa olla joku muu – Mister Duke – sekä tehdä jotain hyvää ja epäitsekkästä, eli kuntouttaa vankeja. Toisaalta hän käyttää vankeja myös hyväkseen valjastaen nämä täyttämään henkilökohtaista kostoaan, mutta toisaalta vangitkin hyötyvät kurssista. Felix ei kuitenkaan pääse itseään pakoon, jolloin vankila on myös hänen katumusharjoituksensa. Felixin vankiloita voidaan tulkita olevan hänen surunsa ja syyllisyytensä tyttären kuolemasta, kosto, sekä fyysinen paikka, eli pieni syrjäinen hökkeli, jonne hän on itsensä eristänyt. Myös silkka yksinäisyys tuntuu tyrmältä, jonka sekä vanki että vanginvartija Felix on, sillä hän ei päästä itseään eikä muistoaan Mirandasta pois. Romanin lopussa Felix päästää irti ja vapautuu vankilastaan vapauttamalla Mirandan:

[--] Felix valmistautuu jättämään köyhän kammion, jossa tyttö on ollut vankina hänen kanssaan.
[--] Hän kysyy Felixiltä jotakin. Aikooko isä pakottaa hänet seurakseen myös loppumatkalle? Mitä hän on oikein kuvitellut – pitänyt tytön kytkettynä itseensä kaikki nämä vuodet? Pakottanut tytön tanssimaan pillinsä mukaan? Kuinka itsekäs hän onkaan ollut! [--] ”Nyt alkutilaas palaa, ole vapaa”, hän sanoo. Ja lopultakin Miranda on vapaa. (*Noidan sikiö*, 344.)

Tässä toistuu myös Felixin syyllisyys, joka kalvaa häntä liittyen lapsena menehtyneen Mirandan kohtaloon. Teoksen lopussa Felix ymmärtää, mikä häntä kahlehtii ja hän luopuu kuolleesta¹² tyttärestään – mutta saako Felix itse vapautta? Felix käy läpi *Myrskyn* teemoja sekä tulkitsee näytelmää yhdessä vankien kanssa. Felix kertoo ryhmälle, että *Myrskyssä* on yhteensä yhdeksän vankilaa. Vangit selvittävät yhdessä, mitä nämä ovat, mutta yhdeksäs vankila selviää vasta teoksen lopussa, kun Felix kertoo tulkinnastaan:

”Se on epilogissa”, Felix vastaa. ”Itse asiassa Prospero sanoo yleisölle: *Jos te ette auta minua pois täältä, joudun jäämään saarelle* – toisin sanoen lumouksen vangiksi. Hän joutuisi käymään omat kostonhimoiset tunteensa läpi yhä uudelleen. Se olisi yhtä helvettiä.” [--] ”Ihminen pyytää päästä vapaaksi vain silloin kun ei ole vapaa. Prospero on vankina itse sepittämässään näytelmässä. Siinä se tuli: yhdeksäs vankila on näytelmä itse.” (*Noidan sikiö*, 333.)

Prospero on siis itse sepittänyt näytelmän, jonka vangiksi hän on jäänyt, eli näytelmä itsessään on vankila. Näin on myös Felixin kohdalla, sillä vuosien ajan hän on yrittänyt valjastaa *Myrskyä* oman kostonsa näyttämöksi jääden vangiksi siihen – hän on jopa nimennyt tyttärensä aikanaan Mirandaksi. Toisaalta Felix on myös rakentanut elämästään näytelmän, joka

¹² Mirandan kuvitteellisuus korostuu siinä, miten tämän puhe kuvataan aina vain Felixin kautta – Mirandalla ei ole omia, suoria repliikkejä lainkaan.

noudattaa *Myrskyn* juonta melko tarkasti. Felix on siis Prospero, minkä hän tiettyssä mielessä tiedostaa sen itsekin.

Kun Felix menee Fletcherin vankilaan ensimmäistä kertaa, on kyseisen luvun nimi ”Uljas kuningaskunta” – eli Fletcherin vankila, joka ei ole lainkaan uljas ja sitäkin vähemmän kuningaskunta. Tämä on juuri Dvorakin (2006) esittelemää, Atwoodille tyypillistä liioittelevaa huumoria, jossa jotakin kuvataan reilusti liioitellen, jolloin asiasta syntyy huumoria. Otsikko voi viitata myös suoraan *Myrskyn* ja ajatukseen Prosperon valloittamasta saaresta, jolle Prospero saapuu kuten Felix Fletcherin vankilaan ottaen paikan itselleen ja tehden siitä oman ”kuningaskuntansa”. Arielin avulla Prospero pystyy manipuloimaan saaren sääitä hämmentääkseen saarelle haaksirikkoutuneita vihamiehiään. Jotkut hahmot ovat jopa tuudittautuneet syvään, hypnoottiseen uneen koko näytelmän ajan. Samoin Felix ja vangit huumaavat Tonym, Salin, Lonnie ja muut oikeusministeriön miehet saadakseen suunnitelmansa täytäntöön. Fletcherin vankila on kuin *Myrskyn* saari, joka näyttäytyy eri hahmoille erilaisena miljöönä – usein outona ja tuntemattomana, jopa pelottavanakin. Etenkin ministeriön vieraat ovat kuin eksyksissä jouduttuaan teatteriesityksen sijaan keskelle Felixin hurjaa kosta, joka muistuttaa *Myrskyn* vastaavien hahmojen kokemaa haaksirikkoa.

Noidan sikiön vankila on maskuliininen miljöö: Fletcherin vankila on miesvankila, joten kaikilla tuomiotaan suorittavat ovat miehiä. Jokisen (2010) mukaan ”miehen” määrittelyminen on vaikeaa, mutta ”maskuliinisuuden” vielä ongelmallisempaa. Hän kuitenkin sanoo, että länsimaisessa kulttuurissa yleisiä maskuliinisina pidettyjä ominaisuuksia ovat muun muassa tunteiden kontrollointi, toiminnallisuus, hallitsevuus, suoriutuminen, rationaalisuus sekä fyysinen voima. Maskuliinisuuteen eivät kuulu feminiiniset piirteet, jollaisiksi lukeutuvat esimerkiksi emotionaalisuus, empaattisuus sekä yhteisöllisyys. Maskuliinisuus ja feminiinisyys mielletään usein toistensa vastakohdiksi niin, ettei maskuliinisuuteen sekoitu mitään feminiinistä. (Mts. 128–129.) Ääripäitä ovat siis puhtas maskuliinisuus ja feminiinisyys. Molemmat yhdistyvät heteroseksuaalisen halun kautta. Täytyy kuitenkin muistaa, etteivät maskuliinisuus ja feminiinisyys ole universaaleja luonnon lakeja, vaan ihmisen tuottamia merkitysrakenteita sukupuolista – rakennettuja, ideologisia sekä muutettavissa olevia. Maskuliiniseksi määritellyt ominaisuudet tuottavat miehen kategorian, mikä tarkoittaa sitä, että mitä enemmän yksilö näitä piirteitä omaa, sitä varmemmin hän on ”mies”. Maskuliinisuus voidaan nähdä miehisten ominaisuuksien ideaalina: mitä enemmän miehessä on maskuliinisia ominaisuuksia, sitä enemmän hän on mies. (Jokinen 2010, 128–129.) Konkreettinen Fletcherin vankila on hyvin maskuliininen miljöö, sillä kaikki vankilan

vangit ovat tuomittuja rikollisia, sekä miehiä. Vankien maskuliininen ajattelu tulee ilmi monella tapaa, etenkin heidän suhtautumisessaan feminiinisyyteen. Myös ulkopuolelta tulevat oletukset, stereotypiat ja tavallaan myös odotukset, jotka kohdistuvat tuomittuihin miespuolisiin rikollisiin voimistavat painetta toteuttaa maskuliinisuutta ja olla ja toimia kuten ”oikea” mies. Miljöötä voidaan tarkastella feministisesti siltä osin, että myös Anne-Marie on naisena osa tätä maskuliinista tilaa. Häntä kiusataan aluksi ja tehdään selväksi, ettei hän kuulu miesten maailmaan, mutta Anne-Marie onkin vahva nainen, joka rikkoo käytöksellään rajoja ja tiettyjä asenteita, joita aiheeseen voidaan mieltää. Anne-Marie on samalla viivalla miesten kanssa, eikä vankila ole miljöönä este hänelle toimia ryhmän jäsenenä, vaikka hän omaakin heikoksi ajateltuja feminiinisiä piirteitä.

Vankilaa voidaan kutsua myös rangaistuslaitokseksi, eli paikaksi, jossa tuomitut rikolliset kärsivät rangaistusta tehdystä rikoksestaan. Vangeilla ei ole valtaa omasta elämästään, vaan valta on siirtynyt vangitsijoille, vanginvartijoille ja muulle vankilan henkilökunnalle, esimerkiksi Felixille. Felix kuitenkin käyttää valtaansa melko lempeästi antaen vangeille paljon erilaisia vapauksia. He myös pohtivat yhdessä valtaa ja vallankäyttöä *Myrskyssä*. Siinä valta perustuu voimankäyttöön: ”Saari on vankila, ja missä on vankiloita, siellä on oltava rangaistuksen toimeenpanijoita. Muuten kaikki vangit vain häipyisivät, menisivät matkoihinsa.” (*Noidan sikiö*, 163.) Konkreettinen vankila muuntautuu myös Felixille tärkeäksi tilaksi, nimittäin teatteriksi. Teatteri on miljöönä tärkeä, sillä *Myrsky* on viime kädessä näytelmä: vaikka se sijoittuu saarelle, on sitä tarkoitus esittää teatterissa, joka muuntautuu eri elementtien avulla saareksi. *Noidan sikiön* teatteri ei ole perinteinen teatteritalo, vaan näytelmä rakennetaan vankilaan, joka muuntautuu teatteriksi sekä *Myrskyn* saareksi. Teatteri edustaa montaa eri asiaa: aluksi se on Felixin valtakunta, jossa hän saa tuottaa taidettaan ja ilmaista itseään vapaasti. Kun hänet syöstään vallasta, hänen uusi teatterinsa onkin vankilassa, jossa näyttämö on vaihtunut vanhoiksi vankiselleiksi eikä käytettävissä ole enää alan huippuammattilaisia, vaan sekalainen joukko vankeja.

Vankilassa on paljon erilaisia rajoitteita, joten Felixin täytyy opetella tekemään teatteria täysin eri tavoin kuin mihin hän on aiemmin tottunut. Hän joutuu käyttämään luovuuttaan aivan uudella tavalla, ja vaikka aluksi näyttäisi siltä, ettei vankila ole paras ja luovuutta ruokkivin ympäristö, mullistaa se produktion jäsenten tavan tehdä teatteria. Felixin tulkinnan mukaan Prospero on näytelmän vanki, mikä viittaa siihen, että teatteri tarjoaa erilaisia asioita erilaisille ihmisille, esiintyjille sekä yleisölle. Teatteri on läsnä kaikessa, niin fyysisenä miljöönä kuin myös henkisenä, sillä Felix ohjaa omaa elämäänsä kuten *Myrskyä*. Teatteriin voidaan ajatella

liittyvän myös luovuuden tila. Felixin, Anne-Marien ja koko työryhmän alettua töihin muuttuu vankila, eli oletettavasti ei kovin kodikas, laitospäinen tila, jossa vangit kärsivät rangaistuksiaan tekemistään rikoksista, teatteriksi, jossa he luovat yhdessä oman versionsa *Myrskystä*. Felix on alun perin pakotettu ulos oikeasta teatterista, mutta nyt hän luo oman teatterinsa aivan toiseen tilaan. Teatteri on siis pikemminkin hahmojen luoma henkinen tila kuin fyysinen paikka.

5 NOIDAN SIKIÖN HENKILÖHAHMOT

Tulkintani mukaan *Noidan sikiön* henkilöhaahmot ovat avain kahden teoksen välisessä suhteessa. *Myrskyssä* esiintyvät hahmot toisintuvat omilla tavoillaan *Noidan sikiössä*, eivätkä kaikki hahmot ole suoria vastineita *Myrskyn* hahmoille, vaan jotkut ovat *Noidan sikiössä* jakautuneet useammaksi hahmoksi. Olen valinnut tarkempaa analyysia varten kolme mielestäni keskeisintä hahmoa, joiden kautta teoksen eri elementit välittyvät parhaiten, ja joita on tällöin hedelmällisintä analysoida. Nämä hahmot ilmentävät selkeimmin ajatusta siitä, miten henkilöhaahmot toimivat uudelleenkirjoituksena. Henkilöhaahmoissa parodia ja ironia näyttäytyvät Atwoodin teksteissä usein siten, että pilkan kohteena olevat arvot on usein ruumiillistettu henkilöhaahmoiksi. Tällaiset hahmot on usein tyylitelty karikatyyrimäisiksi; esimerkiksi *The Handmaid's Tale* (1985) -romaanissa alempiarvoisia naisia sortava Aunt Lydia on kuvattu hirviömäiseksi naiseksi, jolla on pitkät, kellertävät jyrjämäiset hampaat. (Dvorak 2006, 124.) *Noidan sikiössä* etenkin Felixin viholliset, Tony ja Sal, edustavat sellaista rikasta elitismiä, joka ei arvosta esimerkiksi taidetta – he ovat lopettamassa vankilan Shakespeare-kurssin, sillä heidän mielestään se on hullutusta: ”Vankilat ovat eristys- ja rangaistuslaitoksia, ei niissä ole tarkoitus väen väkisin yrittää sivistää yksilöitä joita ei kerta kaikkiaan voi sivistää.” (*Noidan sikiö*, 254). Sal ei arvosta taidetta, etenkin koska hänen poikansa Freddie haluaisi ”näyttelijänrentuksi”, eikä juristiksi. Tony kuvataan prameasti pukeutuvana miehenä, jonka lipevyyttä sliipattu ulkomuoto lisää entisestään, ja Sal puolestaan stereotyyppisenä lupauksensa pettävä poliitikkona, joka käyttää ihmisiä surutta hyväkseen edetäkseen itse urallaan – he ovat siis hyvin tyypillisiä ”pahiksia”, limaisia, ylimielisiä ja rikkaita, jotka sortavat vähempiosaisia oman etunsa nimissä.

Warholin (2012) mukaan sekä narratiiviselle teorialle että feministiselle kritiikille on ratkaisevan tärkeää muistaa, että hahmot eivät ole oikeita ihmisiä. Hahmot ovat merkkejä sivulla, jotka koostuvat aakkosellisista merkeistä, jotka tuovat esiin ”keitä” he ovat. Heillä ei ole psykologiaa eikä subjektiviteettia. Hahmot ovat representaatioita, joiden avulla romaanikirjailija jäsentää tekstiään. (Warhol 2012, 119.) Mielestäni on kuitenkin tärkeää tutkia, millaisia representaatioita hahmot välittävät – käyttämieni esimerkkiteosten suhteen etenkin siinä mielessä, miten representaatiot muuttuvat tekstin eri versiossa. Tulkitsen *Myrskyn* sekä *Noidan sikiön* henkilöhaahmoja ihmisenkaltaisina, vaikka he eivät oikeita ihmisiä olekaan. He kuitenkin toimivat kuten ihmiset, ja heidän käytöksessään, puheessaan ja muussa olemisessa on paljon sellaista psykologiaa, jollaista myös oikeista ihmisistä ja oikeiden

ihmisten toiminnasta voidaan havaita. Myös lukijan ja tekstin sekä kirjailijan ja tekstin väliset transferenssit¹³ tekevät henkilöhahmoista inhimillisiä toimijoita. Smith (2010) esittääkin, että henkilöhahmon tarkastelu ihmisenkaltaisena rakenteena on yleinen tapa nähdä ja ymmärtää henkilöhahmot. Smithin mukaan hahmot käsitetään oikeiden ihmisten kaltaisina – erona on vain se, etteivät hahmot ole oikeasti olemassa. Hahmot muodostavat pääosan sitoutumisestamme kertomuksiin: tulkitsemme hahmojen erilaisia piirteitä, ilmeitä sekä eleitä, erotamme päähenkilöt sivuhenkilöistä, pyrimme määrittämään hahmojen toiveet ja tavoitteet sekä tutkimme hahmojen menneisyyttä ja tulevaisuutta. Kertojat muokkaavat kokemustamme hahmoista. Lisäksi kokemuksemme hahmoista muovautuu moraaliseen näkökulmasta käsin. Tiedostamme kuitenkin koko ajan hahmojen keinotekoisuuden, sillä kuten on jo mainittu, hahmot eivät ole oikeita ihmisiä. (Mts. 234–236.)

Henkilöhahmoja tutkittaessa, etenkin kun kyseessä on näin voimakkaan intertekstuaalinen kytkös, nostan esille interfiguraalisuuden käsitteen. Müllerin mukaan interfiguraalisuus on yksi intertekstuaalisuuden tärkeimmistä osa-alueista; ovathan henkilöhahmot suuressa merkityksessä kertovissa teksteissä. Interfiguraalisuus keskittyy siis henkilöhahmoihin, joita jokin toinen kirjallinen hahmo jäljittelee, toisintaa tai joihin toinen hahmo samaistuu. (Müller 1991, 101.) Interfiguraalisuutta voisi toisin sanoen kutsua termillä hahmojenvälisyys, siinä missä intertekstuaalisuus on tekstienvälisyyttä. Nimillä on suuri merkitys interfiguraalisuudessa. Kahden eri tekstin henkilöhahmojen samanlaiset nimet ovat interfiguraalisia. Yksi keskeisimmistä interfiguraalisuuden osa-alueista on internyymisyys. Henkilöhahmojen linkittyessä nimiensä kautta kyse on internyymisyydestä – henkilöhahmon nimeen viittaaminen toisessa tekstissä luokitellaan tällaiseksi, oli kyseessä sitten täysin identtinen nimi tai jollain tavalla eri muotoon muutettu. (Müller 1990, 101–102.)

Nimillä on suurempi vaikutus kuin aluksi voisi kuvitella: nimet saattavat vaikuttaa lukijan käsityksiin, joita hän muodostaa henkilöhahmosta juuri nimen perusteella. (Müller 1991, 103.) Kun esimerkiksi juuri *Noidan sikiössä* Felixin tyttären nimi on Miranda, voi lukija siirtää tähän *Myrskyn* Mirandan ominaisuuksia, vaikka niitä ei tekstissä suoraan kerrota. Toisaalta tilanne voi olla myös päinvastainen: nimien samankaltaisuus saattaa korostaa hahmojen välisiä vastakohtia (Müller 1991, 103). Toisin sanoen nimet ovat vahvasti mukana henkilöhahmojen välisissä suhteissa, vaikka puhutaankin kahdesta (tai useammasta) eri teoksesta. *Noidan sikiössä* etenkin Mirandan nimi on mielestäni oleellinen, sillä eniten *Myrskyn* Mirandaa

¹³ Eli kun lukija siirtää tekstiin ja tekstin sisältämiin hahmoihin omia tunteita, toiveita tai pelkoja. Sama toimi siinä, miten kirjoittaja siirtää näitä samoja asioita omaan tekstiinsä ja hahmojensa ellettäviksi.

muistuttava hahmo onkin Anne-Marie, joka omalla tavallaan kuitenkin on Miranda. Hahmojenvälisyys tulee esille etenkin niissä kohdissa, joissa verrataan *Noidan sikiön* hahmoja *Myrskyn* hahmoihin ja pohditaan kahden hahmon välistä suhdetta – mitä yhteistä hahmoilla on?

5.1 PROSPERO JA FELIX

Tässä aluvussa keskityn kummankin teoksen päähenkilöön, eli *Myrskyn* Prosperoon sekä *Noidan sikiön* Felixiin. Prosperon nimi viittaa tämän mahtavuuteen, sillä prosperus on latinaa ja tarkoittaa onnekasta tai menestyvää (*Myrsky*, 30). Tällainen hahmo Prospero pintapuolisesti katsottuna onkin. Toisaalta Prospero on myös melko surullinen hahmo, valtansa menettänyt mies, jonka koko elämä on tyhistetty saarelle, jonka asukkaita hän yrittää epätoivoisesti pakottaa oman valtansa alle. Prosperon harteilla lepäävät maagisen viitan lisäksi ahneus, kosto ja viha, jotka myöhemmin vaihtuvat anteeksiantoon. Prospero on Milanon entinen herttua, joka on perehtynyt salatietoon ollessaan hallitsijana. Kun Prospero joutuu Karibian saarta muistuttavalle saarelle, hän ottaa vallan omakseen orjuuttaen saaren alkuperäisiä asukkaita, esimerkiksi Calibanin. Prospero on aluksi ottanut Calibanin kasvattipojaksi, kuitenkin kohdellen häntä täysin epäinhimillisesti. Toinen Prosperon orjuuttama hahmo on saarella elävä ilmanhenki Ariel. Prospero on pelastanut Arielin velho Sycoraxin rangaistuksesta, ja käyttää tämän maagisia kykyjä häikäilemättömästi hyväkseen luvaten Arielille kerta toisensa jälkeen vapauden kuitenkin lunastamatta lupaustaan. Näytelmän alussa Ariel nostattaa Prosperon käskystä myrskyn, jonka seurauksena Prosperon viholliset Antonio ja Alonso, sekä Alonson poika Ferdinand haaksirikkoutuvat saarelle. Näytelmän lopussa Prospero on saanut kostonsa – Arielin avulla. (Ilmonen 2012, 245–245.)

Prosperon hahmo valloittajana on kiinnostanut tutkijoita kautta aikojen. Prospero hyödyntää ”etu oikeuksia”, jotka hänelle myönnetään patriarkaalisen ja siirtomaaelämän yhdistämisen myötä, omistamalla itselleen oikeudet saareen ja yrittäen muuttaa siitä panoptikon¹⁴-tyyppisen vankilan. Prospero käyttää niin sanottua absoluuttista auktoriteettiaan muihin hahmoihin pyrkien hallitsemaan käyttämällä kielellistä ylivaltaa – hän opettaa omaa kieltään ja nimeää

¹⁴ Panopticoni on vankila, jossa vankisellit on sijoitettu kehän keskellä sijaitsevan valvontatornin ympärille. Torni on pimeä ja sellit valaistu, jolloin vangit eivät tiedä milloin heitä tarkkaillaan. Tällainen järjestely lisää hallintaa, jonka seurauksena vangit alkavat itse säädellä omaa käytöstään, jotta välttyisivät rangaistuksilta. (Kantola 2010, 85.)

asiat ja ihmiset. Voidakseen tulla oman itsensä luoman tarinan kaikkietäväksi kertojaksi hän kontrolloi ja manipuloi toisten muistoja, aisteja ja kokemuksia. Tämä näyttäytyy sekä patriarkaalisena että koloniaalisena pyrkimyksenä. (Boğosyan 2012, 38–39.) Prospero orjuuttaa ”alamaisiaan” uhkailemalla ja käyttämällä pelkoa motivaationa:

PROSPERO

Jos vielä mariset, niin minä isken halki tammen ja sen kuhmuraisten rungon sisään suljen sinut; kaksitoista talvea saat siinä ruikuttaa.

ARIEL

Pyydän anteeksi, armollinen herra. Minä tottelen ja hoidan taikatyöni kunnialla.

(*Myrsky*, 28.)

Prospero siis käskyttää ja pakottaa muut tottelemaan uhkailemalla. Ariel sekä Caliban ovat Prosperon orjia – Arielia hän kuitenkin kohtelee jossain määrin kunnioittavasti, sillä Arielin avulla Prospero voi käyttää taikuuttaan. *Noidan sikiössä* Felix ja vangit analysoivat Prosperon valloittajidentiteettiä pohtien sitä niin, ettei Prospero ole lainkaan valloittaja, vaan haaksirikkoineen. Prospero ei itse valinnut saarta, jonne hän Mirandan kanssa päätyy, eikä hän haluaisi olla kyseisellä saarella, mutta eikö hän silti käyttäytyä heti aivan kuin omistaisi saaren automaattisesti, vaikka saarella on jo asukkaita? Myös Felix on omalla tavallaan valloittaja. Hän pääsee vankilaan johtamaan kirjallisuuskurssia, jossa on aiemmin luettu *Sieppari ruispelossa* sekä muita klassikoita, mutta Felixin astuessa tehtävään hän ikään kuin valloittaa koko kurssin, tekee siitä omanlaisensa välittämättä muista kuin omista pyrkimyksistään. Kirjallisuuskurssi vaihtuukin hyvin pian Shakespeare-kurssiksi, jonka Felix valjastaa palvelemaan omia intentioitaan.

Natali Boğosyan on tutkinut *Myrskyä* feministisestä näkökulmasta ja hän sanookin, että *Myrskyn* Prospero pyrkii käyttämään miehen valta-asemaa tyttärensä sekä kaikkiin muihinkin hahmoihin. (Boğosyan 2012, 25.) Prospero on selkeä hallitsija: hän on ottanut saaren itselleen, mutta hän hallitsee myös tyttärtään Mirandaa. Miranda kuvataankin hyveellisenä tyttärenä. Ilmonen (2012) esittää, että naishahmojen stereotyyppit ovat usein myyttillistettyjä. Tällaiset myyttiset stereotyyppit ovat usein olevinaan realistisia: ne väittävät perustuvansa empiiriseen havainnointiin, ollen kuvauksia siitä, mitä naiset ovat. (Mts. 253.) Shakespearen ajan naiskuva on hyvin erilainen kuin nykypäivänä, eikä varmasti ole mikään ihme, että hallitsijan tytär on kiltti ja kaunis, neitseellinen ja hyvyyden perikuva. Leppihalme (1995) sanoo artikkelissaan, että naishahmoja esiintyy miehisissä tarinoissa, mutta usein heidän tarkoituksensa on olla miesten määrittelemissä sosiaalisissa rooleissa ja suhteessa mieheen. Rooli on usein miehen äiti, vaimo, sisar, rakastajatar, hoivaaja, avustaja tai huora. (Mts. 27.) Miranda on Prosperon

tytär ja Prosperolla on tähän kaikki valta, niin miehenä, isänä kuin hallitsijanakin. Prospero ei ole kertonut Mirandalle, keitä he oikeasti ovat, mistä he tulevat ja mitä on tapahtunut. Näytelmän alussa hän paljastaa Mirandalle olevansa vallasta syösty Milanon herttua. Heidän ollessa saarella, Prospero on opettanut Mirandaa. Prospero pitää itseään hyvänä opettajana, joka on riittävän vaativa ja pystyy kouluttamaan tyttärensä paremmin kuin koulussa olisi tehty:

Tälle saarelle me saavuimme, ja täällä minä olen ollut sinun koulumestaris. Enemmän se oppi sinulle on antanut kuin koulu prinsessoille, joilla riittää aikaa turhuuksiin ja joiden opettajat eivät ole kyllin vaativia. (*Myrsky*, 38.)

Karkulehto ja Leppihalme (2005) nostavat artikkelissaan esille tietämistä ja tiedon valtasuhteita. He kertovat, että Heinämaan mukaan nainen toimii ikään kuin ”aluksena”, johon mies siirtää omia ominaisuuksiaan, jotka eivät sovi hänen idealisointeihinsa, eli miehen ihanteisiin omasta maskuliinisesta itsestä. Tässä maskuliinisessa, patriarkalisessa epistemologiassa naisen rooli on olla suljettu mysteeri, samanaikaisesti tiedon kohde sekä jännittävä muusa, jonka salaperäisyys houkuttelee tiedonjanoa. Tämän epistemologian haastava nainen näyttäytyy poikkeavana ja siksi ei-toivottuna. Artikkelissa esitetty revisioitu Pandora-myytti haastaa tietämisen sukupuolittuneisuuden. Myytit ovat erityisen voimakas väline ideologioiden välittämiseen. Tunnetut, emotionaalisesti ja kokemuksellisesti vetoavat myyttiset kuvat ja kertomukset ovat vakuuttavia, ja yksi niiden tehtävistä on tuoda esille olemassa olevia valta-aseimia. (Karkulehto & Leppihalme 2005, 76–77, 84.) Siinä missä Prospero haluaa sivistää Calibania, tuoda oman tietonsa ja kulttuurinsa korvaavana, hän myös kouluttaa Mirandaa, josta hän on voinut kasvattaa juuri sellaisen naisen, jollaiseksi hän on tämän tahtonutkin kasvavan – hyveelliseksi ja alistuvaksi, isäänsä kunnioittavaksi tytöksi. Prospero on myös pidättänyt tyttäreltään vuosien ajan tiedon heidän kummankin menneisyydestä verhoten sitä tietoa lisää tuskaa -tyyppiseen ajatteluun. Tulkitsen tätä myös osittain sukupuolesta johtuvana, sillä jos Miranda olisikin Prosperon poika, häntä tuskin olisi yritetty suojella ja rajoittaa yhtä paljon kuin herttuan tytärtä.

Mielestäni Prosperosta paistaa valtava ylimielisyys ja oletus siitä, että hän on kaikkien muiden yläpuolella. Hän käskyy ja sättii ”alamaisiaan”, etenkin Calibania, jota hän ei pidä edes ihmisenä, vaan jonain vähempiarvoisena:

Missä olet, orja! Caliban! Maamöykky! Vastaa! [--] Tule esiin, minä käsken. Sinulle on muita töitä. Ryömi esiin, kilpikonna, liikettä! [--] Valehtelet, orja, ruoskaa sinä tottelet, et hyvää sanaa. Ryhdyin huolehtimaan sinusta kuin ihmisestä, vaikka olet pelkkää törkyä, sait asuakin minun luolassani, kunnes yritit tahria tyttäreni kunnian. (*Myrsky*, 30–32.)

Prospero on aluksi suhtautunut Calibaniin nähden itsensä pelastajana, joka tulee ja sivistää tietämätöntä raukkaa. Hän on olettanut, että ”villi-ihminen” haluaa tulla sivistetyksi ja näin osoittanut hyvyttään. Caliban on kuitenkin kiittämätön ja yrittää raiskata Prosperon kunnianarvoisan tyttären, jolloin Caliban joutuu näkyvästi Prosperon halveksunnan alle. Onkin kiinnostavaa huomioda, miten Miranda on yritetty raiskata, mutta Prosperoa kiinnostaa vain tyttären kunnia. Tämä on itsekkyyttä, sillä tyttären menettäessä kunniansa myös Prospero menettäisi kasvonsa ja kunnioituksensa. Prospero puhuukin kaikista muista epäkunnioittavasti, välillä jopa halventavasti. Myös Miranda puhuu erityisesti Calibanista ikävään sävyyn kutsuen tätä esimerkiksi moukaksi, jota ei tee mieli katsella (*Myrsky*, 47). Mirandan asenne Calibaniin tulee Prosperolta, joka on Mirandan isä, opettaja, auktoriteetti sekä ainoa tarjolla oleva roolimalli.

Prospero on ajautunut saarelle petoksen vuoksi: hänen oma veljensä syöksi hänet vallasta, mutta nyt hän on onnistunut nousemaan jälleen hallitsijan asemaan. Onko Prosperon motiivina ainoastaan kosto? Miten Prosperon käytökseen vaikuttaa se, että hänet on syösty vallasta – voisiko se olla osasy syy siihen, että Prospero toisintaa tätä itse kokemaansa vääryyttä, kenties kokien sen oikeutetuksi, sillä on itse joutunut kokemaan tämän saman? Tämä voisi olla tietynlaista tunteensiirtoa, jossa Prospero kohdistaa kostoan ihmisiin, joihin tunteet eivät alun perin kohdistuneet. Tämä on Prosperon kohdalla tiedostamatonta toimintaa. Käyttäytyykö hän valloittajan ja hallitsijan tavoin myös saarella, koska sellaiseksi hän on kasvanut ja sellainen hän on? Koston puolesta puhuu esimerkiksi Caliban, joka on saarella asuva, velho Sycoraxin poika. Prospero otti hänet aluksi huostaansa, opetti ja koulutti tätä, mutta Calibanin yritettyä raiskata Mirandan Prospero teki hänestä orjan.

Felix on keski-ikäinen mies, jonka vaimo ja tytär ovat kuolleet. Hän on intohimoinen Shakespeare-fani, teatteriohjaaja sekä teatterifestivaalin taiteellinen johtaja – kunnes nuorempi Tony syöksee hänet vallasta. Tarinan alussa Felix esitetään hieman ylimielisenä johtajana, jota ei kiinnosta henkilökunta tai muut ihmiset, ainoastaan hänen taiteensa. Felix on siis Suuri Taiteilija, joka haluaa toteuttaa viltimmätkin haaveensa näyttämöllä, huolimatta yleisön kritiikistä. Tässä voisi tulkita olevan tiettyä karikatyyrimäistä tulkintaa itse Shakespearesta. Felix on kuitenkin kohdannut elämässään suuria suruja ja menetyksiä, jotka ovat jatkaneet hänen elämänsä oravanpyörää: Felix on omistanut elämänsä täysin työlleen ja laiminlyönyt perhettään. Perheen menetyksen jälkeen Felix on takertunut yhä voimakkaammin kiinni taiteeseensa. Felixille taide on tavallaan suoja ja pakokeino, jota hän käyttää ollakseen käsittelemättä vaikeita tunteitaan. Toisaalta Felix myös käsittelee tunteitaan taiteessaan,

tiedosti hän sitä tai ei. Miksi Felix haluaa esittää niin pakkomielteisesti juuri *Myrskyn*? Ehkä hän kokee, että oman kostonsa saavuttaminen tunnetun ja arvostetun kostotarinan avulla moninkertaistaa koston merkityksen – hän saa käyttää välikappaleena hänelle henkilökohtaisesti merkityksellistä kostotarinaa, josta hänen oma elämänsä on mukaelma. Toisin sanoen Felix käyttää taidetta sekä pakokeinona että myös aseena, sillä sen avulla hän saavuttaa kostonsa sekä lopulta saa myös rauhan. Hän käyttää tietoisesti taidetta surunsa väylänä, mutta taide myös ruokkii Felixin hulluutta. Felix aikoo elää elämänsä *Myrskyn* kautta, jolloin myös Miranda-tytär on edelleen elossa toisintamassa näytelmän Mirandaa:

Mirandasta tulisi tytär, jota ei ollut menetetty, joka oli toiminut pikku suojelusenkelinä ja piristänyt maanpakoon syöstyä isäänsä, kun he olivat ajelehtineet vuotavalla veneellään yli tumman meren; joka ei ollut kuollut, vaan kasvanut ihanaksi nuoreksi neidoksi. Sen, mitä hän ei voinut oikeassa elämässä saada, hän voisi nähdä taiteensa kautta – vaikka vain vilaukselta silmänurkastaan. (*Noidan sikiö*, 30.)

Tämä liittyy mielestäni kysymykseen siitä, miksi Felix on niin pakkomieltainen juuri *Myrskystä*. Uskon, että hän näkee oman elämänsä samankaltaisena, kuin suuresti ihailemansa Shakespearen näytelmän; hän haluaisi, että Miranda olisi *Myrskyn* Miranda, tytär, joka voisi kasvaa isoksi. Nyt kun hän ei voi saada tätä, hän voi nähdä sen ainakin näyttämöllä. Felix siirtää suruaan mukaan myös teokseensa, jossa hän voi käsitellä menetystään. Felixin valinta esittää juuri *Myrsky* on ironinen. Hän käyttää *Myrskyä* toteuttaakseen kostonsa, mutta miksi hän valitsee juuri tämän näytelmän, joka luokitellaan genreltään romantiikaksi? Miksi hän ei valitse yhtä Shakespearen tunnetuista tragedioista, joista useat käsittelevät kostoa? Felix hyödyntää *Myrskyn* syvimpiä teemoja näytelmästä, jonka päähenkilö ei itse tajua omaa pakkomielleltään kostosta. Ironia syntyy siitä, miten Felix ei itse tajua toistavansa tätä täsmälleen samaa kuviota omassa taiteessaan.

Siinä missä Prosperon nimi viittaa onneen sekä menestykseen, myös Felixin nimellä on vastaavanlainen kaiku, sillä ”felix” on latinaa ja tarkoittaa onnekasta, onnellista tai hyväonnista. Tarinan alussa nimi tuntuu lähes ironiselta, sillä Felix on kaikkea muuta kuin onnekas tai onnellinen. Kuitenkin tarinan edetessä ja Felixin löytäessä jälleen itsensä, hän kasvaa ja kehittyy henkisesti, ja onnistuukin löytämään tasapainon – ei suinkaan onnenpotkaisuna vaan siksi, että hän ottaa vastuun omasta elämästään. Tavallaan Felix on onnekas, sillä hän saa uuden mahdollisuuden elämässään. Felix ei kuitenkaan esiinny koko teosta omalla nimellään, vaan muuttaessaan syrjämökkiinsä hän luo itselleen uuden identiteetin, Mister Duken. Nimi on suora viittaus *Myrskyyn*, sillä nimi Duke tarkoittaa

herttuaa, eli Prosperoa. Felix siis muuntautuu Prosperoksi myös omassa elämässä, ei vain näyttämöllä. Toisella tasolla Felix esittää *Myrskyn* Prosperoa näytelmässä, eli hän on Prospero myös tarinamaailman sisäisessä maailmassa. Tässä toistuu jälleen teoksen ironia, sillä mikä olisikaan ironisempaa kuin se, miten paljon Felix muistuttaa omassa elämässään Prosperoa, eikä edes itse tajua sitä? Hän analysoi yhdessä vankien kanssa *Myrskyn* erilaisia vankiloita, vankeja ja vangitsijoita ollen itse oman surunsa vanki – kaikki ovat vankeja myös *Noidan sikiössä*, mikä on esitetty ironisesti.

Felix on teatterifestivaalin johtaja, mutta ennen kaikkea teatteriohjaaja, eli suuri taiteilija. Felix on haaveillut ja suunnitellut omaa versiotaan *Myrskystä* jo pitkään, mutta muut pitävät ideaa mauttomana ja liian rohkeana:

Felix oli päättänyt, että hänen *Myrskyssään* Arielia esittäisi puujaloilla kävelevä transvestiitti, joka ratkaisevilla hetkillä muuttuisi jättimäiseksi tulikärpäseksi. Hänen Calibaninsa olisi räjäinen katujen mies, mustaihoinen tai ehkä intiaani, ja kaiken lisäksi alaraajoista halvaantunut, joten hän lykkäisi itseään ylisuurella skeittilaudalla pitkin näyttämöä. Stephano ja Trinculo? Näitä hahmoja hän ei ollut vielä kehitellyt loppuun saakka, mutta kuvaan kuuluisivat ainakin knallit ja kalukukkarot. Ja jonglööraustemput. Trinculo voisi temppuilla jollain, mitä hän poimisi lumotun saaren rannoilta, vaikkapa mustekaloilla. (*Noidan sikiö*, 21–22.)

Erottaessaan Felixiä Tony sanoo, että tällaisen esityksen tekeminen olisi ollut epäkorrektia ja osoittaisi huonoa makua; Felixiä pidettäisiin ableistisena, jos hän esittäisi Calibanin invalidina ja pitäisi hauskaa vammaisten kustannuksella. Samalla Tony kuitenkin vitsailee itsekin pyörätuolissa istuvien kustannuksella. Tässä välittyy taas ironiaa, sillä vallassa oleva Tony on nyt oikeutettu vitsailemaan toisten kustannuksella, sekä tuomitsemaan itseään alemmassa asemassa olevien vastaavanlaisen käytöksen. Myös motiivit ovat erilaiset, sillä Felix tuntuu olevan sokea sille, miten ongelmallisia hänen suunnitelmansa ovat. Felixin ideat palvelevat vain hänen visiotaan suuresta taideteoksesta, eikä hän pysty reflektoimaan omaa toimintaansa. Tony puolestaan on puhtaasti häijy, sillä hän tekee ableistista pilaa, sekä samalla moralisoi Felixiä täsmälleen samanlaisesta käytöksestä.

Felixin ja tämän tyttären suhde on surullinen. Miranda kuoli lapsena ja Felix kantaa tästä valtavaa syyllisyyttä harteillaan, sillä hän kokee, että on osasyylinen lapsen kuolemaan: hän ei ollut tarpeeksi läsnä, hän ei ollut tavoitettavissa hädän hetkellä, sillä hän oli täydellisen omistautunut työlleen ja taiteelleen. Syyllisyys synnyttääkin aaveen, Felixin kanssa syrjämökissä asuvan Mirandan, joka on olemassa vain Felixille. Tulkitsen itse niin, että Felix luo Mirandan aaveen itselleen välineeksi käsitellä ja kanavoida omaa suruaan. Toiminta kieli

toki myös mielenterveyden järkkymisestä, sillä Felix kokee Mirandan läsnäolon niin voimakkaana ja todellisena. Felixin elämään asteelee kuitenkin uusi Miranda, näyttelijä Anne-Marie, joka ottaa vankilan *Myrsky*-esityksen Mirandan roolin. Samalla Felixin ja Anne-Marien välille syntyy suhde, joka muistuttaa huomattavasti isän ja tyttären välistä suhdetta. Anne-Marie on *Noidan sikiön* toinen Miranda, nainen, josta tulee Felixille tyttären kaltainen, sekä hän myös esittää vankilan *Myrskyssä* Mirandaa. Suhde Anne-Marieen on varmasti osasyy Felixin toipumiseen.

Felixin ja Anne-Marien välisessä suhteessa keskiössä on transferenssi. Felixin tunteet hänen ”alkuperäisestä” tyttärestään siirtyvätkin nyt Anne-Marieen, joka tavallaan korvaa Mirandan. Anne-Marie myös esittää *Myrskyssä* Mirandaa, jolloin Felix alkaa nähdä tämän yhä enemmän ”oikean” Mirandan kaltaisena. Uskon, että tähän liittyy myös Felixin haaveet ja odotukset isänä, sillä Anne-Marie näyttäytyy naisena, jollaiseksi hän olisi kenties toivonut oman tyttärensä kasvavan, jos tämä ei olisi menehtynyt lapsena. Juuri Anne-Marie on siis Felixin tietynlainen fantasia tyttärestä, sekä toive siitä, millaisen isä–tytär-suhteen Felix olisi lapsensa kanssa halunnut, mutta jonka luominen on nyt mahdotonta Mirandan kanssa, mutta mahdollista Anne-Marien kanssa. Tarinan lopussa Felix ymmärtää, että tyttären aave on hänen fantasiaansa, menneisyyteen kuuluva toive, josta hänen täytyy luopua päästäkseen vapaaksi ja eteenpäin elämässään. Tämä kuitenkin edellyttää vaikeiden asioiden kohtaamista ja sitä, että Felix luopuu menehtyneestä tyttärestään ja päästää myös Anne-Marien, johon hän on tunteitaan siirtänyt, jatkamaan omaa elämäänsä.

Noidan sikiössä toistuvat siis *Myrskyn* eri elementit useissa eri tasoissa: Miranda-hahmoja on kolme, mutta myös Prospero toistuu useammalla kuin yhdellä tasolla. *Noidan sikiön* päähenkilö Felix on Prosperon toisinto: hänen tarinansa mukailee Prosperon tarinaa, hän on teoksen päähenkilö ja Prosperon tavoin hallitsija, joskin hieman pienemmällä mittakaavalla. Toisella tasolla Felix esittää *Myrskyn* Prosperoa näytelmässä, eli hän on Prospero myös tarinamaailman sisäisessä maailmassa. Oman tulkintani mukaan Atwoodin versio Prosperosta, Felix, on oma henkilöahmonsia, mutta myös Prosperon representaatio monella eri tasolla. Teosten keskeiset teemat – kosto, petos, rakkaus – ovat myös henkilöahmojen toimintaa ohjaavia motiiveja. Molemmat päähenkilöt ovat miehiä, isiä, valloittajia, taikureita (sanan useassa eri merkityksessä), sekä vankeja ja tavallaan myös vanginvartijoita.

Kummankin henkilön sisäinen mielenmaisema on koston ja vihan vääristävä, jolloin he oikeuttavat toimintaansa sen kautta, mitä muut ovat heille tehneet. Lopulta he kuitenkin

saavuttavat koston, joka ei kuitenkaan ole tyydyttävää. Sekä Prospero että Felix päätyvätkin anteeksiantoon – miksi? Ainakin osittain rakkaudesta. Molemmat isähahmot näkevät tyttärensä¹⁵ löytävän rakkauden, joka on tärkeämpi kuin mikään muu. Ariel sanoo Prosperolle, että jos hän olisi ihminen, hän antaisi anteeksi. Prospero kokee piston sydämessään ja antaa anteeksi – myös siksi, että hänen tyttärensä voisi naida rakastamansa miehen. Sama pätee omalla tavallaan myös *Noidan sikiössä*. Felix sanookin: ”Tosirakkautta”, hän sanoo. ”Sitä vastaan ei voi taistella. Ja sitä paitsi se on kaikkein paras lopputulos.” (*Noidan sikiö*, 291.)

5.2 KOLME MIRANDAA

Shakespearen *Myrskyssä* naispäähenkilö on Prosperon tytär Miranda. *Noidan sikiössä* Mirandan hahmo toistuu kolmella eri tavalla: Felixin menehtyneessä tyttäressä, jonka hän on nimennyt Mirandaksi *Myrskyn* mukaan, Anne-Mariessa, joka esittää Felixin ohjaamassa *Myrskyssä* Mirandaa ja joka on hyvin lähellä alkuperäistä versiota Mirandasta, sillä hänen tarinansa kulkee samaan tapaan. Anne-Marie ei ole Felixin biologinen tytär, mutta hänestä tulee hyvin paljon tyttären kaltainen hahmo. Lopuksi tarkastelen vielä lyhyesti kolmatta Mirandaa, eli Fletcherin vankilassa esitettävän *Myrskyn* Mirandaa, jota Anne-Marie esittää.

Ensimmäisenä tarkastelen Mirandaa, joka on Felixin tytär – lapsi on menehtynyt traagisesti pikkutyttönä. Felix on mennyt naimisiin vaimonsa Nadian kanssa myöhäisellä aikuisiällä ja heidän suhteensa on ollut rakastava. Kuitenkin vasta noin vuoden avioliiton jälkeen Nadia kuolee lapsivuodekuumeeseen heti synnytyksen jälkeen. Felixille tilanne on uusi ja outo:

Hän siis jäi kahdestaan vastasyntyneen tyttärensä kanssa, joka sai nimekseen Miranda. Minkä muunkaan nimen keski-ikäinen, lastaan jumaloiva isä olisi antanut äidittömälle tyttövauvalle? (*Noidan sikiö*, 29.)

Felix jumaloi tyttärtään: hän vie lapsen jopa teatteriin heti tämän opittua puhumaan, sillä niin fiksu lapsi Miranda on. Felix unelmoi hänen ja tyttärensä yhteisestä elämästä, jossa he voisivat matkustella yhdessä ja Felix voisi opettaa¹⁶ tyttärtään. Kuitenkin Mirandan ollessa kolme, tämä sairastuu aivokalvontulehdukseen. Felix on töissä, eikä häntä silloin saa häiritä. Felixin palatessa kotiin on jo myöhäistä – Miranda on kuollut sairaalassa.

¹⁵ Felixin kohdalla Anne-Marie, joka romaanin lopussa on hyvin lähellä Felixin omaa tyttärtä.

¹⁶ Vrt. Prospero opettaa Mirandaa saarella.

Mikään ei ollut auttanut, ja lopulta tyttö oli menehtynyt. Poistunut luotamme, niin kuin sanotaan. Mutta poistunut minne? Eihän hän voinut noin vain kadota maailmankaikkeudesta. Sitä Felix ei suostunut uskomaan. Lavinia, Julia, Cordelia, Perdita, Marina. Kaikki kadotetut tyttäret. Jotkut heistä olivat kuitenkin myöhemmin löytyneet. Miksei myös hänen Mirandansa? (*Noidan sikiö*, 30.)

Felix ei voi päästää irti. Hänet valtaa syyllisyys, joka johtaa hänet hulluuden partaalle. Tytär jää elämään vahvasti Felixin muistona: Felix keskustelee Mirandan kanssa ja elää kuin tyttö olisi edelleen elossa, kuin haamuna. Lapsi-Mirandaa kuvataan siis vain Felixin – tytön isän – näkökulmasta, sillä vain hän ”näkee” Mirandan. Felix myöntää tämän suoraan sanoessaan, että ”[t]ytölle olisi ollut järkytys saada tietää, ettei häntä ollut olemassa. Ei ainakaan tavalliseen tapaan.” (*Noidan sikiö*, 66.) Felix siis tiedostaa koko ajan, ettei Miranda ole olemassa, mutta vähitellen hän uppoutuu kuvitelmaansa, jolloin toden ja kuvitellun raja alkaa hämärtyä.

Tämä versio Mirandasta on siis kuvitteellinen, Felixin oman surun ja syyllisyyden synnyttämä harha. Felixin ja Mirandan dialogi poikkeaa muiden hahmojen dialogista siten, ettei suoraa puhetta kuvata lainkaan, vaan kertoja kertoo, mitä Miranda sanoo: ”Hän kysyy Felixiltä jotakin. Aikooko isä pakottaa hänet seurakseen myös loppumatkalle?” (*Noidan sikiö*, 344.) Mirandalla ei siis ole lainkaan omia repliikkejä, vaan kaikki hänen ajatuksensa ja toimintansa tulevat Felixin kautta, kertojan kertomina. Tämä johtuu siitä, ettei Mirandaa ole olemassa muualla kuin Felixin mielessä. Toisaalta Mirandan hahmoa ja tämän suhdetta isäänsä voisi tarkastella myös kummitustarinana, sillä Miranda on aave, joka tuo *Noidan sikiöön* tietynlaisen fantasia- tai kauhuelementin. Tulkitsen hahmoa kuitenkin pikemmin Felixin hahmon hulluuskuvauksena, en kirjaimellisesti ”oikeana” aaveena. Felixin muutettua syrjämökkiinsä, hän herättää Mirandan takaisin henkiin:

Kaikki oli saanut alkunsa, kun hän oli laskeskellut kuinka vanha Miranda olisi, jos eläisi. [--] Haikeaa haaveilua ensi alkuun. Haikeasta haaveilusta oli kuitenkin lyhyt matka uskotteluun, että Miranda muka oli yhä hänen luonaan, joskin näkymättömänä. Sanottakoon vaikka, että se oli harhaa, hassuttelua, eräänlaista teatteria – ei hän oikeasti siihen uskonut, mutta lähti silti mukaan tähän fantasiaan niin kuin se olisi totta. (*Noidan sikiö*, 59.)

Aluksi tilanne lähtee yksinkertaisesti haaveilusta, mutta lopulta Felix päätyy lainaamaan kirjastosta lastenkirjoja lukeakseen niitä tyttärelleen ääneen; hän opettaa Mirandaa kotikoulussa – aivan kuten Prospero opettaa omaa Mirandaansa – he aterioivat yhdessä, pelaavat shakkia ja viettävät kaiken aikansa yhdessä. Felix tuntuu aluksi tajuavan, ettei Miranda ole oikea ihminen, mutta vuosien kuluessa ja harhan muuttuessa yhä todellisemmaksi hän alkaa uskoa, että Miranda on totta. Tämä versio Mirandasta on tietyiltä ominaisuuksiltaan

lähimpänä Shakespearen *Myrskyn* neitseellistä ja hyväsydämistä Mirandaa, joka on Prosperon tytär. Tämä Miranda on myös eristynein ja ainoa, jota kuvataan vain ja ainoastaan Felixin kautta, sillä tytär ei ole olemassa muualla kuin Felixin mielessä ja muistoissa. Tässä korostuu myös isän halu ohjailla tyttärtään ja näyttää tälle ”naisen paikka”:

Felix ei ole koskaan halunnut, että Miranda lähtisi teatteriin. [--] Siellä pitää olla sydän rautaa, nahka terästä ja tahdonvoima kuin tiikerillä – ja tätä kaikkea vielä moninkertaisesti, jos sattuu olemaan nainen. Erityisen vaikeaa teatterissa olisi Mirandan kaltaisella tytöllä: hän on liian helläsydäminen ja herkkä. Kannattaisi valita jokin turvallisempi ammatti, esimerkiksi lääkärin tai hammaslääkärin. Ja mennä tietenkin lopulta naimisiin jonkun vakaan ja rakastavan miehen kanssa. (*Noidan sikiö*, 207–208.)

Tässä esimerkissä käy hyvin ilmi se, miten Miranda on täysin Felixin kuvitelmaa, omaa fantasiaa kuolleesta tyttärestä, joka herää eloon Felixin kuvitelmissa, sillä hän ei osaa hyväksyä lapsensa kuolemaa. Toisaalta tässä korostuu myös se, että kyseessä on juuri tytär eikä poika: tytär on helläsydäminen ja liian herkkä kulkemaan isänsä jalanjäljissä teatterimaailmaan, jossa on muutenkin rankkaa olla naisena. Isä myös suunnittelee tyttärensä elämää melko perinteisillä, tänä päivänä jo vanhanaikaisillakin toivomuksilla: turvallinen, mutta hyvin palkattu ja arvostettu ammatti ja hyvä aviomies.

Saariluoman (2000) mukaan ihmisten ja heidän toimintansa myyttillistäminen on näkyvää ja ongelmallista. Esimerkkinä hän nostaa ajatuksen ”naisen luonnosta”, jossa nainen nähdään ainoastaan luonnonolentona. Naishahmojen stereotyypeissä voidaan mennä kahteen ääripäähän, enkelimäiseen uhrautujaan sekä petolliseen viettelijättäreeseen – näissä on mukana paljon myyttillistämistä. (Mts. 37.) Lisäksi Leppihalme (1995) nostaa esiin naisen ja luonnon välisen suhteen: naisen ruumiiseen viitataan usein erilaisilla (feminiinisillä) luontokuvilla. Leppihalmeen mukaan myyttiä voidaan arvioida uudelleen sisältäpäin, esimerkiksi hyväksymällä naisen ja luonnon samastamisen – kuitenkin laajentaen tämän kuvan ulottuvuuksia. (Mts. 28.) Mirandasta ja siitä, miten Felix tämän kokee, voidaan löytää ironisesti käsiteltyä stereotypiaa, joka viittaa juuri siihen, miten naiset ja luonto kuvataan myyttillisissä tarinoissa usein yhteydessä toisiinsa:

Felix saattoi nähdä perhosparven, joka lehahti niityllä lentoon: Miranda oli varmaan säilyttänyt perhoset. Kun närhet tai varikset räähkyivät metsässä, Felix päätteli että Miranda oli siellä kävelyllä. Oravat säksättivät hänelle, metsäkanat liihottivat tiehensä hänen lähestyessään. Hämärän tullen tulikärpäset viitoittivat hänen polkunsä ja pöllöt tervehtivät häntä hiljaa huhuilemalla. (*Noidan sikiö*, 66.)

Felixin kuvitteleva Miranda poikkeaa Prosperon tyttärestä siinä, ettei tämä löydä rakkautta ja mene naimisiin. Tämä kuvio kyllä toistuu *Noidan sikiössä*, mutta ei tässä versiossa Mirandasta. *Myrskyssä* Prospero suunnittelee tyttärelleen tulevaisuuden, johon kuuluu avioliitto – onneksi Miranda sattuu rakastumaan isän valitsemaan sulhasehdokkaaseen, jolloin loppu on onnellinen. Usein kuitenkin juuri myyttillisissä kertomuksissa taru ja tulkinta tarjoavat naishahmoille ainoaksi ratkaisuksi avioliiton tehden hahmosta avuttoman ja ”impotentin”. Neito edustaa hedelmällisyyttä ja luovuutta. Kaikki kontrolli on myyttillisen tarinan miehillä, sankareilla, jotka samalla rajoittavat naishahmoja. (Leppihalme 1995, 27–28.)

Mirandan suhde Arieliin on kiinnostava, sillä Miranda päättää ryhtyä Arielin varamieheksi näytelmään:

Tapahtuiko äskeinen todella? Kyllä tapahtui! Hän kuuli sen! Miranda on tehnyt päätöksensä: hän harjoittelee varamiehenä Arielin vuorosanat – ei kai Felixillä voi olla mitään sitä vastaan. Kuinka nokkelaa, kuinka täydellistä! Miranda on keksinyt sen ainoan roolin, jossa hän voi sulautua joukkoon harjoitusten aikana. Ainoastaan Felix pystyy kuulemaan hänet. Muille hän on näkymätön. (*Noidan sikiö*, 224.)

Miranda haluaa muutenkin osallistua näytelmään – tai niin Felix ainakin tulkitsee ja toivoo tyttärensä haamun tekevän. Tytär lukee *Myrskyn* ja ihastuu näytelmään. Miranda haluaisi näytellä *Myrskyssä* Mirandaa, mutta se ei tietenkään käy päinsä, sillä häntä ei ole olemassa. Tulkitseen tätä edelleen Felixin fantasiana, sillä onhan hän esimerkiksi nimennytkin tyttärensä hahmon mukaan. Miranda tuntuukin paikoitellen myös Felixin Arielina, eli heidän suhteensa on kuin Prosperolla ja Arielilla, sillä Felix on vanginnut hengen ja käyttää sitä hyödykseen. Erona on se, että Felix rakastaa Mirandaa, toisin kuin Prospero Arielia. Miranda myös itse haluaa asioita, joita Felix tälle järjestää.

Turvatarkastuksessa Miranda tulee portin läpi yhtä aikaa Felixin kanssa eikä aiheuta piippaustakaan. *Sillä lailla, neuvokas henkeni*, Felix ajattelee ja hymyilee tytölle ääneti. Miranda nauraa ääneti. Felix on valtavan mielissään kun tyttö on niin iloinen! (*Noidan sikiö*, 232.)

Felixin tytär Miranda on siis toisinto *Myrskyn* Mirandasta: hän on Prosperon, eli Felixin tytär. Miranda on nimetty alkuperäisteoksen mukaan – tietoisesti, sillä Felix palvoo Shakespearea – mutta Miranda onkin kuollut. Hän toimii ja ”elää” Felixin kautta, sillä muuten häntä ei ole olemassa. Miranda siis koostuu Felixin surusta, syyllisyydestä, haaveista ja kaipuusta, joita hän ryhtyy siirtämään tarinan toiseen Mirandaan, eli Anne-Marieen.

Teoksen toinen Miranda on nuori tanssija-näyttelijä Anne-Marie Greenland, entinen kilpavoimistelija, jonka piti esittää Mirandan rooli Felixin Myrsky-projektissa, mutta koska

näytelmää ei koskaan tehtykään, pyytää Felix Anne-Marien toteuttamaan roolin vankilan versioon *Myrskystä*. Anne-Marie Mirandana on kolmesta versiosta ainoa, joka on ”oikea” hahmo – hän ei kuitenkaan ole varsinaisesti Miranda, vaan vain esittää tätä näytelmässä, mutta jos Anne-Marieta verrataan Shakespearen *Myrskyn* Mirandaan, on hän selvästi Atwoodin romaanin Miranda, tulkinta alkuperäisteoksen Prosperon tyttärestä. Tätä ajatusta tukee se, että Felix ottaa Anne-Marien suojiinsa, kohtelee tätä kuin tytärtään ja ikään kuin korvaa kuolleen tyttärensä elävällä Mirandalla. *Myrskyn* Mirandan hahmo esitetään tyypillisesti viattomana nuorena naisena, joka tottelee isänsä jokaista käskyä mukisematta. Anne-Marie on kuitenkin erilainen: hän on vahva, suorapuheinen, itsenäinen nainen, joka tulee lopulta erinomaisesti toimeen myös miesporukassa, Fletcherin vankilan vankien kanssa. Hahmo voidaan tulkita ironiseksi – ironia näyttelijän ja hahmon suhteessa tarjoaa uuden tavan esittää alkuperäinen Miranda sellaisena hahmona, jonka näkyvin ominaisuus onkin itsenäisyys, ei viattomuus.

Felix esittää Prosperoa romaanin sisällä olevassa näytelmässä, mutta on sen lisäksi myös toisinto Shakespearen Prosperosta, jolloin Anne-Marie esittää Felixin tytärtä näytelmässä, mutta on myös toisinto *Myrskyn* Mirandasta. Anne-Marien, ”toisen Mirandan” tarina on hyvin samankaltainen kuin Shakespearen Mirandalla. Hänellä ja *Noidan Sikiön* Ferdinandilla, eli Freddiellä syttyy romanttisia tunteita, kuten *Myrskyn* Mirandallakin, ja hänestä muovautuu teoksen aikana Felixille menehtyneen tyttären, Mirandan ”uusi versio”. Romaanin loppupuolella Anne-Marie toteaaakin Felixille, että kokee tämän kuin oikeana isänään. Felix voi lopussa luopua kuvitteellisesta Mirandastaan ja päästää irti omasta syyllisyydestään.

Anne-Mariesta kerrotaan Felixin näkökulmasta. Kun Anne-Marie astuu mukaan tarinaan, Felix tutkii internetistä Anne-Marien elämää ja kerronta tapahtuu Felixin päätelmien mukaan. Myös muissa kohtauksissa Anne-Marieta kuvataan Felixin näkökulmasta – tällöin kuvaus keskittyy Anne-Marien ulkonäköön, eikä esimerkiksi tämän toimintaan:

Anne-Mariella oli Facebook-profiili, mutta hän ei ollut viime aikoina postannut sinne juuri mitään. Muutaman omakuvan: niissä näkyi hoikka, lihaksikas, hunajanvaalea blondi. Isot silmät. [–] Huojentuneena hän pani merkille, että Anne-Marie oli yhä nuoren näköinen. Suorastaan entistä hoikempi. Hiukset oli kammattu ylös tanssijan nutturalle, ja kummassakin korvassa oli kaksi pientä kultarengasta. Yllä hänellä oli tiukat farkut ja valkoinen paita, ilmeisesti Horatio’sin tarjoilijoiden univormu. (*Noidan sikiö*, 121–122.)

Esseessään Mezei (1996, 66) kertoo esimerkkien avulla siitä, miten useissa teksteissä kertoja ja hahmo, johon kerronta on fokalisoitunut käyvät kamppailua siitä, kuka saa kertoa, mitä saa kertoa ja kuka saa lukijan sympatian. Tällainen kamppailu on verrattavissa paradigmaattiseen

konfliktiin, jossa ristiriidassa ovat konventionaalisten sukupuoliroolien ja perinteisen kertoja-auktoriteetin vastustaminen, jossa yliveräinen mieskertoja käyttää naishahmoja vain objekteina, joista mieskertoja puhuu. *Noidan sikiössä* Anne-Marieta kuvataan hyvin usein hänen ulkonäkönsä ja erilaisten ulkoisten ominaisuuksien, kuten esimerkiksi pienten rintojen kautta. Tällöin Anne-Marie näyttäytyy naisobjektina, jota mieshahmo (ja kertoja) katselee ja hänestä kerrotaan miehen katseen kohteena, jolloin on kyse miehen valta-asemasta kertojan roolissa. Kerronnan näkökulma on siis maskuliininen ja naisesta kerrotaan usein vain ulkonäöllisiä seikkoja. Miesfokalisoija käyttää näin valtaansa.

Havaintojen tasolla kertoja pysyttelee Felixin näkökulmassa – kertoja kertoo, mutta Felix on se, joka ”näkee”. Warhol (1996) käsittelee esseessään Jane Austenin teosta, joka on toki hyvin erilainen verrattuna *Noidan sikiöön*, mutta katsomisen käsite toimii myös tässä tapauksessa. Warholin mukaan naisen keho nousee etualalle, ei pelkästään katsomisen välineenä vaan myös muiden hahmojen katseen objektina. Nainen tulee näkyväksi tekstissä vain sen kautta, mitä muut hahmot kommentoivat hänen ulkonäöstään. (Warhol 1996, 23.) *Noidan sikiössä* Anne-Marie ei ole ainoastaan katseen kohteena, sillä hän myös puhuu ja toimii, mutta lähes aina kun hänestä aletaan taas kertoa, on ensimmäinen kerrottava asia hänen ulkonäkönsä. Warhol (1996, 23) vielä lisää, että naisen ruumis saa muodon muiden hahmojen objektina – etenkin mieshahmojen kautta.

Morris (1993) puhuu siitä, miten tilanteessa, jossa tarinaa kertoo sen mieskertoja, lukijalle jää vain miespuolinen näkökulma eikä naispuolista kertovaa tilaa avata. Morrisin mukaan miespuolisen hahmon kerronta ei ole ainoa syy sille, että lukijalle rakennetaan miehistä näkökulmaa, ja naiskirjailijakin voi kirjoittaa tarinaa, jossa lukijalle jää vain miesnäkökulma. (Morris 1993, 41.) *Noidan sikiössä* fokalisoijana on mieshahmo, jonka näkökulmasta myös naisista kerrotaan, jolloin läpi koko teoksen on vain miesnäkökulma. Morrisin mukaan miehen näkökulma saattaa saada lukijan omaksumaan miehisen perspektiivin, jolloin samastuminen tapahtuu miehen tunteisiin, eikä kertomus täten tarjoa rinnakkaista asemaa, joka voisi kertoa lukijalle tilanteet sellaisina kuin naishahmo ne kokee (Morris 1993, 42).

Mielestäni *Noidan sikiön* kertojaratkaisu ja Felixin hahmo itsessään ajatuksineen, toimintatapoineen ja kommentteineen saa kenties lukijan sympatiat puolelleen, ehkä myös samastumista, mutta myös Anne-Marien hahmo (joka on juuri se, josta kerrottaessa miehen näkökulma korostuu) on rakennettu samastuttavaksi. Kuten Morriskin (1993, 42) sanoo, lukija tottuu samastumaan miehiseen näkökulmaan ja hyväksymään miehisen arvojärjestelmän,

mutta tässä romaanissa myös Anne-Marien alistumaton asenne ja tapa toimia antaa lukijalle samastumis pintaa. Morris lisää vielä, että arvojärjestelmän yhtenä keskeisenä periaatteena on misogonia, mutta mielestäni *Noidan sikiössä* tällaista ei juuri ole havaittavissa. Felix on kuitenkin samastuttava hahmo, vaikkakin aluksi hänen käytöksensä menee äärimmäisyyksiin. Toisaalta tällainen käytös näyttyy hyvin inhimillisenä reaktiona suruun, vihaan ja syyllisyydentuntoon, sekä kielii siitä, että ihminen kykenee oppimaan virheistään ja on kykenevä kasvamaan henkisellä tasolla.

Noidan sikiössä kertoja yrittää asettaa Anne-Marien tiettyyn muottiin, siinä aluksi onnistuen:

”Johtuu siitä että sinusta minä näytän ihan lapselta”, Anne-Marie sanoi. ”Ei tissejä.” Turha kiistää.

”Tissit ovat yliarvostettuja”, Felix sanoi – musiikkia pienirintaisen naisen korville – ja Anne-Marie veti suunsa hiukan hymyyn. (*Noidan sikiö*, 125.)

Esimerkissä Felix ja Anne-Marie tapaavat, kun Felix yrittää suostutella Anne-Marien vankilan *Myrskyyn* Mirandan rooliin. Anne-Marie on ulkoisesti yhä sopiva nuoren tytön rooliin, sillä hän ”näyttää ihan lapselta”, koska hän on pienirintainen. Anne-Marie hakee Felixin hyväksyntää, jonka hän myös saa – kertoja myös kommentoi Felixin hyväksyntää toteamalla, että suuret rinnat ovat yliarvostettuja, ja tällainen kommentti on musiikkia pienirintaiselle naiselle. Tässä kohtauksessa on näkyvissä asenne, joka toisaalta kommentoi Anne-Marien ulkonäköä, mutta toisaalta hyväksyy tämän sellaisena kuin hän on. Kuitenkin herää ajatus siitä, koetaanko tässä Anne-Marie vähemmän naisellisena, vähemmän naisena, koska häneltä ”puuttuu” naisellisia piirteitä? Lasketaanko hänet nyt osaksi porukkaa, jossa kaikki muut ovat miehiä ja jossa koko miljöö on maskuliininen?

Kuitenkin Anne-Marien hahmo onnistuu tietyillä keinoilla pyristelemään pois kauniin ja naisellisen naisen roolista, jonka mieheen fokalisoitunut kerronta on tuottanut. Anne-Marie on tanssija – ammatti, joka voidaan mieltää hyvinkin naiselliseksi – mutta luonteeltaan ja persoonaltaan hyvin erilainen kuin millaiseksi kiltti ja kaunis nainen voidaan usein mieltää. Anne-Marie kiroilee paljon, hän on hyvin vahvaluontoinen, älykäs ja aktiivinen toimija, vaikka tätä toimintaa kuvataankin miehen kautta, ja sen vuoksi se jää taka-alalle. Lopussa Anne-Marie päätyy yhteen Freddien (*Myrskyn* Ferdinand) kanssa, joka on Felixin arkkivihollisen Salin poika. Tämä on miespäähenkilön tahdonvastaista, vaikka lopulta Felix hyväksyykin suhteen. Anne-Marie siis toimii oman tahtonsa mukaisesti. Myös muut miespuoliset hahmot puhuvat Anne-Mariesta aluksi vain tämän ulkoisten ominaisuuksien kautta, ja muodostavat tämän atleettisuuden perusteella omat päätelmänsä. Felix on näyttänyt heille Anne-Mariesta videon, jolla tämä tanssii kahden miestanssijan kanssa:

”Että oli vietävän häijy tapaus!” toteaa Piipodi.

”Se potkii teiltä kassit kurkkuun”, sanoo Luigi. ”Varmaan joku ruttoinen rekkalesbo – mutta sehän selviää sukkelaan!” Kukaan ei naura.

”Tautisen laiha, pelkkää luuta ja nahkaa”, sanoo Vili Pilleri. ”Syömishäiriö.”

”Meitsi tykkää enempi kurveista”, sanoo Piipodi.

[--] ”Jep, rupikonna”, sanoo Haba. ”Minusta mimmi oli kuuma pakkaus.” (*Noidan sikiö*, 129.)

Mistä tällainen ajatusmalli johtuu: jos nainen ei ole miehen mielestä riittävän naisellinen, on tämä epämiellyttävä ja homoseksuaali? Käsitys naiseuden tuottamisesta on usein heteroseksuaalinen. Se tuottaa tietynlaisia normeja, itsestäänselvyyksiä sekä luonnollisuuksia, eli ”totuuksia”, jotka ovat poissulkevia, alistavia sekä sortavia. Luonnollistetut ja siten myös pakotetut sukupuoli luovat oletuksen, että tässä viitekehyksessä ”feminiinisyys” kuuluu naiselle ja ”maskuliinisuus” miehelle. Tämän lisäksi toinen pakottava funktio sukupuolilaissa on oletus sitä, miten naisen tai feminiinisen halu kohdistuu mieheen tai maskuliiniseen, sekä päinvastoin. (Honkanen 1995, 153–154.) Eli jos naisella on niin sanottuja maskuliinisia piirteitä, hän ei ole naisellinen eikä sen myötä miehisen katseen alla viehättävä. Vangit eivät ole aluksi kiinnostuneita Anne-Marien lahjakkuudesta näyttelijänä, vaan he lähinnä pohtivat, onko tämä naisellinen ja ulkoisesti viehättävä.

Tällaisten elementtien korostaminen ja paisuttaminen on liioittelua, jolloin tekstin sanoma välittyy lukijalle päinvastaisena. Anne-Marieta voidaan kuvata tietyiltä ominaisuuksiltaan maskuliiniseksi naiseksi, sillä hänessä on sellaisia ominaisuuksia, jotka eivät ole hyväksytyjä naiselliselle naiselle. Halberstamin (1998) mukaan naisen maskuliinisuus (female masculinity) on nähty miehisen maskuliinisuuden (male masculinity) ”hylättyinä tähteinä”, huonompana ja vähemmän arvostettuna ominaisuutena, jotta miehinen maskuliinisuus voisi näyttytyä aidompana ja oikeampana. Kuitenkin se, minkä me ymmärrämme sankarillisena maskuliinisuutena, on tuotettu sekä miesten että naisten kehojen kautta. (Mts. 1–2.) Anne-Marieta kuvataan ”poikatytöksi”, eli pienirintaiseksi ja urheilulliseksi naiseksi, joka syö pihviä, juo olutta ja kiroilee.

Aluksi Anne-Marie on *Noidan sikiössä* miesten halun kohde, eli vankien¹⁷ katseen kohde, mutta hän ei omaksukaan rooliaan avuttomana tyttönä, joka pitäisi pelastaa, vaan laittaakin itse kamppoihin. Tälle versiolle Mirandasta on annettu vielä *Myrskyn* Mirandaa suurempi mahdollisuus puheeseen, eikä hän jää pelkäksi miehen halun objektiksi. *Myrskyssä* ilman kumppania Caliban on pakotettu staattisen toisen ja olemuksellisen orjan rooliin. Lisäksi hänen

¹⁷ Vankien, eli Calibanin. Käsittelen aihetta lisää Calibania käsittelevässä luvussa.

seksuaalinen halunsa on siirretty ”sopivaan” ja idealisoituun kohteeseen, valkoiseen Mirandaan. (Ks. Wynter 1990, 360–363.) Wynterin tulkinnan mukaan myös Mirandasta tulee idealisoitu halun objekti, jolla kuitenkin on näytelmässä mahdollisuus puheeseen valkoisuutensa takia. (Ilmonen 2012, 259.) *Noidan sikiön* versiolle Mirandasta on annettu vielä *Myrskyn* Mirandaa suurempi mahdollisuus puheeseen, eikä hän jää pelkäksi miehen halun objektiksi.

Voidaan kuitenkin pohtia, onko valta Felixillä vaiko sittenkin tarinan naishahmoilla, Anne-Mariella ja Felixin tyttären aaveella eli Mirandalla. Ohjaamaansa *Myrskyn* Felix joutuu palkkaamaan näyttelijän vankilan ulkopuolelta – roolin saa Anne-Marie. Anne-Marie luo Felixiin läheisen suhteen ja asetelma kääntyykin niin, että Anne-Marie tuntuukin olevan vallankahvassa Felixin sijaan. Myös Miranda ohjailee isäänsä taustalla, ja Mirandaa voisikin tulkita myös alkuperäisen *Myrskyn* Arielin uudelleenkirjoitukseksi, sillä *Noidan sikiön* Miranda ei ole elävä olento, vaan aave. Sekä Anne-Marie että Miranda nousevat Felixin elämässä tietynlaiselle jalustalle, josta käsin he ohjailevat toimintaa. Etenkin loppua kohden Anne-Marie saa ääntään kuuluviin paremmin ja paremmin, eikä hän pelkää laittaa miehille kamppoihin:

”Pitäkää mölyt mahassanne, mulkerot”, sanoo Anne-Marie, ”tai saatte vittu väsätä ihan omat jumalattaret, ja jätte ilman pipareita.” [--] ”Minä en keräile pisteitä, niin että tunkekaa nekin sanonko minne”, Anne-Marie sanoo. (*Noidan sikiö*, 234.)

Anne-Marie ei suostu asettumaan perinteiseen naisen rooliin, eikä hän hyväksy miesten kiusantekoa, joka tuntuu olevan selitettävissä ”pojat on poikia” -asenteella, joka hyväksyy miesten huonon käytöksen perustellen sitä sillä, että miehet nyt vain ovat miehiä. Leppihalme (1995, 31) nostaa esille Prattin ajatuksia, jotka nostavat esiin naiseen liittyvien odotusten normatiivisuuden: tiettyä rooliaan rikkova nainen leimautuu epänormaaliksi, eli Anne-Marien kohdalla hänen ”miehinen” ja ”poikkeava” käytöksensä tuntuvat mieshahmoista vieraalta, jolloin Anne-Mariesta tulee heidän silmissään outo. Anne-Marie on kuitenkin ulkoisesti viehättävä, joten miehet katselevat häntä ”sillä silmällä”. Kun Anne-Marie on huomannut miesten katselevan häntä seksuaalissävyytteisesti, hän päättää esiintyä miesten keskuudessa äidillisesti – tai ainakin niin Felix on päätellyt tapahtuneen:

Hän on ottanut ryhmässä äidin roolin ja haluaa herättää kanssanäyttelijöissään mieluummin kodikkaan lämpöisiä kuin himokkaita tunteita. Saavuttaakseen tavoitteensa hän on ryhtynyt leipomaan: hän saapuu harjoituksiin mukanaan pähkinäsukslaaleivoksia, suklaapikkuleipiä ja kanelipullia ja jakaa niitä kaikille kahvitaukojen aikana. [--] Hämmästyttävää, Felix ajattelee,

kuinka niin solakka ja tyttömäinen ihminen voi antaa itsestään niin äidillisen vaikutelman. Felix ei ollut väärässä silloin vuosia sitten: Anne-Marie on loistava näyttelijä. (*Noidan sikiö*, 212.)

Felix kuitenkin toteaa, ettei Anne-Marie oikeasti voi olla äidillinen, vaan hän vain näyttelee. Felix myös kommentoi jälleen Anne-Marien ulkomuotoa, tällä kertaa solakaksi ja tyttömäiseksi, aivan kuin tällaiset ominaisuudet olisivat äidillisyyden poissulkevia ominaisuuksia. Eikö äidillinen nainen voi olla haluttava? Ovatko äidillisuus ja himokkuus toisensa poissulkevia ominaisuuksia? Miksi solakka ja tyttömäinen nainen ei voisi olla äidillinen?

Kenties aikojen saatossa on onneksi jo hieman väistynyt oletus siitä, miten äitiys on rinnastettu pitkään vallinneeseen kotiäiti-ihanteeseen, joka tarkoittaa käytännössä vaimona olemista miehelle sekä kodinhoitajana toimimista. Äidin elämä nähtiin rajoittuneena. Äidit eivät kuitenkaan ole vain äitejä, vaan he ovat myös naisia, joilla on lapsesta riippumattomia tarpeita niin seksuaalisuuteen, ammattiin ja työhön kuin vaikkapa aikuisten seuraan. (Vuori 2015, 113–118.) Tarkoittaako Felixin kommentti siis sitä, että Anne-Marie on ulkomuotonsa sekä seksuaalisuutensa vuoksi liian kaukana tietynlaisesta äidin ihanteesta, vai eikö hän kykene näkemään tyttärensä kaltaiseksi tullutta Anne-Marieta uudenaikaisessa roolissa? Ongelma on mielestäni kulttuuriin melko sitkeästi asettunut madonna- ja huora -ajattelumalli, jossa kaksijakoisesti nainen ajatellaan joko siveäksi ja tietämättömäksi, tai sitten halukkaaksi ja himokkaaksi huoraksi. Tällainen malli on korostunut 1800-luvulla, mutta mielestäni tähän törmää edelleen kaikenlaisessa kulttuurissa ja sosiaalisessa toiminnassa. (Ks. Pulakka 2021, 151–153.) Anne-Marie on outo, koska hän ei istu kumpaakaan rooliin, eivätkä miehet oikein osaa suhtautua häneen: onko hän yksi ”äijistä”, äitihahmo vai huora?

Näytelmän esittämisen jälkeen kaikki esiintyjät kokoontuvat purkamaan produktiota, kertovat omia ajatuksiaan ja tulkintojaan ja pääsevät purkamaan tuntojaan muiden työryhmäläisten kanssa. Anne-Marie on päättänyt kertoa omat näkemyksensä Mirandan hahmosta, sillä hän on kyllästynyt ajatukseen, jonka mukaan Miranda olisi vain avuton pikkutyttö, joka on itse lähestulkoon kerjännyt tulevana raiskatuksi:

”Te puhutte niin kuin Miranda olisi pelkkä räsynukke. Niin kuin hän vain lojuisi jossain jalat levällään, retkottaisi kalusteiden päällä kuin märkä spagetti, varustettuna lapulla jossa lukee *Raiskaa minut*. Mutta kun se ei mene niin.” (*Noidan sikiö*, 312.)

Anne-Marie esittää tanssin, jossa hän fyysisin sekä huumorin keinoin esittää kohtauksen, jossa Miranda ”antaa Calibanille köniin”, puolustaa itseään kaikkia häntä vastaan rikkoneita vastaan

ja näyttää, ettei Miranda ole sen heiveröisempi kuin kukaan muukaan. Mielestäni tämän voisi lukea myös Atwoodin kannanottona aiheeseen, sillä koko teos on hänen oma tulkintansa *Myrskystä*, mutta myös tietynlainen kommentti siitä, miten naiset edelleen nähdään yhteiskunnassa.

Kolmas Miranda näyttäytyy fiktiivisenä hahmona fiktion sisällä, eli *Myrskyn* hahmona, jota Anne-Marie näyttelee. Tämä Miranda on myös lähellä Shakespearen Mirandaa, mutta kuten tarinan lapsi-Mirandakin, on hänkin vain fiktiota, yksi näytelmän hahmoista. Tästä näytelmän Mirandasta lähinnä vain puhutaan Anne-Marien roolihahmona, sillä lähempänä ”oikeaa” Mirandaa ovatkin Anne-Marie sekä Felixin oma tytär. Vangit eivät halua näytellä *Myrskyn* Mirandaa, sillä kuten Arielkin, Miranda on liian ”heikko” sekä ”homo” näyteltävä. Felix palkkaakin Anne-Marien rooliin. Anne-Marien esittämänä Miranda näyttäytyy neitseellisenä sekä spontaanina (Ks. *Noidan sikiö*, 211), mielestäni melko samanlaisena kuin alkuperäistekstin Miranda. *Noidan sikiössä* keskitytään lähinnä kahteen muuhun Mirandaan, ja kolmannesta versiosta vain puhutaan samalla kun Anne-Marie sukeltaa sisälle rooliin.

Kaikki kolme Mirandaa ovat enemmän tai vähemmän tulkintoja Shakespearen *Myrskyn* yhdestä Mirandasta, ja onkin kiinnostavaa huomata, että heistä se, jonka voisi olettaa olevan lähimpänä ”alkuperäistä” hahmoa, onkin kenties kaukaisin toisinto hahmosta. Keskeisin näistä kolmesta versiosta on kuitenkin oman tulkintani mukaan Anne-Marie. Anne-Marie on aikuinen Miranda: hän on versio *Myrskyn* nuoresta Mirandasta, josta on kasvanut vahva aikuinen nainen, joka on taiteilija sekä osaa pitää puoliaan miesvaltaisella alalla. Toisaalta hän on myös *Noidan sikiön* Miranda, Felixin aikuiseksi kasvanut versio tyttärestä, jonka hän menetti ja löysi vuosia myöhemmin uudelleen Anne-Mariesta. Anne-Marie myös esittää tarinan sisällä työstettävän näytelmän Mirandaa, joten hahmo tiivistyy hänessä jokaisesta näkökulmasta tarkasteltuna.

5.3 CALIBAN

Caliban on yksi *Myrskyn* tunnetuimmista, kenties myös tutkituimmista hahmoista. Caliban on mystinen hahmo, josta on tehty eri taiteenmuotoihin kaikenlaisia versioita. Caliban asuu saarella, jonne Prospero haaksirikkoutuu Mirandan kanssa. Caliban pitää itseään saaren laillisena valtiaana, mutta Prospero anastaa saaren herruuden itselleen. Prospero ottaa Calibanin aluksi huostaansa kasvattipojakseen: hän kouluttaa Calibania, opettaa tälle länsimaalaista sivistystä, kunnes Caliban yrittää raiskata Mirandan, jolloin Prospero tekee

Calibanista orjansa. Calibanin äiti, noita Sycorax, on myös karkotettu saarelle, mutta noita on kuollut, eikä häntä ole *Myrskyssä* varsinaisena hahmona lainkaan, vaan hänestä ainoastaan puhutaan. Sycoraxia voidaan pitää myyttisten tarinoiden naishirviönä. Leppihalmeen (1995, 27) mukaan tällainen hirviö symboloi naiseuden kätkeviä ja vangitsevia voimia, ”hirveää äitiä”, josta tarinan sankarin on selviydyttävä. Prospero puhuttelee Calibania epäkunnioittavasti, välillä todella loukkaavasti ja suoranaisilla haukkumanimillä, esimerkiksi ”Sycoraxin penikoima läiskänaama noidan sikiö” (*Myrsky*, 45). Myös Miranda puhuu Calibanista ikävään sävyyn kutsuen tätä esimerkiksi ”moukaksi, jota ei tee mieli katsella” (*Myrsky*, 47). Mirandan asenne Calibaniin tulee tietysti Prosperolta, joka on Mirandan isä, opettaja, auktoriteetti sekä ainoa roolimalli. Prospero haukkuu Calibania myös esimerkiksi maamöykyksi, joka viittaa neljästä elementistä alhaisimpaan, eli maahan (*Myrsky*, alaviite, 47). Caliban on kuitenkin välttämätön Prosperolle, sillä hän tekee saarella kaikki työt ja askareet, joita kunnianarvoisa Prospero tyttäriin ei voisi tehdä itse.

Calibanin nimi juontuu todennäköisesti sanasta ”carib-an”, karibialainen. Karibien sanottiin olevan ihmissyöjiä, jolloin termit ”cariban” ja ”caribal” saivat kannibaalisen merkityksen. (*Myrsky*, 46.) Ilmosen (2012) mukaan Prospero ja Caliban ovat muodostuneet koloniaalisen kohtaamisen metonymiaksi, aivan kuten Robinson Crusoe ja Perjantai. Prosperon kieltä, kirjoja, tietoa ja taitoa voidaan tarkastella vastaparina Calibanin luonnon tuntemiselle. Caliban joutuu palvelemaan kotisaarelleen saapunutta hallitsijaa, jonka kielen Caliban on pakotettu omaksumaan. Tämä kieli on Ilmosen mukaan valloittajan kieli, jonka Prospero opettaa Calibanille. Calibanin kenties tunnetuimmat sanat on tulkittu käänteisenä – ne olisivatkin vastalause kolonisoijalle, jolloin kolonialistinen kirjallisuus ja koulutus kääntyvätkin tätä vastaan: ”Te opettitte minut puhumaan; sen verran / siitä hyödyin, että opin kiroamaan” (*Myrsky*, 50). (Ilmonen 2012, 246.) Mielestäni Caliban näyttäytyy melko ristiriitaisena hahmona. Hän ei edusta kumpaakaan ääripäätä, hyvää tai pahaa, vaan hän on joutunut kokemaan kauheuksia, mutta kuitenkin myös itse toteuttaa pahoja asioita.

Ilmosen (2012) mukaan *Myrskyn* Caliban on kapinallinen, kumouksellinen toimija. Hän ei kuitenkaan onnistu yrityksissään syrjäyttää Prospero. (Mts. 247.) Ilmonen puhuu siitä, miten Caliban on pakotettu staattisen toisen sekä orjan rooliin ilman kumppania. Calibanin seksuaalinen halu on siirretty ”sopivaan” sekä idealisoituun kohteeseen, eli Mirandaan, joka on valkoihoinen, herttuan tytär (ks. Wynter 1990). Ilmonen nostaakin esille Wynterin tulkinnan, jonka mukaan Mirandasta tulee idealisoitu halun objekti. Tällä on kuitenkin mahdollisuus puheeseen juuri ihonvärinsä sekä asemansa vuoksi. (Ilmonen 2012, 249.) *Noidan*

sikiössä Caliban on jakautunut useaksi hahmoksi, vankien joukoksi, joista suurin osa pitää Anne-Marieta halun kohteena – ainakin aluksi. Vankien pikkuhiljaa tutustuessa Anne-Marieen hänen roolinsa vankien keskuudessa muuttuu; hän ei enää olekaan halun kohde, vaan tasavertainen toimija.

Noidan sikiössä Caliban on merkittävä hahmo, sillä koko kirja on nimetty hänen mukaansa: Prospero kutsuu Calibania noidan sikiöksi viitaten tämän äitiin noita Sycoraxiin ja kääntäen Calibanin perimän haukkumasanaksi. Osa vangeista ottaakin porukkansa nimeksi Noidan sikiöt. Vangit, eli Caliban ovat *Noidan sikiössä* avainasemassa, sillä he ovat Felixin koston väline – ilman heitä hän ei olisi ohjannut *Myrskyä* eikä olisi onnistunut kostamaan vihollisilleen. Hän ei kuitenkaan orjuuta vankeja kuten Prospero orjuuttaa Calibanin, vaan vaikka Felix käyttääkin heitä omiin tarkoituksiinsa, on vangeillakin syytä kostaa Felixin vihollisille. Ministerit pitävät vankeja vähempiarvoisina ihmisinä, ja he aikovat leikata vankilan koulutusmahdollisuuksia, esimerkiksi luopumalla kokonaan Felixin kurssista.

Onko *Noidan sikiössä* vastinetta *Myrskyn* Calibanille, joka on kuitenkin erittäin keskeinen hahmo? Oman tulkintani mukaan Calibanille ei ole yhtä yksittäistä hahmoa, joka olisi suora vastine tälle, mutta mielestäni vankien muodostaman ryhmän voidaan tulkita olevan *Noidan sikiön* Caliban. Perustelen tämän tulkinnan sillä, että aivan kuten *Myrskyssäkin*, Prospero saapuu itselleen vieraaseen ympäristöön, jossa on jo asukas – Caliban, eli joukko vankeja Fletcherin vankilassa. Prosperon tavoin Felix ottaa haltuunsa kaiken vallan asettaen itsensä auktoriteettiasemaan vankien opettajana. Hän ryhtyy sivistämään ”Calibanejaan” – aivan kuten Prosperokin – opettaen heille itselleen tärkeää kulttuuria ja taidetta, eli Shakespearen teatteria. Felixin palkkaama Miranda, eli Anne-Marie, on vankien halun kohteena, aivan kuten Miranda *Myrskyssä*. Vangit eivät kuitenkaan yritä raiskata Anne-Marieta, vaan he yksinkertaisesti tutustuvat tähän ja huomaavat, että Anne-Marie on muutakin kuin vain sukupuolensa ja ulkoisten ominaisuuksiensa kautta määritettävä ihminen, ja hän pääseekin osaksi porukkaa. Felix tajuaa, että voi käyttää vankeja oman etunsa tavoitteluun ja valjastaakin heidät omaan käyttöönsä omassa kostossaan – ei kuitenkaan yhtä rajusti kuin Prospero orjuuttaa Calibanin, sillä Felix kohtelee vankeja kuin tavallisia ihmisiä, omanlaisia persooniaan. Myös se tukee tätä tulkintaa, että vankien ryhmää kutsutaan juuri noidan sikiöiksi. Kuten jo aiemmin sanottu, nimi on alun perin tarkoitettu loukkaukseksi. Vankien tulkinta Calibanista ottaa nimen kuitenkin itselleen: ”Olen siis tuplapaholainen – yhtään sure en! Nääs olen Noidan sikiö!” (*Noidan sikiö*, 217.) He kääntävät haukkumasanan voimavarakseen, ottavat sen omakseen. Vangit käyttävät

itsekin lempinimiä, jotka saattavat olla syntyneet samaan tapaan, mikä voisi olla yksi syy sille, että vangit samastuvat Calibaniin voimakkaasti.

Noidan sikiön vangit yllättävät Prosperon, sillä niin moni haluaisi näytellä tämän roolin: Atwoodin versiossa Caliban on ”cool”, vankien suosikkiahmo, eikä sellainen hirviö kuin millaiseksi hän muodostuu esimerkiksi Prosperon puheen kautta *Myrskyssä*. Caliban on vankien kesken suosituin hahmo, sillä enemmistö haluaisi tämän roolin vankilan näytelmässä. Calibanin hahmo viehättää vankeja, sillä he kokevat tämän samastuttavana: Caliban kohtaa paljon kärsimystä, muttei lannistu, vaan ainakin pyrkii antamaan samalla mitalla takaisin niille, jotka rikkovat häntä vastaan. Caliban voidaan siis nähdä kostajana Prosperon ja Felixin rinnalla – hän pyrkii kostamaan Prosperolle, joka on ryöstänyt häneltä kodin sekä vapauden. Onko Caliban siis samanlainen kuin Prospero? Felixin tulkinta Calibanista on melko kärjistetty, mutta mielestäni melko paikkansapitävä:

”[--] Caliban on osittain samanlainen kuin Prospero”, Felix jatkaa. ”Mutta Prospero ei halua päästä saaren kuninkaaksi eikä perustaa sinne siirtokuntaa. Päinvastoin, hän haluaa päästä sieltä pois. Caliban sen sijaan haluaa olla saaren valtiasta ja kansoittaa sen pikku Calibaneilla, joita hän aikoo siittää raiskaamalla Mirandan. Kun se ei onnistu, hän lyöttäytyy yhteen Stephanon ja Trinculon kanssa ja yllyttää heitä murhaamaan Prosperon.” (*Noidan sikiö*, 153.)

Tässä tulkinnassa pohditaan Prosperon haluttomuutta olla valtiasta, sillä sen sijaan hän haluaa saarelta pois. Mielestäni nämä eivät kuitenkaan kumoa toisiaan. Voi olla, että Felixin tulkinnassa hän kokee Prosperon hahmona, jonka valloittajaidentiteetti on niin syvällä selkäytimessä, ettei hän voi käytökselleen mitään, vaan toisintaa opittua käyttäytymismalliaan kuin automaattisesti. Kuitenkin ajatus siitä, millainen hahmo Caliban on, on kiinnostavaa: hän on Felixin mukaan Prosperon kaltainen. Felixin tulkinnassa Caliban on hallitsija, joka epäonnistuu säilyttämään saaren herruuden Prosperon saapuessa. Tässä sama kaava toistuu jälleen: valtiasta on syrjäytetty ja tämä haluaa takaisin asemaansa.

Noidan sikiössä analysoidaan paljon Calibania hahmona, sillä etenkin vangit ihastuvat Calibaniin sekä kaikkeen siihen mitä tämä edustaa. Se ei ehkä ole yllättävää, sillä ensisilmäyksellä Caliban näyttäytyy hahmona, johon useampi vangeista voi varmasti samastua: hän on oman elämänsä herra, joka ajautuu rikoksen polulle (esim. Mirandan raiskauksen yritys), koska kokee, että yhteiskunta on rikkonut häntä vastaan ja kohdellut väärin (Prosperon vallananastus, kolonisointi) ja tulee lopulta tuomituksi rikkomuksistaan. Hän ei kuitenkaan tyydy tähän, vaan yrittää kaikin keinoin kostaa häntä vastaan rikkoneille. Vaikka vankien tarina ei menisikään täysin yksi yhteen Calibanin kanssa, on heillä yhteistä vähintäänkin se, että

kaikki ovat vankeja. Caliban on elänyt aiemmin vapaudessa, mutta rikkomuksensa vuoksi hänet on vangittu ja orjuutettu. Caliban saa vankien mukaan eniten osakseen kipua ja kärsimystä siksi, että vaikka esimerkiksi myös Ariel on orja, Caliban on ainoa, joka laittaa Prosperolle vastaan, eikä pysy hiljaa. Myös Calibanin rujous viehättää, sillä hänet kuvataan hurjannäköiseksi. Caliban ei kuitenkaan ole pelkästään sitä miltä hän aluksi näyttää:

Calibanilla on kätetty runollinen puolensa. Kun asia on käsitelty läpikotaisin, jotkut tarjokkaista ovat varmasti luovuttaneet. Felix aikoo kertoa, että Calibanissa on muutakin kuin vain ruma naama. (*Noidan sikiö*, 148–149.)

Felixin on sitä mieltä, ettei Caliban ole vain yksipuolinen hahmo, pelkkä kapinallinen. Tulkitsen tätä siten, että kommentti koskee myös vankeja – vangeista on usein varmasti jonkinlaisia ennakkoluuloja, ovathan he rikoksesta tuomittuja henkilöitä, mutta rikoshistoria ei ole koko totuus ihmisestä. Näin voisi ajatella olevan niin vankien kuin *Myrskyn* Calibaninkin kohdalla. Heissä kaikissa on toinenkin puoli. Felix työskentelee vankien kanssa pitkään ja oppii tuntemaan heidät paremmin, jolloin heistä kaikista nousee esille myös herkempiä ominaisuuksia. *Noidan sikiön* Caliban on siis joukkio vankeja, jotka tietyllä tapaa edustavat kaikin tavoin Calibania: he ovat rikollisia, suurin osa lähtökohdiltaan huonommasta asemasta tulevia miehiä, jotka kärsivät rangaistustaan vankilassa. He ovat hyväosaisten mielestä pohjasakkaa, huonompia yhteiskunnan hylkiöitä – aivan kuten Caliban. Vangit kuitenkin tekevät Calibanin roolihahmon kautta selväksi päättäjille, *Myrskyä* katsomaan tulleille virkamiehille, mitä mieltä he asiasta ovat.

Kuten Hutcheonin (1985, 100) huomauttaa, parodia ei aina ole eroja korostavaa toistoa, vaan parodia voi olla myös häiritsevää ja horjuttavaa. Mielestäni Calibanin hahmo *Noidan sikiössä* on uudelleenkirjoitettu versio *Myrskyn* Calibanista, mutta se on myös parodiaa. Vangit kääntävät kaltoinkohdellun ja kavalan Calibanin humoristiseksi hahmoksi, joka räppää omasta epäoikeudenmukaisuudestaan. Vankien *Myrskyssä* Caliban on itseironinen hahmo, joka tiedostaa oman tilanteensa hyvin. Hahmo on myös kommentti vankien kokemasta epäoikeudenmukaisuudesta, kun päättäjät ovat halukkaita viemään heidän kurssinsa pois. He käyttävät teatteria puheenvuoronaan:

Haukutte mua hirviöksi.

Herrat, peiliin katsokaa!

Valhe, varkaus, petos teille

tuttua on toimintaa.

Väitätte: mä olen saastaa, sieluni on pikimusta,

rikollinen, syöpäläinen, inhaa koiran oksennusta.

Kuulkaas, ryöväreiden kilta, kuinka suuret rahasummat

veitte veronmaksajilta, väärensitte kuitit kummat?

(*Noidan sikiö*, 284.)

He tietävät, miten Sal on tehtaillut petoksia muiden kustannuksella, eikä näin ollen ole lainkaan moraalisesti parempi ihminen, päinvastoin hän ei kadu rikoksiaan lainkaan, toisin kuin osa vangeista. Vangit ikään kuin vapauttavat Calibanin Shakespearen näytelmästä. Howells (2017, 312) kertoo artikkelissaan, että Wiskerin mukaan vankien haave erilaisesta lopusta on dramaattinen esimerkki Atwoodin huolesta koskien vankilauudistuksia. Hänen mukaansa Atwood käsittelee teoksissaan sosiaalisia rakenteita, valtarakenteita sekä tarinoita, joissa syrjäytyneet henkilöt voivat uudelleenkirjoittaa itse omat tarinansa. Vangit voidaan nähdä yhteiskunnasta syrjäytyneinä hahmoina, joilla ei ole minkäänlaista valtaa jäljellä. He toivovat, että Caliban voisi päästä ulos narratiivista, jossa hän on orja ja vanki.

Mielestäni Atwood käyttää Ilmosenkin (2012) esiin tuomaa ajatusta hyödykseen *Noidan sikiössä*: vangit ovat saaneet Felixiltä, valloittajahahmolta kielen ja äänen, joita he nyt käyttävät hyödykseen, mutta eivät kuitenkaan suoraan Felixiä vastaan, vaan pysäyttääkseen Salin ja muut virkamiehet. Sal ja kumppanit voidaan nähdä myös valloittajina, sillä he ovat muokkaamassa vankilaa haluamallaan tavalla, vaikka eivät itse varinaisesti ole kiinnostuneet paikasta. Kyse on puhtaasta rahaan liittyvästä vallankäytöstä, jossa he eivät ajattele vankilan asukkeja eli vankeja, vaan puhtaasti itseään. Vangit ovat tavallaan myös Felixin ”kummituksia”, eli aaveita, jotka auttavat Prosperoa *Myrskyssä*:

Kummitukset, Felix ajattelee. Kaikkein tärkein ase. Hänen salaisen hankkeensa ytimessä, hänen kostonsa keskiössä, ovat kummitukset; kaikki on heidän varassaan. Mitä heillä pitäisi olla yllään? Mustat kommandopipot – vai liippaako se liian läheltä pankkirosvoja ja terroristeja? Jos niin on, hän ajattelee, sen parempi: pelko voi motivoida kummasti. *Se muuttaa niin kuin meri heitä vain*, voisi sanoa. (*Noidan sikiö*, 172.)

Myös vangeilla on ”oikeus” koston, sillä Felixin vihollinen, korkeaan poliittiseen asemaan kohonnut Sal on päättänyt, että Fletcherin vankilan Shakespeare-kurssi päättyy, sillä hänen mielestään siinä on kyse ”hullutuksesta”, eikä hän koe, että vangit kaipaisivat sivistystä tai että he edes voisivat sivistyä. Sal suostuu seuraamaan näytelmää vain siksi, että hänen poikansa Freddie vaatii sitä. Freddie on Salin ”maailman napa”, josta hän ei kuitenkaan tahdo mitään näyttelijänrenttua, vaan juristin. Sal symboloi kaikkea sitä, mitä voitaisiin pitää taiteen vastakohtana – hän nimittäin uskoo, että humanistiset alat ovat hölynpölyä. Sal nostaa itsensä

kaikkien yläpuolelle, ja pitää näin ollen myös vankeja täydellisenä roskasakkina. Vankeja aliarvioidaan jatkuvasti: he ovat lahjakas porukka, jonka kykyjä ei huomioida riittävästi. Moni ajattelee, ettei vankilassa voida järjestää tasokasta teatteria, eivätkä vangit kykene esittämään Shakespearea. Felix on kuitenkin määrätietoinen ja sinnikäs, joten hän saa kalasteltua vankien lahjakkuuden esille. Vangit eivät vain esitä näytelmää, vaan he keskustellen analysoivat tekstiä sekä kirjoittavat sitä uudelleen heidän produktioonsa sopivaksi. Teoksen lopussa Haba sekä muut Noidan sikiöt ovat tehneet Felixille lahjaksi musikaalin, joka kertoo Calibanista:

”Okei, tämä siis lähtee siitä kohdasta missä Stephano ja Trinculo panee Calibanin häkkiin ja näyttää sitä maksusta kansalle. Musikaalissa Caliban karkaa häkistä. Tehtiin siihen biisi – Caliban pääsee vapaaksi ja ilmoittaa ettei se aio enää raataa orjana eikä asua häkissä.” [–] ”Kelattiin että se käy kaikkien niiden kimppuun jotka on kohdelleet sitä huonosti”, Haba sanoo. ”Lähtee kostamaan koko porukalle, vähän niin kuin Rambo. Poimii tyypit yksitellen, ekana vuorossa Stephano ja Trinculo. ”Entä Prospero?” Felix kysyy. ”Niin ja Miranda?” lisää Anne-Marie. ”Ehkä ne ei ole mukana musikaalissa”, Haba sanoo. ”Tai ehkä ovatkin. Ehkä Caliban antaa niille anteeksi. Tai sitten ei. Ehkä se väijyy, hyökkää kimppuun ja käyttää karvaisia käsiään. Homma on vielä vaiheessa.” (*Noidan sikiö*, 327, 329.)

Vangit sekä Felix pohtivat, miten Calibanin kävisi *Myrskyn* jälkeen. Voisiko hän antaa Prosperolle anteeksi, vai kostaisiko hän? Itse musikaali käsittelee Calibanin kokemaan epäoikeudenmukaisuutta: häntä käytetään hyväksi. Hän tekee työtä, jonka tulokset joku muu vie häneltä, eikä hänelle itselleen jää mitään. Vankien kirjoittama musikaali tuntukin puheenvuorolta, kannanotolta siitä, mitä Caliban edustaa ja millaista oikeudenmukaisuutta vangit haluaisivat toteuttaa. He nostavat kappaleessa mukaan myös kenties itse kokemaansa rasismia, sillä he laulavat rodullistetuista sekä valkoisista, jotka voisivat tehdä yhteistyötä yhteisen vihollisen päihittämiseksi:

On musta Noidan sikiö ja ruskeakin kai,
myös punanahka, keltainen sen pilkkanimen sai,
ja roskaväki valkoinen on samaa porukkaa,
on sillä monta nimeä, se yössä vaeltaa,
ja hirmuisella kostollaan nyt uhkaa maailmaa –
Noidan sikiö! (*Noidan sikiö*, 328.)

Vangit edustavat eri etnisyyksiä ja he kaikki kokevat omalla tavallaan olevansa oikeutettuja koston. Näytelmäprojekti tuntuu heille hyvin henkilökohtaiselta, melkein jopa terapeuttilta. Musikaali näyttää iloisemmalta mahdolliselta jatkotarinalta kuin vankien toinen pohdinta, jossa

Caliban purjehtii muiden hahmojen kanssa Napoliin. Napolissa Antonio raiskaa ja tappaa Mirandan ja Stephano yhdessä Trinculon kanssa esittelevät Calibania yleisölle kuin sirkuseläintä: ”Ne kertoo että Caliban on viidakon villi, hirviö joka on puoliksi kala, ja syö kaiken lisäksi ihmisiä.” (*Noidan sikiö*, 322). Lopulta Caliban kuolee sairauksiin omassa häkissään. Tässä mielestäni puhutaan kolonisoimisesta ja orjakaupasta. Caliban ei kuitenkaan olekaan se paha, joka raiskaa ja murhaa Mirandan, vaan Antonio tekee rikokset – valkoinen, rikas ja vaikutusvaltainen mies, eikä värillinen orja. Vangit kenties kokevat tässäkin samastumista Calibaniin. Vangit kuitenkin tulevat siihen päätelmään, että kenties tällainen tulkinta olisi liian synkkää. Sen sijaan he miettivät, miksi kaikki muut näytelmän hahmot saavat toisen mahdollisuuden, muttei Caliban? Kysymys pohtii mielestäni myös juuri vankien kohtaloa – onko heidät leimattu rikollisiksi loppuelämän ajaksi, vai saavatko he toisen mahdollisuuden.

Vangit ovat oppineet Felixin kurssilla paljon. Etenkin *Myrskyn* työstäminen on ollut opettavainen kokemus ja tuntuu, että varsinkin Calibanin hahmo on auttanut heitä käsittelemään omaa tilannettaan vankilassa, niin konkreettisessa rangaistuslaitoksessa kuin vankien omissa henkilökohtaisissa mielen vankiloissaan taiteen keinoilla. Erityisen ylpeä Felix on juuri musikaalista, jossa vangit ovat itse sanoittaneet Calibanin mahdollisen tulevaisuuden, joka symboloi heidän omaansa. Enää vangit eivät tunnu tarvitsevan Felixiä ohjaajakseen, vaan he ovat itsenäisempiä. Vaikka vankien ja Felixin yhteinen taival onkin ollut kivikkoinen, on *Myrsky* täydellinen lopetus sille. Vangit eivät ole enää Felixin vallan alla, vaan he luovat jotain omaa: ”Felix on lumoutunut: Caliban on karannut näytelmästä. Se on karannut Prosperolta niin kuin varjo, joka irrottautuu isännästä ja erkanee omille teilleen.” (*Noidan sikiö*, 329.)

6 LOPUKSI

William Shakespearen *Myrsky* on yksi aikamme tunnetuimmista näytelmistä. *Myrskystä* on nähty lukuisia erilaisia dramatisointeja, elokuva- ja televisiosarja-adaptaatioita, uudelleenkirjoituksia ja muita variaatioita. Feministisenä kirjailijana tunnetun Margaret Atwoodin 2010-luvun versio klassikonäytelmästä kuuluu tuoreimpiin versioihin. Useat uudelleenkirjoitukset käsittelevät kolonisaatiota, aivan kuten *Noidan sikiökin*, mutta oman tulkintani mukaan *Noidan sikiön* keskeisimmät annit liittyvät feministiseen näkökulmaan, teoksen vahvoihin teemoihin sekä henkilöhahmoihin. Tulkitsen *Noidan sikiötä* feministisenä uudelleenkirjoituksena, jossa hyödynnetään Margaret Atwoodille ominaisia parodian ja ironian keinoja. *Noidan sikiö* voidaan lukea feministisen uudelleenkirjoituksen lisäksi myös pastissiksi sekä adaptaatioksi. Oletuksenani oli se, että kyseessä on feministinen uudelleenkirjoitus. Perustin hypoteesini pääasiassa sille, että Atwoodin aiempi tuotanto on voimakkaan feministinen ja häntä pidetään kirjailijana kantaaottavana ja feministisiä aatteita kannattavana tekijänä, joka kirjallisessa tuotannossaan ottaa kantaa yhteiskunnallisiin teemoihin.

Myös myyttien ja myyttisten tarinoiden tuottamat stereotyyppiset naiskuvastot ohjasivat ajatteluni siihen suuntaan, että aiemminkin feministisiä myyttirevisioita kirjoittanut kirjailija olisi tehnyt niin myös *Noidan sikiössä*. Leppihalmeen (1995) mukaan myyttirevisiossa myyttinen tarina nähdään uudelleen, ja se yritetään saada vastaamaan feministisiä tarpeita sekä ilmaisemaan naisten kokemuksia. Myyttirevisioissa naiset saavat oman äänensä kuuluville, myyttien naisten ollessa usein vaiennettuja. (Mts. 22, 28–29.) Atwood on kirjoittanut aiemmin myyttirevision esimerkiksi Penelopen tarinasta teoksessa *Penelopeia (The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus, 2005)* antaen omassa versiossaan tutusta myyttistä äänen naishahmoille, jotka eivät alkuperäisessä myytissä ole tällaista mahdollisuutta saaneet.

Metodinani olen käyttänyt kontekstuaalista ja vertailevaa lähilukua. Näillä tarkoitan sitä, että olen lukenut sekä *Myrskyä* että *Noidan sikiötä* rinnakkain tarkasti kiinnittäen huomiota valitsemiini elementteihin; olen lukiessani etsinyt tietoisesti feministisen uudelleenkirjoittamisen tapoja, parodian ja ironian käyttöä sekä yhtymäkohtia ja eriäväisyyksiä *Myrskyn* ja *Noidan sikiön* välillä. Olen valinnut mielestäni merkittävimmät elementit, joita tarkastelin näissä kahdessa teoksessa vertaillen niitä keskenään – miten teemat toistuvat *Noidan sikiössä*, miten miljöö on muuttunut sekä millaisia *Myrskyn* keskeisimmät hahmot ovat *Noidan sikiössä*. Olen tarkastellut sitä, miten nämä eri elementit esitetään ja tullut siihen tulokseen, että

Atwood esittää ne romaanissaan nykyaikaistettuina, kunnioittavasti parodioiden, sekä päivittäen teemoja nyky-yhteiskunnalle ajankohtaisemmiksi.

Teoreettinen viitekehyseni keskittyy postmodernin kirjallisuuden keinoihin, jotka liittyvät intertekstuaalisuuden eri muotoihin. Uudelleenkirjoittamista käsittelevät asiat pohjaavat vahvasti Hakkaraisen (2000) ja Morarun (2001) ajatuksiin, jotka keskustelevat myös feministisen uudelleenkirjoittamisen tradition kanssa. Näihin linkittyy tutkittavien teosten kannalta olennaisesti myös myyttien teoriaa, sillä *Myrsky* on myyttillinen tarina, jolloin *Noidan sikiö* voidaan lukea myös myyttirevisiona. Käytän lisäksi myös postmodernin uudelleenkirjoittamisen lajeja, jotta tutkielmani olisi mahdollisimman tarkka. Pastissin teoriaa tarkastelen pääasiassa Nyqvistin (2010) kattavan artikkelin pohjalta, kun taas parodian, ironian sekä adaptaation teorioissa nojaan vahvasti Hutcheonin ajatuksiin.

Luvussa neljä analysoin *Noidan sikiötä* romaanina sen eri elementtien kautta. Päätin rajata tutkimukseni koskemaan teoksen tekstilajia, kerrontaa, teemoja sekä miljöötä, sillä koin nämä ominaisuudet hedelmällisimmiksi tutkimuskohteiksi tutkimusongelmani kannalta. Keskityn *Noidan sikiön* tekstilajiin, kerrontaan, teemoihin sekä miljööhön. Rajasin ulkopuolelle esimerkiksi juonen, sillä mielestäni juonta käsitellään näissä kaikissa osioissa riittävän kattavasti. *Noidan sikiötä* lukiessa esille nousevat sen terävä kerronta sekä universaalit teemat, jotka kuitenkin koskettavat myös nykylukijaa. Miljöö on tärkeässä asemassa siksi, koska sen voidaan nähdä symboloivan *Myrskyä*, teoksen kannalta erittäin olennaista tapahtumapaikkaa, eli saarta, sekä päähenkilön omaa, henkilökohtaista tilaa.

Luvussa 4.1 käsittelen *Noidan sikiön* tekstilajia. Mielestäni on tärkeää hahmottaa, miten *Noidan sikiö* eroaa *Myrskystä* romaanina – miksi teos on kirjoitettu, mitä uutta sen muoto tuo pohjateokselle ja lukijoille, miten romaani on modernisoitu sekä mikä tekee *Noidan sikiöstä* uudelleenkirjoituksen, pastissiin sekä adaptaation. Pohdin myös niitä elementtejä, jotka näkyvät teoksessa parodian keinoina sekä feministisinä näkökulmina. Analyysini mukaan tärkeimpiä huomioita on se, että *Noidan sikiö* on nykyaikaistettu ja popularisoitu versio näytelmästä, jolloin se on lukijaystävällisempi ja helpommin lähestyttävissä. Luvussa 4.2 siirrytään kerrontaan. Keskityn erityisesti *Noidan sikiön* omalaatuiseen kertojaan, joka on fokaloitunut pääasiassa Felixiin, jonka näkökulmasta tarinaa kerrotaan. Kertojalla on alusta asti vahva, melko ironinen asenne, joka tulkintani mukaan muuttuu romaanin edetessä ja Felixin muuttuessa ihmisenä. Tolan (2007, 227) nostaa esille maskuliinisen puhuvan subjektin luoman vaiennetun naisobjektin. Tässä on kyse siitä, kuinka keskeinen mieshahmo omalla

puheellaan tekee naishahmoista mykkiä kohteita, joista vain puhutaan ja jotka toimivat ikään kuin miehen objekteina. Juuri tällaisiin sukupuolen välisiin kerronnallisiin valtasuhteisiin Atwood pyrkii teoksellaan vaikuttamaan esittämällä ne liioiteltuina, ironisina elementteinä.

Noidan sikiö toisintaa *Myrskyn* ikaikaisia teemoja – petosta, kostoja, anteeksiantoa – omasta, modernista näkökulmastaan. Tärkeimmäksi teemaksi olen nostanut koston, sillä se toistuu teoksessa jatkuvasti, se on toiminnan alkusysäys ja sitä tavoittelee useampi henkilöahmo. Tassin (2011, 10–11) mukaan koston liittyy halu tehdä pahaa oman mielihyvän saavuttamiseksi. Felix on hautonut kostoaan vuosia, ja hänen tavoitteensa on saada vihollisensa kärsimään, aivan kuin hänkin on kärsinyt. Sekä Prosperon että Felixin minuus muuttuu koston myötä: kosta tulee hahmojen uusi identiteetti. Koston vastavoimana näen anteeksiannon, joka molemmissa teoksissa toteutuukin hahmojen kehityksen myötä. Myös taide on tärkeä teema, etenkin *Noidan sikiössä*, joka keskittyy taidemaailmaan ja taiteilijan omaan pakkomielteeseen täydellisestä *Myrskystä*. Taiteen tematiikka nivoutuu yhteen vapauden kanssa, sillä taide on mahdollistava tekijä hahmojen vapautumisessa. Teemojen käsittelyn jälkeen miljöötä käsittelevässä alaluvussa keskityin sekä fyysisiin että henkilöahmojen mielensisäisiin paikkoihin. *Noidan sikiön* tärkein miljöö on vankila, joka on sekä konkreettinen paikka, henkinen tila sekä teatteri ja sen näyttämö. *Noidan sikiössä* *Myrsky* on Felixin tulkinnan mukaan näytelmä erilaisista vankiloista. Tämä teema toistuu useassa eri elementissä.

Viidennessä luvussa tutkin henkilöahmoja, sillä koen, että hahmojen kautta välittyy parhaiten sekä feministinen näkökulma että parodian käyttö. Henkilöahmot ovat kaikki mukaelmia *Myrskyn* hahmoista, mutta heitä kaikkia on muokattu *Noidan sikiössä* eri suuntiin. Osa hahmoista esiintyy useampana hahmona *Noidan sikiössä*, keskeisimpinä esimerkkeinä Miranda sekä Caliban. Teosten keskeiset teemat ovat myös henkilöahmojen toimintaa ohjaavia motiiveja. Olenkin koko tutkielmassa keskittynyt hyvin pitkälti juuri henkilöahmojen analysointiin, sillä hahmojen kautta välittyy paljon olennaista tietoa. Hahmot ovat isossa osassa tarinan rakentumisen kannalta ja heidän kauttaan on mielekästä tarkastella teosten välisiä eroja sekä yhtäläisyyksiä. Valitsin tutkielmani kannalta kolme keskeisintä hahmoa: Prospero/Felix, kolme erilaista Mirandaa sekä Caliban. Valitsemalla nämä hahmot syvemmän analyysin kohteiksi, sain kaikista monipuolisimman otannon.

Sekä *Myrskyn* että *Noidan sikiön* päähenkilöt Prospero ja Felix ovat miehiä, isiä, valloittajia, taikureita (sanan useassa eri merkityksessä) sekä vankeja ja vanginvartijoita. Felix ei ole ainoastaan Prosperon vastine tarinan uudelleenkirjoituksessa, vaan hän myös esittää Prosperon

roolin teoksen sisällä esitettävässä näytelmässä. Felix on suuri taiteilija, joka ohjaa Shakespearen mestariteoksia; hänet voitaisiin nähdä myös tulkintana Shakespearesta itsestään, sillä hänen (oletettavasti) viimeiseksi työksi jää *Myrsky*, aivan kuten Shakespearellakin. Sekä Prosperolla että Felixillä kaikkea toimintaa ohjaa aluksi kosto – millään muulla ei tunnu olevan merkitystä. Lopulta he kuitenkin kykenevät päästämään irti ja antamaan anteeksi vihollisilleen. Felix on alussa narsistinen marttyyri, joka suree menehtynyttä perhettään, mutta toimii silti väärin. Hän kuitenkin kasvaa henkisesti ja löytää vankilateatterista rauhan, suurimmaksi osin uusien ihmissuhteidensa avulla.

Feministisen lähestymistavan kannalta merkittävimmät hahmot ovat *Noidan sikiön* kolme Mirandaa, jotka kaikki omalla tavallaan toisintavat *Myrskyn* naispäähenkilöä Mirandaa. Ensimmäinen Miranda, Felixin tytär on kuollut, muttei unohdettu – hän elää edelleen Felixin luomana aaveena. Hän on kuin Felixin surun ruumiillistuma, muisto, josta Felix ei voi päästää irti, ennen kuin pääsee irti katkeruudestaan koskien tyttären kuolemaa. Miranda on äärimmäinen tulkinta Prosperon tyttärestä, sillä *Myrskyn* Miranda on Prosperon vallan alla, aivan kuten muutkin näytelmän hahmot. *Noidan sikiössä* tytär on kuitenkin vielä tiukemmin liitettyä isäänsä, sillä hän ei ole olemassa kenellekään muulle. Isän suhde tyttäreeseen on suojeleva. Siinä missä *Myrskyn* Miranda on tyypillinen tulkinta naishahmosta, eli avuton ja kontrolloitu, miehen kautta rajoitettu (Leppihalme 1995, 27–28), on *Noidan sikiön* Mirandalla enemmän vapautta, vaikka hän on vain aave. Toinen Miranda on Anne-Marie, *Myrskyyn* palkattu tanssija-näyttelijä. Hän on kaikista lähimpänä *Myrskyn* Mirandaa, vaikkei olekaan Felixin tytär.

Aluksi muut hahmot suhtautuvat Anne-Marieen objektina, himottavana naisena. Häntä kuvataan hänen ulkoisten ominaisuuksiensa kautta. Tämä on Warholin (1996, 23) esittelemää miehen katsetta, jossa naiset esitetään mieshahmon katseen kautta katseen objekteina, jolloin nainen on tekstissä näkyvillä vain sen kautta, mitä muut hahmot kommentoivat tämän ulkonäöstä. Tässä tapahtuu kuitenkin muutos tarinan edetessä loppua kohti, sillä mieshahmot tutustuvat Anne-Marieen ja tajuavat tämän olevan älykäs nuori nainen, joka ei ole lainkaan avuton tai pelkkä objekti, vaan taitava ja arvokas työtoveri. Anne-Marie muuntautuu vankilan produktiossa tarinan kolmanneksi Mirandaksi, joka on se hahmo, jota Anne-Marie tarinan *Myrskyssä* esittää. Kolmanneksi tutkittavaksi henkilöahmoksi valitsin Calibanin, sillä hän on paitsi kenties kaikista *Myrskyn* hahmoista kaikista tutkituin ja tärkeimpänä pidetty, mutta myös *Noidan sikiön* nimikkohahmo. Tulin tutkimuksessani siihen tulokseen, että Calibanin hahmona voidaan nähdä olevan Fletcherin vankilan vangeista koostuva joukko, sillä heissä on paljon

yhtymäkohtia Calibaniin, heidän suhteensa Felixiin on samankaltainen sekä he itse kutsuvat itseään noidan sikiöiksi, eli Prosperon Calibanille antamalla haukkumanimellä. Tämä on myös yksi osoitus teoksen itseironisesta huumorista, jota etenkin vangit viljelevät runsaasti. Hutcheonin (1985, 100) mukaan parodia ei aina korosta eroja toiston avulla, vaan se voi myös häiritä ja horjuttaa. Tulkitsenkin Calibania tietynlaisena parodiana *Myrskyn* Calibanista. Vangit tekevät Calibanista oman tulkintansa, joka näyttäytyy humoristisena ja itseironisena hahmona. Caliban voidaan tulkita siis vankien esittämäksi hahmoksi, mutta myös vankien muodostamaksi joukoksi, joka on eräänlainen kommentti vankien kokemasta epäoikeudenmukaisuudesta, kun päättäjät ovat halukkaita viemään heidän kurssinsa pois.

Kuten tutkielmassani on useaan kertaan käynyt ilmi, *Noidan sikiö* on monikerroksinen romaani, jossa riittäisi tutkittavaa useista eri näkökulmista käsin. Se tarjoaisi myös oivalliset puitteet eri elementtien tarkasteluun – sellaisten, jotka jouduin itse rajaamaan työn laajuuden puitteissa pois kokonaan tai joita pystyin tarkastelemaan vain suppeasti. Työni painopiste on henkilöhahmoin kohdistuvassa tutkimuksessa, mutta sekin on tarkoin rajattua. Jouduin rajaamaan tästä tutkielmasta pois useita tärkeitä henkilöhahmoja, joiden tarkastelu olisi hedelmällistä. Esimerkiksi ilmanhenki Ariel, Felixin ja Prosperon viholliset sekä kaikki lukuisat sivuhahmot voisivat olla kiinnostavia tutkimuskohteita jatkoa ajatellen. Myös suhde *Myrskyn* on niin ilmeinen, että siitä voisi jatkaa tutkimusta pidemmällekin. *Noidan sikiötä* voisi tutkia vielä laajemmin vankilaromaanina, vankilakäytäntöihin kohdistuvana yhteiskuntakritiikkinä tai taiteen merkitystä mielenterveydellisiin elementteihin yhdistävänä romaanina. Myös *Noidan sikiön* vertaaminen muihin samassa *Shakespeare, toisin sanoen* -sarjassa ilmestyneisiin teoksiin olisi kiinnostavaa. Esimerkiksi Jeanette Wintersonin tulkinta *Talvisesta tarinasta*, joka kulkee nimellä *Aikakuilu* (*The Gap of Time*, 2015), on myös feministiseksi olettava uudelleenkirjoitus.

Tutkielmani johdannossa esitin kaksi tutkimuskysymystä, joita olen tutkielmassani ratkaissut. Pohdin kysymystä siitä, miten *Myrsky* on uudelleenkirjoitettu *Noidan sikiössä* sekä sitä, mitkä seikat tekevät *Noidan sikiöstä* feministisen teoksen. *Noidan sikiö* toisintaa *Myrskyä* parodioiden sitä eri elementtien kautta: etenkin kerronnassa ja henkilöhahmoissa näkyy humoristinen taso. Feministinen näkökulma kietoutuu kaikkiin osa-alueisiin, mutta vahvimmin se linkittyy juuri parodian ja ironian käyttöön. Tutkielmani osoittaa, että *Noidan sikiö* on monitasoinen feministinen uudelleenkirjoitus, joka parodian ja ironian keinoin pureutuu yhteiskunnassa vallitseviin ongelmakohtiin, kuten naisten asemaan ja naisten esittämiseen fiktiivisessä teoksessa.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

Atwood, M. (2019): *Noidan Sikiö*. Suomentanut Drews, K. (*Hag-Seed*, 2016). Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.

Shakespeare, W. (2010): *Myrsky*. Suomentanut Rossi, M. (*The Tempest*, 1610–1611). Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

PAINETUT LÄHTEET

Bal, M. (1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Boğosyan, N. (2012): *Postfeminist Discourse in Shakespeare's The Tempest and Warner's Indigo: Ambivalence, Liminality and Plurality*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub.

Cohn, D. (2006): *Fiktio mieli*. Suomentaneet Korhonen, P., Lehtimäki, M., Mikkonen, K. & Palomäki, S. (*The Distinction of Fiction*, 1999). Helsinki: Gaudeamus.

Dickson, A. (2009): *The Rough Guide to Shakespeare. The Plays, The Poems, The Life*. Lontoo: Rough Guide.

Dvorak, M. (2006): *Margaret Atwood's Humor*. Teoksessa Howells, C.A. (toim.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, s. 114–129. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenblatt, S. (2004): *Shakespeare. Kuinka Williamista tuli Shakespeare*. Suomentanut Sivenius, K. (*Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, 2004). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Halbestram, J. (1998): *Female Masculinity*. Pohjois-Carolina: Duke University Press.

Halonen, M. & Karkulehto, S. (2017): *Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen*. Teoksessa Karkulehto, S. & Rossi, L-M. (toim.): *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*, s. 188–217. Helsinki: SKS.

- Hakkarainen, M-L. (2000): *Musta Akhilleus: Jälkikoloniaalisen kirjallisuuden muuttuvat myytit*. Teoksessa Saariluoma, L. (toim.): *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*, s. 295–323. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Heinämaa, S. & Tapola, P. (1994): *Saatteeksi*. Teoksessa Heinämaa, S. & Tapola, P. (toim.): *Shakespearen sisarpuolet. Naisellisia lukukokemuksia*, s. 7–12. Helsinki: Kääntöpiiri Oy.
- Hirst, D.L. (1984): *The Tempest. Text and Performance*. Lontoo: McMillan Publishers.
- Honkanen, K. (1995): *Nainen*. Teoksessa Koivunen, A. & Liljeström, M. (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 139–158. Tampere: Vastapaino.
- Hosiaislouma, Y. (2016): *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: BTJ Finland Oy.
- Howells, C.A. (2006): *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (1988a): *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1988b): *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English Canadian Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, L. (1989): *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Ilmonen, K. (2012): *Myrsky Karibiaalla – uudelleenkirjoitetut myytit ja postkoloniaalinen romaani*. Teoksessa Meretoja, H. & Mälikalli, A. (toim.): *Tulkintojen aika. Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: UTU.
- Jokinen, A. (2010): *Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus*. Teoksessa Saresma, T., Rossi, L-M. & Juvonen, T. (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*, s. 128–138. Tampere: Vastapaino.
- Kaartinen, M. (2010): *Haaksirikkoiset*. Esipuhe teoksessa Shakespeare, W.: *Myrsky*, s. 7–19. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kantola, J. (2010): *Sukupuoli ja valta*. Teoksessa Saresma, T., Rossi, L-M. & Juvonen, T. (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*, s. 78–87. Tampere: Vastapaino.

- Karasmaa-Donovan, M. (2010): *William Shakespearen elämä*. Teoksessa Shakespeare, W.: *Myrsky*, s. 155–157. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Karkulehto, S., Käätä, P., & Laine, K. (2013): *Kansalliset kertomukset elokuvina*. Teoksessa Hallila, M., Hosiaislouma, Y., Karkulehto, S., Kirstinä, L. & Ojajärvi, J. (toim.): *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*, s. 327–334. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karkulehto, S. & Leppihalme, I. (2015): *Deviant Will to Knowledge: The Pandora Myth and its Feminist Revisions*. Teoksessa Mäntymäki, T., Rodi-Risberg, M. & Foka, A. (toim.): *Deviant Women. Cultural, Linguistic and Literary Approaches to Narratives of Femininity*, s. 69–89. Frankfurt am Main: PL Academic Research.
- Kristeva, J. (1998): *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suomentanut Siimes, M. (*Soleil noir, dépression et mélancolie*, 1987). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Leppihalme, I. (1995): *Penelopen urakka. Myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa*. Teoksessa Paananen, R. & Työlähti, N. (toim.): *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*, s. 21–42. Oulu: Oulun yliopisto.
- Lothe, J. (2000): *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Makkonen, A. (2006): *Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?* Teoksessa Viikari, A. (toim.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, s. 9–30. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mezei, K. (1996): *Who Is Speaking Here?: Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in Emma, Howards End and Mrs. Dalloway*. Teoksessa Mezei, K. (toim.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers*, s. 66–92. North-Carolina: The University of North Carolina Press.
- Moraru, C. (2001): *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press cop.
- Moraru, C. (2005): *Postmodern Rewrites*. Teoksessa Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M-L. (toim.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge.
- Morris, P. (1993): *Kirjallisuus ja feminismi: Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Suomentanut Lappalainen, P. (*Literature and Feminism: An Introduction*, 1993.) Helsinki: SKS.

- Müller, W. G. (1991): *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures*. Teoksessa Plett, H. (toim.): *Intertextuality*, s. 101–121. Berliini & New York: Walter de Gruyter.
- Plate, L. (2010): *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Pulakka, K. (2021): *Kurittomat. Jumalattaria, nykynaisia ja muita kauheita akkoja*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Rao, E. (2006): *Home and Nation in Margaret Atwood's Later Fiction*. Teoksessa Howells, C.A. (toim.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, s. 100–113. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, M.A. (1993): *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saariluoma, L. (2000): *Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa*. Teoksessa Saariluoma, L. (toim.): *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*, s. 9–57. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sheckels, T.F. (2008): *No Princes Here: Male Characters in Margaret Atwood's Fiction*. Teoksessa Appleton, S.A. (2008): *Once Upon A Time: Myth, fairy tales and legends in Margaret Atwood's writings*, s. 115–126. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Siimes, M. (1998): Sanasto. Teoksessa Kristeva, J.: *Musta aurinko*, s. 289–303. Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Smith, M. (2010): *Engaging Characters: Further Reflections*. Teoksessa Eder, J., Jannidis, F. & Schneider, R. (toim.): *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, s. 232–258. Berliini: Walter de Gruyter.
- Steinby, L. (2009): *Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa*. Teoksessa Hägg, S., Lehtimäki, M. & Steinby, L. (toim. 2009): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*, s. 78–111. Helsinki: SKS.
- Tassi, M. A. (2011): *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, genre, and ethics*. Pennsylvania: Susquehanna University Press.
- Tolan, F. (2007): *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam; New York: Rodopi.

Vartiainen, P. (2009): *Antiikki, keskiaika ja renessanssi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: BTJ Kustannus Oy.

Vuori, J. (2015): *Äitiys sukupuolikysymyksenä*. Teoksessa Saresma, T., Rossi, L-M. & Juvonen, T. (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*, s. 109–119. Tampere: Vastapaino.

Warhol, R. (1996): *The Look, the Body, and the Heroine of Persuasion: A Feminist Narratological View of Jane Austen*. Teoksessa Mezei, K. (toim.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers*, s. 21–39. Pohjois-Carolina: The University of North Carolina Press.

Warhol, R. (2012): *Character*. Teoksessa Herman, D., Phelan, J., Rabinowitz, P.J., Richardson, B. & Warhol, R.: *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates*, s. 119–124. Ohio: The Ohio State University.

Wisker, G. (2012): *Margaret Atwood. An Introduction to Critical Views of Her Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

Wynne-Davies, M. (2010): *Margaret Atwood*. Horndon, Tavistock, Devon, UK: Northcote, British Council.

VERKKOLÄHTEET

Howells, C.A. (2017): "True Trash: Genre Fiction Revisited in Margaret Atwood's *Stone Mattress*, *The Heart Goes Last*, and *Hag-Seed*". *Contemporary Women's Writing*. Vol. 11 (3), s. 297–315. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/cww/vpx010>.

Manninen, P. (2019): "Ihana, hyvä, tosi, siinä kaikki": transferenssi kirjallisuudentutkimuksessa. *Psykoanalyttinen psykoterapia*, 2019 (15), s. 100–122. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/64723>.

Perec, D. (2018): *The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed*. *Caietele Echinox*. Vol. 34, 2018: Posthumanist Configurations, s. 295–307. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/04/CaieteEchinox34-2018-pp.295-307.pdf>.

Nyqvist, S. (2010): Monimuotoinen pastissi kirjallisuuden käsitteenä ja ilmiönä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 2010(2), s. 50–56. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://doi.org/10.30665/av.74794>.

Perec, D. (2018): The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed. *Caietele Echinox*. Vol. 34, 2018: Posthumanist Configurations, s. 295–307. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/04/CaieteEchinox34-2018-pp.295-307.pdf>.

Tieteen termipankki: Sisäistekijä.

Haettu 2.3.2021 osoitteesta

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:sis%C3%A4istekij%C3%A4>.

Vartiainen, P. (11.3.2010): *Pastissi*. Blogiteksti.

Haettu 5.12.2019 osoitteesta <http://pekkavartiainen.blogspot.com/2010/03/helsingin-yliopistossa-tarkistetaan.html>.