

Elina Hokkanen

VAPAUTETUT SANKARIT

Myyttirevisiot Jeanette Wintersonin romaaneissa *Sexing the Cherry* ja *Weight*

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesäkuussa 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Elina Hokkanen	
Työn nimi – Title Vapautetut sankarit. Myyttirevisiot Jeanette Wintersonin romaaneissa <i>Sexing the Cherry</i> ja <i>Weight</i> .	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 105
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielman aiheena on myyttirevisiot Jeanette Wintersonin romaaneissa <i>Sexing the Cherry</i> (1989) ja <i>Weight</i> (2005). Käsitteellä ”myyttirevisio” tarkoitetaan tutkielmassa postmoderneja, uudelleenkirjoitettuja versioita antiikin Kreikan myyteistä. Tarkasteltavat romaanit ovat rajautuneet Wintersonin romaaniutuotannosta tutkielman aineistoksi, sillä kyseisissä romaaneissa Winterson uudelleenkirjoittaa klassisia myyttejä siten, että luoduissa myyttirevisioissa esitetään suhteellisen yksityiskohtainen kerronnallinen paralleeli intertekstinä toimivalle myytille sekä ulotetaan kriittinen uudelleen tarkastelu myös myyttien taustalla toimiviin kulttuurisiin, ideologisiin ja poliittisiin konteksteihin.</p> <p>Tutkielma kytkeytyy postmodernin kirjallisuuden teoriaan, erityisesti postmoderniin intertekstuaalisuuteen sekä sen äärimmäiseen muotoon, uudelleenkirjoittamiseen, jonka Christian Moraru määrittelee intertekstin transformoivaksi ja revisionistiseksi kirjoittamiseksi uudelleen siten, että intertekstin läsnäolo uudelleenkirjoitetussa tekstissä on selvää, näkyvää ja tarkoituksellista. Lisäksi myytit myyttirevisioiden interteksteinä sekä kiinnostus myytin käytön funktioihin yhdistävät tutkielman myyttikriittiseen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen.</p> <p>Tutkielmassa analysoidaan romaaneissa <i>Sexing the Cherry</i> ja <i>Weight</i> esiintyviä uudelleenkirjoitettuja myyttejä vertaamalla luotuja myyttirevisioita interteksteinä toimiviin alkuperäisiin myytteihin. Analyysissa käsitellään myytin ja myyttirevision välisiä sekä yhtäläisyyksiä että eroavuuksia kerronnan, juonen, henkilöhahmojen ja motiivien tasoilla. Koska myytin luo viime kädessä myytin hahmo, ovat luonteeltaan interfiguraaliset, antiikin mytologiasta uusiokäyttöön poimitut henkilöhahmot analyysissa keskeisessä asemassa. Analyysissa tarkastellaan keinoja, joilla alkuperäisiä myyttejä muokataan ja muutetaan myyttirevisioissa sekä erilaisia funktioita, joita myyttirevisioilla näyttäisi olevan. Huomio kiinnitetään erityisesti myyttirevisioiden sosiokulttuurisiin mahdollisuuksiin. Analyysissa osoitetaan, että Wintersonin romaanien myyttirevisioissa muun muassa kritisoidaan klassisen mytologian androsentrisyyttä, haastetaan sukupuoleen kytkeytyviä rooli-odotuksia sekä kyseenalaistetaan voittajien historia ja sankareiden mytologia.</p>	
Asiasanat – Keywords interfiguraalisuus, intertekstuaalisuus, myytti, myyttirevisio, postmodernismi, uudelleenkirjoittaminen	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/ Kirjallisuus	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimuksen lähtökohdat	1
1.2. Aiempi tutkimus	5
1.3. Kirjailija ja tuotanto.....	7
2. POSTMODERNIT MYYTTIREVISIOT	13
2.1. Postmodernismi ja uudelleenkirjoittaminen	13
2.1.1. Postmodernismin paradoksaalisuus	13
2.1.2. Postmoderni intertekstuaalisuus.....	16
2.1.3. Uudelleenkirjoittaminen.....	19
2.2. Myytti, myyttikritiikki ja myyttirevisio	26
2.2.1. Myytti	26
2.2.2. Myyttikritiikki	30
2.2.3. Myyttirevisio	33
3. LOPULTA ON KOHDATTAVA ITSENSÄ – <i>SEXING THE CHERRY</i> -ROMAANIN MYYTTIREVISION ARTEMIS	36
3.1. Kertomus ikuisesta matkasta	36
3.2. Myytti Artemiista ja Orionista.....	47
3.3. Romaanin myyttirevisio	49
4. AINA VOI VALITA TOISIN – <i>WEIGHT-PIENOISROMAANIN MYYTTIREVISION ATLAS</i>	64
4.1. Omaelämäkerran ja myytin yhdistävä autofiktio	64
4.2. Myytti Atlaksesta ja Herakleesta	69
4.3. Romaanin myyttirevisio	71
5. PÄÄTÄNTÖ.....	95
LÄHTEET	100

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuksen lähtökohdat

Pienoisromaaninsa *Weight* esipuheessa Jeanette Winterson (*W*, xviii) kirjoittaa: ”The recurring language motif of *Weight* is ’I want to tell the story again’.” Lause toistuu teoksessa lähes matemaattisen säännöllisesti ja kertoo olennaisen teoksen luonteesta, joka on Atlaksen ja Herakleen myyttisten hahmojen ja tarinan uudelleen kertominen. Samaisesta lauseesta on nousut aihe ja motiivi myös tälle pro gradu -tutkielmalle, jossa tarkastelen Jeanette Wintersonin uudelleenkirjoittamalla luomia myyttirevisioita paitsi pienoisromaanissa *Weight* (2005), myös romaanissa *Sexing the Cherry* (1989).

Tähkää ja ritari Parsifal (*Oranges are not the Only Fruit*, 1985), Nooa (*Boating for Beginners*, 1985), Napoleon (*The Passion*, 1987), 12 tanssivaa prinsessaa, Artemis ja Orion (*Sexing the Cherry*, 1989), Sapfo, Picasso ja Händel (*Art & Lies*, 1994), Charles Darwin ja R.L. Stevenson (*Lighthousekeeping*, 2004) sekä Atlas ja Herakles (*Weight*, 2005) ovat esimerkkejä Jeanette Wintersonin romaaneissa esiintyvistä intertekstuaalisista hahmoista, joista osa on tuttuja saduista, osa historiankirjoituksesta, osa kristillisestä perinteestä ja osa antiikin Kreikan mytologiasta. Kaikkia näitä henkilöitä yhdistää se, että Winterson kirjoittaa romaaneissaan hahmot ja heidän tarinansa uudelleen. Tutkielmani aihe onkin kiinnostavan kokonaisuuden osa – rajaan tarkasteluni klassisten, antiikin Kreikan myyttien revisionistiseen uudelleenkirjoittamiseen Jeanette Wintersonin romaanituotannossa, jota laajasti leimaa intertekstuaalisuus ja uudelleenkirjoittaminen.

Länsimaisen kulttuurin perinteiset antiikin Kreikan ajoilta kumpuavat myytit tarjoavat naiskirjailijalle varsin epävieraanvaraisen ja jopa vihamielisen ympäristön, ja onkin erityisen kiinnostavaa miksi ja miten Jeanette Winterson näitä kulttuurimme vakiintuneita myyttejä uudelleenkirjoittaa. Tutkielmassani tarkastelen, miten Winterson romaaneissaan kierrättää ja muuntelee, sekä käyttää että väärinkäyttää myyttejä, jotka ovat luonteeltaan voimakkaita ja vakiintuneita, olevaa hahmottavia ja selittäviä kulttuurisia konstruktioita. Näen myyttien uudelleenkirjoittamisen Wintersonilla olevan luonteeltaan revisionistista, mikä merkitsee sitä, että uudelleenkirjoittamalla luodut myyttirevisiot ovat paitsi kulttuurisesti uudistavia, myös poliittisesti mahdollistavia. Tutkimushypoteesini on, että monien naiskirjailijoiden tavoin

Winterson uudelleenkirjoittaa kulttuurin myyttivarastoa laajentaakseen käsityksiä sukupuolesta ja että postmodernina kirjailijana hän rikkoo vakiintuneita kirjallisia konventioita sekä asettaa kyseenalaisiksi historian ja tieteellisen tiedon ”totuudet”. Uskon siis, että myyttien uudelleenkirjoittaminen on Jeanette Wintersonille olennaisesti paitsi myyttisten tarinoiden ja hahmojen uudelleenkirjoittamista, myös myyttien taustalla toimivien ideologioiden ja arvostusten haastamista. Koska usein puhutaan vain siitä, mitä vastaan nykykirjallisuus on (Rubinson 2005, 196), haluan tutkielmassani kiinnittää huomion myös siihen, minkä puolesta Winterson luomissaan myyttirevisioissa puhuu.

Tavoitteenani on selvittää, millaisia myyttirevisioita Winterson luo romaaneissaan. Tutkin myyttirevisioiden luomisen keinoja tarkastelemalla sitä, miten myytti uudelleenkirjoitetaan eli miten myyttirevisiossa myytti muuttuu ja miten toisaalta säilyy myös tunnistettavana. Myyttirevisioiden luomisen keinojen tutkiminen toimii tutkielmassani pohjana myyttirevisioiden funktioiden tarkastelulle, ja keskeinen kiinnostukseni kohde onkin selvittää, millaisia sekä kirjallisia että sosiokulttuurisia tehtäviä myyttirevisioilla näyttäisi olevan. Perimmäisenä tavoitteenani on myyttirevisioiden keinojen ja funktioiden tarkastelun kautta pystyä kuvaamaan laajemmin myyttien uudelleenkirjoittamisen merkitystä Jeanette Wintersonin romaaneissa.

Tutkimusaineistoni muodostuu kahdesta Jeanette Wintersonin romaanista, jotka ajallisesti luovat sillan hänen kirjailijanuransa alkuvaiheilta aina uudelle vuosituhannelle. Aineistoni ovat Wintersonin romaanituotannosta hänen kolmas romaaninsa *Sexing the Cherry* (1989), jossa myyttirevisio antiikin Kreikan Artemiista ja Orionista näyttelee sivumääräisesti pienestä roolistaan huolimatta merkittävää osaa teoskokonaisuudessa, sekä yksi hänen viimeisimmistä romaaneistaan, Atlaksen ja Herakleen tarinan uudelleen kertova *Weight* (2005). Aineistoni olen rajannut sellaisiin Wintersonin romaaneihin, joissa hän kirjoittaa uudelleen keskeiseen kulttuuriperintöömme kuuluvia, klassisia antiikin Kreikan myyttejä siten, että luoduissa myyttirevisioissa paitsi esitetään suhteellisen yksityiskohtainen kerronnallinen paralleeli intertekstinä toimivalle myyttille, myös ulotetaan uudelleen tarkastelu myyttien taustalla toimiviin kulttuuriin, ideologiaan ja poliittisiin konteksteihin (Moraru 2001, 25–26).

Tutkielmani kytkeytyy postmodernin kerronnan teoriaan, erityisesti postmoderniin intertekstuaalisuuteen sekä sen erityiseen muotoon, uudelleenkirjoittamiseen. Tutkielmani kannalta keskeisiä postmodernismin teoreetikoita ovat muun muassa Linda Hutcheon ja Brian McHale, jotka ovat tarkastelleet postmodernia fiktiota ja sitä luonnehtivia piirteitä, sekä Christian Moraru, joka on käsitellyt postmodernin kirjallisuuden omaleimaista intertekstuaalisuutta

sekä sen äärimmäistä muotoa, jota Moraru kuvaa käsitteellä ”uudelleenkirjoittaminen”. Lisäksi tutkimukseni kiinnittyy väljästi myyttikriittiseen tutkimustraditioon, jonka pääkysymyksiä ovat ”mikä on myytti?” ja ”mikä on myytin käytön funktio?” (Saariluoma 2000, 39). Myyttien sijaan tutkimukseni keskiössä ovat myyttirevisiot, joissa kuitenkin myytit ovat keskeisessä asemassa toimiessaan myyttirevisioiden interteksteinä. Jaankin myyttikriittisen tutkimuksen kanssa samoja kiinnostuksen kohteita, kuten mielenkiinnon myytin käytön funktioihin. Lisäksi tutkielmallani on käsitteellinen kytkös feministiseen myyttikritiikkiin, jolta olen lainannut tutkimukseni avainkäsitteen ”myyttirevisio”.

Tarkastelen myyttien uudelleenkirjoittamisen keinoja vertaamalla myyttiä ja siitä luotua myyttirevisiota. Myytin ja siitä uudelleenkirjoittamalla luodun myyttirevision välillä on tarkoituksellinen, näkyvä ja selvästi havaittava yhteys, joka voi olla esimerkiksi kerronnallisen rakenteen, juonen tai juonen osien, henkilöhahmojen tai motiivien toisto ja muuntelu myyttirevisiossa (Moraru 2001, 19–20). Etsin näitä myytin ja myyttirevision välisiä mahdollisia kerronnan, juonen, henkilöhahmojen ja motiivien tason kytköksiä, yhteyksiä sekä eroja ja niitä tarkastelemalla pyrin myös selvittämään, miten myyttirevisio suhteutuu alkuperäisen myytin taustalla vaikuttaviin ideologioihin ja arvostuksiin. Koska olennaisinta ei ole osoittaa aineiston tasolla olevaa yhteyttä, vaan tarkastella, miten myytti toimii, miksi ja mihin myyttiä käytetään (Saariluoma 2000, 39), ei myyttirevision vertaaminen sen intertekstinä toimivaan myyttiin ole itsetarkoituksellista, vaan vertailu toimii pohjana paitsi myyttirevisioiden luomisen keinojen, myös myyttirevisioiden funktioiden tarkastelulle. Teen tutkielmassani siis myyttirevisioiden ja niiden interteksteinä toimivien myyttien vertailevaa analyysia, jonka kautta pyrin hahmottamaan kokonaisuudessaan myyttien uudelleenkirjoittamisen merkitystä Jeanette Wintersonin romaaneissa.

Vertaan siis myyttirevisiota sen pohjalla toimivaan, alkuperäiseen myyttiin. Mutta mikä oikeastaan on alkuperäinen myytti? Klassiset, kreikkalais-roomalaiset myytit ovat alkujaan eläneet suullisessa perinteessä, ja vanhoista myyteistä on olemassa myös lukuisia erilaisia kirjallisia tulkintoja. Myytin sosiaalinen olemassaolo aiheuttaa sen, ettei myyttiä voida jäljitellä suoraan sen keksijään tai yhteen alkuperäiseen tarinaan. Myytin muodostaa vasta sen vastaanottava ja hyväksyvä yhteisö (Saariluoma 2000, 27), ja tästä syystä myyttien alkuperään tai alkuperäisyyteen viitattaessa on usein tyydyttävä toteamaan, että myyttejä tarjoaa ”kulttuuri” (mts. 46) tai ”perinne” (mts. 30). Tämä toteamus ei kuitenkaan riitä tutkielmani tarpeisiin, ja nojaankin klassisiin, antiikin Kreikan myytteihin palautuvien myyttirevisioiden käsittelyssä

standarditeoksen aseman saavuttaneisiin Robert Gravesin teoksiin *Greek Myths vol 1. ja vol. 2* (1980/1960)¹.

Myytin luonteeseen kuuluu, että sitä ei yksinään muodosta jokin tapahtuma tai tapahtumapaikka, vaan vasta tunnetun tapahtuman tai paikan yhdistäminen myyttiseen hahmoon. Esimerkiksi labyrintti ei ole itsessään myytti, vaikka siihen kytkeytyykin voimakkaita symbolisia ja arkkityyppisiä mielikuvia, vaan se on myytti ainoastaan silloin, kun siitä tulee jonkin myyttisen hahmon, kuten Theseuksen tai Minotauruksen, toimintaympäristö. (Walker 2005, 329.) Koska myyttinen hahmo viime kädessä luo myytin, ovat myyttiset hahmot tutkielmasani keskeisessä asemassa myyttirevisioiden tarkastelussa ja siksi myös käytän myyttirevisioiden yhtenä kriteerinä myyttisten hahmojen nimiä.

Winterson korostaa nimien ja nimeämisen merkitystä paitsi haastatteluissaan (Reynolds 2002, 16–17), myös teoksissaan (*SC*, 4): hän kuvaa nimiä pysähtymisen ja tunnistamisen paikoiksi ja henkilöahmon identiteetin kannalta ratkaisevan tärkeiksi. Nimet voidaan nähdä myös uudelleenkirjoittamisen erityiseksi muodoksi, sillä interteksteinä nimet ovat tarinoiden säilytyspaikkoja – ne kantavat mukanaan viittauksia toisiin teksteihin, tarinoihin ja nimiin (Moraru 2005b, 103) ja siksi ansaitsevat kriittistä huomiota. Wolfgang G. Müller on kuvannut nimiä merkittäväksi interfiguraalisuuden muodostamisen välineeksi. Luomallaan interfiguraalisuuden käsitteellä Müller viittaa henkilöahmojen välisiin suhteisiin ja kytköksiin, hahmojen intertekstuaalisen uusiokäytön muotoihin. (Müller 1991, 101–102.) Myyttisten hahmojen nimet ovatkin selkein viite interfiguraalisuudesta sekä myyttisten intertekstien läsnäolosta Jeanette Wintersonin romaaneissa.

Myyttisten hahmojen nimien käyttäminen myyttirevisioiden yhtenä kriteerinä rajaa aineistoa mielekkäällä tavalla, sillä Wintersonin romaanit pursuavat myös muunlaisia myyttisiä aineksia kuin tarkasteluni kohteiksi valitsemiani uudelleenkirjoittamalla luotuja myyttirevisioita. Esimerkiksi romaanissa *The Passion* (1987) voidaan teoksen päähenkilöiden katsoa edustavan kahta erilaista antiikin mytologian arkkityyppisen sankarin kaavaa: Villanelle, naissankaritar on kotoisin mystisestä ja sokkeloisesta Venetsiasta, mikä rinnastuu Theseuksen matkaan suljetussa ja maanalaisessa Minotauruksen labyrintissa, kun taas miespäähenkilön Henrin koti maaseudun tilavassa ja avarassa ympäristössä voidaan nähdä analogisena Odysseuksen matkaan avoimilla vesillä ja ulkoilmassa (Onega 2006, 58). Villanelle ja Henri eivät

¹ Erityisesti angloamerikkalaisessa maailmassa Gravesin teokset edustavat merkittävää auktoriteettia. Jeanette Winterson on myös perehtynyt kreikkalaiseen mytologiaan nimenomaan Gravesin teosten kautta, sillä hänen *Weight*-pienenromaaniaan varten tekemänsä taustatutkimuksen lähteeksi mainitaan teoksen alkusivuilla Robert Gravesin *Greek Myths I – II* (W, ix).

kuitenkaan nimiensä kautta kytkeydy mihinkään myyttisiin hahmoihin, ja siksi tämä tapausesimerkki ei täytä myyttirevisiolle asettamiani kriteereitä.

Vaikka tarkastelen Wintersonin luomia myyttirevisioita analyttisesti ja ilmiötä kartoittaen, pyrin jättämään tilaa myös myytin mystisyydelle, sillä myytit ovat voimakkaasti elämispohjaisia kertomuksia, joihin sisältyy jotakin jota ihmisen käsitteellinen ajattelu ei voi tavoittaa (vrt. Simonsuuri 1996, 19). Myyttien kieli poikkeaaakin käsitteellisestä kielestämme ja sen logiikasta - myyttinen kieli on symbolinen, mikä merkitsee että myyteissä ulkoinen maailma ja sen tapahtumat toimivat sisäisen maailmamme symboleina (Fromm 2007, 20). Myyttien symbolisen kielen ymmärtäminen on tärkeää, sillä siinä piilee myyttien todellinen merkitys: symbolinen kieli kertoo ”filosofisia ajatuksia sekä sielullisia kokemuksia” (mts. 177). Olenkin analyysissä pyrkinyt asenteeseen, jota Paul Ricoeur kutsuu nimellä ”postcritical naiveté”; yritän yhdistää lukemisessani sekä kriittisen valppauden että avoimuuden myyttien ja tarinoiden ihmeitä kohtaan (Sellars 2001, 34; Olson 1980, 3).

1.2. Aiempi tutkimus

Wintersonia on tutkittu paljon heti hänen ensimmäisen romaaninsa *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) ilmestyttyä. Hänen tuotantonsa on innoittanut tutkijoita hyvin erilaisiin lähestymistapoihin. Tutkimusten aiheita ovat olleet esimerkiksi Wintersonin teostensa omaelämäkerrallisuus, mielikuvituksellisuus, aikarakenne sekä suhde kristinuskoon ja henkisyys. Keskeisimmät ja yhä uudelleen nousevat näkökulmat näyttäisivät kuitenkin olevan hänen romaaniensa tarkastelu sekä lesbolaisteksteinä että postmoderneina teksteinä (Makinen 2005, 2). Esimerkiksi Lucie Armitt (2007) on artikkelissaan ”Storytelling and Feminism” tarkastellut Wintersonin teoksia feminismiin ja Sonya Andermahr (2007) artikkelissaan ”Reinventing the Romance” lesboromantiikan näkökulmasta, ja Helena Grice ja Tim Woods (2007) ovat kuvanneet artikkelissaan ”Winterson’s Dislocated Discourses” romaaneja *The Passion* ja *Sexing the Cherry* postmoderneina, historiografisina metafiktoina. Tutkijat vaikuttavat kaiken kaikkiaan olevan samanmielisiä siitä, että Winterson on postmoderni kirjoittaja, jonka metanarratiiviset, itsereflektiiviset tekstit purkavat faktan ja fiktion, todellisuuden ja fantasian sekä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden rajoja ja intertekstuaalisesti viittaavat kulttuuriperintöön aina Raamatusta lastensatuihin (Makinen 2005, 3).

Monet tutkijat ovat suunnanneet huomionsa myös uudelleen kirjoittamiseen, joskin hyvin erilaisista näkökulmista. Esimerkiksi Jennifer Gustar (2007) artikkelissaan ”Language and the Limits of Desire” tulkitsee psykoanalyysistä ammentaen uudelleen kirjoittamisen suhdetta tiedostamattomaan haluun Wintersonin romaaneissa. Ginette Carpenter (2007) puolestaan tarkastelee artikkelissaan ”Reading and the Reader” uudelleen kirjoittamisen vaikutusta Wintersonin lukijoihin. Erityisesti tutkijoita on kiinnostanut historian ja satujen uudelleen kirjoittaminen Wintersonin romaaneissa. Sekä Merja Mäkinen (2008) artikkelissaan ”Theorizing Fairy-Tale Fiction, Reading Jeanette Winterson”, Emilie Walezak (2009) artikkelissaan “They Lived Happily Ever After, or Did They? The Rewriting of Grimms' *The Twelve Dancing Princesses* in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*” että Marjo Taura (2001) opinnäytteessään *Creating a New Meaning: Fairy Tale Elements in Jeanette Winterson's Sexing the Cherry* ovat analysoineet Wintersonin *Sexing the Cherry* -teoksessaan kirjoittamaa versiota Grimmin veljesten sadusta *12 tanssivaa prinsessaa*. Lisäksi etenkin Wintersonin romaaneja *The Passion* ja *Sexing the Cherry* on tarkasteltu historiallisen romaanin konventioita rikkovina, historiallisten tapahtumien ristivalottajina. Tätä näkökulmaa ovat korostaneet esimerkiksi Jeffrey Roessner (2002) artikkelissaan “Writing a History of Difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*” sekä Diana Wallace (2005) teoksessaan *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1990–2000*.

Aineistoni muodostavia Wintersonin romaaneja, *Sexing the Cherry* sekä *Weight* -teoksia on tutkittu hyvin vaihtelevasti. *Sexing the Cherry* on kenties yksi tutkituimmista Wintersonin romaaneista, ja jo edelle kävi ilmi, että se on innostanut tutkijoita tarttumaan hyvin erilaisiin lähestymistapoihin ja näkökulmiin; romaania on tarkasteltu postmodernina historiografisena metafiktiona, sen sisältämien satuelementtien kannalta ja lisäksi esimerkiksi queer-teorian (Sandelius 2008) ja groteskin (Hietala 2008) näkökulmista. Kuitenkin tutkielmani tarkastelun kohteena oleva uudelleenkirjoittamalla luotu myyttirevisio Artemiista ja Orionista on jäänyt teosta tutkineiden keskuudessa maininnan tasolle (esim. Mäkinen 2005, 104) tutkijoiden huomion kiinnittyessä lähinnä teoksessa uudelleenkirjoitettuun Grimmin veljesten satuun *12 tanssivaa prinsessaa*.

Weight-teos ei ole herättänyt (ainakaan vielä) yhtä paljon kriittistä ja analyttistä keskustelua kuin *Sexing the Cherry*, mikä voi osittain johtua siitä, että kaiken kaikkiaan tutkijat ovat reagoineet Wintersonin romaaneihin vasta muutaman vuoden sulattelun jälkeen (Mäkinen 2005, 153). *Weight*-pienoisromaani on kirjoitettu osaksi kustannusyhtiö Canongaten *The Myths* -kirjasarjaa, jossa tavoitteena on julkaista sata uudelleenkirjoitettua myyttiä vuoteen

2038 mennessä (Staels 2009, 100), ja voi myös toisaalta olla, ettei teoksen tilaustyönä tehty luonne ole houkutelletut tutkijoita tarttumaan teokseen. Teos on kuitenkin kriittisen tarkastelun arvoinen, ja joitain tutkimuksia siihen liittyen onkin tehty. *Weight*-teokseen ovat tarttuneet esimerkiksi Zekiye Antakyalıođlu (2009) omaelämäkerrallisuuden näkökulmasta artikkelissaan "Telling the Temporary as Permanent: Jeanette Winterson's Re-Working of Autobiography in *Oranges Are Not the Only Fruit* and *Weight: The Myth of Atlas and Heracles*" sekä Hilde Staels (2009), joka artikkelissaan "*The Penelopeiad* and *Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths*" tarkastelee paitsi Wintersonin *Weight*-teosta, myös samaan Canongaten myytti-sarjaan kuuluvaa Margaret Atwoodin romaania *The Penelopeiad* parodisina metafiktoina ja myyttien burleskeina irvikuvina.

Vaikka Wintersonia on tutkittu todella paljon, erityisesti Englannissa ja Yhdysvalloissa, näyttäisi tilaa tutkimukselleni olevan. Erityisesti aineistooni kuuluvaa *Sexing the Cherry* -romaanin on tutkittu ahkerasti, mutta teoksessa esiintyvä myytti Artemiista ja Orionista on kuitenkin jäänyt vaille ansaitsemaansa huomiota. Aineistooni lukeutuva *Weight* on vielä jäänyt kaiken kaikkiaan suhteellisen vähäiselle kriittiselle huomiolle. Mainitsemani Hilde Staelin artikkeli romaanin *Weight* transformoivasta suhteesta antiikin myytteihin ulottuu lähimmäs tutkielmani aihetta, mutta jättää kuitenkin vielä tilaa yksityiskohtaisemmalle analyysille. Tutkielmassani keskityn kysymyksiin siitä, mitä myyttien uudelleenkirjoittamisessa oikeastaan tapahtuu, millaisia kulttuurisia ja poliittisia mahdollisuuksia myyttien uudelleenkirjoittaminen pitää sisällään ja mikä on myyttien uudelleenkirjoittamisen merkitys – kysymyksiin, joihin aiempi tutkimus ei ole antanut riittävää vastausta.

1.3. Kirjailija ja tuotanto

Jeanette Winterson kuuluu kirjailijoihin, jotka ovat opiskelleet kirjallisuutta yliopistossa ja tuntevat sekä kirjallisuuden teoriaa että kirjallisuuden kaanonin. Tämä heijastuu hänen kirjalliseen tuotantoonsa, jossa muun muassa korostetaan tekstien keinotekoisuutta, käsitellään historiaa sekä itsen ja maailman ongelmallista suhdetta. (Onega 2006, 1.) Winterson on luokiteltu sekä postmoderniksi kirjoittajaksi että lesbokirjoittajaksi, mutta hän itse kiistää molemmat nimitykset ja haluaa olla yksinkertaisesti vain kirjoittaja:

I see no reason to read into Woolf's work the physical difficulties of her life. If I said to you that a reading of John Keats must entertain his tuberculosis and the fact that he was common and short, you would ignore me. You should ignore me; a writer's work is not a chart of their sex, sexuality, sanity and physical health. (Winterson 1995, 97.)

Kuitenkin tieto Wintersonin elämästä ja taustasta on tarpeellista, ja jossain määrin jopa välttämätöntä hänen teostensa ymmärtämiseksi, sillä hän leikittelee fiktiossaan muun muassa sekoittamalla oman identiteettinsä päähenkilön identiteettiin (Onega 2006, 3).

Jeanette Winterson syntyi 27. elokuuta 1959 Manchesterissa, ja hänen adoptiovanhempansa kasvattivat hänet ankaran uskonnollisesti. Winterson eli lapsuutensa ympäristössä, jossa luovuudelle ei annettu tilaa: adoptiovanhempien omistamasta kuudesta kirjasta ainoastaan yksi oli ei-uskonnollinen teos, Maloryn *Morte d'Arthur*, jota Winterson luki piilossa kodin ulkokäymälässä. Adoptiovanhemmat halusivat työstä lähetystyöntekijän, ja Winterson harjoittelikin saarnaamista 12-vuotiaasta lähtien. Adoptiovanhempien unelma tytön lähetystyöurasta kuoli, kun he löysivät hänet 16-vuotiaana sängystä toisen naisen kanssa. Winterson karkotettiin paitsi kodista, myös kirkkoyhteisöstä. Maksaakseen yliopisto-opintonsa Winterson työskenteli sekalaisissa työtehtävissä muun muassa jäätelöbaarissa ja mielisairaalaissa. Vuonna 1978 hän pääsi aloittamaan englannin opinnot ja valmistui kolme vuotta myöhemmin humanististen tieteiden kandidaatiksi. Vuonna 1983 hän aloitti työt kustannustoimittajana Pandora Pressillä, joka julkaisi hänen esikoisromaaninsa *Oranges Are Not the Only Fruit* vuonna 1985.

Winterson on ollut näkyvä hahmo julkisuudessa, ja hänen värikäs persoonansa on herättänyt voimakkaita tunteita. Hän on yksityiselämänsä suhteen varsin avoin ja mielipiteissään hän on hyvin kärkeä ja kriittinen. Winterson esiintyy mielellään julkisuudessa, leikittelee medialla ja provosoi ihmisiä: hän on muun muassa haastattelussa nimennyt itsensä lempikirjailijakseen ja usein kertonut itsestään shokeeraavia tarinoita, jotka on myöhemmin kumonnut fiktiivisinä (Onega 2006, 3). Myös Wintersonin kirjallinen tuotanto on herättänyt voimakkaita tunteita; on sanottu, että hänen teoksiaan joko intohimoisesti rakastetaan tai vihataan (Noakes & Reynolds 2002, 5).

Wintersonin teoksia rakastavien joukko on suuri – Winterson on voittanut lukuisia palkintoja sekä Isossa-Britanniassa, muualla Euroopassa että Yhdysvalloissa, ja hänen teoksiaan on käännetty yhteensä 22 kielelle² (Jeanette Winterson Official Homepage). Wintersonin ro-

² Wintersonin teoksista on suomennettu *Oranges Are Not the Only Fruit* (*Ei appelsiini ole ainoa hedelmä*, 2007), *The Passion* (*Uskallus ja intohimo*, 1989), *Written on the Body* (*Ihoon kirjoitettu*, 1993), *Art & Lies*

maanit ovat olleet sekä suuren yleisön että tutkijoiden ja kriitikoiden suosiossa, sillä niissä yhdistyvät ainutlaatuisella tavalla keveys ja syvyys. Erityislaatuista Wintersonissa on myös se, että hänen teoksensa rakentuvat kaikki yhden keskeisen näkemyksen ympärille (Onega 2006, 8), jota Winterson nimittää sielunsa matkaksi: ”[--] themes do occur and return, disappear, come back amplified or modified, changed in some way, because it’s the journey of my soul in those books” (Reynolds 2002, 25). Teoksissa toistuvia aiheita ja teemoja ovat arkkityyppinen matka ja kolmiodraama; rajat, halu, rakkaus sekä menetys. Yhteistä Wintersonin teoksille on myös se, että tarinat kerrotaan aina ensimmäisessä persoonassa, mikä tekee teoksista kuin henkilökohtaisia tunnustuksia lukijalle. Tyypillistä on sekin, että kerronnan sisällä kulkee useita eri tarinoita ja kertojajääniä, jotka katkaisevat, mutta samalla tukevat ensimmäisen persoonan kertomusta. Wintersonia on luonnehdittu runoilijaksi, joka kuin sattumalta kirjoittaa proosaa (Reynolds 2002, 22) – hänet tunnetaan kielellisenä taiturina, joka leikittelee kielellä ja sen rytmillä.

Wintersonin esikoisromaani *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) nosti kirjailijan maailmanmaineeseen. Romaani kertoo Jeanettesta, joka kasvaa syvästi uskonnollisessa työläisperheessä adoptiovanhempiensä kanssa 1960-luvun Pohjois-Englannissa. Teos vaikuttaa realistiselta omaelämäkerralta, mutta tämän ensivaikutelman kerronnan luonteesta rikkoo Raamatun, satujen ja myyttien tunkeutuminen kerrontaan. Historian ja fiktion rajan häilyvyys nousee esiin myös Wintersonin toisessa romaanissa *Boating for Beginners* (1985), jossa vanhan testamentin tarina Nooan arkista sijoitetaan nykyaikaiseen maailmaan, kaupallistuneeseen ja median pyörittämään todellisuuteen. Tuloksena on parodioiva versio Raamatun Genesiksestä.

Romaanit *The Passion* (1987) ja *Sexing the Cherry* (1989) merkitsivät Wintersonille askelta pois päin omaelämäkerrallisesta ja komiikan sävyttämästä kerronnasta kohti avoimemman mielikuvituksen otetta ja lyrisempää tyyliä (Onega 2006, 54). Molemmat teokset ovat luonteeltaan historiallisia fantasioita. Teokset sijoittuvat historiallisiin puitteisiin 1600- ja 1700-luvuille, ja niissä nostetaan esiin kysymys historian sekä ajan luonteesta. Romaanissa *The Passion* kuvataan Napoleonin sotaa kahden sodan kulun kannalta vähäpätöisen henkilön silmin: Henrin, Napoleonin kokin apulaisena toimivan ranskalaissotilaan, sekä Villanellen, venetsialaisen venemiehen tyttären, jonka tämän aviomies on myynyt huoraksi soti-

(*Taidetta ja valheita*, 1997), *Lighthousekeeping* (*Majakankartija*, 2005), *Weight* (*Paino*, 2006) sekä nuortenromaanin *Tanglewreck* (*Aikamyrsky*, 2007).

laille. *Sexing the Cherry* vie lukijan jättiläisnaisen Dog Womanin ja hänen kasvattipoikansa Jordanin matkaan paitsi halki merten, myös läpi ajan; teoksessa lineaarinen aikakäsitys kyseenalaistetaan liikkumalla edestakaisin 1600-luvun ja nykyajan välillä. Teoksessa sekoittuvat historian ja satujen diskurssit, ja Artemiin ja Orionin myytistä luotu myyttirevisio lisää kerrontaan myyttisen ulottuvuuden.

Winterson sai nauttia suosiosta ja kehuista koko 1980-luvun, mutta 1990-luvun puolella hän joutui ankaran kritiikin kohteeksi. *Written on the Body* (1992) -romaanissa nimetön ja näennäisesti sukupuoleton kertoja-päähenkilö kertoo rakkaudestaan naimisissa olevaan naiseen, joka sairastuu syöpään ja katoaa päähenkilön elämästä. Halun ja sairauden metaforien avulla romaani kertoo päähenkilön matkasta itsensä löytämiseen. Romaani *Art & Lies: A Piece for Three Voices and a Bawd* (1994) johdattaa lukijan junamatkalle yhdessä Sapfon, Picasson ja Händelin kanssa, jotka ovat teoksessa nykyajan lontoolaisia, joita näyttäisi yhdistävän vain tarina, jota he junassa lukevat. Ristiriitaisen vastaanoton saivat myös Wintersonin seuraavat romaanit *Gut Symmetries* (1997) sekä *The PowerBook* (2000). *Gut Symmetries* on kolmiodraama, jossa fyysikko-Alice rakastuu Stellan kanssa naimisissa olevaan kollegaansa Joveen ja lopulta myös Stellaan. Teoksessa keskenään väittelevät fysiikan, kabbalistisen taikouden sekä psykologian diskurssit. *The PowerBook* -romaanin rakenne on kuin *Tuhannen ja yhden yön kertomuksien* – kehyskertomuksen sisällä on useita sisäkertomuksia. Tapahtumapaikkana toimii tosin virtuaalimaailma ja chattihuone, jossa päähenkilö Ali/x vaihtaa sukupuolta kuitenkin menettämättä identiteettiään.

Romaani *Lighthousekeeping* (2004) palautti Wintersonin suosion sekä suuren yleisön että kriitikoiden keskuudessa. Teos sijoittuu 1700- ja 1800- lukujen taitteeseen ja kertoo Silver-nimisen tytön tarinan ajattoman ja iättömän majakanvartijan Pew'n adoptoimana ja kasvattamana. Mielikuvituksellisessa romaanissa fiktiivisten hahmojen rinnalla seikkailee historiallisia henkilöitä, kuten Charles Darwin, R.L. Stevenson ja Richard Wagner. Wintersonin seuraava romaani *Weight* (2005) on kirjoitettu tilaustyönä osaksi Canongaten sarjaa *The Myths*, johon kuuluvista romaaneista julkaistiin samana vuonna myös Margaret Atwoodin *The Penelopiad* (2005) sekä Karen Armstrongin *A Short History of Myth* (2005). Pienoisromaanissaan *Weight* Winterson tarttuu Atlaksen ja Herakleen myyttisiin hahmoihin ja luo uudelleenkirjoittamalla myyttirevision, jossa alkuperäinen myytti Atlaksen ikuisesta tuomiosta muuttaa muotoaan.

Uuteen aluevaltaukseen Jeanette Winterson on lähtenyt science fiction -romaanillaan *The Stone Gods* (2007). Romaanien lisäksi Winterson on kirjoittanut muun muassa novelliko-

koelman *The World and Other Places* (1998), jonka novelleissa toistuvat hänen romaaneistaan tutut aiheet ja teemat, sekä esseekokoelman *Art Objects* (1995), jossa hän reflektoi taiteellista työtään sekä pohtii taiteen olemusta. 2000-luvulla Winterson on kirjoittanut myös lasten- ja nuortenkirjoja, kuten *The King of Capri* (2003), *Tanglewreck* (2006) sekä *The Battle of the Sun* (2009). Lisäksi Winterson toimii muun muassa Guardian-lehden kolumnistina.

Niin moninaista kuin Wintersonin kirjallinen tuotanto onkin, sitä yhdistävät monet seikat: toistuvat rajojen, halun, rakkauden sekä menetyksen teemat, kielellinen leikkittely, minämuotoinen kerronta sekä eri diskurssien vuoropuhelu ja keskinäinen kiistely. Winterson asettaa ”fiktiiviset” diskurssit, kuten sadut, runot, uskonnolliset ja myyttiset tekstit, rinnakkain ”objektiivisten” historian, lääketieteen, psykologian, kreikkalaisen filosofian, fysiikan ja teknologian diskurssien kanssa (Onega 2006, 230). Samalla hänen romaaninsa tulvivat intertekstuaalisia viittauksia sekä muihin kirjailijoihin ja heidän teksteihinsä että hänen omiin varhaisempiin teksteihinsä. Kirjoittaminen on Jeanette Wintersonille monin tavoin uudelleen kirjoittamista.

Tutkielmani toisessa luvussa sijoitan tutkielmani teoreettiseen viitekehykseen: esittelen teorialat, joihin työni kiinnittyy sekä määrittelen työni keskeiset käsitteet. Aluksi kuvaan lyhyesti postmodernismia, postmodernille fiktiolle leimallista intertekstuaalisuutta sekä postmodernin intertekstuaalisuuden erityistä muotoa, uudelleen kirjoittamista. Samalla esitän Christian Morarulta lainaamani määritelmän käsitteelle ”uudelleenkirjoittaminen”. Seuraavaksi kohdennan huomion myytteihin interteksteinä ja uudelleenkirjoittamisen kohteina: luonnehdin monitahtoista käsitettä ”myytti”, kuvaan myyttikriittisen kirjallisuudentutkimuksen perinnettä ja tutkimukseni suhdetta myyttikritiikkiin sekä määritän ”myyttirevisio” käsitteen alkuperän ja merkityksen.

Tutkielmani kolmannessa luvussa aloitan aineiston analyysin tarkastelemalla *Sexing the Cherry* -teoksessa esitettyä myyttirevisiota antiikin Kreikan mytologiasta tunnetuista hahmoista Artemiista ja Orionista. Neljännessä pääluvussa tutkin pienoisromaanin *Weight* revisionistista suhdetta teoksen myyttirevision intertekstinä toimivaan myyttiin Atlaksesta ja Herakleesta. Analyysilukujen ensimmäisissä alaluvuissa esittelen ja analysoin Wintersonin romaaneja ja samalla kokonaisuuksia, joiden osiksi myyttirevisiot asettuvat. Toisissa alaluvuissa kuvaan Robert Gravesin *Greek Myths I* ja *II* -teoksiin pohjaten myyttirevisioiden interteksteinä toimivia alkuperäisiä, antiikin Kreikan myyttejä. Kummankin analyysiluvun kolmansissa ja viimeisissä alaluvuissa analysoin vertailevalla otteella alkuperäisiä myyttejä ja

niistä uudelleenkirjoittamalla luotuja myyttirevisioita: tarkastelen yhtäläisyyksiä ja rinnakkaisuuksia sekä muutoksia ja murroksia, nostan esiin keinoja, joilla myyttirevisiot paitsi kiinnittyvät alkuperäisiin myytteihin, myös ristivalottavat niitä, sekä tutkin, millaisia sekä kirjallisia että sosiokulttuurisia tehtäviä myyttirevisiot näyttäisivät palvelevan. Viidennessä ja tutkielmani päättävässä luvussa kokoan yhteen analyysini satoa, vastaan esittämiini tutkimuskysymyksiin ja pyrin luonnehtimaan myyttien uudelleenkirjoittamisen merkitystä Jeanette Wintersonin romaaneissa.

Romaanissa *Sexing the Cherry* (1989) teoksen kertoja yrittää paeta maailman painoa lähtemällä kävelyllä, mutta kadut ovat ahtaita ja niitä varjostavat sanat:

The people who throng the streets shout at each other, their voices rising from the mass of heads and floating upwards towards the church spires and the great copper bells that clang the end of the day. Their words, rising up, form a thick cloud over the city, which every so often must be thoroughly cleansed of too much language. Men and women in balloons fly up from the main square and, armed with mops and scrubbing brushes, do battle with the canopy of words trapped under the sun.

The words resist erasure. The oldest and most stubborn form a thick crust of chattering rage. (SC, 11.)

Jeanette Winterson on yksi noista naisista, jotka matkustavat taivaalla kuumailmapallossa ja yrittävät mopeillaan hangata pois vanhoja ja pinttyneitä sanoja. Myyttien uudelleenkirjoittaminen on hankalaa ja jopa vaarallista, mutta mahdollista.

2. POSTMODERNIT MYYTTIREVISIOT

2.1. Postmodernismi ja uudelleenkirjoittaminen

2.1.1. Postmodernismin paradoksaalisuus

Postmodernismi on jo vuosikymmeniä puhututtanut ristiriitainen kulttuuri-ilmiö. Keskustelua on käyty pitkään ja ahkerasti, mutta yksimielisyyttä ei kuitenkaan ole saavutettu edes siitä, onko postmodernismi aikakausi, kulttuuriliike vai kulttuurin yleinen tila, onko postmodernismi maailmanlaajuinen vai alueellinen, milloin postmodernismi on saanut alkunsa, onko sen aika jo päättynyt vai onko sitä lopulta koskaan ollutkaan (McHale 2005, 456). 1970- ja 1980-luvuilla kiihvimmillaan käynyt keskustelu ei ole päättynyt, vaan postmodernismi on edelleen, 2000-luvulla, määrittely-yrityksiä liukkaasti väistelevä termi (Makinen 2008, 145).

Postmodernismi on herättänyt voimakkaita puheenvuoroja sekä puolesta että vastaan. Postmodernismin kriitikot näkevät postmodernismin narsistisena, historiallisesti ja poliittisesti välinpitämättömänä kulutusyhteiskunnan ja kierrätyskulttuurin ilmaisuna. Postmodernismin puolustajat sen sijaan vetoavat postmodernismin luonteeseen varhaisempien, yleisten ja luonnollisina pidettyjen käsitysten ja tietojärjestelmien haastajana. (Hutcheon 1988, 18–19; Makinen 2008, 145; Pfister 1991, 205.) Postmodernismi onkin kirjoittanut hyvin ristiriitaisia luonnehdintoja: postmodernismia on kuvattu kulttuuriseksi kierrätykseksi, epähistorialliseksi ja epäpoliittiseksi ja myös, päinvastoin, kulttuurisesti uudistavaksi sekä olennaisen historialliseksi ja välttämättömän poliittiseksi.

Kenties vaikutusvaltaisimmat yleiset postmodernismin teoriat ovat luoneet Jean-Francois Lyotard (1984) ja Fredric Jameson (1991). Lyotardin teorian mukaan postmodernismi heijastelee epäilyä muun muassa valistuksen ja edistyksen suurien kertomuksien kohtaan ja niiden sijaan suosii paikallisia, väliaikaisia, sattumanvaraisia ja rajoittuneita kertomuksia. (McHale 2005, 456.) Lyotardin näkemyksen mukaan postmodernismia leimaa kriittisyys valitsevaa kulttuuria kohtaan, ja siksi se kyseenalaistaa paitsi hallitsevia ajattelutapoja, myös taidetta ja myyttejä (Hutcheon 1988, 6). Jamesonin marxilaisessa teoriassa esitetään puolestaan postmodernismi kulttuurisena vastineena talouden myöhäiskapitalistiselle vaiheelle. Jamesonille postmodernismi onkin ensisijaisesti periodinen käsite, joka kuvaa uusia kulttuuri-

sia piirteitä, jotka korreloivat uudenlaisen sosiaalisen elämän ja talousjärjestyksen kanssa. Kumpikin teoria kokoaa ja kartoittaa postmodernismia ilmiönä, mutta kumpikaan ei tarjoa välineitä postmodernismin kerronnan teorialle. (McHale 2005, 456.)

Postmodernismin kerronnan teorian merkittävä muokkaaja on ollut Linda Hutcheon (McHale 2005, 457), joka teoksissaan *Poetics of Postmodernism* (1988) sekä *Politics of Postmodernism* (1989) esittelee postmodernismin kannalta keskeisen käsitteen ”historiographic metafiction”. Käsite on luotu kuvaamaan postmodernia, uudenlaista historiallista romaania, jossa historialliset tapahtumat ja henkilöt esiintyvät itsereflektiivisessä, diskursiivisessä, tilapäisessä ja sattumanvaraisen identiteettinsä tiedostavassa representaatioissa. Postmoderni historiografinen metafiktio eroaa perinteisen historiallisen romaanin konventiosta nostaessaan esiin representaation rakennetun luonteen ja historian tavoitettavuuden vain sen tekstuaalisten jäännösten kautta. Käsitettä voidaan pitää myös kattoterminä postmodernin taiteen muodoille, jotka yhdistävät historiallisuuden itsereflektiivisyyteen sekä parodiaan. (Nünning 2005, 216.)

Postmodernismi on Hutcheonin (1989, 10) näkemyksen mukaan luonteeltaan kriittinen, reflektoiva, historiallinen ja poliittinen. Postmodernismia ja postmodernia taidetta kuvaavaksi sen problematisoimat historiallisen tiedon, subjektin, representaation, viittaussuhteen, tekstuaalisuuden sekä diskursiivisen kontekstin aiheet (Hutcheon 1988, 231). Hutcheonille postmodernismi on pohjimmiltaan paradoksaalista ja ristiriitaista, eikä postmodernismin ristiriitoja voida tasoittaa tekemättä vääryyttä postmodernismin paradoksaalisuudelle (mts. 227). Postmodernismin paradoksaalisuus piilee siinä, että samalla kun postmoderni fiktio toimii representaatioissa, kiinnitetään siinä huomio representaation historialliseen, poliittiseen ja rakennettuun luonteeseen. Samalla kun postmodernissa fiktiossa käytetään kirjallisia konventioita ja historiallista tietoa, niitä myös väärinkäytetään. Samalla kun postmodernissa fiktiossa kritisoitaan sekä taiteellisia että sosiaalisia konventioita, toimii fiktio auttamatta niiden sisällä ja niiden kautta. Samalla kun postmodernissa fiktiossa historialliset tapahtumat ja hahmot nousevat keskeisiksi, kyseenalaistetaan koko historiallisen tiedon mahdollisuus. Hutcheonin postmodernismi kohtaa ristiriidat ristiriitoina, eikä suostu valitsemaan dikotomioista kumpaakaan puolta: ”[–] postmodernism is a contradictory cultural enterprise, one that is heavily implicated in that which it seeks to contest. It uses and abuses the very structures and values it takes to task.” (Mts. 106.)

Yksi teoreetikoiden mielipiteet voimakkaasti jakava näkökulma on postmodernismin suhde (ainakin ajalliseen) edeltäjänsä, modernismiin. Jo käsite ”postmodernismi” luo väis-

tämättä suhteen modernismiin – suhde ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Toiset pitävät postmodernismia modernismin jatkajana ja toiset sen haastajana. Linda Hutcheonin näkemys poistaa esitetyn vastakkainasettelun, sillä hän pitää postmodernismia sekä modernismin jatkajana että haastajana (Hutcheon 1988, 18; 51–52), mikä yhdistyy luontevasti hänen näkemukseensä postmodernismin luonteen paradoksaalisuudesta. Hutcheonin mukaan postmodernismi haastaa modernismin muun muassa kiistämällä taiteen autonomisuuden ja irrallisuuden elämästä sekä kumoamalla massaviihteen ja korkeakulttuurin välisen raja-aidan ja samalla jatkaa muun muassa modernismin itsereflektiivisiä kokeiluja sekä realistisen representaation haastamista (mts. 43).

Brian McHale on esittänyt teoksissaan *Postmodernist Fiction* (1987) sekä *Constructing Postmodernism* (1992) monet vakuuttaneen näkemyksensä postmodernismin ja modernismin suhteesta. McHalen mukaan postmodernismia luonnehtii ontologinen dominantti, jolla hän tarkoittaa postmodernin taiteen tapaa asettaa etualalle olemassaoloa koskevat kysymykset. Modernismissa keskeisiä tarkastelun kohteita olivat muun muassa havaitsemisen ja tietämisen luonne, ajan yksilöllinen kokeminen sekä kysymys tiedon luotettavuudesta, toisin sanoen, modernismissa etualalle asettuivat epistemologiset kysymykset. Nämä modernismia kiinnostaneet aiheet eivät ole kadonneet postmodernismissa, mutta niitä käsitellään eri tavoin, sillä postmodernismissa etualan ovat vallanneet ontologiset, olemassaoloa koskevat kysymykset. Postmodernismin keskeistä problematiikkaa ovatkin esimerkiksi fiktiivisyys, olemassaolo ja sen eri muodot, maailmojen moninaisuus ja luonne sekä niiden maailmojen rakentumisen ja purkamisen tavat. Postmodernismi ei siis myöskään McHalen mukaan ole yksioikoisesti modernismin haastaja tai sen jatkaja, vaan hän näkee modernismin ja postmodernismin välillä toisaalta jatkuvuuden ja toisaalta myös eroavuuksia, etenkin tarkastelun painopisteissä: ”Responding to changes in the world at large [--] as well as the internal dynamics of literary history, dominants shift; what had formerly been foregrounded recedes to the background, while background elements advance to the foreground”. (McHale 2005, 457.)

Postmodernismi on yhä, vuosikymmeniä jatkuneen keskustelun jälkeen, haastava käsite, sillä se kattaa useita tieteenaloja ja merkitsee eri asioita eri ajattelijoille (Makinen 2008, 145):

[T]here is John Barth’s postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman’s postmodernism, the literature of inflational economy; Jean-Francois Lyotard’s postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan’s postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on (McHale 1987, 4).

Listaan kuuluisi lisätä ainakin Brian McHalen postmodernismi, jonka modernismista erottaa sen ontologinen dominantti, sekä Linda Hutcheonin postmodernismi, jota luonnehtii historiallisuus, reflektiivisyys sekä paradoksaalisuus. Jotain paradoksaalista täytyykin olla kulttuuri-ilmiössä, joka on herättänyt lukemattomia erilaisia, keskenään kilpailevia ja jopa vastakkaisiksi asettuvia näkemyksiä, moniäänisen ja yksimielisyyteen pääsemättömän keskustelun, joka jatkuu vielä yli viisikymmentä vuotta alkamisestaan.

2.1.2. Postmoderni intertekstuaalisuus

Postmodernismista ollaan aikojen saatossa ja lukuisten teoreetikoiden toimesta väitetty yhtä ja toista. Teorioiden sekamelskasta on kuitenkin mahdollista löytää jotain lähes kaikkia teorioita yhdistävää – nimittäin havainto postmodernien tekstien intertekstuaalisuudesta ja intertekstuaalisuudesta postmodernin fiktion merkittävänä osana. (Makinen 2008, 145; Pfister 1991, 208–209.)

Käsitteellä intertekstuaalisuus kuvataan tekstienvälisiä kytköksiä. Yksinkertainen esimerkki intertekstuaalisuudesta on tekstin A läsnäolo tekstissä B, jolloin tekstiä A voidaan nimittää intertekstiksi. (Moraru 2005a, 256.) Intertekstuaalinen kirjallisuudentutkimus pohjautuu ajatukseen siitä, että kirjalliset tekstit saavat täyden merkityksensä vasta suhteessa toisiin teksteihin ja erilaisiin merkkijärjestelmiin, kirjallisuuden ja laajemmin koko kulttuurin kenttään (Lyytikäinen 1991, 145). Intertekstuaalisuuden teorioissa voidaan nähdä kaksi päävirtausta, universalistinen näkemys intertekstuaalisuudesta sekä käsitys rajoitetummasta intertekstuaalisuudesta. Universalistinen näkemys korostaa kaikkien tekstien intertekstuaalista luonnetta ja näkee siis intertekstuaalisuuden tekstien universaaliksi attribuutiksi. Universalistiseen näkemykseen kallistuvia intertekstuaalisuuden teoreetikkoja ovat muun muassa Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida sekä Michael Riffaterre, jotka kaikki näkevät intertekstuaalisuuden ikään kuin synonyymina tekstuaalisuudelle. Muun muassa Gérard Genette on kuitenkin kokenut universalistisen näkemyksen intertekstuaalisuudesta liian laajaksi ollakseen hyödyllinen tekstienvälisen suhteiden tutkimukselle, ja hän puoltaakin rajoitetumpaa käsitystä intertekstuaalisuudesta. Rajoitetun intertekstuaalisuuden piirissä intertekstuaalisuudeksi hahmotetaan sellaiset tekstienväliset kytkökset, joissa tekstin yhteys toiseen tekstiin on tunnistettavissa tai jäljitettävissä. (Mts. 257.)

Intertekstuaalisuuden teoreetikoiden joukossa voidaan tehdä jako kahteen myös sen perusteella, miten he suhtautuvat postmoderniin intertekstuaalisuuteen. Toiset näkevät intertekstuaalisuuden ajattomana, kaikkea kirjallisuutta leimaavana ilmiönä, kun taas toiset pitävät postmodernia intertekstuaalisuutta muusta intertekstuaalisuudesta jollain tavalla poikkeavana:

[There are] those who deem intertextuality, including 'limited' intertextuality, a universal, perennial discursive staple, as present in Montaigne as in Tournier; and those who believe that writers like Tournier illustrate a new, characteristically postmodern brand of intertextuality [--] (Moraru 2005a, 260).

Teoretikot, jotka pitävät postmodernia intertekstuaalisuutta luonteeltaan uudenaikaisena, samalla uskovat intertekstuaalisuuden ja sen omaleimaisuuden auttavan ymmärtämään sitä, mikä postmodernismissä on ominaista ja ainutlaatuista (mp).

Manfred Pfisterin (1991, 214) mukaan postmodernissa fiktiossa intertekstuaalisuus ei ole vain yksi väline tekstityökalupakissa, vaan se on keskeinen tekstin rakentumisen periaate. Pfister muistuttaa, että intertekstuaalisuus ei ilmiönä suinkaan rajoitu postmoderniin kirjallisuuteen, eikä postmodernismia ja intertekstuaalisuutta voida nähdä toistensa synonyymeina (mts. 210). Sen sijaan Pfister pitää postmodernia intertekstuaalisuutta omalaatuiseena, sillä se on tietoisesti etualalle ja korosteiseen asemaan asetettua intertekstuaalisuutta (mts. 214). Postmoderni intertekstuaalisuus kytkeytyy Pfisterin mukaan jälkistrukturalistiseen kehukseen, jossa laaja tekstikäsitelmä sekä olemassaolon diskursiivinen ymmärrys tekevät intertekstuaalisuudesta paitsi tekstienvälistä dialogia, myös dialogia kaikkien tekstin ulkopuolisten äänien kanssa (mts. 211). Pfister näkee postmodernissa intertekstuaalisuudessa mahdollisuuden yhteiskunnalliseen kritiikkiin, mutta kuitenkin päätyy toteamaan, ettei postmodernismi yllä analysoimaan ja kritisoimaan sitä, mitä sen pitäisi (mts. 222).

Toiset suhtautuvat myönteisemmin postmodernismin ja postmodernin intertekstuaalisuuden potentiaaliin analysoida sekä kritisoida. Esimerkiksi Linda Hutcheon näkee postmodernin intertekstuaalisuuden kritiikin ja mahdollisen muutoksen välineeksi. Hän nimeää postmodernismille leimallisen intertekstuaalisuuden parodiseksi intertekstuaalisuudeksi. Postmoderni parodia ei Hutcheonille merkitse vain naurettavaksi tekevää apinointia tai menneisyyden nostalgista toistoa, vaan menneen uudelleentarkastelua kriittisestä etäisyydestä: "[--] through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representation come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference." (Hutcheon 1991, 225.) Postmoderni intertekstuaalisuus, parodia, on Hutcheonin mukaan perustavanlaatuisesti ironista ja kriittistä (mts. 228). Ironisuus ja kriittisyys kuva-

vatkin samalla paitsi intertekstuaalisuuden postmodernia, omaleimaista luonnetta, myös postmodernin intertekstuaalisuuden mahdollisuutta haastaa ja purkaa kulttuurisia representaatioita (mts. 230).

Postmodernia intertekstuaalisuutta leimaa intertekstuaalisuuden asettaminen kerronnan etualalle. Samalla postmodernia intertekstuaalisuutta pidetään yleisesti luonteeltaan kriittisenä ja dekonstuoivana:

In sum, postmodern narrative can be defined as a fictional form in which 'limited', self-acknowledged intertextuality tends to become dominant practice. Further, [--] postmodern intertextuality is 'generally' deconstructive rather than constructive, which is to say, it critiques the 'pretext' and its ideology instead of 'imitating' them. (Moraru 2005a, 261.)

Postmodernismissä intertekstuaalisuus ja kaiken tekstuaalisuuden intertekstuaalinen tila tuodaan voimakkaammin esille kuin klassismissä tai modernismissä. Postmodernismissä intertekstuaalisuus kytkeytyy myös voimakkaammin kriittiseen funktioon sekä purkavaan rooliin. (Mp.)

Merja Mäkinen on kritisoinut postmodernin intertekstuaalisuuden yhteydessä tehtyä jaottelua ”poliittinen parodia” – ”toistava pastissi”, missä parodiolla viitataan postmodernin intertekstuaalisuuden poliittiseen, kriittiseen ja tiedostavaan otteeseen ja pastissiksi leimataan muunlainen, tyhjä ja merkityksetön, intertekstuaalisuus:

For most critics, postmodernism's ability to parody/rewrite its intertextual references is a political act that challenges the view that postmodern fiction is an empty, nostalgic, pastiche/ reduplication of past texts” (Mäkinen 2008, 146–147).

Tarkastellessaan satuja postmodernin fiktion interteksteinä Mäkinen on havainnut, että sadut eivät toimi ainoastaan poliittiseksi leimattuna parodiana tai myöskään tyhjäksi tuomittuna pastissina, vaan sadut postmodernin fiktion interteksteinä luovat moninaisen ja monimutkaisen parodian ja pastissin, kritiikin ja uudelleenkäyttämisen, sekoituksen. Mäkinen onkin todennut parodia–pastissi -jaottelun yksinkertaistavaksi malliksi, joka rajoittaa intertekstuaalisuuden moninaisuuden tutkimusta. (Mts. 161.) Myös Mäkinen pitää postmodernille intertekstuaalisuudelle leimallisena sen poliittisuutta, suhdetta valtaan sekä vastarintaan, mutta peräänkuuluttaa postmodernin intertekstuaalisuuden tutkimista sen kaikissa, sekä parodian ja pastissin että niiden sekoittamisen, muodoissa (mts. 146).

Tyypillistä postmodernismissä fiktiossa on se, että kerronnan keskipisteeseen asetetaan selvä, tekstuaalinen edeltäjä, jota tarkastellaan kriittisesti ja uudelleen arvioiden. Postmodernia

intertekstuaalisuutta ei kuitenkaan leimaa mikään tietty intertekstuaalisuuden muoto, eikä myöskään postmodernin intertekstuaalisuuden vaikutuksia voida niputtaa toistensa kaltaisiksi. Postmodernissa fiktiossa intertekstuaalisuus esiintyykin erilaisissa asuissa – ”[–] reworking, translation, adaptation, displacement, imitation, forgery, plagiarism, parody, pastiche [–]” – ja myös monessa tarkoituksessa. (Connor 1995, 166–167.) Eräs postmodernin intertekstuaalisuuden erityinen muoto on uudelleen kirjoittaminen, jota tarkastelen seuraavassa aluvussa.

2.1.3. Uudelleenkirjoittaminen

Uudelleen kirjoittaminen voi merkitä kopioimista, jo kirjoitetun toistamista uudelleen samantyyppisenä. Toisaalta uudelleen kirjoittamisella voidaan tarkoittaa myös kirjoittamista uudelleen siten, että uudelleen kirjoittamalla luodaan alkuperäisestä poikkeava teksti. Postmodernin intertekstuaalisuuden muotona uudelleen kirjoittaminen merkitsee jälkimmäisenä kuvailtua, uutta luovaa ja innovatiivista kirjoittamista uudelleen. Christian Moraru on tarkastellut teoksissaan *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) sekä *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism* (2005) tätä postmodernismin intertekstuaalisuuden erityistä muotoa ja kuvannut sitä käsitteellä uudelleenkirjoittaminen³ (”re-writing”).

Jeanette Wintersonin tuotannossa innovatiivinen ja muunteleva uudelleen kirjoittaminen on keskeisessä roolissa, kuten jo Wintersonin kirjallista tuotantoa läpikäyvässä luvussa 1.3. kävi ilmi. Winterson itse kuvaa tuotantonsa olevan täynnä uusia versioita vanhoista ja tunnetuista tarinoista: ”My work is full of Cover Versions. I like to take stories we think we know and record them differently.” (W, xviii.) Wintersonille kirjoittaminen uudelleen on jotakin sellaista, jota on mahdotonta välttää:

All texts work off other texts. It’s a continual rewriting and rereading of what has gone before, and you hope you can add something new. There’s interpretation as well as creation in everything that happens with books. (Reynolds 2002, 18–19.)

³ Käytän sanaliittoa ”uudelleen kirjoittaminen” viitattessani uudelleen kirjoittamisen ilmiöön yleisesti. Kun taas käytän yhdyssanaa ”uudelleenkirjoittaminen”, viittaan Christian Morarun käsitteeseen, joka merkitsee rajattua ja tarkasti määriteltyä uudelleen kirjoittamisen muotoa postmodernissa kirjallisuudessa.

Wintersonin oma lähestymistapa uudelleen kirjoittamiseen sisältää ajatuksen kaikesta kirjoittamisesta, jopa kaikesta lukemisesta, uudelleen kirjoittamisena. Kuitenkin, samoin kuin universalistinen malli intertekstuaalisuudesta, myös Wintersonin oma käsitys uudelleen kirjoittamisesta on liian laaja postmodernin intertekstuaalisuuden erityisen muodon tutkimuksen pohjaksi.

Uudelleen kirjoittamista ei voida pitää postmodernin kirjallisuuden keksintönä, sillä sitä on esiintynyt eri muodoissa kautta kirjallisuuden historian. Länsimaisen kirjallisuuden juurilta, antiikista lähtien uudelleen kirjoittaminen on kuulunut jokaiseen kirjallisuushistorialliseen vaiheeseen. Jopa realismi jatkoi katkeamatonta uudelleen kirjoittamisen perinnettä, vaikka realismin pyrkimykset mahdollisimman luonnolliseen ja todenmukaiseen representatioon asettivat taka-alalle uudelleen kirjoittamisen ja intertekstuaalisuuden, jotka korostavat fiktion tekstuaalista ja keinotekoista luonnetta. (Moraru 2001, 6.) Christian Moraru nimeää keskeytymättömän ja kestävän uudelleen kirjoittamisen perinteen länsimaisen kirjallisuuden ”moottoriksi”: ” [--] from the Homeric epic poems [--] to early modern reinvention of the genre in Cervantes’ parody of chivalresque romance to Laurence Sterne’s own exploitation of Don Quijote in *Tristram Shandy*, to Joyce, modernism and postmodernism” (mts. 7).

Eriyisen leimallista uudelleen kirjoittaminen on kuitenkin postmodernille kirjallisuudelle, jossa se toimii osana laajempaa postmodernismin uudelleen arvioivaa tehtävää, mikä näkyy myös muissa taiteissa kuin kirjallisuudessa, kuten elokuvissa ja musiikissa, sekä yleisemmin kulttuurissa, kuten mainoksissa ja muodissa. (Moraru 2001, xi.) Postmodernismin vastustajat ovat katsoneet uudelleen kirjoittamista hyvin negatiivisessa valossa: uudelleen kirjoittamista on nimitetty kulttuuriseksi kierrätykseksi ja pinnalliseksi toistamiseksi ja on väitetty, että koska mitään muuta ei ole enää tehtävissä, postmodernit kirjailijat kirjoittavat uudelleen (mts. 7–8). Kuitenkin monet postmodernin kirjallisuuden teoretikot, kuten Brian McHale, Linda Hutcheon sekä Christian Moraru, arvostavat uudelleen kirjoittamista postmodernissa kirjallisuudessa luovana sekä kulttuurisesti uudistavana toimintana.

Brian McHalen (1987, 10) mukaan postmodernia kirjallisuutta luonnehtii ontologinen dominantti, eli sen tapa asettaa olemassaoloa koskevat kysymykset etualalle, ja yksi tapa nostaa ontologiset kysymykset tarkastelun keskiöön on erilaisten diskurssien ja maailmojen sekoittaminen. Fiktiiviset hahmot voivat postmoderneissa teoksissa kohdata esimerkiksi historiallisia henkilöitä, mikä synnyttää ontologisen skandaalin, sillä tällainen kohtaaminen rikkoo sekä fiktiivisen että historiallisen maailman totuttuja rajoja (mts. 85). McHale korostaa postmodernien historiallisten fantasioiden revisionistista, uutta luovaa ja menneisyyttä haasta-

vaa luonnetta: niissä uudelleen kirjoitetaan historiallisia tietoja ja samalla herätetään kriittisyys historiankirjoitusta sekä totuttuja historiallisen fiktion normeja kohtaan (mts. 90).

Myös Linda Hutcheon (1988, xiii) painottaa uudelleen kirjoittamisen sekä laajemmin postmodernin fiktion roolia kulttuurin sisäisenä haastajana. Hutcheonin mukaan postmodernissa kirjallisuudessa tietoisuus fiktion ja historian keinotekoisuudesta ja ihmisen rakentamasta luonteesta toimii pohjana menneisyyden muotojen ja sisältöjen uudelleenajattelulle ja -työstämiselle (mts. 5). ”Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (mts. 110) – uudelleenkirjoittamalla postmoderni fiktio torjuu kaikki kokonaisvaltaiset näkemykset historiasta, tiedostaa sekä historian että fiktion olevan ihmisen luomia konstruktioita ja on täten sekä avoimen historiallista että poliittisesti mahdollistavaa.

Uudelleen kirjoittaminen on postmodernismin teoreetikoiden keskuudessa nostettu esiin postmodernin intertekstuaalisuuden erityisenä muotona (Moraru 2005c, 460). Erityisen uudelleen kirjoittamisesta tekee sen äärimmäisyys – intertekstuaalisuus on uudelleen kirjoittamisessa esillä korosteisen voimakkaasti. Tyypillisesti uudelleen kirjoittamalla työestetään intertekstistä rinnakkaisteksti, joka asettuu ristivalotukseen intertekstin kanssa. Kootusti:

An extreme case of 'limited' narrative intertextuality, the postmodern rewrite is arguably the most elaborated intertextual form, obtaining through full-blown renarrativization or narrative parallel. This often subjects the rewritten narrative to a thorough, formally flaunted and ideologically motivated reworking [--]. (Moraru 2005a, 261.)

Interteksteiksi, uudelleen kirjoittamisen kohdeteksteiksi, valikoituvat laajalti tunnetut tekstit, jotka usein ovat myös kulttuurihistoriallisesti keskeisessä ja vaikuttavassa asemassa (Connor 1995, 168). Postmodernissa fiktiossa ei ainoastaan uudistetakaan uudelleen kirjoittamisen pohjalla toimivaa intertekstiä, vaan samalla myös tarkistetaan ja haastetaan intertekstin taustalla toimivat kulttuuriset muodostelmat sekä arvostukset (Moraru 2005c, 460). Uudelleen kirjoitettu teksti siis herättää keskustelun intertekstin kanssa, ja tuo keskustelu ulottuu myös tekstien taustalla toimiviin ideologioihin sekä tekstien sosiaaliseen kontekstiin.

Postmodernin intertekstuaalisuuden erityinen muoto, uudelleen kirjoittaminen, lukeutuu Gérard Genetten terminologiassa hypertekstuaalisuudeksi. Genette on teoksissaan *Palimpsestes* (1982) sekä *Seuils* (1987) luokitellut ja jäsentänyt tekstienvälisen suhteiden kenttää, jota Genette kokonaisuudessaan nimittää transtekstuaalisuudeksi. Genette jakaa transtekstuaalisuuden viiteen tekstienvälisen suhteiden suhdetyyppiin, joista yksi on hypertekstuaalisuus.

(Lyytikäinen 1991, 145–147.) Hypertekstuaalisuus merkitsee tekstienvälisiä transformaatio- eli muuntelusuhteita, jossa tarkasteltava teksti eli hyperteksti nähdään jonkin edeltävän tekstin eli hypotekstin muunnelmana (mts. 155). Hypotekstin vaikutus hypertekstiin tulee olla Genetten mukaan laaja-alaista, jotta kyse on hypertekstuaalisuudesta. Hypertekstuaalisuus ei ole lukijan tulkinnan tai määrittelyn varassa, vaan hypertekstuaalinen luonne näkyy kiistattomasti joko itse hypertextissä tai hypertextin otsikoissa tai muissa sen para- eli kynnysteiksissä. Esimerkiksi James Joycen *Odysseuksen* kohdalla hypertekstuaalisuus on kiistaton, sillä vaikka itse hypertexti ei välttämättä tuo lukijan mieleen *Odysseiaa*, luovat *Odysseuksen* otsikot hypertekstuaalisen suhteen *Odysseiaan*. Genette korostaa hypertekstuaalisuuden vuoro-vaikutuksellisuutta: hypertexti luo suhteen hypotekstiin, asemoi itsensä suhteessa siihen sekä antaa uusia merkityksiä myös hypotekstille. (Mts. 156–157.)

Postmodernin teoreetikoista Christian Moraru on kenties perinpohjaisemmin kuin kukaan muu tarkastellut uudelleen kirjoittamista postmodernissa fiktiossa⁴. Moraru rajaa uudelleenkirjoittamisen käsitteen kuvaamaan erityistä postmodernin kirjallisuuden ilmiötä, joka eroaa varhaisemmasta uudelleen kirjoittamisesta, eikä myöskään kata kaikkea postmodernissa kirjallisuudessa uudelleen kirjoitettua. Morarua kiinnostavaa ilmiötä leimaa ja erottaa sen revisionistinen ja transformatiivinen luonne – ero muuhun uudelleen kirjoittamiseen ei siis suinkaan ole absoluuttinen, vaan pikemmin liukuva. (Moraru 2001, 25.) Moraru pitää kuitenkin perusteltuna erottaa ”uudelleenkirjoittaminen” ”uudelleen kirjoittamisesta”, sillä erottelun ja uudelleenkirjoittamisen käsitteen avulla hän pystyy kuvaamaan postmodernin intertekstuaalisuuden erityistä ja äärimmäistä muotoa, jota hänen mukaansa edustavat muun muassa yhdysvaltalaisien E. L. Doctorowin, Robert Cooverin, Philip Rothin, Paul Austerin sekä Kathy Ackerin fiktiot (mts. 26).

Morarun uudelleenkirjoittamisen käsitettä rajaa kaksi periaatetta:

In sum, I limit, on the one hand, rewriting to *intensive*, recurrent and fairly detailed reworking of a past text. On the other, I wish to see how *this* sort of rewriting engages with, *extends* into various cultural, ideological and political and political narratives and issues in the present. (Moraru 2001, 26.)

⁴ Uudelleen kirjoittamista postmodernissa kirjallisuudessa ovat käsitelleet myös Matei Calinescu, esimerkiksi artikkelissaan ”Rewriting” (1997), Steven Connor artikkelissaan ”Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Revision” (1994), Marcel Cornis-Pope teoksessaan *Hermeneutic Desire and Critical Rewriting: Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism* (1992) sekä Liedeke Plate artikkelissaan ”Visions and Re-Visions: Female Authorship and the Act of Rewriting” (1995) ja ”Remembering the Future; or Whatever Happened to Re-Vision?” (2008).

Intensiivisyys merkitsee keskittyntä ja jatkuvaa intertekstin läsnäoloa uudelleenkirjoitetussa tekstissä, toisin sanoen, intertekstin näkyvää, tarkoituksellista ja jokseenkin yksityiskohtaista työstämistä uudelleen kerronnan tasolla. Käsitteellä ”extensive” Moraru puolestaan kuvaa uudelleenkirjoittamisen ulottumista ja laajenemista tekstien ja kerronnan ulkopuolelle, tekstien kulttuurisiin, ideologisiin ja poliittisiin konteksteihin ja niiden kriittiseen tarkasteluun. (mts. 25–26.) Morarua (ja itseäni) kiehtova uudelleenkirjoittaminen on siis, tiivistetysti, ”[--] narratively ’intensive’ and ideologically ’extensive’ rewriting [--] [with] ’critical’ or ’revisionist’ propensities [--]“ (mts. 26).

Uudelleenkirjoittaminen ei muodosta omaa kirjallista genreään, vaan se on Morarun mukaan genrejä sekoittava rakenne, hybridi. Uudelleenkirjoittaminen on sekä intertekstuaalista että interdiskursiivista, eli sekä eri tekstejä että eri diskursseja toisiinsa kytkevää toimintaa, jossa kirjoittamisella on voimakas side kronologisesti varhaisempiin teksteihin. Yhteys varhaisempiin teksteihin on tarkoituksellinen ja se näkyy selvänä, havaittavana jälkenä uudelleenkirjoitetussa tekstissä. (Moraru 2001, 19.) Intertekstuaalinen analogia voi näkyä esimerkiksi juonen, juonen osan, henkilöhahmojen tai motiivien tasolla (mts. 20).

Tekstuaalisen yhteyden alle kätkeytyvät merkityksellisemmät analogiat ja vastakainasettelut, sillä uudelleenkirjoittaminen on potentiaalisesti revisionistista, mikä merkitsee kriittisen ja tiedostavan uudelleenkirjoittamisen mahdollisuutta sekä purkaa tarkastelemaan konventioita, käsityksiä ja arvorakennelmia että rakentaa tilalle uudenlaisia vaihtoehtoja. Uudelleenkirjoittaminen onkin kirjoittamista uudelleen kahdessa eri merkityksessä. Ensiksi, uudelleenkirjoittaminen on varhaisempien tekstien tarkistamista ja kertomista uudelleen ja samalla kirjallisuuden perinteisten keinojen ja kaavojen muokkaamista ja kyseenalaistamista. Toiseksi, uudelleenkirjoittaminen on myös uudelleenkirjoitettujen tarinoiden taustalla toimivien ideologioiden ja poliittisten rakennelmien haastamista. (Moraru 2001, xiii.) ”Means (poetics) and ends (politics) go here hand in hand; the revisionist postmodern rewrite splices them tightly together” (mts. 35). Historiallisuus, poliittisuus, kriittisyys ja revisionistisuus ovat Morarun uudelleenkirjoittamisen määritelmässä avainsanoja – sanoja, jotka tuovat esiin myös postmodernin uudelleenkirjoittamisen mahdollisuudet ja voiman.

Moraru tarkentaa uudelleenkirjoittamisen määritelmäänsä kuvaamalla uudelleenkirjoittamisen suhdetta sen lähi-ilmioihin. Uudelleenkirjoittaminen tulee erottaa esimerkiksi folkloristiikan käsitteestä ”uudelleenkertominen”, mikä merkitsee suullisen tarinan toistamista, tarinan välittämistä ja siirtämistä. Uudelleenkertomisen käsitteeseen sisältyy ajatus uudelleenkertomisen välttämättömyydestä; koska suullisessa perinteessä ei kertomista ja uudelleenker-

tomista pystytty erottamaan toisistaan, on lopulta kaikki kertominen uudelleenkertomista. Uudelleenkirjoittaminen sen sijaan on toimintaa, joka vaatii aitoa luovuutta, toisin kuin tarinan suullinen toistaminen, eikä kaikki kirjoittaminen suinkaan ole uudelleenkirjoittamista. Toinen käsite, jonka suhde uudelleenkirjoittamiseen on tärkeä hahmottaa, on intertekstuaalisuus. Käsitteet eivät ole toistensa synonyymeja, sillä vaikka kaikki uudelleenkirjoittaminen on luonteeltaan välttämättä intertekstuaalista, ei kuitenkaan intertekstuaalisuus merkitse ainoastaan uudelleenkirjoittamista. (Moraru 2001, 16–17.) Käsitteiden suhde toisiinsa onkin läheinen, muttei rinnakkainen vaan alisteinen: uudelleenkirjoittaminen on intertekstuaalisuuden, ja vielä tarkemmin, postmodernin intertekstuaalisuuden, erityinen muoto (mts. xv). Uudelleenkirjoittaminen, intertekstuaalisen luonteensa vuoksi, on kirjoittamista, jossa tekstissä itsessään osoitetaan tietoisuus tekstin asemasta fiktiona, ja tästä syystä uudelleenkirjoittaminen voidaan Morarun mukaan nähdä myös metafiktion yhdeksi muodoksi (mts. 19–20).

Moraru kytkee uudelleenkirjoittamisen teoksessaan *Memorious Discourse* (2005) osaksi laajempaa, koko postmodernin representaation kattavaa kehystä. Teoksessa Moraru määrittelee postmodernin diskurssin representaatioksi, joka toimii toisten representaatioiden kautta, silmäänpistävästi toisia representaatiota muokaten ja vääristellen (Moraru 2005b, 22). Koko postmodernia diskurssia leimaakin intertekstuaalisuus, jopa niin laajalti, että postmodernismissä intertekstuaalisuus kattaa kaiken representaation (mts. 24). Samalla käsitys alkuperäisyydestä muuttuu muotoaan: ”[–] appropriation, modification, and crossgraining of available images and techniques become the techniques of new originality – postmodern originality [–]“ (mts. 21). Muuntelusta ja muokkaamisesta tulee tiedostavan ja ironisen postmodernismin toiminnan muoto, *modi operandi*, (mts. 19) ja muuntelevasta ja muokkaavasta postmodernista taiteesta yhdistelemisen ja sekoittamisen taidetta, *ars combinatoria* (mts. 21). Uudelleenkirjoittaminen on Morarun näkemyksen mukaan tällaista yhdistelyn ja sekoittamisen taidetta, joka toimii osana postmodernismin ”muistavaa” diskurssia.

Teoksessaan *Memorious Discourse* Moraru (2005b, 86) on kiinnittänyt huomionsa myös nimiin interteksteinä, onomastisina representaatioina. Nimi toimii Morarun mukaan eräänlaisen sosiaalisen liimana, joka kiinnittää nimen yhteen toisten nimien sekä nimenkantajien kanssa (mts. 34). Nimiin ei tulekaan suhtautua pelkinä osoittajina ja erottelijoina (mts. 95), vaan ne ansaitsevat tarkempaa huomiota:

To understand the name, we need to 'historicize' it. We must look for the context or ensemble in which the particular name is a part, a moment in a sequence, naming other names as it names itself, telling other stories as it tells its own [–]. (Mts. 112.)

Nimet ansaitsevat erityistä huomiota myös uudelleenkirjoittamisen tarkastelussa, sillä kiehtovin ja samalla myös suosituin onomastisen intertekstuaalisuuden muoto on varhaisemmista teoksista tunnettujen hahmojen nimien (uudelleen)käyttö (mts. 113).

Wolfgang G. Müller on esitellyt intertekstuaalisuuden tutkimuskentälle uuden käsitteen, interfiguraalisuus, jolla hän kuvaa keskeiseksi luonnehtimaansa intertekstuaalisuuden muotoa, eri teksteistä tunnettujen fiktiivisten hahmojen välisiä suhteita ja kytköksiä. Interfiguraalisuus on Müllerin mukaan hyvin olennainen osa intertekstuaalisuutta: ”The interrelations that exist between characters of different texts represent one of the most important dimensions of intertextuality.” (Müller 1991, 101.) Müller kummastelee, miksei ilmiötä ole aiemmin nostettu, yleisyydestään ja keskeisyydestään huolimatta, intertekstuaalisuuden tutkimukseen piiriin, ja esittää ilmiön sivuuttamiselle kaksi mahdollista syytä. Ensiksi, hahmokeskeinen tutkimus ei ole ollut kovin suosittua, ja henkilöhahmoa (”character”) on pidetty ideologisesti epäilyttävänä käsitteenä. Toiseksi syyksi Müller esittää tutkimukselle soveltuvan, ilmiötä kuvaavan käsitteen puuttumisen. (Mts. 101–102.)

Müller luo intertekstuaalisuuden teorian ja tutkimuksen tarpeisiin ilmiötä kuvaavan uuden käsitteen, interfiguraalisuus, ja samassa yhteydessä esittää luokittelun interfiguraalisuuden eri muodoista, joita ovat muun muassa uudelleen käytetyt hahmot (Müller 1991, 107), uudelleen käytetyt hahmot allografisissa (mts. 110) ja autografisissa (mts. 112) jatko-osissa ja sarjoissa sekä hahmojen yhteen tuominen ja sekoittaminen (mts. 114). Morarun tavoin Müller korostaa nimien merkitystä, sillä interfiguraaliset suhteet ovat hänen mukaansa suuressa määrin nimienvälisiä (”internymic”) suhteita. Müllerille nimet ovat hahmoja identifioivia onomastisia merkitsijöitä, joita toisista tekstiyhteyksistä lainaamalla käytetään yleisesti interfiguraalisuuden muodostamisen välineinä. (Mts. 102.) Kahden, eri tekstistä tunnetun hahmon jakama sama nimi, on se sitten täsmälleen samanasuinen tai muunneltu mutta tunnistettava, toimii samalla tavoin kuin muukin lainaaminen ja siteeraaminen: ”Just as in quotation the transfer of a segment from one text to another one usually causes ’a conflict between the quotation and its new context’ [--], so the shift of the name of a literary character to a new fictional context is bound to create tension or conflict” (mts. 103). Hahmojen tai heidän tarinansa ”lainatut” nimet toimivat interfiguraalisina välineinä, jotka luovat jännitteen nimen aikaisemman kontekstin ja sen uudelleenkäyttöyhteyden välille.

Müller on luonut interfiguraalisuuden käsitteensä kuvaamaan merkittävää ilmiötä koko intertekstuaalisuuden kentällä, mutta postmodernin intertekstuaalisuuden ja etenkin uudelleenkirjoittamisen tapauksessa Müllerin ajatukset ovat erityisen keskeisessä asemassa. Uu-

delleenkirjoittaminen postmodernissa fiktiossa merkitsee jonkin varhaisemman, tunnetun tekstin revisionistista uudelleen työstämistä, ja tekstien ja niiden kontekstien välille syntyvä jännite ja kriittinen suhde ovat olennaisia uudelleenkirjoittamisen tavoitteita ja voimia. Postmoderni uudelleenkirjoittaminen kohdistuuikin yhtä lailla paitsi tunnettuihin tarinoihin, myös tunnettujen tarinoiden hahmoihin. Tutkielmassani tarkastelen uudelleenkirjoittamista, jossa muokattavina interteksteinä toimivat myytit, ja koska myytin luonteeseen kuuluu, ettei sitä muodosta yksinään jokin paikka tai tapahtuma, vaan vasta jonkin tunnetun paikan ja tapahtuman yhdistyminen myyttiseen hahmoon (Walker 2005, 329), nousee interfiguraalisuus tarkastelemani uudelleenkirjoittamista leimaavaksi ilmiöksi.

Tutkielmassani Morarun muotoilema näkemys uudelleenkirjoittamisesta sekä Müllerin käsite ”interfiguraalisuus” ja hänen analyysinsä nimistä interfiguraalisina välineinä toimivat keskeisenä teoreettisena ja metodologisena pohjana Wintersonin uudelleenkirjoittamien myyttien ja myyttisten hahmojen analyysissa. Tarkastelen tutkielmassani myyttirevisioiksi nimeäminäni, uudelleenkirjoitettuja myyttisiä tarinoita sekä hahmoja Jeanette Wintersonin romaaneissa ja käytän hahmojen interfiguraalisina välineinä toimivia ”lainattuja” nimiä yhtenä uudelleenkirjoittamisen tuntomerkinä. Käsitän uudelleenkirjoittamisen Morarun tavoin postmodernin fiktion rajatun intertekstuaalisuuden erityiseksi ja äärimmäiseksi muodoksi, jossa luodaan suhteellisen tarkka kerronnallinen vastine intertekstille ja jossa esimerkiksi intertekstin kerronnan, juonen, henkilöhahmojen, teemojen sekä motiivien toisto ja muuntelu asettavat ristivalotukseen paitsi intertekstin, myös sen taustalla toimivat kulttuuriset, ideologiset ja poliittiset arvotukset. Myyttien uudelleenkirjoittamisella tarkoitan siis myyttien luonteeltaan kriittistä ja funktioltaan sekä purkavaa että rakentavaa kirjoittamista uudelleen siten, että myytin ja luodun myyttirevision välillä on voimakas, tarkoituksellinen ja näkyvä side.

2.2. Myytti, myyttikritiikki ja myyttirevisio

2.2.1. Myytti

Käsitteelle ”myytti” on olemassa lukematon määrä erilaisia määritelmiä. Eri tieteenalat, kuten uskontotiede, antropologia, kirjallisuustiede, analyttinen ja psykoanalyttinen psykologia sekä sosiologia, ovat tarkastelleet myyttiä ja määritelleet kukin sen omalla tavallaan. Määri-

telmistä on löydettävissä yhteisiäkin aineksia: Ensiksi, myytin katsotaan olevan epätavallisen vaikutusvaltainen tarina tai symboli. Toiseksi, myytti syntyy toistosta ja toiston kautta sille muodostuvasta totuuden asemasta. Kolmanneksi, myytti saavuttaa usein pyhän aseman. Kun tarina tai symboli saavuttaa myytin aseman, on sitä lähes mahdoton syöstä valtaistuimeltaan. (Lauter 1984, 1.)

Myytti-käsite vastustaa yksioikoista määritelmää, sillä sen historia ulottuu kauas antiikin Kreikan mytologioihin ja sen merkitys on aikojen saatossa muuttunut ja laventunut. Tämä on aiheuttanut sen, että myyttitutkijat ovat tarjonneet käsitteelle joukon erilaisia määritelmiä ja varsinkin usein jopa sivuuttaneet käsitteen selkeän ja kattavan määrittelyn (Saariluoma 2000, 10). Erityisesti modernissa kirjallisuudessa myytin käsite on tullut epäselväksi (mts. 26) ja on sitä edelleen – esimerkiksi Susan Sellars (2001, 1–8) teoksessaan *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* esittelee kaikkiaan 33:n eri teoreetikon hyvinkin paljon toisistaan poikkeavat myytin määritelmät. Yhtä perinpohjaiseen määritelmien muodostaman viidakon vaellukseen ei ole tutkielmani puitteissa tarpeen lähteä, mutta välttämätöntä on tutustua pääpiirteissään sekä käsitteen historialliseen muutokseen että nykyisen ajattelun keskeisiin vaikuttajiin.

Lauri Hongon uskontotieteellinen myytin määrittely valaisee varhaista, arkaaista myyttikäsitystä. Honko näkee myytin määrittelyssä neljä aspektia. Hänen mukaansa myytti on muodoltaan kertomus, verbaalinen tuote. Sisällöltään myytti on tietoa maailman syntyä ja olemusta kuvaavista tapahtumista ja teoista. Hongon mukaan yksittäisillä myyteillä on monia omia, erityisiä funktioitansa, mutta myytin yleiseksi funktioksi hän näkee myyttien toimimisen malleina ja esikuvina. Myytin kontekstina on riitti, jokin vakiintunut käyttäytymiskaava, jossa myytti toistuu jäljittelemällä. (Honko 1981/1972, 112–115.)

Varhaiskreikkalaisessa kulttuurissa runous ja myytit olivat kiinteässä yhteydessä toisiinsa, jopa sekoittumiseen ja samastumiseen asti. Tämä johtui siitä, että runous ei ollut vielä eronnut esteettiseen funktioonsa, vaan oli myös osa uskontoa, historiaa, mytologiaa ja kasvatusta. Homeroksen eepokset *Ilias* ja *Odyseia* kanonisoivat olympolaiset jumal- ja sankarihahmot, mutta jo niissä myytti on irronnut alkuperäisestä yhteydestään riittiin: eepoksissa myytti ei toistu jäljittelemällä, kuten riitin yhteydessä, vaan myytti itsessään on huomion kohteena. Myytin irtaantuminen riitistä aloitti myytin sekularisoitumisen eli sen etäännyttämisen alkuperäisestä uskonnollisesta yhteydestään. Sekularisoitumiskehitys saavutti päätepisteensä klassisen kauden kreikkalaisessa tragediassa, jossa myyttiset tapahtumat säilyvät aiheena, mutta myytin tulkintatapa muuttuu. Myytit alettiin nähdä kirjallisuuden ja taiteen materiaa-

lina, eikä enää keskitytty kuvaamaan konkreettisia myyttisiä tapahtumia, vaan niiden kautta ilmeneviä abstraktimpia, yleisiä totuuksia. (Saariluoma 2000, 14–16.)

Todellisuuskuvan muutos myyttisestä rationaaliseen ei aiheuttanut kokonaan myyttien syrjäytymistä, mikä johtuu siitä, että myytit käsitettiin 400-luvulta lähtien allegorisina, ei-kirjaimellisina (Saariluoma 2000, 18). Myytit nähtiin siis yleisten ominaisuuksien ja totuuden kuvina, esimerkkihahmoina ja -tarinoina, jotka valaisivat ihmisen (lue: miehen) ja elämän luonnetta. Sen sijaan, platonistisen maailmankuvan hajoaminen 1700-luvulla merkitsi myyttien syrjäytymistä ja torjumista. Platonistiseen maailmankuvaan kuului usko ajattomiin, ikuisiin ja yleisiin totuuksiin, mutta sen syrjäyttäneessä empirismin yksilöä ja yksilön kokemuksia korostavassa ajattelutavassa yleiset ja ikuiset totuudet muuttuivat vain havaintojen perusteella tehdyiksi yleistyksiksi, abstraktioiksi. Empiristinen ajattelutapa merkitsi käännettä kirjallisuus- ja samalla myyttikäsityksessä, radikaalissa mielessä jopa irtisanoutumista perinteen tarjoamista kulttuurisista malleista ja myyteistä. (Saariluoma 2000, 22–23.)

Kuitenkaan myytit eivät ole kadonneet mihinkään – yhä modernissa taiteessa sekä käsitellään että luodaan myyttejä. Modernissa kirjallisuudessa myytit on kuitenkin tarpeen jakaa uskonnollisiin, sakraaleihin myytteihin sekä profaaneihin myytteihin, jotka ovat vailla uskonnollista ulottuvuutta. Myyttien uskonnollinen ulottuvuus on ollut varhaisemmin myyttiä määrittävä seikka, ja onkin syytä kysyä minkälainen on myyttinen tarina, joka ei ole kertomus jumalista tai puolijumalista, vaan ihmisistä ja heidän teoistaan. Moderneja, profaaneja myyttejä perinteisiin, sakraaleihin myytteihin yhdistää kuitenkin niiden olemassaoloa selittävä luonne – myös modernit myytit toimivat mallikertomuksina olevan hahmottamiseen ja järjestämiseen. (Saariluoma 2000, 26.)

Nykyaikainen käsitys myyteistä löytyy jo 1800-luvulta, Friedrich Nietzschen ajattelusta. Nietzsche kritisoi aikalaistensa myyttikäsitystä, joka yhdistää myytin ideaalisen, absoluuttisen totuuden tavoittamiseen, mutta ei kuitenkaan kallistunut empirismin kannalle myyttejä vastaan. Nietzschen mukaan kulttuuria ei voisi olla olemassa ilman myyttejä, sillä myytit ovat arvokkaita metaforina, todellisuutta hahmottavina kuvina. (Saariluoma 2000, 34.) Vaikka Nietzsche kiisti myyttien pätevyuden kaikessa absoluuttisessa ja objektiivisessä mielessä ja näki myytit ihmisen luomina kulttuurisina konstruktioina, piti hän myyttejä kuitenkin tarpeellisinä maailmaa jäsentävinä kaavoina.

Carl Jungin työ on rakentanut myös perustuksia nykyiselle ajattelulle myytistä. Jung näkee ihmisen psyyken muodostuvan kahdesta tasosta, tietoisuudesta sekä piilotajunnasta, joka tarkoittaa kaikkia sellaisia prosesseja ja sisältöjä, jotka eivät ole tietoisia. Piilotajunta jakaan-

tuu kahteen, henkilökohtaiseen sekä kaikille yhteiseen, kollektiiviseen piilotajuntaan. (Jung 1971/1987, 134, 154.) Tiedostamattoman kollektiivisen piilotajunnan muodostavat arkkityypit, jotka Jung määrittelee käyttäytymisen tyypillisiksi muodoiksi, jotka ilmenevät tietoisuuden ideoina ja kuvina (Jung 1959/1980, 8, 42–44). Arkkityypit näkyvät myytissä symbolin osittain tietoisessa, havaittavassa muodossa, ja myytit toimivat siis eräänlaisena väylänä tiedostamattoman ymmärtämiseen (Schmitt 2000, 85). Jung näkee myytin voiman sen rakenteessa, ei sen sisällössä, sillä myytin rakenne on ylihistoriallinen, mutta sisältö on relevantti vain tietyssä kontekstissa (Sellars 2001, 5).

Myytti-käsitys on laventunut, kun on pohdittu modernin maailman myyttejä. Äärimmäinen esimerkki on ranskalaisen semiootikon Roland Barthesin näkemys, jonka mukaan myyttejä luodaan jatkuvasti esimerkiksi mainonnan ja median maailmassa. Myytti merkitsee Barthesille viestintäjärjestelmää, jonka pääperiaatteena on luonnollistaminen, muuttaa historia luonnoksi: ”Myytti ei kätke eikä julista mitään vaan vääristää; myytti ei ole vale eikä tunnus tus vaan taittumista sisäänpäin“ (Barthes 1994, 190). Barthesin mukaan myytti voi olla mikä tahansa luonnollisena esitetty kulttuuris-ideologinen muodostelma, eivätkä myytit ole kiinteitä ja pysyviä, vaan ne voivat muuttua ja kadota (Barthes 1973, 147). Barthesin tapa kytkeä myytit ideologiseen funktioon ja sosiaaliseen kontekstiin (Segal 2005, 332), hänen käsityksensä myyteistä kiinnittymättöminä sekä hänen uskonsa uusien myyttien luomisen mahdollisuuteen ovat saaneet paljon kannatusta erityisesti feministisen myyttitutkimuksen piirissä (Sellars 2001, 7).

Vaikka myytti-käsite on laventunut esimerkiksi Barthesin ajattelussa merkitsemään mitä tahansa ideologis-kulttuurista konstruktiota, tarkoittavat myytit tutkielmassani perinteisiä, kiinteän ja kanonisoidun korpuksen muodostavia klassisia, antiikin Kreikan myyttejä. Näitä antiikin klassisia myyttejä luonnehtivat niiden olemassaoloa selittävä luonne; ”[m]yytit ovat voimakkaasti elämispohjaisia kertomuksia, joilla on selitetty keitä me olemme, mikä on meidän paikkamme maailman kokonaisuudessa, mistä me tulemme ja mikä on tulevaisuutemme” (Simonsuuri, 1996, 12). Lisäksi tarkastelemiani perinteisiä myyttejä kuvaavat niiden kantama epätavallisen voimakas tunne- ja merkityslataus sekä niiden sisältämä yliluonnollinen elementti (Walker 2005, 329). Perinteiset myytit ovat laajalti tunnettuja ja usein toistettuja kertomuksia, jotka ovat vakiintuneet myyteiksi sosiaalisen hyväksynnän kautta. Myyttien sisältö ei ole todennettavan rajoissa, sillä (useimmat) myyteissä esiintyvät tapahtumat ja henkilöt eivät ole olemassa muualla kuin myytin todellisuudessa (Simonsuuri 1996, 39). Nämä esittämäni piirteet kuvaavat tarkastelemiani myyttejä, jotka rajaan ja määritän tutkielmassani klas-

sisiksi, antiikin Kreikan mytologian voimakkaiksi ja vakiintuneiksi, maailmaa ja ihmisen olemassaoloa selittäviksi kertomuksiksi.

Modernissa, rationaalisessa todellisuudessa elävälle myytti ja myyttisyys ovat tarkoittaneet tapaa ajatella toisin, irrationaalisesti; postmodernissa maailmassa myytin ja rationaalisuuden välinen ero on katomassa tai ainakin monimutkaistunut. Myytti ei merkitse enää yksinkertaisesti väärää, epätotta tai epärationaalista – lähinnä silloin kun halutaan osoittaa jokin totuudeksi väitetty oletus paikkansapitämättömäksi, puhutaan myytistä väärän merkityksessä. Myytti on kulttuurinen merkityksenantaja, mutta ei suinkaan pysyvä sellainen; postmodernissa kontekstissa myytit ovat jatkuvassa purkamisen ja uudelleen rakentamisen prosessissa. (Saariluoma 2000, 51–52.) Yksi tapa sekä dekonstruoida että konstruoida myyttejä on luoda myyttirevisioita eli uudelleenkirjoittaa perinteisiä myyttejä. Tutkielmassa tarkastelemieni myyttirevisioiden pohjalla toimivat myytit, ja määritelmäni myytistä toimii osana käsitteen myyttirevisio-määritelmää ja samalla luonnehtii, millaisia tarinoita ovat myyttirevisioiden pohjalla toimivat intertekstit.

2.2.2. Myyttikritiikki

Myyttiä on tarkasteltu ja tutkittu jo ajalla ennen Sokratesta, mutta tieteellisen teoreettista myyttitutkimusta on tehty vasta 1800-luvun loppupuoliskolta lähtien, kun ammattimaiset tieteenalat kehittyivät. Merkittävää myyttitutkimusta on tehty sosiaalitieteiden, erityisesti antropologian, psykologian ja sosiologian parissa. Teoriat myytistä ovat aina teorioita suuremmista kokonaisuuksista, joiden osana myyttiä pidetään: esimerkiksi antropologian teoriat ovat laajoja teorioita kulttuurista johon myytit osana kuuluvat, ja psykologian teoriat ovat teorioita ihmismielestä jonka ilmauksiksi myytit käsitetään. Eri tieteenaloja kattavaa myyttitutkimusta yhdistää tutkimuksissa esitetyt kysymykset: mikä on myytin alkuperä, funktio ja aihe? Tutkimuksia puolestaan erottaa paitsi se, mihin kysymykseen ne keskittyvät, myös se, millaisia vastauksia ne kysymyksiin tarjoavat. Sosiaalitieteiden parissa alkanut myyttitutkimus on laajentunut yhä useammille tieteenaloille, mutta sosiaalitieteissä avattu tutkimus toimii edelleen moderneissa uskonnon, filosofian ja kirjallisuuden myyttiteorioissa merkittävänä pohjana. (Segal 2005, 330.)

Myyttikritiikki, myyttien tarkasteluun keskittynyt kirjallisuustieteen virtaus, on ammentanut vaikutteita sosiaalitieteiden piirissä tehdystä myyttitutkimuksesta, erityisesti syvyyspsykologiasta (Carl Jung, James Hillman) ja antropologiasta (James Frazer, Edward B. Tylor) sekä lisäksi uskontotieteestä (Mireca Eliade, Joseph Campbell). Myyttikritiikki on kirjallisuudentutkimuksen lähestymistapa, jossa keskitytään tarkastelemaan fiktiivisen teoksen sellaisia kerronnallisia rakenteita ja symboliikkaa, jotka näyttävät yhdistävän sen vanhoihin myytteihin ja uskontoihin (Baldick). Useimmissa myyttikriittisissä tutkimuksissa on tarkasteltu myyttien käyttöä kaunokirjallisissa teoksissa, kuvattu kirjallisuuden polveutumista myytistä tai etsitty kirjallisuuden myyttisiä kaavoja (Oziewicz).

Myyttikritiikin merkittävä edeltäjä oli antropologi J. G. Frazerin teos *The Golden Bough* (1890–1915), joka esitteli monien mytologioidenkin taustalla vaikuttavan hedelmällisyyskultteihin pohjautuvan kuoleman ja uudelleensyntymän ketjun. Vaikutusvaltaisain modernin ajan myyttikriitikko Northrop Frye muokkasi Frazerin hypoteesin universaaliksi kirjallisuushistorian skeemaksi teoksessaan *Anatomy of Criticism* (1957), jossa Frye esittää jokaisen kirjallisuuden päägenren vastaavan yhtä vuodenaikaa, yhtä päivänvaihetta, yhtä tietoisuuden muotoa ja yhtä vaihetta sankarimyytissä. (Baldick.) Muita merkittäviä myyttikritikoita ovat muun muassa Gaston Bachelard, Leslie Fielder, Ernst Cassirer sekä Claude Lévi-Strauss.

Myyttikritiikki eli kukoistuskauttaan 1950- ja 1960-luvuilla, jolloin kirjallisuudesta etsittiin ahkerasti arkkityyppejä, erityisesti Carl Jungin ja Northrop Fryen ajatteluun pohjaten. Myöhemmin tällainen tutkimus on osoitettu determinoivaksi: teoreettisesti määriteltyjen ja lukumäärältään rajattujen arkkityyppien ja symbolien etsiminen johtaa automaattisesti siihen, että niitä löydetään (Saariluoma 2000, 38–39). Myyttikritiikin teorioilla on oma viehätysvoimansa, sillä ne esittävät kiinnostavan tavan puhua kirjallisuudesta, paljastavat uusia suhteita ja perspektiivejä ja suhteutuvat muihin merkittäviin tutkimusaloihin. Myyttikritiikin teorioiden kirjallisuustieteelliseen antiin on kuitenkin suhtauduttu kriittisesti, sillä myyttikritiikissä etusijalle asettuu myytti kirjallisuuden alkulähteenä, ei kirjallisuus sanataiteena. Myyttikritiikin kiinnostus onkin kohdentunut ensisijaisesti myytteihin ja niiden symbolisten muotojen etsimiseen ja ainoastaan toissijaisesti kirjallisuuteen, josta myyttikritiikki ammentaa ainekseen. (Hough 1971, 151–152.) Useat myyttikriittiset teoriat ovat rajoittavia ja kahlehtivia luokittelujärjestelmiä, jotka eivät tarjoa kirjallisuuden tutkimukselle riittävää tai tarpeeksi rikasta pohjaa (Humm 1994, 66–67; Hough 1971, 150–151.)

Voimakkaasta kritiikistä huolimatta myyttikritiikki on edelleen elävä ja yhä kehittyvä lähestymistapa kirjallisuudentutkimukseen (Oziewicz). Myyttikritiikin kiinnostavuuden yllä-

pitäminen on vaatinut kuitenkin näkökulman ja tarkastelun painopisteen muutoksen. Varhainen myyttitutkimus on ollut kiinnostunut lähinnä myyttien alkuperästä ja siitä, millaisia perinteisiä myyttisiä aineksia kirjallisuudessa esiintyy; nykyinen myyttitutkimus ei näe näitä kysymyksiä hedelmällisiksi, vaan keskittyy tarkastelemaan myytin rakennetta ja funktioita (Saariluoma 2000, 39; Sellars 2001, 6). Nykyistä myyttitutkimusta kiehtovat kysymykset siitä, miten myytti toimii, miksi tai mihin myyttiä käytetään, ja samalla myyttikriittisen tutkimuksen keskipisteeksi on noussut kirjallisuus, jossa myytit toimivat – eivät myytit, jotka ilmenevät kirjallisuudessa (Saariluoma 2000, 39).

1970-luvulla esiin noussut feministinen myyttikritiikki⁵ ammentaa varhaisemmasta myyttikritiikistä sekä toisen aallon radikaalifeministisestä ajattelusta. Feministisen myyttikritiikin pääperiaatteet voidaan selittää purkamalla sen käsitteet: ”feministinen” merkitsee sitoutumista emansipatoriseen, vapauttavaan, tutkimusstrategiaan, ja ”kritiikki” (”criticism”) viittaa puolestaan sekä tutkimukselliseen että arvottavaan näkökulmaan. (Leppihalme 1995, 22.) Feministiseen myyttikritiikkiin kuuluu ajatus siitä, että patriarkaalista hegemoniaa ja vallan rakentumista sukupuolijaon perusteella on legitimoitu mytologioiden, uskonnon, filosofian ja myöhemmin myös tieteen avulla. Feministisen myyttikritiikin piirissä kartoitetaan ja analysoidaan menneitä ja nykyisiä myytin käyttötapoja sekä myytin käytön kirjallisia ja sosiaalisia funktioita. Erityisen kiinnostuneita feministisen myyttikritiikin puitteissa ollaan oltu siitä, miten naiskirjailijat ovat vastustaneet ja vastustavat vallitsevia käsityksiä esimerkiksi kirjoittamalla myyttien revisioita tai kokonaan uusia myyttisiä kuvia naisnäkökulmasta. (Paaananen 1995, 10–11.)

Jaan tutkielmassani myyttikritiikin mielenkiinnon myyttiä kohtaan ja nykyisen myyttikritiikin kiinnostuksen myytin käytön erilaisiin funktioihin. Tutkielmassani erityisen keskeisiä ovat nykyisen myyttikritiikin piirissä heränneet kysymykset siitä, miksi ja mihin myyttiä käytetään. Tutkielmani jakaa myös feministisen myyttikritiikin kiinnostuksen kulttuurin vallitsevien käsitysten kyseenalaistamiseen. Lisäksi feministisen myyttikritiikin avainkäsite revisio, jolla kuvataan naiskirjallisuuden strategioita suhteessa ongelmallisena koettuun patriarkaaliseen mytologiaan (Leppihalme 1995, 22), on tutkielmassani keskeinen käsite.

⁵ Keskeisiä feministisen myyttikritiikin teoreetikoita ja teoksia ovat muun muassa Mary Daly ja hänen teoksensa *Gyn/Ekology* (1978), Annis Pratt ja hänen teoksensa *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1982) sekä Bettina L. Knapp ja hänen teoksensa *Women in Twentieth-Century Literature: A Jungian View* (1989).

2.2.3. Myyttirevisio

Myytit vaikuttavat ensi silmäyksellä varsin epävieraanvaraiselta, jopa vihamieliseltä maaperältä naiskirjailijalle: myyteissä sankarihahmot ovat miehiä ja naiset ovat pääsääntöisesti joko passiivisia ja pyhiä hoivaajia tai vahvoja ja vaarallisia viettelijättäriä (Ostriker 1986, 212). ”Miehet ovat ikuistaneet ihannekuvia itsestään sellaisiin miehekkäisiin hahmoihin kuin Herakles, Prometheus ja Parsifal. Näiden sankareiden kohtaloissa naisilla on vain toissijainen osa.” (Beauvoir 1980, 113–4.) Länsimaisen kulttuurin keskeisissä ja tunnetuissa myyteissä naiset tyypillisesti määrittyvät miehen kautta (Leppihalme 1995, 21) ja heijastelevat lähinnä miehisiä haluja ja pelkoja.

Feministinen myyttikritiikki on tuonut esille myös myyteissä heijastuvan naisen ja miehen aseman historiallis-yhteiskunnallisen epäsuhtaan. (Eryityisesti) naiskirjailijat ovatkin tarttuneet ongelmalliseksi koettuun länsimaiseen mytologiaan ja vastustaneet vallitsevia, kapeita ja rajoittavia naiskäsityksiä kirjoittamalla myyttien revisioita ja luomalla niissä toisenlaisia nais- ja mieshahmoja, uusia representaatioita vakiintuneiden, patriarkaalisten näkemysten tilalle (Paananen 1995, 11). Feministisessä myyttikritiikissä ”revisio” on keskeinen käsite, joka itsessään sisältää sekä emansipatorisen että kriittisen merkityksen. Se on käsite, jolla kuvataan naistaiteilijoiden ja -kirjailijoiden reaktiota patriarkaalisiin myytteihin. Erilaisin myyttirevisioin naiskirjailijat ovat pyrkineet tekemään näkyviksi myyttisen aseman saaneita sukupuolisteoreotyyppioita sekä ironisoimaan, kyseenalaistamaan ja monipuolistamaan niitä naisnäkökulmasta (Leppihalme 1995: 22). Myyttien revisiot naiskirjailijoilla ovat tyypillisesti olleet vanhojen myyttien uudenlaista tarkastelua tai täysin uusien myyttisten kuvien luomista naisnäkökulmasta (Paananen 1995, 11).

Alicia Ostriker näkee myyttien revisioimisessa mahdollisuuden määritellä uudelleen sekä naiskuvaa että laajemmin kulttuuria, jonka arvoja perinteiset myytit kantavat (Ostriker 1986, 211). Tämä mahdollisuus pohjautuu myyttien kahtalaiseen luonteeseen. Myytit ovat kollektiivisia, yhteisön tuntemia ja tunnustamia ja ne kuuluvat korkeakulttuuriin sekä niin sanottuun julkiseen elämänalueeseen. Samalla myytit ovat olennaisen intiimejä ja yksityisiä, sillä ne heijastavat unimaailman ja alitajunnan materiaaleja. Luodessaan myyttirevisioita naiset tunkeutuvat heiltä aikaisemmin suljetun julkisuuden alueelle ja myytin kulttuurisen vaikutusvallan avulla pystyvät ylittämään myös subjektiivisuuden, jota perinteisesti on pidetty naiskirjoituksen rajana. Ostriker näkeekin myyttirevisiot tradition ja perinteen anastamisena ja haltuunottona, joka sisältää kriittisen uudelleen arvioinnin: myyttirevisioissa naiset luovat itse

kuvia naisesta, määrittelevät omasta näkökulmastaan sen, mikä naisessa on jumalaista ja demonista. (Mts. 212–213.)

Feministisille teoreetikoille ja taiteilijoille myyttirevisio merkitsee ensisijaisesti prosessia, jossa kulttuurista mytologiaa tarkastellaan naisnäkökulmasta ja jossa naisia diskriminoivaksi koettu mytologia yritetään sopeuttaa vastaamaan feminiinisiä tarpeita ja kokemuksia (Leppihalme 1995, 28). Käytän feministisen myyttikritiikin käsitettä myyttirevisio, mutta en aseta etualalle myyttirevisioiden naiskokemusta ja naiseutta tarkastelevaa, pyrkimykseltään emansipatorista luonnetta. Sen sijaan, asetan myyttirevisio-käsitteen laajempaan postmodernismin ja feminismin yhdessä muodostamaan kehykseen, sillä Wintersonin fiktiossa yhdistyvät kiinnostavalla ja jännitteitä muodostavalla tavalla kummatkin asemat⁶ (Palmer 2001, 182). Postmodernismin teorit ja feministinen tutkimus jakavat osittain saman maaperän, mutta postmodernismi on luonteeltaan poliittisesti kyseenalaistavaa, kun taas feminismi on agendaltaan olennaisesti poliittinen (mts. 181–182). Tutkielmani ponnistaa postmodernismin teorioista, ei feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta, enkä sitoudu feministisen tutkijan tavoin vastustavan, sukupuolikeskeisen lukijan positioon, sillä kiinnostukseni kohdistuu pikemmin myyttirevisioiden kriittiseen ja kyseenalaistavaan otteeseen kuin niiden emansipatorisiin voimiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etten pitäisi myyttirevisioiden revisionistista, kulttuurisesti ja poliittisesti uudistavaa voimaa mahdollisuutena. Käsitän uudelleenkirjoittamisen, ja postmodernismin kokonaisuudessaan, Morarun (2001, 173) tavoin mahdollistavana, mutta poliittisesti sitoutumattomana.

Tutkielmassani feministiseltä myyttikritiikiltä lainaamani termi ”myyttirevisio” määrittyy Christian Morarun uudelleenkirjoittamisen käsitteen kautta. Tällöin myyttirevisio merkitsee myyttien luonteeltaan revisionistista, kulttuurisesti ja poliittisesti mahdollistavaa, uudelleenkirjoittamista. Laajempi kehys myyttirevision määrittelylle ja tarkastelulle kytkee myyttirevision postmodernin fiktion intertekstuaalisuuteen ja sen erityiseen muotoon, uudelleenkirjoittamiseen. Myyttirevision intertekstuaalisena pohjana uudelleenkirjoittamisessa toimivat myytit. Morarun uudelleenkirjoittamisen kautta määriteltyyn myyttirevisioon kuuluu olennaisesti kyseenalaistaminen ja kritiikki, mutta kritiikin kohteet eivät rajoitu feministisen kirjallisuudentutkimuksen keskiössä olevaan sukupuoleen ja sen representaatioihin. Luodessaan myyttirevisioita perinteisistä myyteistä Jeanette Winterson kyseenalaistaakin paitsi sekä nai-

⁶ Toiset kriitikot ovat kokeneet Wintersonin fiktiossa yhdistyvät postmodernistiset ja feministiset taipumukset ristiriitaiseksi ja negatiiviseksi ilmiöksi (ks. esim. Martin 1999, 202–204, 207 ja Roessner 2002, 109), toiset sen voimavaraksi (ks. esim. Palmer 2001, 189 ja Smith 2005, 39).

siin että miehiin liitettyjä sukupuolistereotypioita ja rooliodotuksia, myös yleisemmin sosiaalisia, poliittisia ja filosofisia arvoja.

Monet naiskirjailijat, Jeanette Winterson mukaan luettuna, ovat kohdentaneet huomionsa kulttuurin myyttivarastoon ja sekä käyttäneet että väärinkäyttäneet myyttejä kaunokirjallisessa tuotannossaan. Myytit ovat vetäneet erityisesti naiskirjailijoita puoleensa, sillä perinteisissä myyteissä naiset ovat toiminnasta ulkopuolisia tai mustavalkoisesti joko pyhimyksiä tai demoneita. Myyttien maailma kuvaa miehiä ja miehisiä kokemuksia ja haluja, ja naiskirjailijat ovat tarttuneet kriittisesti ja uusista näkökulmista patriarkaalisen järjestyksen normatiivisuutta ylläpitäviin myytteihin.

Myytit ovat suosittuja uudelleenkirjoittamisen kohteita myös siksi, että ne ovat kanonisoituja ja korkeakirjallisuuteen kuuluvia kertomuksia, ja interteksteiksi poimituina ne lainaavat auktoriteettiaan myös luodulle myyttirevisiolle. Toisaalta myyttirevisioissa myyttien vakiintunut asema ikuisina ja ajattomina kertomuksina murtuu, sillä jo uudelleenkirjoittaminen toimintana tuo esiin kaiken representaation historiallisen ja rakennetun luonteen. Myytit ovat voimakkaita, kulttuuriperintömme muodostavia kertomuksia, joiden uudelleen tarkastelu tarjoaa mahdollisuuden horjuttaa kulttuurin vallitsevia käsityksiä, jotka liittyvät sukupuoleen ja rooliodotuksiin tai laajemmin maailmanhahmotus- ja -jäsenystapoihin sekä arvostuksiin.

Uudelleenkirjoittaessaan klassisia myyttejä Jeanette Winterson toteuttaa tämän mahdollisuuden kritiikkiin. Wintersonin myyttien käsittely on kuitenkin haastamista ja torjumista monipuolisempaa; Winterson asettaa fiktiossaan myytin ja nykyajan vastakkain, sekä kritisoi maan että täydentämään toisiansa ja lisäksi avaa myyttirevisioissaan uusia mahdollisuuksia tulevalle. ”Re-Vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction [--]” (Rich 1972, 18) – Jeanette Wintersonille myyttien revisiointi ei ole ainoastaan menneeseen katsomista, vaan myös tulevaisuuteen suuntautumista.

Pohjaten edellä esittämäni määritelmään käsitteestä ”myytti” ja samoin edellä kuvailemaani Christian Morarun näkemykseen uudelleenkirjoittamisesta postmodernin intertekstuaalisuuden erityisenä muotona, määritän myyttirevision klassisia, antiikin Kreikan myyttejä interteksteinä käyttäväksi uudelleenkirjoittamisen muodoksi, joka on luonteeltaan revisionistista, eli kriittistä ja mahdollistavaa, funktioltaan sekä purkavaa että rakentavaa, ja jossa intertekstinä toimivan myytin ja sen pohjalta luodun myyttirevision välillä on voimakas, tarkoituksellinen ja selvästi havaittava yhteys.

3. LOPULTA ON KOHDATTAVA ITSENSÄ – *SEXING THE CHERRY* -ROMAANIN MYYTTIREVISION ARTEMIS

3.1. Kertomus ikuisesta matkasta

Sexing the Cherry (1989) on romaani, joka vie lukijan teoksen päähenkilön, 1600-lukulaisen nuorukaisen Jordanin mukana tutkimusmatkalle; etsiessään vapautta, rakkautta ja itseään Jordan matkustaa paitsi merillä, myös ajassa sekä mielikuvituksessa. Romaani on matkakirja, jossa kertojina vuorottelevat kotiansa pakeneva Jordan sekä häntä kotiin odottava kasvattiäiti Dog-Woman. Se on Jordanin lokikirja, jossa kuvataan sekä todellisia että mahdollisia matkoja:

Every journey conceals another journey within its lines: the path not taken and the forgotten angle. These are the journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time. (SC, 2.)

Kertomuksen lähtösatamana toimii 1600-luvun Englanti, missä jättiläismäinen, koiria kasvattava Dog-Woman löytää mutaan peittyneen poikalapsen Thames-joesta. Hän ottaa lapsen omakseen ja nimeää Jordaniksi: “What was there to call him, fished as he was from the stinking Thames? A child can’t be called Thames, no and not Nile either, for all his likeness to Moses.” (SC, 3.) Dog-Woman tahtoo nimetä lapsen joen mukaan paitsi lapsen löytöpaikan vuoksi, myös siksi, ettei jokia kahlehdä mikään (SC, 3). Myöhemmin, Jordanin matkustaessa maailman merillä, Dog-Woman katuu kohtalokasta nimivalintaansa: ”I should have named him after a stagnant pond and then I could have kept him, but I named him after a river and in the flood-tide he slipped away” (SC, 4).

Dog-Woman muistaa, että hänellä itselläänkin on nimi, mutta ei sitä, mikä se on (SC, 3). Kaikki kutsuvat häntä Dog-Womaniksi, koiranaiseksi, sillä hänen mukansa kulkee aina hänen suuri koiralaumansa. Nimityksellä on varmasti yhteys myös Dog-Womanin hurjaan ulkomuotoon sekä luonteeseen: hän on norsunpainoinen, litteänenäinen ja huonohampainen jättiläinen (SC, 19), joka on arvaamaton ja toisinaan väkivaltainen. Dog-Woman huolehtii sekä koiristaan että Jordanista, mutta muusta maailmasta hän vähät välittää (SC, 94). Erakkoelämänsä tottuneena, vähäpuheisena ja -eleisenä Dog-Woman ei osaa osoittaa tuntemaansa rakkautta, ja Jordan kokee itsensä yksinäiseksi (SC, 114). Jordanille syttyykin jo nuorena

kipinä lähteä tutkimaan maailmaa, ja teini-ässä hän pääsee toteuttamaan haaveensa. Hän lähtee merille, missä hän viettää vuosikausia etsien uusia eksoottisia hedelmiä ja oppiakseen itsestään. Jordania kotiin kaipaava Dog-Woman ei ymmärrä, että Jordan ei todellisuudessa niinkään kaipaa matkantekoa kuin syytä pysyä paikoillaan: ”We never discussed whether or not I would go; she took it for granted, almost as though she had expected it. I wanted her to ask me to stay [--].” (SC, 114.)

Dog-Woman on kotonansa pysyttelevä, paikallisia ja perinteisiä tarinoita ja arvoja edustava kertoja, joka yhdessä ympäri maailmaa matkustavan kasvattipoikansa Jordanin kanssa muodostaa arkkityyppisen kertojaparivaljakon: matkustava merimies ja kotona odottava nainen (Smith 2005, 26). Dog-Womanin kerronta etenee lineaarisesti ja kuvaa 1600-luvun Englannin sisällissotaa, Kaarle I:n oikeudenkäyntiä ja teloitusta sekä mustan surman riipottelemaa Lontoota. Vaikka Dog-Woman köyhänä naisena edustaa marginaaliasemassa toimivaa historian kertojaa (mts. 27), ei hän kuitenkaan suostu olemaan passiivinen sivustaseuraaja, vaan ottaa aktiivisesti osaa tapahtumiin: hän taistelee kuninkaan puolesta, vallankumousta havittelevia puritaaneja vastaan. Dog-Womanin hahmo ja kerronta kyseenalaistavat miesten sekä voittajien historian; Dog-Woman paitsi marginaaliasemastaan huolimatta toimii historiallisten tapahtumien kertojana ja niihin aktiivisesti vaikuttavana hahmona myös edustaa kaipuuta monarkiaan, historiallisten häviäjien puolta.

Dog-Woman on monessa mielessä vastakohta Jordanille, jonka kerronta ei noudattele lineaarisuutta, joka irrottautuu kotimaansa tapahtumista mielikuvitukseen ja metafyyssiin pohdintoihin ja jonka koti on matkanteossa. Lähtösatamana toiminut 1600-luvun Englanti vaihtuu Jordanin matkoilla välillä 1990-lukuun ja toisinaan mielikuvituskaupunkeihin. Hän vieraillee muun muassa sanojen kaupungissa, kaupungissa jossa rakkaus on lailla kielletty sekä tanssijoiden saarella. Lukuisat hahmot auttavat ja ohjaavat Jordania hänen matkoillaan. Jordania eteenpäin ohjaavista hahmoista useat ovat interfiguraalisia hahmoja, niin sanottuja uudelleen käytettyjä hahmoja, jotka lukija voi entuudestaan tuntea joko toisesta fiktiivisestä kontekstista (Müller 1991, 107) tai jopa tyystin toisesta diskurssista, kuten historiankirjoituksesta. Jordanille maskuliinista sankarin mallia näyttää todellinen historiallinen tutkimusmatkailija ja botanisti John Tradescant (1608–1662)⁷ (Desmond 1994, 824), jonka seurassa Jordan lähtee etsimään eksoottisia hedelmiä kuninkaan puutarhaan. Lisäksi Jordania auttavat

⁷ John Tradescantin lisäksi *Sexing the Cherry* -teoksen sivuilla vilahtaa toinen historiallinen hahmo Thomas Johnson (n. 1600–1644), joka on tunnettu brittiläinen kasvitieteilijä (Desmond 1994, 386) ja joka romaanissa esittelee löytämänsä uuden hedelmän, banaanin, kansalle jonka joukossa myös Jordan ja Dog-Woman tulevat ihmettä katsomaan (SC, 12).

muun muassa Grimmin veljesten sadusta tunnetut kaksitoista tanssivaa prinsessaa, joista yksi rakastuu veljesten toisesta suositusta sadusta tunnettuun Tähtäpäähän, sekä antiikin Kreikan mytologian jumalatarhahmo Artemis. Winterson poimii henkilöahmoja useista eri interteksteistä ja saattaa romaanissaan hahmot yhteen luoden interfiguraalisten, uudelleen käytettyjen hahmojen yhdistelmän, jossa eri konteksteista peräisin olevia henkilöahmoja yhdistää uusi fiktiivinen konteksti (Müller 1991, 114).

Jordan löytyy joenpenkältä kuten Raamatun Mooses: hänet on kiedottu säkkiin ja jätetty heitteille. Usein sankarihahmojen taustaan kuuluu jotain salaperäistä ja mystistä, ja Jordaninkin tarinan lukija voi tuntea vasta hetkestä, jona Dog-Woman hänet adoptoi. Sitä, miten tai miksi pieni poikalapsi on jokeen joutunut, ei selitetä. Jordan rinnastetaan Vanhan testamentin sankariin Moosekseen (SC, 3; Campbell 1996, 43–44), ja Jordanin tarina, hänen matkantekonsa halki maailman merten, kytkeytyy myös monin muin tavoin Joseph Campbellin teoksessaan *Sankarin tuhannet kasvot* (1996) esittelemään monomyyttiin, toistuvaan ja ikaikaiseen sankaritarinan kaavaan, jonka pääpuitteissaan muodostavat sankarin ero maailmasta, tunkeutuminen jollekin voiman lähteelle sekä paluu, joka tuo uutta voimaa elämään (mts. 44).

Orpolapsena Jordan kiinnittyy monomyytissä ja etenkin kansantarinoissa usein esiintyvään halveksitun tai vaikeuksissa olevan henkilön teemaan (Campbell 1996, 280), ja Jordan matkustaa pois sekä paetakseen vaikeuksiaan että kohdatakseen ne. Mytologisen matkan ensimmäinen vaihe on ero maailmasta, jossa sankarin henkinen elämä siirtyy pois hänen yhteisöstään tuntemattomille alueille (mts. 64). Jordan jättää kasvattiäitinsä ja kotimaansa ja lähtee purjehtimaan meren aalloille ja omaan mielikuvitukseensa, joista myös meri 1600-lukulaisessa maailmassa edustaa vaarallista tuntematonta. Sankarin seikkailua eteenpäin johdattavat hänen kohtalonsa henkilöitymät (mts. 80), ja Jordania opastavat ja auttavat monet hahmot, jotka John Tradescantia lukuun ottamatta ovat naisia, vahvoja ja itsenäisiä naisia, joiden kohtaloiden ja tarinoiden avulla Jordan oppii, kasvaa ja kehittyy. ”Myyttien sankari voi toisinaan matkustaa maan päällä; pohjimmiltaan hänen matkansa suuntautuu sisäänpäin” (mts. 40), ja Jordaninkin merimatkat jäävät merkityksellisyydessään toissijaisiksi hänen mielikuvitusmatkojensa rinnalla. John Tradescantin seurassa tehdyiltä merimatkoilta Jordan tuo eriskummallisia, uusia hedelmiä kuninkaan ja koko kansan ihmeteltäväksi, mutta suurimmat löytönsä hän tekee mielikuvitusmatkoillaan – “[–] the true voyage is an interior journey” (Rosemergy 2000, 249).

Eräällä mielikuvitusmatkallaan, vieraillessaan sanojen kaupungissa Jordan näkee naisen, tanssijan, jota hän ei rohkene puhutella, mutta jonka keveää ja vaivatonta liikkumista hän

katselee ihailleen. Tanssija katoaa Jordanin näköpiiristä, mutta jää pysyvästi hänen mieleensä ja antaa syyn hänen matkallensa; ”I noticed a woman whose face was a sea voyage I had not the courage to attempt.” (SC, 15–16.) Siitä hetkestä, kun tanssija katoaa Jordanin silmistä, alkaa hän etsiä naista. Käytyään tuloksetta läpi kaupungin teatterit, kahvilat ja kasinot Jordan päätyy etsimään tanssijaa bordellista, jonne hänen on turvallisuutensa vuoksi mentävä naiseksi pukeutuneena. (SC, 26–27.) Prostituoidut eivät osaa auttaa Jordania tanssijan jäljille, mutta naiseksi pukeutuminen avaa Jordanille mahdollisuuden ylittää sukupuolen mukanaan tuomat rajoitukset: ”I have met a number of people who anxious to be free of the burdens of their gender, have dressed themselves men as women and women as men” (SC, 28). Jordan jatkaa kin elämäänsä ja etsintöjensä naiseksi pukeutuneena, ja hänen matkansa toiseen sukupuoleen opettaa Jordania ymmärtämään naisia ja heidän omaa salaista kieltään. ”I never guessed how much they hate us or how deeply they pity us” – naisten negatiivissävyyiset käsitykset miehistä loukkaavat ensin Jordania, mutta itseänsä ja ympäristöänsä tarkkailemalla hän huomaa niiden olevan tosia ja oikeutettuja. (SC, 29.)

Mielikuvitusmatkat jatkuvat, kun linnut tarttuvat naiseksi pukeutuneen Jordanin vaatteisiin ja lennättävät hänet torniin, jossa asuu nainen nimeltä Zillah. Zillah on kuin saduista tunnettu Tähtäpää, joka elää vankina tornissa. Jordan kummastelee Zillahin kauhua, kun hän katselee ikkunasta alas. Ikkunasta paljastuva maisema näyttyy kuitenkin erilaisena Jordanille ja Zillahille: Zillah näkee ikkunasta aukeavan loputtoman syvän pudotuksen korkean tornin reunaa alas, kun taas Jordan katselee vain muutama metri alapuolellaan aamuun heräävää toria. Jordanille paljastuu, että Zillah on jäänyt kiinni inestisuhteesta sisarensa ja tuomittu rakentamaan oma kuolemantorninsa. Tuomittu Zillah voisi paeta, mutta hän itse pitää itsensä vangittuna. Vapautta etsivä Jordan ei halua olla muiden eikä itsensääkään vanki ja pakenee hyppäämällä alas tornin ainoasta ikkunasta. (SC, 35–36.)

Riistetyn vapauden voi lunastaa takaisin, mistä esimerkkinä toimivat kaksitoista tanssivaa prinsessaa⁸, joita Jordan menee tapaamaan toivoen, että he voisivat auttaa häntä löytämään kadottamansa tanssijan. Leijuvaan, painovoimattomaan kaupunkiin öisin tanssimaan karkaavat prinsessat jäävät kiinni salaisuudestaan, ja heidän isänsä naittaa tyttärensä kahdel-

⁸ Kaksitoista tanssivaa prinsessaa ovat alkujaan tulleet tutuksi Grimmin veljesten sadusta, joka on ensimmäisen kerran julkaistu saksaksi nimellä *Die zertanzten Schuhe* (suom. *Puhki tanssitut kengät*), kokoelmassa *Grimms Märchen* (1812). Valtaosa Grimmin saduista on kansansatuja, joita veljekset ovat keränneet ja koonneet 1800-luvulla. Heitä ei voidakaan tässä mielessä pitää tarinan alkuperäisinä keksijöinä, vaan pikemmin sen ensimmäisinä tallentajina sekä julkaisijoina.

letaista prinssille. Jordanin tapaamat prinsessat eroavat kuitenkin tunnetun sadun⁹ prinsessoista, sillä he rakentavat itse tarinaansa oman onnellisen loppunsa. Kuten Merja Mäkinen (2008, 172) artikkelissaan ”Theorizing Fairy-Tale Fiction, Reading Jeanette Winterson” on todennut, ei prinsessoja voida pitää aviomiestensä uhreina, sillä he ovat aktiivisia ja aggressiivisia ja lopulta sanelevat omat kohtalonsa: prinsessoista kolme hylkää aviomiehensä sekä viisi surmaa prinssinsä, yksi miehensä omasta toivomuksesta. Yhden prinsessan aviomies kuolee syfilikseen, toisen prinssi paljastuu naiseksi ja kolmas rakastuu Grimmin toisesta sadusta tunnettuun Tähkäpäähän. Prinsessoista yksitoista on taipunut pakkoavioliittoon, mutta avioiduttuaan huomannut, ettei avioliitto tuo onnea, joka on rakennettava itse. (SC, 48–61.) Jokaisen prinsessan avioliitot ja rakkaussuhteet ovat onnettomia omalla tavallaan riippumatta suhteen hetero- tai homoseksuaalisuudesta, ja Mäkinen (mts. 172–173) onkin oikeassa siinä, että Wintersonin monikerroksinen ja -ääninen tarina kahdestatoista tanssivasta prinsessasta ei yleistä. Päinvastoin, Wintersonin satu asettuu yleistyksiä vastaan; prinsessojen kohtaloissa kyseenalaistuvat heteroseksuaalisuuden normatiivisuus sekä avioliitto automaattisen onnen tuovana instituutiona.

Nuorin kahdestatoista tanssivasta prinsessasta, nimeltään Fortunata, joka italian kielen sanana merkitsee onnellista ja/tai onnekasta, pääsee pakenemaan jo alttarilta. Fortunata pakenee, sillä ei halua elää hetkeäkään valheellista elämää:

She was, of all of us, the best dancer, the one who made her body into shapes we could not follow. She did it for pleasure, but there was something more for her; she did it because any other life would have been a lie. She didn't burn in secret with a passion she could not express; she shone. (SC, 61.)

Fortunata on tanssija, jota Jordan on koko matkansa ajan etsinyt. Jordan lopulta löytää Fortunatan eräältä saarelta, missä hän pitää tanssikoulua (SC, 103). Fortunata kertoo Jordanille tarinansa ja kuvailee, miten vuosien ajan hän toivoi tulevansa pelastetuksi, toivoi kuuluvansa jollekin ja tanssivansa jonkun kanssa yhdessä ennen kuin oppi tanssimaan yksin, tanssimisen itsensä ja oman itsensä vuoksi (SC, 112). Jordan toivoo, että voisi jäädä Fortunatan luo tai

⁹ Wintersonin uudelleenkirjoittama satu näyttää asettuvan ristivalotukseen sadun populaarien versioiden, ei Grimmin veljesten ”alkuperäisen” sadun kanssa. Grimmin (1999: 245–249) sadussa prinsessat kiinni saanut sotilas valitsee puolisoikseen vanhimman tyttären, kun muut prinsessasisarukset jäävät naimatta ja heidän kanssaan tanssineet prinssit lumouksen valtaan. Populaareissa versioissa (esim. Andrew Lang: Red Fairy Book, 1890) kerrottu perinteisen onnellinen loppu, jossa prinssit ja prinsessat saavat toisensa ja elävät elämänsä onnellisina loppuun asti, on Wintersonin uudelleenkirjoittamisen kohteena, kuten yhden prinsessan kuvaus tapahtumista osoittaa: ”*You know* that eventually a clever prince caught us flying through the window. We had given him a sleeping draught but he only pretended to drink it. He had eleven brothers and we were all given in marriage, one to each brother, and *as it says* lived happily ever after.” (SC: 48. Kursivointi oma.)

että Fortunata lähtisi hänen mukaansa, mutta kumpikin toive on turha; Fortunata on löytänyt paikkansa, eikä hänen tarvitse matkustaa nähdäkseen maailmaa, ja Jordan, vaikka löysikin etsimänsä tanssijan, ei ole vielä löytänyt itseänsä (SC, 113). Kuten Jeffrey Roessner on oivaltanut, edustaa Fortunata Jordanille samanlaista hengellistä hahmoa kuin Dantelle Beatrice, "[...] the woman who initially motivates Dante's quest, who can never be attained but who nonetheless sustains his journey to self-knowledge" (Roessner 2002, 111). Yleisemmällä tasolla Fortunata rinnastuu monomyytissä esiintyvään sankarin suojelushahmoon, jonka sankari kohtaa heti ensimmäisenä matkansa alussa (Campbell 1996, 72). Suojelushahmo auttaa sankaria matkallaan (mp), ja Fortunata antaa syyn ja suunnan Jordanin matkalle. Soutaessaan pois tanssijoiden saarelta Jordan katsoo rantaan ja rannalla seisovaa Fortunataa – vapautta edustava Fortunata on Jordanin kiintopiste tutkimusmatkalla kohti itseä (SC, 117).

Jordan ei tiedä, mistä hän voisi alkaa etsiä itseään, mutta tietää olevansa yksin tällä matkalla: "I could be anywhere, and since I can't describe myself I can't ask for help. We are alone in this quest, and Fortunata is right not to disguise it, though she may be wrong about love." (SC, 116.) Vapaus on itsenäisyyttä ja riippumattomuutta, mutta ei Jordanin mielestä kuitenkaan tuomitse yksinäisyyteen tai rakkaudettomuuteen. Rakkaus onkin vapauden rinnalla toinen Jordania matkustamaan ajava voima. Eräällä mielikuvitusmatkallansa Jordan saapuu kaupunkiin, jossa rakkaus on kielletty lailla (SC, 80). Kaupunkiin on pystytetty rakkauden museo, mutta muualla kaikki rakkauteen liittyvät esineet, kuten soittimet, on kielletty. Jordan vieraillee rakkauden museossa, eikä voi vastustaa kiusausta soittaa kiellettyä kitaraa. Pian kaupunkilaiset ovat kerääntyneet kuuntelemaan Jordanin soittoa, ja syttyy rakkauden epidemia, joka leviää kulovalkean tavoin läpi kaupungin. Kaupungin perustajat raivostuvat ja antavat kaupunkilaisille kaksi vaihtoehtoa: elää ilman rakkautta tai kuolla. Koska kukaan kaupunkilaisista ei tahdo enää viettää rakkaudetonta elämää, kaupunki kuolee. (SC, 83–84.)

Paikka ei ole ainoa vaihtuva tekijä Jordanin matkoilla; hänen matkansa kulkevat myös halki ajan. 1990-luvulle saavuttaessa kertojiksi nousevat Nicolas Jordan, nuori poika, joka haluaa liittyä laivastoon sekä ekologinainen, joka taistelee ympäristön puolesta. Nicolas Jordan kaipaa Jordanin tavoin merille ja matkalle, mutta elää ajassa, jossa maailmankartta on tarkasti piirretty ja harva kolkka enää koskematon. Uusia, valloitettavia alueita voikin löytyä ainoastaan sisäisillä matkoilla:

But when we've been everywhere, and it's only a matter of time, where will we go next, when there are no more wildernesses? Will it take as long as that before we start the journey inside, down our own time tunnels and deep into the realms of inner space? (SC, 136.)

Ekologinainen, joka taistelee vimmatusti ympäristön ja luonnon puolesta, tuntee sisällään asuvan jättiläisen: ”I had an *alter ego* who was huge and powerful, a woman whose only morality was her own and whose loyalties were fierce and few” (SC, 142, kursivointi alkuperäinen). Nicolas Jordanin tavoin hän pohtii aikaa, erilaisia maailmoja sekä mielikuvituksen mahdollisuuksia (SC, 145–146).

1990-luvun kertojahahmot ovat 1600-luvun Jordanin ja Dog-Womanin toisintoja; he ovat Jordan ja Dog-Woman, jotka ovat matkustaneet halki ajan. Eri ajassa elävät hahmot muistuttavat toisiaan. 1600-luvun Jordan matkustelee merillä ja tutkii maailmaa ja sen ihmeitä; 1990-luvun Nicolas Jordan ihailee tutkimusmatkailijoita, osaa suunnistaa tähtien avulla ja ilmoittautuu laivaston palvelukseen päästäkseen merille (SC, 128; 134). He kummatkin ovat lapsesta lähtien rakentaneet omia laivojaan sekä purjeveneitään ja haaveilleet paitsi seikkailuista merillä myös sankaruudesta (SC, 114; 133). 1600-luvun Dog-Woman ja 1990-luvun ekologinainen jakavat muun muassa itsenäisyyden, riippumattomuuden ja periaatteellisuuden ominaisuudet. He kummatkin ajavat väsymättä uskomaansa asiaa, tosin eri tavoin: Dog-Womanin raivo saa väkivaltaisia ilmaisuja, kun taas ekologinainen puolustaa ympäristöä rauhanomaisin keinoin. Kuitenkin ekologinainen kuvitelmissaan rynnistää muun muassa keskuspankkiin ja Pentagoniin ja kaappaa maailman johtajat valtavaan säkkiin ja muuttaa maailman paremmaksi (SC, 138–139). Ekologinainen, joka tuntee sisällään asuvan jättiläisen (SC, 142), ei kuitenkaan todellisuudessa sitä ole, eikä pysty toteuttamaan kuvitelmiaan. Hänen on tyydyttävä puolustamaan uskomaansa totuutta niillä keinoin kuin se on hänen ajassaan ja hänelle itselleen mahdollista – ”[–] there’s no Rabelaisian dimension for rage” (SC, 141).

Kummassakin ajassa hahmot ja heidän tarinansa kytkeytyvät toisiinsa: 1600-luvun Dog-Woman adoptoi heitteille jätetyn Jordan-lapsen, kun taas 1990-luvulla hahmot eivät kohtaa sattumalta, vaan Nicolas Jordan lukee lehdestä ekologinaisen protestista ja etsii tämän käsiinsä. Kummassakin ajassa voimakkaat naisyhdistykset ovat nuorten miesten ihailemia: Dog-Woman on Jordanin kasvattiäiti, joka vahvana ja itsenäisenä on Jordanin esikuva (SC, 114), ja 1990-luvun ekologinainen on Nicolas Jordanin silmissä väärin kohdeltu sankari (SC, 159). Tuli on puhdistava elementti kummassakin ajassa: 1600-luvun Dog-Woman ei sytytä Lontoon suurta paloa, mutta on toivonut sitä sekä ruokkii sen liekkiä öljyllä, sillä uskoo tulen puhdistavan ruton ja pahuuden saastuttaman kaupungin (SC, 163; 165). 1990-luvun ekologinainen ehdottaa protestiinsa osaa ottamaan tulelle Jordanille, että he polttaisivat jokea saastuttavan tehtaan: ”Let’s burn it,’ she said. ’Let’s burn down the factory.’” (SC, 165.) Lisäksi vesi on keskeinen elementti, sillä joki toimii hahmoja yhdistävänä tekijänä kummassakin

ajassa: Dog-Woman löytää Jordanin Thames-joesta ja Nicolas Jordan tapaa ekologinaisen joen rannalla, jossa hän pitää leiriä ja protestoi jokea saastuttavaa tehdasta vastaan.

Paitsi hahmojen ominaisuudet sekä heidän tarinoidensa kytkökset myös hahmojen nimet antavat viitteitä siitä, että eri vuosisadoilla elävät hahmot ovat toistensa toisintoja. Wintersonin romaanissa aktivoituukin interfiguraalisuuden intratekstuaalinen eli tekstinsisäinen muoto, kun toistuvaa, yhteistä nimeä käytetään hahmojenvälisen yhteyksien muodostamisen välineenä (Müller 1991, 117): 1990-luvun Nicolas Jordanin nimessä toistuu sukunimenä 1600-luvun Jordanin etunimi. 1990-luvun ekologinaista ja 1600-luvun Dog-Womania ei puolestaan yhdistä nimi, vaan heidän erisnimettömyytensä; heihin kumpaankin viitataan ainoastaan heidän ammattiinsa tai työhönsä viittaavalla nimityksellä. Myös romaanin kuvitus, kerronnan merkkeinä käytetyt hedelmäsymbolit, todistaa hahmojen ykseydestä. Romaanin kertojien Jordanin ja Dog-Womanin kerrontajaksoja merkitsevät hedelmäsymbolit, ananas ja banaani, toistuvat 1990-luvun hahmojen kerronnan merkkeinä: Nicolas Jordanin kerronnan aloittaa Jordanin symbolina toimiva ananas, ja ekologinaisen kerrontaa merkitsee Dog-Womanin banaani. Se, että hahmot jakavat samat kertojasymbolit, yhdistää hahmot toisiinsa ja se, että 1990-luvulle saavuttaessa kertojien symboleina toimivat hedelmät on halkaistu kahdella, osoittaa hahmojen olevan saman kokonaisuuden kaksi osaa. Osat yhdistyvät taas toisiinsa, kun 1990-luvulta liu'utaan takaisin 1600-luvulle ilman katkoksia: 1990-luvun Nicolas Jordan törmää John Tradescantiin, Jordanin matkakumppaniin, vilkaisee taivaalle ja samassa hetkessä onkin vuosisatojen takaisessa purjelaivassa Jordanina (SC, 137). 1990-luvun ekologinainen istuu Thames-joen rannalla nuotion ääressä ja katselee maisemaa, joka yhtäkkiä muuttuu – St. Paul -kirkon tornit katoavat, joelle ilmestyy vihanneskauppiaita ja joenrantaan hevosrykmentti (SC, 146–147).

Joella on tarinassa monta merkitystä. Joki saattaa yhteen Dog-Womanin ja Jordanin sekä ekologinaisen ja Nicolas Jordanin. Lisäksi Jordan-joki esiintyy hahmon etunimenä sekä sukunimenä. Nimet kantavat erityistä merkitystä, ja Winterson on itse kuvannut nimiä henkilö-hahmon identiteetin kannalta olennaisiksi (Reynolds 2002, 16–17). Dog-Woman oppii nimeämisen merkityksen kantapäähän kautta, kun joutuu katumaan päätöstään nimetä Jordan joen mukaan, joka virtaa ja liikkuu alati, pysähtymättä (SC, 4). Jordan onkin nimensä antaneen joen tapaan aina liikkeessä ja matkalla, ja jokien tavoin hän suuntaa kulkunsa merelle (SC, 158). Joki toimii myös symbolina ajalle, jonka luonteesta teoksessa esitetään tavanomaisesta poikkeava näkemys. Hopi-heimo, jonka luona Jordan eräällä matkoistaan vierailee, käsittää ajan yhdeksi, eikä heimon kielessä ole lainkaan aikamuotoja, jotka erottaisivat men-

neen, nykyisen ja tulevan toisistaan (SC, 155). Ajan virta onkin kuten joen virta, jota ei voi pilkkoa palasiin tai rajata; menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sulautuvat toisiinsa kuin joki, joka virtaa läpi maiden rajojen pysähtymättä. Mennyt, nykyinen ja tuleva ovatkin olemassa vain mielissämme, eivätkä todella toisistaan erotettavissa. (SC, 167.) Kun aika rinnastetaan joen virtaan, kantaa Jordanin nimi paikasta toiseen liikkumisen lisäksi ajan halki kulkemisen merkityksen. Jordan, jonka syntymästä tai iästä ei ole tarkkaa tietoa, voidaan nähdä jopa fyysisesti ajasta irrottautuneeksi hahmoksi, ja Jordanin matkanteko tapahtuuikin sekä tilassa ja paikassa että ajassa.

Joen lisäksi teoksen keskeistä symboliikkaa ovat hedelmät. Romaanin nimi *Sexing the Cherry* juontuu kasvien varttamisesta, suvuttomasta jalostamisesta, johon Jordan tutustuu matkoillaan. Varttamisessa yhdistetään kahden eri lajin ominaisuudet ja samalla synnytetään kolmas, uusi ja erilainen kasvi. Koska uusi kasvi luodaan varttamisessa ilman siementä, ilman vanhempia, on kiistanalaista mitä sukupuolta luotu uusi kasvi edustaa (SC, 85), ja varttaminen yhdistyykin sukupuolen problematiikkaan. Varttamisen kuvaston kautta romaani haastaa perinteisen mies–nainen -binaariopposition ja esittelee uusia mahdollisuuksia sukupuoli-identiteeteille sekä sukupuolisille suhteille (Doan 1994¹⁰, ref. Mäkinen 2005, 91). Näitä uusia mahdollisuuksia edustavat myös molemmat teoksen päähenkilöt; Jordan naiseksi pukeutuvana, haaveilevana, mietiskelevänä ja herkkänä metafysiikkona, sekä Dog-Woman jättiläismäisen suurena, voimakkaana ja poliittisena aktiivina haastavat perinteiset sukupuoleen kytketyt odotukset. Romaanin kertojien tunnusmerkkeinä toimivat hedelmäsymbolit nostavat myös esiin sukupuoli-identiteetin moninaisen luonteen: Dog-Womanin kertojasymbolina toimiva hedelmä, banaani, yhdistetään romaanissa voimakkaasti miehisyyteen ja miehen sukupuolielimeen (SC, 5), kun taas teoksen miespäähenkilön Jordanin kertojasymbolina toimiva ananas on vähemmän sukupuolittunut (Hietala 2008, 8).

Jordanin matkantekoa motivoiva itsensä ja oman paikkansa etsiminen tapahtuu paitsi todellisuudessa myös mielikuvituksessa. Sekä aika että elämä jakautuvatkin kahteen, ulkoiseen ja sisäiseen:

Thinking about time is to acknowledge two contradictory certainties: that our outward lives are governed by the seasons and the clock; that our inward lives are governed by something much less regular – an imaginative impulse cutting through the dictates of daily time, and leaving us free to ignore the boundaries of here and now and pass like light-

¹⁰ Laura Doan 1994: "Jeanette Winterson's *Sexing the Postmodern*." Teoksessa *The Lesbian Postmodern*. Toim. Laura Doan. New York: Columbia University Press. 137–155.

ning along the coil of pure time, that is the circle of the universe and whatever it does or does not contain (SC, 99).

Eri näkemykset ajasta edustavat ajan kokemuksellista sekä filosofista näkökulmaa: Jordan kokee ajan newtonilaisittain, lineaarisesti eteenpäin suuntautuvana, yksisuuntaisena nuolena, mutta samalla käsittää ajan Einsteinin suhteellisuusteoriaan pohjaten tilan ja ajan yhtäaikaaisuudeksi (Lee 1994¹¹, ref. Mäkinen 2005, 89). Jordanille ulkoista aikaa kuvaavat kalenteri, kello ja lineaarisuus, sisäistä aikaa sen mielivaltaisuus ja vapaus. Myös elämä jakautuu kahtia: ulkoinen elämä on yksi nykyhetken näkyvä itse, kun taas sisäisiä elämiä on lukuisia: "Our lives could be stacked together like plates on a waiter's hand. Only the top one is showing, but the rest are there and by mistake we discover them." (SC, 100.)

Sexing the Cherry -romaanin henkilöahmoja luonnehtii sekä hajanaisuus että eheys. Henkilöahmojen kautta teoksessa luodaan kuva subjektista, joka on moninaisuudessaan ja sisäisen maailman rajattomuudessa pirstaleinen: se koostuu monista palasista, joita ei saa koottua yhdeksi, ehjäksi kuvaksi. Toisaalta, kuten edellä olen kuvannut ja kuten Paulina Palmer (2001, 187) on artikkelissaan "Lesbian/Postmodernist Fictions" todennut, päähenkilöiden identiteetti ja psykologiset ominaisuudet ylittävät ajan ja tilan rajoitukset. Henkilöahmot vaikuttaisivatkin puoltavan näkemystä, jossa itse ei ole kiinnitetty tiettyyn aikaan ja paikkaan (Grice & Woods 2007, 34) ja jossa subjekti on pirstaleisuudestaan huolimatta eheä siinä mielessä, että se säilyy ajasta ja paikasta riippumatta – jos ei täysin muuttumattomana, niin kuitenkin tunnistettavana. Romaanin piirtämä kuva subjektista on verrattavissa erääseen mielikuvituskaupunkiin, jossa Jordan vieraillee. Joka yö kaupungin rakennukset vaihtavat paikkaa, mutta kuitenkin ne säilyvät; vaikka tiettyä rakennusta ei voi löytää kahta kertaa samasta paikasta, on se kuitenkin edelleen olemassa (SC, 43). Teoksessa subjekti on myös moninaisuudessaan elävä ja liikkuva kokonaisuus, jossa kuitenkin ydin säilyy. Lautaspinon päällimmäisiä, nykyhetken näkyviä itsen muotoja ovat Jordan ja Dog-Woman, mutta Jordan on paitsi Jordan, myös 1990-luvun Nicholas Jordan, ja 1600-lukulainen jättiläinen Dog-Woman on myös nykyaikainen ekologi. Lisäksi Dog-Womanin edustaman vahvan ja itsenäisen naisen kuvina toimivat Fortunata sekä myyttirevisiossa esiintyvä jumalatarhahmo Artemis, joita voitaisiinkin pitää Dog-Womanin ilmentyminä toisissa, sadun ja myytin, todellisuuksissa. Teoksessa luodaan päähenkilöiden ja heidän eri ajassa elävien toisintojensa kautta moninainen ja

¹¹ Alison Lee 1994: "Bending the Arrow of Time: The Continuing Postmodern Present." Teoksessa *Historicité et Metafiction dans le Roman Contemporain des Îles Britanniques*. Toim. Max Duperray. Provence: Université de Provence. 217–230.

ristiriitainenkin kuvaus subjektin luonteesta, jossa korostuvat yhtäaikaaisesti sekä postmodernin pirstaleisen subjektin että toiminnan kautta syntyvän feministisen agentin roolit (Palmer 2001, 188–189).

Jordanin kertomus matkoistaan on täynnä ihmeellisiä kohtaamisia ja tapahtumia. Jordanin matkat eivät ole merimatkoja, joita hän on taivaltanut yhdessä muiden kanssa, vaan ne ovat hänen omia retkiään, jotka eivät välttämättä ole uskottavia muille, mutta ovat tosia hänelle itselleen (SC, 115). Jordanin matkoilla aika ja paikka risteävät ja sekoittuvat ja lopulta menettävät merkityksensä: “Time has no meaning, space and place have no meaning, on this journey” (SC, 87). Ajalla ja paikalla ei ole väliä, sillä mielen ja mielikuvituksen matkoilla eri ajat ja paikat sulautuvat lopulta yhdeksi: ”[–] all journeys exist simultaneously, that to be in one place is not to deny the existence of another, even though that other place cannot be felt or seen, our usual criteria for belief” (SC, 99).

Matkansa aikana Jordan kokee matkansa luonteen muuttuneen:

When I left England I thought I was running away. Running away from uncertainty and confusion but most of all running away from myself. I thought I might become someone else in time, grafted on to something better and stronger. And then I saw that the running away was a running towards. An effort to catch up with my fleetfooted self, living another life in a different way. (SC, 86–87.)

Matkansa alussa Jordan on paennut itseänsä ja matkan edetessä ottanut suunnakseen itsensä kiinni saamisen, joskaan ei todellisen itsensä, vaan sellaisen itsen, joka viettää eri elämää, eri tavoin. Jordanin kuvaus esittää hänen varhaisemman ja myöhemmän käsityksen matkanteostaan vastakohtana, joka lopulta on vain näennäinen. Koko matkansa ajan itseensä ja elämänsä tyytymätön Jordan pakenee todellista itseänsä ja etsii ideaali-minäänsä (ks. myös Roessner 2002, 111), joka on vahva ja itsenäinen, kuten hänen kasvattiäitinsä (SC, 114). Koska ideaali ei olisi ideaali, jollei se olisi jotain tavoittamatonta ja mahdotonta, ei Jordan pysty saavuttamaan matkalle luomaansa päämäärää. Kaikki joet virtaavat mereen (SC, 158), ja myös Jordanin paluu merille on väistämätöntä: ”’Will you go at once?’ I asked, full of fear. ’Not at once, but when I must go I shall be ready.’” (SC, 164.) Yksinkertaisimmallakaan mielen matkalla ei ole loppua (SC, 115) – saati matkalla, jolla tavoitellaan ihannekuvaa itsestä.

Matkustaminen ei ole kuitenkaan merkityksetöntä, sillä matkan arvo on matkustamisessa itsessään. Jordanin matka on arvokas, sillä se on Jordanin oma elämä ja maailma, oma kokemus maailmasta, ja sankarin ihmeellisen matkan ja paluun tuloksena onkin vapaus elää (Campbell 1996, 208). Toisaalta matkan arvo piilee myös matkanteon ikiaikaisessa luon-

teessa; Jordanin matkassa toistuu monomyytti, kaikkialla tunnettu sankarin matka, joka toimii ikuisena inhimillisenä yleiskaavana, mallina jokaisen yksilön omalle matkalle ja elämälle (mts. 112). Maailmankartta ei olekaan koskaan valmis, sillä jokaisen on piirrettävä se itse:

Fold up the map and put away the globe. If someone else had charted it, let them. Start another drawing with whales at the bottom and the cormorants at the top, and in between identity, if you can, the places you have not found yet on those other maps, the connections obvious only to you. Round and flat, only a very little has been discovered. (SC, 88.)

Antiikin kreikan taruston jumalatar Artemis tulee uudelleen esitellyksi romaanissa *Sexing the Cherry*. Vaikka tarina Artemiista sekä hänen ja Orionin kohtaamisesta sivumäärissä mitattuna (SC, 150–154) muodostaa vain pienen osan teoskokonaisuudesta, on se kuitenkin keskeisessä ja varsin merkitsevässä roolissa – kertomus paitsi tukee ja toistaa romaanin teemoja myös merkitsee käännekohtaa päähenkilön Jordanin kehityksessä. Vaikka Jordan ei voi tavoittaa ideaali-minäänsä, pystyy hän kuitenkin lopulta, Artemiin tavoin ja Artemiin tarinan avulla, kohtaamaan oman itsensä. Jeanette Wintersonin luoma tarina Artemiista ja Orionista luettuna rinnakkain alkuperäisen antiikin kreikkalaisen tarun kanssa avaa kiinnostavan tulkinnan, joka kantaa revisionistista voimaa.

3.2. Myytti Artemiista ja Orionista

Artemis on muinaiskreikkalainen jumalatar, jonka uskotaan saaneen alkunsa jo esihelleenisellä ajalla, jolloin häntä pidettiin matriarkalaisena jumalhahmona, jonka voimat olivat verrattavissa pääjumala Zeuksen mahtiin (Graves 1980/1960b, 83). Patriarkaalinen homeerinen perinne on luonut toisenlaisen kuvan Artemiista (*Who's who in the Ancient World* 1971, 17–18), ja olymposlaisena jumalattarena Artemiin voimat sekä hänen hedelmällisyyteen yhdistyvä feminiinisyytensä ovat kaventuneet (Coffey). Homeerisen perinteen kautta Artemis on tullut tunnetuksi raskaana olevien naisten sekä synnytyksen jumalattarena (Graves 1980/1960a, 57), pienten lasten ja eläinten suojelijana, neitsyyden vaalijana sekä metsästyksen esikuvana (mts. 83). Artemiilla on kyky sekä levittää vitsauksia ja kuolemaa että parantaa (mp). Hän on kreikkalaisen mytologian pääjumalan Zeuksen lehtolapsi, Apollon kaksoissisar (mts. 55).

Artemis-nimen alkuperästä on esitetty monenlaisia näkemyksiä. Nimen sanotaan juontuvan kreikan kielen sanasta *artemes*, joka merkitsee vahvaraajaista ('strong-limbed'). Toisaalta on esitetty näkemys, että nimen pohjalla olisi sana *artao*, josta muodostuu nimi Artemis, toinen käytetty versio Artemiista. Tällöin nimi merkitsisi häntä, joka pilkkoo tai paloittelee ('she who cuts up'). Erään vaihtoehtoisen näkemyksen mukaan Artemis-nimi muodostuu sanoista *airo* ja *themis*, jolloin nimen merkitys on korkea toimija tai toimitsija ('the lofty covener'). (Graves 1980/1960a, 86.) Artemis tunnetaan nimenä lisäksi veden tuojan merkityksessä ('high source of water') (Graves 1980/1960b, 382), joka liittyy hänen rooliinsa kuun jumalana sekä käsitykseen kuusta kaiken veden lähteenä (Graves 1980/1960a, 86). Artemis-nimen alkuperän erilaiset selitykset liittyvät joko Artemiin vahvuuteen tai hänen rooliinsa kuun jumalattarena.

Artemis-nimen taakse kätkeytyy useita erilaisia hahmoja. Hän on alkujaan suuri äitijumalatar, joka on kaiken elämän äiti (Coffey). Lisäksi olymposlaisena jumalattarena Artemiissa yhdistyvät neitsyen ja nymfin persoonallisuudet (Graves 1980/1960a, 85). Nämä kummatkin persoonat liittyvät kuun vaiheisiin: neitsyt viittaa uuteen kuuhun, kun taas nymfi on kuun vaiheista täysi kuu. Analogia ulottuu kuun ja naiseuden vaiheiden lisäksi vuodenaikoihin, aurinkoon sekä vahvuuteen: nuori neitsyt on hento ja kokematon kevät, kun taas naimaikäinen nymfi on voimakas ja viriili kesä. (Mts. 14.) Neitsyt-Artemis on tunnettu hopeisen jousen neitona, kun taas nymfi-Artemis tiedetään villin luonnon rouvana (mts. 85).

Artemiin hahmossa yhdistyvät sekä feminiinisinä että maskuliinisina pidetyt ominaisuudet: hän on muun muassa siveyttään vaaliva neitsyt, kunniallinen ja vaatimaton sekä voimakas ja taitava metsästäjä. Kolmevuotiaana Artemis esittää isällensä Zeukselle toiveen, että hän saa veljensä tavoin jousen ja nuolia ja hallittavakseen maailman vuoret sekä yhden kaupungin. Lisäksi hän pyytää Zeukselta ikuista neitsyyttä ja vaatii myös palvelijoiltaan samantyyppistä siveyttä, jota itse harjoittaa. (Graves 1980/1960a: 83–84.) Artemiin jyrkkä periaatteellisuus saa usein ilmaisunsa väkivallan keinoin. Hän onkin kostanut raa'asti paitsi itsensä, myös palvelijoidensa siveyden loukkaamisen. Hänet alasti kylpemässä nähneen miehen Aktaionin Artemis muutti uroshirveksi, jonka Aktaionin omat koirat, isäntäänsä tunnistamatta, repivät kappaleiksi. Erään palvelijansa, jonka Artemis huomasi olevan raskaana Zeukselle, hän muutti karhuksi, jonka Zeus nosti tähtikuvioksi taivaalle. (Mts. 84–85.) Antiikin Kreikan tarusto vilisee tarinoita naisten raiskaamisesta – Artemis on jumalista se, joka rankaisee raiskaajia tai raiskausta yrittäviä (Coffey; Graves 1980/1960a, 76).

Kreikkalaisessa mytologiassa Orion on meren jumalan Poseidonin sekä Euryaleen lapsi, metsästäjä sekä elävistä miehistä kaikkein komein. Artemis tapaa Orionin tämän ollessa kostoretkellä: Orion oli rakastunut Meropeen, Oenopionin, Dionysoksen pojan, tyttäreeseen. Oenopion oli luvannut tyttärensä Orionille, mikäli hän tappaisi kaikki vaaralliset villieläimet saarelta. Orion suoritti tehtävän, mutta Oenopion ei pitänyt antamaansa lupasta. Raivostunut Orion raiskasi Meropen, minkä seurauksena Oenopion sokeutti Orionin puhkomalla tämän silmät. Oraakkelin opastuksella Orion sai palautettua näkönsä, mutta halusi kuitenkin kostaa Oenopionille. Etsiessään Oenopionia Kreetan saarelta Orion törmää Artemiihin. (Graves 1980/1960a, 151.)

Artemis, joka jakaa Orionin kanssa rakkauden metsästystä kohtaan, saa suostuteltua Orionin luopumaan kostoaikeistaan ja kostamisen sijaan metsästämään kanssaan. Artemiin kaksoisveli Apollo on kuullut tarinoita Orionin viehätysoimasta ja haluaa suojella sisarensa neitsyyttä ja siveyttä. Hän kertoo Äiti Maalle Orionin kehuskeluista tappaa koko maailman villipedot ja hirviöt. Kerskailusta suuttunut Äiti Maa lähettää jättiläismäisen skorpionin Orionin kimppuun, mutta Orion pääsee pakenemaan oliota uimalla. Apollo saapuu rannalla olevan sisarensa Artemiin luo, kertoo uivan hahmon olevan rikollinen ja haastaa Artemiin ampumaan hänet. Taitavana ampujana Artemis osuu nuolellaan uijaa kuolettavasti päähän. Kun Artemis ui noutamaan ruumiin, paljastuu hänelle kenet hän tappoi. Suuressa surussaan hän yrittää palauttaa Orionin henkiin siinä kuitenkaan onnistumatta ja lopulta lähettää Orionin kuvan taivaalle tähtien joukkoon. (Graves 1980/1960a, 151–152.)

3.3. Romaanin myyttirevisio

Artemiin tarina kerrotaan ja kerrataan romaanissa: ensin Fortunata kertoo tarinan Jordanille, sitten Jordan jatkaa sen sijaisäidillensä Dog-Womanille. Kun Jordan saa kuulla kertomuksen, on hän Fortunatan vieraana tanssijoiden saarella. Jordanin ihaillema Fortunata kertoo Artemiistä, sillä haluaa tarinalla perustella, miksi itse toimii Artemiin palveluksessa. Jordan jatkaa kertomuksen eteenpäin äidilleen, kun on palannut vuosikautia kestäneeltä merimatkaltaan ja löytänyt uuden eksoottisen hedelmän, ananaksen, jota on Dog-Womanin kanssa viemässä Lontooseen kuninkaan nähtäväksi. (SC, 149.) Artemiin tarinan kertojana toimii tapahtumista ulkopuolinen, kaikkietävä kertoja, jonka voisi olettaa olevan Fortunata, sillä kertomus on

nimetty otsikolla ”Fortunata’s story” (SC, 150) ja siten erotettu Jordanin ja Dog Womanin kerrontajaksoista.

Sexing the Cherry -romaanin Artemis ja Orion ovat interfiguraalisia hahmoja, jotka edustavat interfiguraalisuuden äärimmäistä muotoa, uudelleen käytettyjä hahmoja (Müller 1991, 107). Interfiguraalisuuden selvimpänä välineenä toimivat hahmojen identtiset lainatut nimet (mts. 103) – Artemis ja Orion esiintyvätkin romaanin hahmoina samannimisinä ja nimiltään myös tismalleen samanasuisina kuin antiikin Kreikan tarustossa. Uudelleen käytetyt hahmot, kuten Artemis ja Orion, ovat hahmoja, jotka on irrotettu alkuperäisestä tekstuaalisesta kontekstistaan ja asetettu uuteen fiktiiviseen kontekstiin – hahmot eivät kuitenkaan ole lainattuja toisintoja, sillä täydellinen interfiguraalinen identiteetti on mahdottomuus. Varhaisemmasta tekstistä poimitun henkilöahmon identiteetti muuttuu vääjäämättä uudessa kontekstissa, ja uudelleen käytettyjä hahmoja luonnehtiikin niiden synnyttämä alkuperäisen tekstin ”mallihahmoon” rinnastuva yhtäläisyyksien ja eroavuuksien jännitevyöhyke. (Mts. 107–109.)

Tästä jännitteisestä suhteesta ponnistaa Wintersonin luoma myyttirevisio Artemiasta ja Orionista. *Sexing the Cherry* -romaanin jumalatarhahmo Artemis tapaa eräänä päivänä Orionin, mahtavan metsästäjän, jonka maine ehtii Artemiin luo jo ennen Orionia itseään (SC, 151). Winterson saattaa yhteen hahmot, jotka kohtaavat myös myyttirevision intertekstinä toimivassa antiikin Kreikan myytissä. Myyttirevision henkilöahmot yhdistyvät alkuperäisen myytin hahmoihin paitsi yhteisten, jakamiensa nimien kautta myös hahmojen piirteisiin ja luonteisiin liittyvien samankaltaisuuksien välityksellä. Merkittävimpiä myyttirevision voimia eivät kuitenkaan ole hahmojen jakamat yhtäläisyydet, vaan ”mallihahmojen” ja uudelleen käytettyjen hahmojen väliset eroavuudet.

Myyttirevision Artemis muistuttaa sitä Artemista, jonka antiikin Kreikan tarusto on tehnyt tutuksi: hän on ylijumala Zeuksen tytär, joka metsästää eikä halua naimisiin tai lapsia. Romaanissa tapaamamme Artemis ei ole kuitenkaan voimakas ja riippumaton jumalatar, vaan yksinäinen, vapautta kaipaava hahmo. Hän kadehtii miesten vapautta, jota he toteuttavat seikkaillemalla ympäri maailmaa kuuliaisten vaimojen odottaessa heitä palaaviksi. Artemiille ei suoda tilaisuutta matkustaa halki maailman ja sen merten, sillä hänellä ei ole kotia, eikä kehtään odottamassa ja mahdollistamassa hänen matkaansa. (SC, 150.) Artemiilla ei ole miesten omistamaa vapautta, sillä vaikka hän onkin yli-inhimillinen jumalatar, on hän naisena epätaasa-arvoisessa asemassa patriarkaatin hallitsemassa, miesjumalien ja -sankarien maailmassa.

Antiikin tarustossa Orion on tunnettu komeana ja sankarillisena, toiseksi Herakleeksi-kin tituleerattuna hahmona (Graves 1980/1960a, 151; 1980/1960b, 106). Winterson ei luo Orionista yhtä maineikasta ja hohdokasta kuvaa, vaan päinvastoin esittelee Orionin hahmona, joka on iljettävä, moukkamainen ja kerskaileva. Orion saapuu Artemiin leiriin rähjäisenä ja nälkäisenä: hänen oikean silmänsä päällä on lappu ja hänen vasen kätensä on lastoitettu, ja hän syö yhden Artemiin vuohista malttamatta kypsentää sitä. Syötyään, edelleen eläinrasva suupieliltä valuen Orion pyytää Artemista kävelylle merenrantaan. Artemis suostuu vastahakoisesti ja vain koska tuntee Orionin maineen, joka saa hänet pelkäämään. Rannalla Orion kerskailee seikkailuillaan, eikä ole paikkaa, missä hän ei olisi käynyt, eikä olentoa, jota hän ei olisi kohdannut. Orionilla riittää uskoa itseensä, sillä hän pitää itseänsä jänistä nopeampana, kahta härkää voimakkaampana sekä jumalienveroisena. Orion yrittää kertomuksillaan ja itsekehullaan tuloksetta tehdä vaikutuksen Artemiihin, joka haistaa Orionin huonon maineen ja aikeet häntä ympäröivänä, kuvottavana löyhkänä: ”He was, after all, the result of three of the gods in a good mood pissing on an ox-hide”. (SC, 151.)

Orion-nimen alkuperänä pidetään yleisesti vuotta merkitsevää kreikan kielen sanaa *ouros*. Ovidiuksen *Muodonmuutoksia*-teoksessa esitetään kuitenkin humoristinen versio nimestä ja kerrotaan sen alkuperäisen asun olleen Urion, mikä merkitsee virtsaamista. Erään afrikkalaisen perinteen mukaan sade pystytään taikomaan virtsaamalla häräntaljan päälle, ja antiikin kreikkalaiset saattoivat myös tuntea tämän primitiivisen sateentekotaian. (Graves 1980/1960a, 154.) Winterson näyttääkin yhdistäneen myyttirevisiossaan Orionin syntymän tähän sateentekotaikaan. Antiikin kreikan tarustossa Orion on olymposlaisen meren jumalan Poseidonin sekä Euryaleen jälkeläinen (mts. 151). *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisiossa Orionin syntymä on myös liitetty jumaliin, joskin eri tavalla – onhan Orion tulosta kolmen ilkikurisen jumalan virtsasta häräntaljalla (SC, 151). Myyttirevisiossa Orionille ei suoda kunniaa jumalan poikana, nimensä mukaisena korkean vuoren asukkaana (Graves 1980/1960b, 402), vaan luodaan versio, jossa jo Orionin syntymä sekä nimi langettavat Orionin henkilöahmon ylle pejoratiivisen merkityksen.

Antiikin tarinassa Orion etsii lupauksensa rikkonutta Oenopionia ja kostoretkellään törmää sattumalta Artemiihin (Graves 1980/1960a, 151). Myyttirevision Orionia ei johdata Artemiin luo sattuma, sillä Artemis on juuri se, jota Orion etsii. Orion saapuu Artemiin luo avioliittoaikeissa, sillä ajattelee, että hänen kaltaiselleen kuuluisuudelle sopii täydellisesti avioliitto myös hyvin tunnetun, kiinnostavan ja eriskummallisen Artemiin kanssa. Vaikka

Artemis suhtautuu Orioniin tämän maineen vuoksi varauksella ja pelolla, ei hänellä ole aavistustakaan Orionin avioliittohaaveista. (SC, 151.)

Orion kertoo itsestään ja seikkailuistaan, mutta ei haluaisi Artemiin puhuvan, sillä hän uskoo tietävänsä Artemiista jo kaiken tietämisen arvoisen¹². Artemis kuuntelee kuuliaisesti, mutta ei kuitenkaan noudata häneltä toivottua vaikeneman ja sanattoman naisen roolia, vaan puhuu ja kuvailee Orionille rakastamaansa maata ja päivittäisiä muutoksia siinä. Ympäri maita ja meriä matkustavalle Orionille hän kertoo mielipiteensä matkanteon riittämättömyydestä ja kertoo löytäneensä oman paikkansa, jossa haluaa olla siihen asti kunnes hänen on mentävä. Oman paikan rauha rikkoutuu ja aika lähteä saapuu pikemmin kuin Artemis arvaakaan, sillä kun ilta hämärtyy ja Artemis aikoo hyvästellä Orionin, ei Orion ole valmis hyvästeihin: ”Orion raped Artemis and fell asleep.” (SC, 151.)

Sexing the Cherry -romaanissa Artemiin ja Orionin kohtaaminen saa uuden, alkuperäisestä tarinasta poikkeavan juonenkäänteen. Antiikin Kreikan tarustossa Artemis ja Orion ovat yhdessä, sulassa sovussa metsästäviä ystäviä (Graves 1980/1960a, 151); Wintersonin myyttirevisiossa tutut hahmot saavat uusia sävyjä, eikä hahmojenvälinen suhde ole ystävyys-suhde, päinvastoin, ystävykset muuttuvat Wintersonin myyttirevisiossa vihollisiksi, kun Orion raiskaa Artemiin. Raiskaus merkitsee tekona uhrin autenttisen itseyden ja ihmisarvon kieltoa, ja toimii naisten kokemusmaailmassa väkivaltaisen alistamisen kuvana (Pratt 1981, 24–25)¹³. Raiskaamalla Artemiin Orion loukkaakin paitsi Artemiin siveyttä ja ruumista, myös laajemmin Artemiin omaa tilaa ja aikaa; raiskatulta Artemiilta on viety hänen vaalimansa neitsyys, oikeus omaan ruumiiseensa sekä hänen omaksi kokemansa paikka ja sen sisältämä rauha. Mereltä kaikuvat lokin huudot kertovat raiskatun Artemiin kaipuusta: ”Lonely cries, and she was lonely, not for friends but for a time that hadn’t been violated” (SC, 153).

Mutta miksi Orion raiskaa Artemiin? *Sexing the Cherry* -romaanissa avioliitto ja raiskaus edustavat miehisen vallan ja kontrollin muotoja. Kahdentoista tanssivan prinsessan tarinassa itsenäiset, öisin tanssimaan karkaavat prinsessat muodostavat uhan, joka täytyy kahlita

¹² Tässä Orion edustaa näkemystä miehistä, mikä Jordanille opetettiin hänen matkustaessaan toiseen sukupuoleen, pukeutuessaan naiseksi: ”Your greatest strength is that every man believes he knows the sum and possibility of every woman” (SC, 30). Orion uskoo tuntevansa Artemiin, ja lopulta juuri tätä harhaluuloa Artemis pystyy käyttämään omaksi edukseen.

¹³ Annis Pratt tarkastelee teoksessaan *Archetypal Patterns in Women’s Fiction* (1981) naiskirjallisuudesta löytyviä arkkityyppejä kuvia. Raiskaustrauma edustaa Prattin mukaan torjutun maailman kuvastoa, johon lukeutuvat erilaiset väkivaltaa ja rajoittamista sisältävät kielteiset hahmot ja tilanteet. Raiskaustrau- man mytologisia esityksiä ovat muun muassa kreikkalaisen mytologian Dafnen, Syrinxin ja Arethusan tarinat, ja raiskaustrau- man kuvat ovat olleet erityisen suosittuja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun goottilaisessa naiskirjallisuudessa. (Pratt 1981, 16, 24 – 26.)

avioliiton keinoin. Prinsessojen tavoin Artemis, joka elää yksin omalla saarellaan sekä kantaa nuolta ja jousia ja metsästää (SC, 150), on ottanut omakseen oikeudet, joita perinteisesti pidetään miehisinä etuoikeuksina. Raiskatessaan Artemiin Orion toimiikin patriarkaatin ylivalan puolustajana, ja myös Jan Rosemerg näkee Orionin teon olevan pyrkimys palauttaa miehen kontrolli: ”[–] Artemis, living out her vocation as a solitary hunter, usurping a man’s role, threatens the status quo – and thus she is punished by rape, the ultimate expression of male control” (Rosemergy 2000, 258).

Artemis tunnetaan antiikin tarustossa sekä neitsyyden vaalijana että siveyden loukkamisen väkivaltaa kaihtamattomana tuomitsijana (Graves 1980/1960a, 83; Coffey). Antiikin myytissä Artemis ylipuhuu Orionin luopumaan kostoaikeistaan ja metsästää rinnakkain miehen kanssa, joka on raiskannut rakastamansa naisen Meropen (Graves 1980/1960a, 151), kun taas myyttirevision Artemis huolehtii siitä, ettei raiskaaja jää rangaistuksetta – myyttirevisiossa Artemis onkin lopulta uskollisempi periaatteilleen kuin alkuperäisessä myytissä. *Sexing the Cherry* -romaanin raiskattu ja loukattu Artemis nousee väkivaltaiseen vastaiskuun ja tappaa nukkuvan Orionin.¹⁴ Myyttirevisiossa hahmojen alkuperäiset roolit kääntyvätkin pääläelleen: Orionista, kostajasta, tulee koston uhri ja kosta vastustaneesta Artemiista kostaja.

Orionin murha kuvataan yhtä lakonisesti ja koruttomasti kuin Artemiin raiskaus: ”Her revenge was swift and simple. She killed him with a scorpion.” (SC, 152.) Tapa, jolla Artemis Orionin murhaa, yhdistyy alkuperäisen myytin tapahtumiin. Antiikin myytissä Orionin kerskailuista suuttunut Äiti Maa lähettää Orionin kimppuun jättiläismäisen skorpionin, mikä ei pysty tappamaan sitä pakoon pääsevää Orionia, mutta kuitenkin johtaa lopulta hänen kuolemaansa. (Graves 1980/1960a, 152.) Antiikin tarinassa Orion saa surmansa Artemiin käden kautta, vaikka Artemis ei häntä tahtoisi tappaa (mp); Wintersonin myyttirevisiossa Artemis haluaa Orionin hengiltä, mutta kuolemaksi Orionille koituu Artemiin murhavälineenä käytämä skorpioni (SC, 152). Lopulta sillä, kuka tai mikä, Artemis vai skorpioni, Orionin saa hengiltä, ei ole merkitystä, sillä tärkeämpi ero alkuperäisen myytin ja myyttirevision välillä liittyy teon tarkoituksellisuuteen ja motiiveihin. Alkuperäisessä yhteydessä Artemis huijataan surmaamaan ystävänsä, kun taas myyttirevision Artemiilla on paitsi selvä aikomus, myös syy surmata Orion – kosto.

¹⁴ Artemiin hahmo yhdistyy paitsi alkuperäisessä yhteydessään, myös luodussa myyttirevisiossa *Sexing the Cherry* -teoksen toiseen päähenkilöön Dog-Womaniin. ”[Also] Dog Woman is physically dangerous to men who abuse women” (Haslett 2007, 42) – Dog-Woman surmaa isänsä, joka yritti myydä hänet (SC, 122) ja lisäksi hän raa’asti teloittaa puritaanit, jotka ulkokultaisesta siveydestään huolimatta ovat tehneet seksuaalirikoksia naisia kohtaan (SC, 94–98). Väkivaltaiset teot, jotka kohdentuvat naisia hyväksikäyttäneisiin miehiin, yhdistävät Dog-Womaniin Artemiin, joka on hänen ilmentymänsä myyttisessä ulottuvuudessa.

Vaikka Orionin kuolemaan johtanut tapahtumaketju poikkeakin Wintersonin luomassa myyttirevisiossa aiemmin tuntemastamme tarinasta, toimii skorpioni kuitenkin merkitsevänä kytköksenä, intertekstuaalisena viittauksena, alkuperäiseen myyttiin. Sen lisäksi, että skorpioni sitoo alkuperäistä myyttiä ja siitä luotua myyttirevisiota toisiinsa, toimii skorpioni myyttirevisiossa muutoksen kuvana. Kun Artemis käyttää kostomurhassaan välineenä skorpionia, jonka myös alkuperäisen myytin Äiti Maa lähettää surmaamaan Orionin, rinnastuvat Artemiin ja Äiti Maan hahmot samankaltaisen toimintansa kautta toisiinsa. Artemis on alkujaan tunnettu matriarkaalisessa kultissa voimakkaimpana jumaluutena, suurena äitijumalattarena, joka on kaiken elämän lähde (Graves 1980/1960b, 83; Coffey); homeerisessa perinteessä Artemis on asetettu olymposlaiseksi metsästyksen jumalattareksi ja Äiti Maa toimii elämän alkulähteenä. Wintersonin myyttirevisio näyttäisi yhdistävän Artemiin alkuperäiseen äitijumalattaren rooliinsa rinnastamalla Artemiin toiminnan alkuperäisen myytin Äiti Maan tekoihin. Myyttirevisio siis palauttaa Artemiin hahmolle hänen entisaikojen voimansa, ja skorpioni toimii myyttirevisiossa paitsi Orionin surman, myös Artemiin hahmoa koskevan muutoksen välineenä.

Surmatekonsa jälkeen Artemis makaa kuolleen Orionin vierellä, tulen lämmössä tuntien Orionin ruumiin vähittäisen viilenemisen. Artemis huomaa muutoksen myös itsessään: “Artemis lying beside dead Orion sees her past changed by a single act. The future is intact, still unredeemed, but the past is irredeemable. She is not who she thought she was.” (SC, 152.) Kostona tehty murha herättää Artemiin huomaamaan, kuka todella on, ja Artemis ymmärtää, että jokainen teko hänen menneisyydessään on vääjäämättä johtanut kohti tätä hetkeä. Vaikka hän osoittautuu eri ihmiseksi/jumalaksi, joksi itseään luuli, kokee hän vihdoin olevansa hereillä ja elossa: ”The moment has been waiting the way the top step of the stairs waits for the sleepwalker. She has fallen and now she is awake.” (Mp.)

Vaikka Artemis tuntee muutoksen itsessään, ei hän ymmärrä tai muista, mistä tämä muutos on saanut alkunsa (SC, 153–154).

The alchemists have a saying, ‘*Tertium non data*’: the third is not given. That is, the transformation from one element to another, from waste matter into best gold, is a process that cannot be documented. It is fully mysterious. No one really knows what effects the change. And so it is with the mind that moves from its prison to a vast plain without any movement at all. We can only guess at what happened. (SC, 150. Kursivointi alkuperäinen.)

Muutokseen johtaneita asioita ja voimia ei voi kuin arvailla, mutta Orionin surmaaminen on selvästi toiminut muutoksen lopullisena aikaansaajana. Orionin surma palauttaa Artemiille hänen oikeutensa omaan ruumiiseensa, oikeuden jonka Orion riisti raiskatessaan Artemiin.

Samalla teko synnyttää Artemiissa riippumattomuuden ja uudenlaisen vapauden tunteen, josta hän aikaisemmin pystyi vain uneksimaan. Transformaatio, jonka Artemis käy läpi, merkitsee vapautta kaivanneen hahmon vapautumista, sillä väkivaltaisen kostonsa avulla Artemis pystyy ylittämään uhrin aseman (Rosemergy 2000, 257) ja uskaltautuu ottamaan kohtalonsa ohjaukset omiin käsiinsä. Romantiikan ylläpitämän patriarkaalisen perinteen mukaan romaanien naishahmoilla on kohtalonaan joko avioliitto tai kuolema (DuPlessis 1985, 1) – surmaamalla Orionin myyttirevision Artemis kiistää hänelle sanellun kohtalon ja valitsee omansa.

Kostamalla raiskaamisensa Artemis kieltäytyy olemasta osa Orionin sankaritarinaa ja yksi hänen monista valloituksistaan. Samanlainen kaksinkamppailu, tosin ilman väkivallante-koja, on nähtävissä myös Fortunatan ja Jordanin välillä: Jordan kaipaa sankaruutta ja perinteisen sankaritarinan lopun, kauniin puolison, mutta itseriittoiseksi kasvanut Fortunata kieltäytyy olemasta Jordanin sankaritarinan sinetöivä osa. Marilyn R. Farwellin mukaan juonen tapahtumien tason henkilöhahmojen välinen kamppailu toistuu myös kerronnassa: Jordanin ja Orionin puoltama perinteinen sankaritarina asettuu vastakkain naisten kertomusten kanssa. Fortunatan Jordanille kertoma tarina Artemiista ja Orionista kiteyttää kahden kertomuksen vastakkainasettelun: Orionin eliminointi ei merkitse ainoastaan surmatekoa, vaan myös Orionin poistamista kerronnasta ja perinteisen sankaritarinan haastamista. Sankaritarina ei ainoastaan tule haastetuksi, vaan myös lyödyksi: Fortunatan ja Artemiin kertomukset vievät *Sexing the Cherry* -romaanissa voiton. (Farwell 1996, 180.)

Kun sateinen aamu sarastaa, Artemis sammuttaa nuotion ja alkaa kerätä kiviä, joista hän kasaa Orionin ruumiille hautakummun. Hän kasaa korkean kumpareen, joka halkaisee mereltä puhaltavan tuulen. Työnsä uuvuttama Artemis on nälkäinen, muttei enää vihainen. (SC, 153.) Tapettuaan Orionin Artemis kokee kohdanneensa terveen järjen rajan ja ylittäneensä sen. Murha on paitsi Artemiin kosto myös itsepuolustusta: ”She was safe now. No safety without a risk, and what you risk reveals what you value¹⁵.” (SC, 154.) Artemis arvostaa vapautta, riippumattomuutta ja turvallisuutta niin paljon, että on valmis tappamaan niiden suojelemiseksi, tai paremminkin, niiden palauttamiseksi.

Antiikin Kreikan tarinassa Artemis, joka huijataan surmaamaan Orion, nostaa suuressa surussaan kuolleen ystävänsä tähtikuvioksi taivaalle (Graves 1980/1960a, 152). Wintersonin

¹⁵ Lausahdus ”What you risk reveals what you value” toistuu myös Wintersonin *The Passion*-romaanissa (Winterson 2004, 43 ja 91). Tällainen autografinen intertekstuaalinen siteeraaminen on Wintersonille varsin tyypillistä. Christy L. Burns (1996, 279, 292) mukaan toistuvat lausahdukset toimivat Wintersonin tuotannossa metafiktiivisinä motiiveina, jotka paitsi yhdistävät teoksia ja niiden teemoja toisiinsa, myös toimivat viittauksina ja huomion kiinnittäjinä lukemiseen ja kirjoittamiseen toimintoina.

uudelleenkirjoittamassa myytissä Artemis, joka murhaa Orionin kostoksi raiskauksestaan, puolestaan piilottaa Orionin ruumiin kivikasan alle (SC, 154). Orion on antiikin Kreikan mytologiassa tunnettu paitsi komeana ja mahtavana metsästäjänä, myös suutaan soittavana kerskailijana sekä raiskaajana (Graves 1980/1960a, 151–152). Wintersonin luomassa myyttirevisiossa kuva Orionista ei saa tuekseen myönteisiä ominaisuuksia, vaan hänet maalataan yksioikoisen epämiellyttäväksi hahmoksi, joka ei kuolemassakaan ansaitse kunniaa. Artemis piilottaakin Orionin ruumiin sen sijaan, että asettaisi sitä näkyvälle ja ylevälle paikalle taivaan tähtien joukkoon. Se, että Orion haudataan maahan, sen sijaan että hänet nostettaisiin taivaalle, tuo mieleen kristillisen perinteen käsityksen taivaassa sijaitsevasta paratiisista ja maanalaisesta helvetistä – hautaamalla Orionin maa-aineksen ja kivien alle Artemis tuomitsee Orionin helvettiin kuuluvaksi. Lisäksi taivaan ja maan vertaaminen toisiinsa virittää mieleen kevyt-raskas -vastakohtaparin, sillä ilma on kevyttä ja liikkuvaa verrattuna maa-aineksen raskauteen ja jäähmyteen. Keveys yhdistetään *Sexing the Cherry* -romaanissa vapauteen, jota Artemis ei ole valmis antamaan Orionille tämän kuolemankaan jälkeen: Artemis vangitsee Orionin ruumiin rakentamansa kiviröykkiön alle, eikä nosta Orionia taivaan keveyteen ja vapauteen, sillä Orion ei ansaitse edes kuoltuansa vapautta rikoksistaan.

Yksi syistä, miksi Artemis hautaa Orionin maahan, liittyy hänen omaan vapauteensa. Artemis hautaa Orionin, jotta voisi jättää sekä Orionin että kaiken häneen liittyvän taaksensa:

She stood up and walked away, not looking behind her but conscious of her feet shaping themselves in the sand. Finally, at the headland, after a bitter climb to where the woods bordered to the steep edge, she turned and stared out, seeing the shape of Orion's mound, just visible now, and her own footsteps walking away. (SC, 154.)

Kun Orionin ruumis on piilotettu maan sisään, hautakummun suojaan, on sen luota mahdollista kävellä pois. Jonkin matkaa käveltyään Artemis näkee enää vain vaivoin kasaamansa kiviröykkiön, jonka lopulta yön pimeys täysin piilottaa. Vaikka pimeä peittää hautakummun, paljastaa se samalla tähdet: ”Then it was fully night and she could see nothing to remind her of the night before, except the stars” (SC, 154). Vaikka Artemis ei nosta Orionia tähtikuvioksi taivaalle, säilytetään myyttirevisiossa kuitenkin yhteys alkuperäiseen myyttiin, sillä myyttirevisiossakin tähdet muistuttavat Orionin hahmosta. Antiikin Kreikan tarustossa Artemis on ollut tähtien hallitsija, mutta myöhemmin menettänyt tähdet Zeukselle (Graves 1980/1960a, 86), eikä *Sexing the Cherry* -romaanin Artemiskaan hallitse tähtiä, sillä tähdet, huolimatta siitä, että hän hautaa surmaamansa Orionin maahan, muistuttavat häntä Orionista ja teostaan.

Kun myyttirevision Artemis hautaa surmaamansa Orionin maahan, riisuu Winterson uudelleenkirjoittamastaan myytistä myyttiä keskeisesti luonnehtivan tai sitä jopa määrittävän yliluonnollisen elementin (Walker 2005, 329). Alkuperäisessä myytissä yliluonnollisina elementteinä toimivat Äiti Maan käyttämä, Orionin kimppuun usutettu jättiläismäinen skorpioni sekä Artemiin kyky ja teko nostaa kuollut ystävänsä Orion taivaan tähtikuvioksi. Myyttirevisiossa Artemiin käyttämää skorpionia ei kuvailla millään lailla poikkeavaksi tai yliluonnolliseksi olennoksi; skorpioni ainoastaan mainitaan Artemiin surmateon välineeksi. Myyttirevisio ei sisälläkään mitään varsinaisia yliluonnollisia elementtejä. Mikäli yliluonnollisuutta pidetään myyttiä määrittävänä tekijänä, on Winterson myyttirevisiossaan poistanut Artemiin ja Orionin kertomuksesta sen luonteen ja voiman myyttinä. Samalla myyttirevisio murtaa myytin aseman vakiintuneena, ikuisena ja ajattomanakin pidettynä kertomuksena ja näin tehdesään nousee alkuperäisen rinnalle tasavahvana, vaihtoehtoisena tarinana. Myyttirevisiossaan Winterson paitsi hyödyntää myytin kulttuurihistoriallista voimaa, myös kumoaa sen autoritaarisen ja oikean aseman.

Sekä Artemiin että Orionin hahmot kytkeytyvät veteen. Artemis edustaa antiikin Kreikan tarustossa kuuta, jota pidetään kaiken veden lähteenä (Graves 1980/1960a, 86). Myyttirevisiossaan Winterson yhdistää myös Orionin voimakkaasti veteen ja sateeseen esittäessään Orionin muinaisen afrikkalaisen sateentekotaian synnyttämäksi (mts. 154; *SC*, 151). Orion kytkeytyy tähtikuvionakin sateeseen, sillä sekä tähtikuvion nousu että lasku tuovat mukanaan sateen (Graves 1980/1960a, 153). Kummankin hahmon voidaan siis katsoa hallitsevan veteen sekä sateen tuloon liittyviä voimia. *Sexing the Cherry* -romaanissa kokonaisuudessaan vesi on keskeinen elementti, joka erityisesti joen muodossa saa monenlaisia merkityksiä, joista yksi kytkee yhteen veden ja ajan. Artemiilla ja Orionilla, hahmoilla joilla on valtaa suhteessa veteen, voisi täten ajatella olevan myös kyky hallita aikaa. Veden ja ajan virtaamisen analogia näyttää kuitenkin päättyvän tähän, sillä kumpikaan hahmoista ei voi kontrolloida aikaa: "[t]he future is intact, still unredeemed, but the past is irredeemable", eikä myöskään sitä mitä aika tekee: "[w]hat would history make of tonight?" (*SC*, 152).

Sade ja vesi ovat kuitenkin voimakkaasti läsnä Wintersonin luomassa myyttirevisiossa osana tapahtumien kulkua. Kun Artemis ja Orion kohtaavat, he kävelevät merenrantaan puhumaan, mikä on luonnollinen ympäristö veteen vahvasti kytkeytyville hahmoille. Veden äärellä Orion puhuu seikkailuistaan yksityiskohtaisesti ja niin pitkään, että häntä kuuntelevaa Artemista ympäröi nousuvesi jo vyötäröä myöten (*SC*, 151). Artemiin ympärille kietoutuva ja alati kohoava vesi voitaisiin nähdä Orionin herättämän pelon ja ahdistuksen kuvaukseksi.

Mutta koska Artemis on yhtenä kuun jumalattarista nousuveden synnyttäjä, saa hänen vedessä seisomisensa erilaisen merkityksen – Artemis löytää vedestä turvan Orionia vastaan. Kun Artemis kahlaa rantaan ja sytyttää itselleen ja Orionille nuotion, on hän lähtemällä pois turvapaikastaan asettunut alttiiksi riskille, joka käy toteen, kun Orion raiskaa hänet (SC, 151). Vesi on näkyvä elementti myös Orionin kuollessa – Orionin poismeno, kuten Orion-tähtikuvion lasku, synnyttää sateen. Myrsky nousee Orionin kuolemaa seuraavana päivänä, ja sade piiskaa Artemista, joka rakentaa hautakumpua Orionille. Usein sadetta pidetään surun ja toisaalta myös puhdistumisen symbolina, ja näissä tunnetuissa merkityksissä sade toimii myös tässä yhteydessä. Kun Artemis on saanut haudattua Orionin, on sade huuhtonut hänet läpimäräksi ja puhdistanut hänet vihan tunteesta (SC, 153). Sade kuvittaa myös Artemiin surun, jota hän ei kuitenkaan tunne Orionin puolesta, vaan viattoman ajan menetyksen vuoksi (SC, 153).

Kummankin, sekä Artemiin että hänestä kertovan Fortunatan, tarinoissa keveys edustaa vapautta. Fortunata on yhdessä sisarustensa kanssa karannut öisin painovoimattomaan, taivaalla irrallaan leijuvaan lumottuun kaupunkiin (”floating city”) tanssimaan (SC, 107; 111), ja tanssiessaan Fortunata muuttuu ilmaa kevyemmäksi valopisteeksi (SC, 103). Myös Artemiin tarina toistaa sekä alkuperäisessä yhteydessään antiikin Kreikan tarustossa että Wintersonin luomassa myyttirevisiossa keveyden yhteyttä vapauteen. Antiikin Kreikan mytologiassa Artemiin kerrotaan syntyneen Deloksen saarella, missä ainutlaatuista on sen kiinnittymättömyys mihinkään paikkaan (”floating island”) – saari liikkui vapaasti meressä aina Artemiin ja hänen kaksoisveljensä Apollon syntymään asti, minkä jälkeen se pysähtyi sijoilleen (Graves 1980/1960a, 56). *Sexing the Cherry* -romaanin Artemis pyytää isältään Zeukselta raskaiden, vakaasti paikallaan seisovien vuorten (mts. 83) sijaan omaa saarta, jossa hän saa elää rauhassa ja häiriöttä (SC, 150). Keveys, liike ja vapaus toistuvat toistensa kuvina kautta romaanin, erityisesti Artemiin sekä Fortunatan tarinoissa.

Artemiin ja Fortunatan hahmot edustavat *Sexing the Cherry* -romaanissa vapautta. He kummatkin ovat ottaneet kohtalonsa omiin käsiinsä ja samalla saavuttaneet vapautensa. Vapaudella on kuitenkin hintansa. Fortunata on joutunut jättämään taakseen sisarensa ja elämään yksinäisyydessä, eikä hänen täydellinen vapauden hetkensä, tanssin tuoma painottomuus, synny ilman hikeä ja puhki kuluneita tanssikenkiä (SC, 103). Artemiille hänen vapautensa on maksanut jopa enemmän – vapautuakseen hän on joutunut riistämään toisen hengen. Jordan tavoittelee vapautta ja ihailee häntä ohjaavia itsenäisiä ja vahvoja naishahmoja, mutta ei tajua etsivänsä jotain, mitä hänellä jo on. Purjehtiessaan merillä ja etsiessään itseään halki tilan, ajan ja mielikuvituksen kulkevilla matkoillaan Jordan toteuttaa vapautta, joka hänellä mie-

henä on, eikä hän tunnu koskaan ymmärtävän niitä uhrauksia, joita sekä Fortunata että Artemis ovat naisina vapautensa puolesta joutuneet tekemään.

Jordanin kaipaaman vapauden esikuvana toimii Fortunatan tanssimalla tavoittama irtautuminen painovoimasta ja ruumiillisuudesta. Fortunatan tavoin Jordan tahtoi irtautua ruumiin, lineaarisen ajan sekä rajallisen paikan kahleista, hylätä sekä kehonsa että fysiikan lait. Fortunatan tanssin tuoma vapaus on kuitenkin hetkellistä ja se vaatii suuria ruumiillisia ponnisteluja – ruumiillisuudesta vapautumisen lähtökohtana on auttamatta se, mistä se pyrkii eroon. Ruumiista ja painovoimasta voidaan irtautua hetkellisesti ainoastaan, kun ruumista on harjoitettu säännöllisesti ja sinnikkäästi, eikä tanssin tuoma vapaus ole todellista vapautta, vaan ainoastaan vapauden parodiaa. (Hietala 2008, 44; Russo 1995, 50–51.) Jordanin pyrkimys matkustamalla löytää vapautensa näyttäytyy samalla tavoin parodisena, tosin siksi, että Jordan etsii matkustamisen kautta vapautta, jota hän matkustamalla jo toteuttaa.

Fortunatan esikuva Artemis toimii suunnannäyttäjänä myös Jordanille. Kertomus Artemiista herättää kysymyksen matkustamisen mielekkyydestä: ”[-] [W]hat if she travelled the world and the seven seas like a hero? Would she find something different or the old things in different disguises?” (SC, 150.) Jordanin matkanteko voidaan nähdä sekä pakomatkana että matkana kohti päämäärää: Jordan pakenee rakkaudettomalta tuntuvaan kotiaan sekä juurettomuuttaan ja samalla etsii rakkautta, parempaa elämää ja vahvempaa itseä. Matkanteko ei kuitenkaan auta pakenemaan, eikä varsinkaan löytämään, kuten Artemiin tarina opettaa:

She saw herself by the fire as a child, a woman, a hunter, a queen. Grabbing the child she lost sight of the woman, and when she drew her bow the queen fled. What would it matter if she crossed the world and hunted down every living creature so long as her separate selves eluded her? In the end when no one was left she would have to confront herself. (SC, 150–151.)

Opetus on moninainen, kuten myös Jan Rosemergy on tähdentänyt: ”[O]ne must avoid choosing a single image of the self, since that limits one’s freedom. [-] [O]ne must [also] accept the risks of freedom, for freedom is necessary not to explore the world but to explore the self.” (Rosemergy 2000, 258.) Lisäksi Artemiin tarina opettaa Jordanille tärkeimmän – lopulta on kohdattava itsensä.

Mytologisen sankarin seikkailu noudattaa siirtymäriiteissä esiintyvää ero–initiaatio–pallu -kaavaa, mikä muodostaa monomyytin ytimen (Campbell 1996, 41). Jordan on meri- ja mielikuvitusmatkoillaan erossa yhteisöstään, seikkailemassa tuntemattomilla alueilla. Jordania eteenpäin ohjaavat monet hänen kohtalonsa henkilöitymät, ja myös hänen initiaatioproses-

siinsa sisältyy sekä koettelemuksia että voittoja (mts. 45). Jordan ei initiaatiossa saavuta sankarimatkan kruunaavaa avioliittoa jumalattarensa Fortunatan kanssa, mutta löytää hän ainakin osan siitä, mitä lähti etsimään. Monomyytin luonteeseen kuuluu, että sankarin on palattava takaisin mukanaan voittosaaliinsa, joka muuttaa elämää (mts. 171) – Jordan palaa pitkän eron jälkeen takaisin yhteisöön tuomisinaan ananas, uusi eksoottinen hedelmä kuninkaan puutarhaan. Ananas on Jordanin kerronnan merkki, ja kantaessaan sylissään löytämänsä ananasta Jordan kantaakin symbolisesti itseensä.

Jordanin tarinan ja samalla koko romaanin alku kuvaa hetkeä, jona Jordan harhailee sumuisella pellolla ja säikähtää hahmoa, joka onkin hänen oma kuvajaisensa:

This is the first thing I saw. [--] The fog came towards me and the sky that had been clear was covered up. It was bitterly cold, my hair was damp and I had no hand warmer. I tried to find a path but all I found were hares with staring eyes, poised in the middle of the field and turned to stone. I began to walk with my hands stretched out in front of me, as do those troubled in sleep, and in this way, for the first time, I traced the lineaments of my own face opposite me. (SC, 9.)

Saman tapahtuman kuvaus toistuu romaanin lopussa, jossa kohtausta kerrotaan eri näkökulmasta. Tapahtuman kuvaa Jordanin sijaisäiti Dog-Woman, joka odottaa Jordania veneellä, jolla he pakenevat tulipalon valtaamasta Lontoosta:

About half an hour after midnight I heard him come aboard. His face was pale, his hands trembled. I thought it was the devastation he had seen, but he shook his head. He was coming through London Fields when the fog covered him and, hurrying, he had fallen and banged his head. He came to, and feeling his way, arms outstretched he had suddenly touched another face and screamed out. For a second the fog cleared and he saw that the stranger was himself. (SC, 143.)

Vuosikausia parempaa elämää ja ideaali-minäänsä etsinyt Jordan löytää vihdoinkin jotain mahdollista ja todellista, kun hän konkreettisesti törmää itseensä.

Romaanin alussa ja lopussa toistuva kohtausta kuvaa harvinaislaatuista, ellei jopa ainutlaatuista, hetkeä, jona itse on Jordanin tavoitettavissa: “The self is not contained in any moment or place, but it is only in the intersection of moment and place that the self might, for a moment, be seen vanishing through a door, which disappears at once” (SC, 87). Tämä hetki on ainutlaatuinen myös merkityksellisyydessään, sillä se on hetki, jona Jordan kohtaa itsensä ja kokee todellisen elämänsä alkavan. Jordan myöntää, ettei hänen kuvaamansa asia ole ensimmäinen, jonka hän elämässään näkee, mutta se on ensimmäinen asia, jonka hän todella näkee:

Lies 8 : It was not the first thing she [Fortunata] saw, how could it have been? Nor was the night in the fog-covered field the first thing I saw.

But before then we were like those who dream and pass through life as series of shadows. And so what we have told you is true, although it is not. (SC, 95. Kursivointi alkuperäinen.)

Jordanin varjoelämä päättyy, kun hän lakkaa tavoittelemasta jotain, mitä ei ole ja kohtaa todellisen itsensä. Kohtaus, joka on romaanin sekä fyysinen alku että fyysinen loppu, on myös Jordanin tarinan alku ja loppu. Samalla hetkellä, kun Jordan kokee näkevänsä ensimmäistä kertaa, kokee elämänsä vasta alkaneen, päättyy Jordanin tarina lukijalle. Artemiin hahmo ja hänen tarinansa toimii merkittävänä suunnannäyttäjänä Jordanin kehityksessä, mutta se mikä lopulta auttaa Jordania kohtaamaan itsensä ja mikä muutoksen synnyttää, on arvoituksellista, "[--] *'Tertium non data'*: the third is not given" (SC, 150, kursivointi alkuperäinen).

Artemis, joka on alkujaan tunnettu matriarkalisena jumalattarena, kaiken elämän äitinä ja sittemmin homeerisessa perinteessä olymposlaisena jumalattarena, joka on sekä neitsyt että nymfi, on kirjoittanut hyvin erilaisia ja jopa ristiriitaisia luonnehdintoja. Artemis kuvataan esimerkiksi kunnialliseksi ja vaatimattomaksi, siveyttään vaalivaksi neitsyeksi (Graves 1980/1960a, 83) ja toisaalla myös hekumalliseksi jumalattareksi, jonka pyhä lintu on rietas viiriäinen (mts. 57). Winterson säilyttää osan Artemiin moninaisuudesta, sillä myyttirevisiossaan hän esittää Artemiin olymposlaiseksi metsästyksen jumalaksi ja samalla kuvaa myös muutosta, jossa Artemis palautuu hänen entisaikojen äitijumalattaren rooliinsa. Luomassaan myyttirevisiossa Winterson kuvaa Artemiin tarinan kokonaisuutena, jollaisena sitä ei antiikin Kreikan mytologiassa tunneta. Myyttirevisiossa esitelty Artemis onkin luonnollisesti henkilö-hahmona johdonmukaisempi kuin se, joka antiikin taruston palasista voi koota.

Winterson luo *Sexing the Cherry* -romaanissaan myyttirevision, jossa Artemis ja Orion, antiikin Kreikan mytologiasta tunnetut hahmot, saavat uuden ja erilaisen elämän. Uudelleenkirjoittaessaan Artemiin ja Orionin tarinan Winterson paitsi muuttaa tapahtumaketjun palasia, myös piirtää henkilö-hahmoista alkuperäisestä poikkeavan kuvan. Ystävykset muuttuvat Wintersonin myyttirevisiossa vihollisiksi; yhdessä Artemiin kanssa metsästämisin sijaan Orion raiskaa Artemiin; Orionia kostamasta estänyt Artemis saa itse harteilleen kostajan viitan eikä kuollut Orion pääse tähtikuvioksi taivaalle, vaan joutuu mätänemään kivikasan alla. Kuvamalla Orion iljettävänä kerskailijana ja raiskaajana sekä Artemis vapautta kaipaavana, raiskaamalla loukattuna mutta kunniaansa oman käden oikeudella puolustavana naisena tuodaan esiin alkuperäisen, homeerisen myyтин patriarkalisuus ja luodaan feministinen uudelleentulokinta, joka kantaa revisionistista voimaa.

Artemis on antiikin Kreikan jumaluuksista feministien suosima hahmo, sillä Artemista pidetään puhtaan ja primitiivisen feminiinisuuden arkkityyppinä. Lisäksi Artemiin hahmon vetovoimaa lisää se, että Artemista ei luonnehdi hänen kytköksensä mieshahmoihin: vaikka Artemis voidaan kuvata Zeuksen tyttäreksi ja Apollon kaksoissisareksi, ei hänen hahmonsä määrity näiden suhteiden kautta. Hera identifioidaan Zeuksen vaimoksi, Aphrodite Marsin rakastajattareksi ja Demeter Persephoneen äidiksi – Artemis ei puolestaan luokiteta mihinkään näistä kategorioista, sillä hän ei ole kenenkään vaimo, rakastajatar tai äiti. Artemista luonnehtivat hänen tekonsa, ei hänen suhteensa miehiin. Artemis onkin pikemmin tunnettu jumalattarena, joka karsastaa tai kaihtaa miehiä. (Coffey.) Artemiin itsenäinen hahmo toimii Wintersonin myyttirevisiossa vapauden ja kohtalostaan itse päättävän naisen kuvana, jolle Winterson antaa lisävoimaa palauttaessaan Artemiin tämän matriarkaalisen kultin äitijumalattaren rooliin.

Sexing the Cherry -romaanissa yhdistetään ja sekoitetaan diskursseja toisiinsa. Esimerkiksi (Nicolas) Jordanin kerrontajaksoissa esitetään kuvauksia todellisista, olemassa olevista maalauksista (esim. SC, 102) ja otteita *Boy's Book of Heroes* -kirjan sankaritarinoista (SC, 131–133) sekä *The Observer's Book of Ships* -teoksen laivojen kuvauksista (SC, 128). Romaanissa asetetaan erilaisia kirjallisia konventioita toistensa lomaan ja samalla kiinnitetään huomio lajityyppien eroihin ja rajoihin. Romaanin pääpuitteet luo 1600-luvun Englanti ja maata riepottellut sisällissota, ja historialliseen diskurssiin kuuluvat myös romaanissa esiintyvät todelliset, historialliset henkilöhahmot. Historiallisen romaanin konventioita kuitenkin rikotaan, kun historialliseen diskurssiin astuvat saduista ja myyteistä tunnetut hahmot. Luonnontiede ja historia, objektiivisina pidetyt diskurssit, asettuvatkin teoksessa rinnakkain fiktiivisten diskurssien kanssa ja samalla menettävät auktoriteettiasemansa. Postmodernina historiallisena romaanina *Sexing the Cherry* haastaa perinteisen historiakäsityksen ja esittelee historian yhtenä tarinankertomisen muotona (Wallace 2005, 194).

Wintersonin myyttirevisio Artemiasta ja Orionista tuo eksplisiittisesti esille sen, mitä diskurssien sekoittaminen vihjailee – historia on yksi tarina muiden joukossa. Wintersonin uudelleenkirjoittaman Artemiin ja Orionin tarinan suurin revisionistinen voima piileekin siinä, että kertomus esittää itsensä alkuperäisenä ja oikeana. Myyttirevision Artemis pohtii aikaa ja kaiken katoavaisuutta ja miettii miten hänen tarinansa tultaisiin muistamaan:

Monuments and cities would fade away like the people who built them.
No resting place or palace could survive the light years that lay ahead.
There was no history that would not be rewritten and the earliest days

were already too far to see. What would history make of tonight? (SC, 152.)

Esittäessään itsensä alkuperäisenä ja oikeana myyttirevisio herättää kysymyksen historiankirjoituksen luonteesta ja luotettavuudesta. Mistä voisimme tietää, mikä tarina on alkuperäinen, kun meillä itsellämme ei ole pääsyä menneisyyteen ja tapahtumien keskipisteeseen? Wintersonin luoma myyttirevisio voisikin olla tosi ja alkuperäinen Artemiin tarina, jonka aika ja lukuisat kirjoittajat ovat muuttaneet erilaiseen muotoon. Tämä ajatusleikki on kiinnostava, mutta lopulta turha, sillä myyttirevisio, jonka väitetään olevan tapahtumien totuudenmukainen esitys, herättää päällimmäisenä kysymyksen siitä, onko tositarinoita olemassakaan. *Sexing the Cherry* -romaanista on luettavissa vastaus kysymykseen: mikään tarina ei ole tosi, tai toisin sanottuna, yksikään tarina ei ole toista todempi.

Artemiin esittämä kysymys ”What would history make of tonight?” (SC, 152) paitsi herättää kysymyksen tarinoiden totuudellisuudesta, myös nostaa esiin ristiriidan alkuperäisen myytin ja uudelleenkirjoitetun myyttirevision välittämässä arvotuksissa. Antiikin tarustossa Orion on sankarillinen hahmo, kun taas Wintersonin luomassa myyttirevisiossa hänestä on riisuttu kaikki sankarillisuus. Jordan, joka kaipaa sankaruutta, on 1990-luvun Nicolas Jordanina huomannut, että sankareiksi kohotetut ovat usein kaikkea muuta kuin sankarillisia:

If you're a hero you can be an idiot, behave badly, ruin your personal life, have any number of mistresses and talk about yourself all the time, and nobody minds. Heroes are immune. They have wide shoulder and plenty of hair and wherever they go a crowd gathers. (SC, 133.)

Wintersonin romaanissa *Sexing the Cherry* voittajien historia ja sankareiden mytologia kyseenalaistuvat, kun historiallisia tapahtumia kuvataan kahden, tapahtumien kulun kannalta vähäpätöisen henkilön kautta ja lisäksi luodaan myyttirevisio, jossa antiikin hahmolta Orionilta riisutaan hänen sankarinviihtansa. Voittajat ja sankarit eivät ole immuuneja postmodernissa historiallisessa romaanissa.

4. AINA VOI VALITA TOISIN – WEIGHT-PIENOISROMAANIN MYYTTIREVISION ATLAS

4.1. Omaelämäkerran ja myytin yhdistävä autofiktio

Pienoisromaani *Weight* (2005) on kirjoitettu osaksi Canongaten *The Myths* -sarjaa¹⁶, jossa pyritään vuoteen 2038 mennessä julkaisemaan sata uudelleenkirjoitettua myyttiä (Staels 2009, 100). Jeanette Wintersonille, kirjailijalle, jonka romaanituotannossa sekä myyttien, satujen että historian uudelleenkirjoittaminen on keskeisellä sijalla, tällaisen tilaustyön vastaanottaminen on luontevaa: ”When I was asked to choose a myth to write about, I realised I had chosen already. The story of Atlas holding up the world was in my mind before the telephone call ended.” (W, xvii.)

Winterson nostaa pienoisromaaninsa *Weight* keskiöön antiikin kreikkalaisen myytin Atlaksesta, kertomuksen siitä, miten jumalia uhmannut sankari on tuomittu kannattelemaan maailmaa harteillaan. Teoksen päähenkilöinä toimivat myyttiset sankarit Atlas ja Herakles, ja tapahtumat keskittyvät valtaosin kahden päähenkilön keskinäiseen kohtaamiseen ja tuon kohtaamisen seurauksiin. Teoksen temaattisessa polttopisteessä ovat rajojen ja halun sekä kohtalon ja vapauden välinen vastakkainasettelu.

Teoksen alussa lukija tapaa Atlaksen, joka on saanut valtaisan taakan kannateltavakseen. Atlaksen harteille on langetettu koko universumi rangaistukseksi hänen osallisuudestaan titaaneiden ja olymposlaisten jumalien välisessä sodassa. Paitsi raskaaseen kantamukseen Atlas on tuomittu myös yksinäisyyteen ja ulkopuolisuuteen, jossa hän elää kuunnellen kaukaa maan pinnalta kantautuvia ääniä. Herakles saapuu tapaamaan Atlasta, sillä tarvitsee tältä apua oman, hänelle langetetun tehtävän suorittamisessa. Jotta Atlas voi auttaa Heraklesta, on tämän hetkellisesti otettava kantaakseen Atlaksen puolesta maailman paino. Toisaalta raskaan taakan kannatteleminen ja toisaalta taakasta vapautuminen saavat Herakleen ja Atlaksen ajattelemaan uudelleen rajojen ja kohtalon luonnetta.

¹⁶ Sarjaan ovat kirjoittaneet Jeanette Wintersonin lisäksi jo muun muassa Chinua Achebe, Margaret Atwood, Karen Armstrong, AS Byatt, David Grossman, Milton Hatoum, Natsuo Kirino, Alexander McCall Smith, Tomás Eloy Martínez, Victor Pelevin, Ali Smith, Donna Tartt, Su Tong, Dubravka Ugresi ja Salley Vickers (The Myths Series).

Kerronta kuljettaa lukijan halki koko maapallon tähänastisen historian; ajallisesti teos liikkuu aina maailman synnystä nykyaikaan. Vaikka aikaulottuvuus teoksessa kattaa maapallon tähänastisen eliniän, huomion keskipisteessä oleva tapahtuma, Atlaksen ja Herakleen kohtaaminen, vaikuttaisi sijoittuvan varhaiskreikkalaiseen aikaan – aikaan ennen ajanlaskumme alkua, aikaan jona olymposlaiset jumalat olivat osa elävää uskontoa. Ajallisen ulottuvuuden lisäksi miljöönä toimivat paikat muodostavat laajan kehyksen. Teoksessa ei ollakaan sidoksissa paikkaan yhtään sen enempää kuin aikaan, vaan pienoisromaanissa vierailaan Olymposvuorella, maailman laidalla jossa Atlas kannattelee universumia sekä aina ulkoavaruudessa ja Mars-planeetalla asti.

Romaania *Weight* luonnehtii olennaisesti interfiguraalisuus, sillä kaikki teoksessa esiintyvät henkilöhahmot ovat entuudestaan toisesta fiktiivisestä kontekstista tunnettuja hahmoja. Pienoisromaanin sivuilla lukija kohtaa sekä sankarit Atlaksen ja Herakleen että antiikin Kreikan mytologian pääjumalan Zeuksen sekä hänen jumalatarpuolionsa Heran. Romaanin henkilöhahmoja yhdistää niiden interfiguraalinen luonne, ja kirjalliseen uusiokäyttöön poimitut henkilöhahmot jakavat myös yhteisen alkuperäiskontekstin, antiikin kreikkalaisen mytologian. Winterson ei esittelekään myyttisten sankareiden ja jumalien rinnalle muista interteksteistä poimittuja henkilöhahmoja eikä omia, uusia henkilöhahmorakennelmiaan. Juonen ja sen tapahtumien tasolla *Weight* on antiikin Kreikan myyttisten hahmojen valtaama toimintaympäristö.

Kerronnan tasolla antiikin mytologiset hahmot antavat tilaa myös muille äänille. Atlas toimii minäkertojana teoksen kahdessa ensimmäisessä luvussa, joissa Atlas kertoo itsensä ja maailman synnystä. Atlaksen kertojaääni katoaa, kun kolmannelta luvusta lähtien kertojaksi nousee ulkopuolinen, kaikkietävä kuvaaja. Tälläkään kertojalla ei ole täydellistä valtaa suhteessa kerrontaan, sillä kerrontaa katkaisevat kursivoinnilla erotetut jaksot, jotka eivät niinkään tuo kerrontaan uusia ääniä, vaan pikemmin äänettämiä ajatuksia. Kursivoiduissa jaksoissa tunkeutuvat esiin hahmojen mietteet. Esimerkiksi Herakleen kannatellessa universumia Atlaksen puolesta kuvaa kertoja Herakleen mieleen nousevan epämiellyttävä ajatus: ”Then Heracles had a very unpleasant thought” (W, 61). Ulkopuolisen kertojan havaintoa tukee sitä seuraava epätoivoisen Herakleen ajatuksista kumpuava ääni, joka on erotettu kursivoinnilla: ”Suppose Atlas never came back?” (W, 61.) Kursivoidut kohdat nostavat esiin myös universumia kannattelemaan tuomitun Atlaksen ajatuksia: ”Why? Why not just put it down?” (W, 149.) Lisäksi jaksot tuovat esiin ajatuksia, jotka vaikuttaisivat olevan teoksen kirjoittajan

omia, sillä ne kommentoivat paitsi tapahtumia, myös itse kirjoittamista: ”*Nothing happened. Write it more substantially – NOTHING.*” (W, 150.)

Weight alkaa luvulla, joka on nimetty ”I want tell the story again”¹⁷ ja romaani myös päättyy samannimiseen lukuun. Pienoisromaani jakautuu kaikkiaan 14 lukuun, joista valtaosa kuvaa Atlasta sekä hänen kohtaamistaan Herakleen kanssa. Kaksi luvuista nousee esiin poikkeavina, sillä niissä hylätään antiikin kreikkalaiset sankarit ja heidän maailmansa ja astutaan uuden minäkertojan vietäväksi. Vaikka minäkertoja pysyttelee nimettömänä, antaa hän kerrotonnassaan vihjeitä henkilöllisyydestään: ”I chose this story above all others because it’s a story I’m struggling to end” (W, 137). Asettuessaan teoksen kirjoittajan rooliin minäkertoja esittää olevansa Jeanette Winterson. Kertoja-kirjoittajan oman äänen lisäksi romaaniin tunkeutuu myös hänen elämänsä, ja nimetön, fiktiivinen kertoja ja todellinen kirjailija Jeanette Winterson alkavat vaikuttaa identtisiltä.

Luvussa nimeltä ”Leaning on the Limits of Myself” (W, 95) nimetön minäkertoja kertoo omasta kohtalostaan, siitä miten hänet on oma äiti antanut pois: ”It was her decision, my fate” (W, 97). Nimettömän kertojan kohtalon kulku jatkuu samanlaisena, kun myös kasvattiäiti torjuu hänet. Torjuminen opettaa hänet itsensä torjumaan: ”I left my hometown, left my parents, left my life” (W, 98). Kohtaloansa kuvaileva kertoja tiedostaa, että hän on oppinut kantamaan itsensä, koska kukaan muu ei ole häntä tukenut tai kannatellut (W, 97). Koetelmusten ja harjoittelun kautta kertoja on kuitenkin kasvanut sekä fyysisesti että henkisesti vahvaksi: ”I can lift my own weight” (W, 100).

Romaanin loppupuolella, luvussa nimeltä ”Desire” (W, 135) sama minäkertoja palaa ääneen ja jatkaa lapsuutensa kuvailua. Kristilliset vanhemmat elättivät kodissaan toisen maailmansodan varjoja, joita kertoja pakenee öisin maapallovalaisimensa avulla mielikuvitusmatkoille eri maihin (W, 138). Kertojan on täytynyt luoda oma maailmansa selviytyäkseen: ”Keeping the light on was keeping the world going. It was a private vigil, sacred to stop things falling apart – her, me, the life I knew – however impossible – the only one.” (W, 138–139.) Kertoja kuitenkin näkee onnen onnettomuudessakin – jokaisen lapsen on päästävä aikanaan irti vanhemmistaan ja heidän tarinastaan, ja hänelle irtiotto on ollut helppo. Hänen kasvattivanhempiensa tarina on sellainen, jonka hän voi ymmärtää, muttei ottaa omakseen: ”Their version of the story was one I could read but not write. I had to tell the story again.” (W, 139.)

¹⁷ Otsikoiden lisäksi lausahdus ”I want to tell the story again” toistuu myös teoksen esipuheessa (W, xviii) sekä yhä uudestaan myös varsinaisessa tekstissä (W, 100, 137, 146). Autografisen intertekstuaalisen siteeraamisen lisäksi (ks. tarkemmin sivu 55) intratekstuaalinen siteeraaminen on Wintersonin fiktiossa tavallista.

Uudelleen kertominen merkitsee minäkertojalle ennen kaikkea itsensä ja elämänsä uudelleenkirjoittamista. Samalla uudelleen kertominen on minäkertojan motiivi kirjoittaa fiktiota: ”That’s why I write fiction – so that I can keep telling the story” (W, 137).

Antiikin hahmojen Atlaksen ja Herakleen tarinasta uudelleenkirjoitetun myyttirevision rinnalle nousevat omaelämäkerrallisia aineksia sisältävät jaksot, joiden minäkertoja vaikuttaisi olevan identtinen kirjailija Jeanette Wintersonin kanssa. Omaelämäkerrallisuuden ja fiktiivisyyden yhdistävä *Weight*-romaanin onkin autofiktiota, nimensä mukaisesti fiktiota itsestä. Autofiktio on ranskalaisen Serge Doubrovskyn kirjalliseen keskusteluun esittämä käsite, jolla hän haastaa kategorisen ja binaarisen jaottelun omaelämäkertaan ja fiktiiviseen romaaniin. Autofiktiossa tuodaan tietoisesti esiin omaelämäkerran suhteellinen ja subjektiivinen totuus, eikä autofiktiossa pyritä tapahtumien totuudellisuuteen, vaan pikemmin luomaan uskottava kuva siitä, mitä mahdollisesti on tapahtunut tai mitä olisi voinut tapahtua (Doubrovski 1993, 29–31). Autofiktiossa kirjoittaja hyödyntää paitsi omaelämäkerrallisia ja todellisia elementtejä myös fiktion keinoja. Autofiktion tunnusmerkkinen piirre on todellisen kirjailijan ja hänen romaanihenkilönsä näennäinen yhteys. (Mts. 32–34.)

Autofiktiossa kirjailijan ja hänen romaaninsa henkilön samannimisyys on yksiselitteisin osoitus tekijän ja romaanihenkilön välillä vallitsevasta (näennäisestä) identtisyydestä. *Weight*-romaanissa Jeanette Winterson ei toistu nimenä kertojalla, joka säilyttää nimettömyytensä. Kuitenkin monet muut, enemmän ja vähemmän eksplisiittisesti esiin tuodut yhtäläisyydet todistavat kirjailijan ja teoksessa esiintyvän nimettömän minäkertojan yhteydestä ja identtisyydestä. Kertoja on Jeanette Wintersonin tavoin kirjailija ja lisäksi perustelemalla valintaansa kirjoittaa Atlaksen myytti uudelleen (W, 137) hän asettuu käsillä olevan teoksen kirjoittajan asemaan. Kertojan kuvaukset lapsuudestaan luovat myös kytköksiä todellisen Jeanette Wintersonin elämään – he kummatkin ovat biologisen äitinsä hylkäämiä, uskonnollisten kasvattivanhempien kasvattamia lapsia, jotka nuorena ovat jättäneet taakseen ahdistavalta tuntuneet kotinsa. Uudelleen kertomisen halu nousee kirjoittamisen motiiviksi sekä *Weight*-romaanin esipuheessa ja Wintersonin aikaisemmassa tuotannossa että pienoisoromaanin minäkertojan kerronnassa. Wintersonin romaanituotannon tuntevilta ei myöskään voi jäädä huomaamatta minäkertojan viittaukset Wintersonin aiempiin romaaneihin. Minäkertojan toteamus ”Written on the body is a secret code, only visible in certain lights” (W, 141) toistaa paitsi Wintersonin varhaisemman, vuonna 1992 ilmestyneen romaanin nimen, *Written on the Body*, myös samal-

la siteeraa kyseisessä romaanissa esiintyvää lausahdusta¹⁸. Lisäksi minäkertoja viittaa myös *Sexing the Cherry* -romaanin lainaamalla teoksessa useampaan otteeseen toistuvaa lausahdusta ”Empty space and points of light” (W, 145; SC, mm. 167).

Monet seikat osoittavat *Weight*-romaanissa esiintyvän minäkertojan sekä teoksen kirjoittajan identtisuutta, ja havainto teoksen autofiktiivisistä luonteesta on perusteltu. Myös Jennifer Gustar artikkelissaan ”Language and the Limits of Desire” on todennut teoksen leikkitelevän vakiintuneella käsityksellä omaelämäkerrasta ja sen suhteesta fiktion (Gustar 2007, 57), ja Jeanette Winterson on itsekin pienoisoromaaninsa esipuheessa kuvannut omaelämäkerrallisuuden ja fiktiivisyyden kytköstä teoksessa. Winterson kuvaa teosta henkilökohtaisen, yksilöllisen tarinan ja laajemman sosiaalisen ja kulttuurisen myytin yhteentörmäykseksi: ”*Weight* has a personal story broken against the bigger story of the myth we know and the myth I have re-told” (W, xviii–xix). Korostaessaan sitä, että merkityksellistä ei ole omaelämäkerrallisuus, vaan autenttisuus (W, xix) Wintersonin esipuheessa kaikuu taustalla Doubovskyn ajatus autofiktio mahdollisuudesta olla jopa klassista omaelämäkertaa todemmaksi, rikkaampi ja täydellisempi (Dobrovsky 1993, 40–41).

Uudelleenkirjoittaminen ja omaelämäkerrallisuus nousevat esiin sekä Wintersonin esipuheessa (W, xviii) että romaanissa itsessään (W, 137) samankaltaisina välttämättömyyksiä ja väistämättömyyksiä – uudelleenkirjoittamiseen ajaa tarve ja halu kertoa uudelleen, eikä ole muuta tapaa kirjoittaa kuin henkilökohtaisesta tilanteesta käsin. Myytti ja yksilöllinen elämäntarina yhdistyvät, kun nimetön, Jeanette Wintersoniksi samaistuva kertoja toteaa: ”My girlfriend says I have an Atlas complex” (W, 97). Uudelleenkirjoitettu myyttirevisio elää romaanissa yhdessä uudelleenkirjoitetun elämäntarinan kanssa, ja sekä itsen että myytin uudelleen tarkastelu ja uudelleenkirjoittamalla muuttaminen nousevat romaanissa rinnakkaisiksi pyrkimyksiksi. *Weight*-romaanissa uudelleenkirjoittaminen koskee paitsi myyttiä, myös itseä ja omaa elämää ja luo uusia ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia molemmille; pienoisoromaanissa luodaankin paitsi myyttirevisio antiikin kreikkalaisesta myytistä, myös revisio omalle elämäntarinalle.

Autofiktiossa yhdistyvät kiinnostavalla tavalla omaelämäkerralliset ja fiktiiviset elementit – sama koskee Jeanette Wintersonin pienoisoromaania *Weight*, jossa pääosaa näyttelee uudelleenkirjoittamalla luotu myyttirevisio Atlaksesta, mutta jossa Jeanette Wintersonin kanssa identtinen kertoja nousee kahdessa luvussa Atlaksen kertomuksen rinnalle. Elämänta-

¹⁸ ”Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille.” (Winterson 1993, 89.)

rinat yhdistyvät ja sekoittuvat, ja kiinnostavaa onkin tarkastella sekä uudelleenkirjoittamalla luodun myyttirevision muutoksia ja murroksia suhteessa sen intertekstinä toimivaan myyttiin että alkuperäisen myytin sekä luodun myyttirevision suhdetta yksilölliseen elämäntarinaansa.

4.2. Myytti Atlaksesta ja Herakleesta

Atlas on antiikin Kreikan mytologinen hahmo, joka on tunnettu sekä voimiltaan että kooltaan jättiläismäisenä. Atlaksen äiti on nymfi Klymene, ja Atlasta pidetään joko titaani Eurymedonin tai Iapetuksen poikana, tai egyptiläisen näkemyksen mukaan vaihtoehtoisesti merenjumala Poseidonin jälkeläisenä. Atlaksen veljiä ovat Epimethes, Menoetius sekä ihmiskunnan luoja pidetty Prometheus, ja Atlas on veljesktraansa vanhin. Atlas on Atlantiksen, valtavan suuren, myöhemmin kadotukseen tuomitun valtakunnan hallitsija. (Graves 1980/1960a, 143.) Atlas lukeutuu yhdeksi seitsemästä titaanista, jotka Kronoksen rinnalla taistelevat titaanien sodassa. Titaanien sodassa Zeus nousee kapinaan isäänsä Kronosta vastaan yhdessä muiden olymposlaisten jumalien kanssa. (Mts. 143 – 144.) Lopulta titaanit häviävät sodan ja häviäjiä rangaistaan: Zeus surmaa Atlaksen veljen Menoetiuksen, ja muut titaanit sekä Kronos karkotetaan Brittein saarille. Titaanien sotapäällikkönä toiminut Atlas saa kontolleen poikkeuksellisen rangaistuksen – hänet tuomitaan kannattelemaan taivasta harteillaan. (Mts. 40–41.)

Taivasta kannatteleva Atlas on myöhemmin nähty yksinkertaisena personifikaationa Atlas-vuorelle, joka sijaitsee Luoteis-Afrikassa, ja jonka korkea huippu näyttää yltävän taivaan lakeen asti (Graves 1980/1960a, 145). Toisaalta ikiaikaiseen taakkaan tuomittua Atlasta on pidetty myös kestävyuden ja lujuuden symbolina sekä myös maailman surujen kantajana (*Who's who in the Ancient World*, 20). Nimenä Atlas merkitseekin kauan kärsivää, ”the long-suffering one” (Graves 1980/1960a, 151).

Herakles on selvästi suosituin antiikin kreikkalaisista sankareista: häntä on palvottu ympäri muinaista Kreikkaa ja hänen hahmonsa on identifioitunut myös lukuisiin muihin Välimeren alueen eri kulttuureiden jumaluuksiin. Herakles elää muun muassa roomalaisessa kaksoisolennessaan Herkuleessa, jota pidetään kestävyuden ja rohkeuden esikuvana. (*Who's who in the Ancient World*, 63–64.) Myöhemmät tosinnot ovat tuoneet oman lisänsä Herakles-myyttiin, ja myyttisen hahmon ympärille kietoutuukin varsin sekalainen joukko ja suuri määrä eri-

laisia toisiinsa liittyviä, toisiinsa liittymättömiä ja jopa keskenään ristiriitaisia tarinoita (Graves 1980/1960b, 88).

Herakles on olymposlaisen pääjumala Zeuksen sekä kuolevaisen ihmisäidin Alkmenen jälkeläinen. Naisseikkailuistaan kuuluisa Zeus viettelee Alkmenen muuntautumalla tämän aviomiehen hahmoiseksi ja yhdeksän kuukauden kuluttua valloituksestaan pääsee Olymposvuorella kehuaan tuoretta isyyttään. Zeuksen mustasukkainen vaimo, jumalatar Hera, ei ilahdu Zeuksen päätöksestä nimetä lehtolapsensa Herakleeksi, mikä merkitsee 'Heran kunniaksi' ("Glory of Hera"). Jo ennen syntymäänsä Herakles saakin osakseen Heran katkeruuden ja joutuu kohtaamaan elämänsä aikana monia Heran hänen tiellensä langettamia koettelemuksia. (Graves 1980/1960b, 85–86.) Tunnetuimpia Herakleen sankaritekoja ovat hänen kaksitoista urotyötään, jotka hänet määrätään suorittamaan sovitukseksi oman perheensä surmaamisesta. Herakles tappoi lapsensa ja vaimonsa hulluuden tilassa, johon Hera oli hänet ajanut. (Mts. 100–101.)

Yhdestoista urotöistä, Hesperidien omenat, on kertomus, jossa Herakles ja Atlas kohtaavat. Herakleelle asetetussa yhdennessätoista tehtävässä hänet määrätään noutamaan Heran jumalallisesta puutarhasta kultaisia hedelmiä omenapuusta, jonka Hera on saanut häälahjaksi Äiti Maalta. Vaikka puutarha on Heran, hoitavat puutarhaa Atlas ja hänen tyttärensä Hesperidet, ja puutarha kasvaa Atlas-vuoren rinteillä. (Graves 1980/1960b, 145) Neuvoa tehtävänsä suorittamiseksi etsivälle Herakleelle kerrotaan, ettei puun omenia kannata poimia itse, vaan hänen tulee mennä hakemaan taivasta kannatteleva Atlas avukseen. Herakles värvääkin Atlaksen noutamaan omenat puolestaan ja sillä välin ottaa Atlaksen taakan omille harteilleen. Hetkellisestä vapauden tunteesta huumaantunut Atlas tarjoutuu viemään omenat itse Eurystheukselle. Heraklesta varoitetaan etukäteen hyväksymästä tällaista tilaisuutta, ja Herakles ai-noastaan esittää suostuvansa Atlaksen ehdotukseen. Hän pyytää Atlasta hetkeksi nostamaan taivasta, jotta saisi asetettua päänsä alle pehmusteen. Kuitenkin samassa hetkessä, kun Atlas nostaa maailman, poimii Herakles maasta Atlaksen tuomat omenat ja pinkoo tiehensä jättäen Atlaksen jälleen yksinäisyyteensä, valtaisan taakkansa alle. (Mts. 146.)

4.3. Romaanin myyttirevisio

Weight-pienoisromaanissa myyttirevisio kattaa valtaosan teoksesta poiketen romaanista *Sexing the Cherry*, jossa kertomus Artemiista on sivumääräisesti pienessä roolissa, vaikkakin teoskokonaisuuden teemojen ja kokonaismerkityksen kannalta vaikuttavassa asemassa. Atlaksen ja Herakleen myytistä uudelleenkirjoittamalla luotu myyttirevisio valtaa *Weight*-romaanin sivut, ja lukuun ottamatta kahta lyhyttä lukua myyttiset sankarit ja heidän tarinansa hallitsevat teosta. Jeanette Wintersonin romaanien myyttirevisiot poikkeavat toisistaan myös siinä, että vaikka kumpikin myyttirevisio tarjoaa alkuperäisille myyteille suhteellisen yksityiskohtaiset kerronnalliset vastineet, ei *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisio yllä *Weight*-teoksen myyttirevision laajuuteen tai tarkkuuteen. *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisio rajoittuu kuvaamaan myyttiä Artemiin ja Orionin kohtaamisesta, kun taas *Weight*-pienoisromaanin myyttirevision pohjalla toimii yhden myytin sijaan useita myyttisiä intertekstejä – myyttirevisiossa nousevat esiin monet myyttiset hahmot ja samoin monet myyttiset tapahtumat, kuten maailmansynty, titaaneiden sota, Atlaksen ja Herakleen kohtaaminen sekä Herakleen elämän loppuvaiheet. Lisäksi *Weight*-romaanissa uudelleenkirjoitetussa myyttirevisiossa Atlaksesta ja Herakleesta Winterson työstää hyvin yksityiskohtaisen ja vaihe vaiheelta etenevän, alkuperäiselle myytille näennäisen uskollisen kerronnallisen paralleelin. Myyttirevision laajuus ja tarkkuus liittyvät varmasti romaania varten tehtyyn taustatutkimukseen, jossa Winterson on käyttänyt lähdeveksinä Robert Gravesin teosparia *Greek Myths I ja II* (W, ix).

Weight-pienoisromaanin hahmoja luonnehtii interfiguraalisuus, henkilöahmojen väliset kytkökset, sillä päähenkilöinä toimivat Atlas ja Herakles ovat antiikin mytologiasta uusiokäyttöön poimittuja hahmoja. Samoin kuin *Sexing the Cherry* -romaanin Artemis ja Orion, myös Atlas ja Herakles edustavat Müllerin luokittelussa interfiguraalisuuden äärimmäistä muotoa, uudelleen käytettyjä hahmoja (Müller 1991, 107). Nimet toimivat interfiguraalisuuden selvimpänä muodostamisen välineenä (mts. 102), ja tässäkin yhteydessä uudelleen käytetyt henkilöahmot yhdistyvät entuudestaan tunnettuihin hahmoihin nimiensä kautta. ”Atlas” ja ”Herakles” toimivat Wintersonin romaanin henkilöahmojen niminä, ja teoksen päähenkilöt ovat siis samannimisiä ja nimiltään samanasuisia kuin kreikkalaisesta mytologiasta tunnetut sankarit. Nimet ovat lainattuja, mutta henkilöahmot eivät kuitenkaan ole, sillä hahmot eivät voi olla ontologisesti tai esteettisesti identtisiä eri konteksteissa (mts. 107). Atlas ja Herakles eivät olekaan alkuperäisestä myytistä tunnettujen hahmojen toisintoja, vaan henkilö-

hahmot muuttuvat ja muovautuvat uudessa kontekstissa. Tämä on toisaalta vääjäämätöntä ja välttämätöntä (mts. 107), mutta toisaalta myös hyvin tarkoituksenmukaista ja tietoista, etenkin myyttirevisiossa.

Atlaksen ja Herakleen rinnalla teoksessa esiintyy muitakin luonteeltaan interfiguraalisia henkilöahmoja. Teoksen sivuilla lukija kohtaa myös Olympos-vuoren pääjumalan Zeuksen sekä hänen puolisonsa Heran, Atlaksen veljen Prometheuksen, Heran puutarhaa vartioivan käärmeen Ladonin, Herakleen puolison Deianeiran sekä kuuluisan Herakleen kohtaloksi käyneen kentauri Nessuksen. Nämäkin henkilöahmot ovat antiikin Kreikan mytologiasta tunnettuja hahmoja, jotka Winterson on poiminut teoksensa fiktiiviseen maailmaan ja jotka lainaavat alkuperäisten hahmoesikuviansa nimiä. Saattaessaan yhteen lukuisia kreikkalaisesta mytologiasta tunnettuja henkilöahmoja Winterson luo teoksessaan interfiguraalisen konfiguraation, jossa henkilöahmot poimitaan yhteisestä kontekstista ja tuodaan hahmokokielmana uuteen fiktiiviseen kontekstiin (Müller 1991, 114).

Edellä listaamieni henkilöahmojen lisäksi teoksessa mainitaan useita muita antiikin myyttisiä hahmoja, kuten jumalat Poseidon, Äiti Maa, Uranus, Kronos, Haades, Afrodite, Artemis, Hermes ja Hefaistos sekä kuningas Eurystheus, sankari Odysseus, kuuluisa amatsoni Hippolyte sekä myyttiset hirviöt Kalypso, Kerberos ja Kreetan härkä. Teoksessa esiintyvä myyttinen hahmokokielma on mittava, ja kreikkalainen mytologia henkilöahmoineen, tapahtumineen ja maailmankuvineen onkin siirtynyt Jeanette Wintersonin *Weight*-pienoisromaanin määrittäväksi kehykseksi.

Romaanin juoni punoutuu päähenkilöiden Atlaksen ja Herakleen kohtaamisen ympärille, jossa muut myyttiset tapahtumat ja toiset luonteeltaan interfiguraaliset hahmot näyttelevät osaansa sivujuonteina ja -henkilöinä. Päähuomion sekä myyttirevisiossa että analyysissäni ansaitsevatkin Atlaksen ja Herakleen hahmot sekä heidän kohtaamisensa ja tuon kohtaamisen liikkeelle panemat tapahtumat ja muutokset. Atlas ja Herakles kytkeytyvät intertekstinä toimivan myytin alkuperäisiin hahmoihin paitsi yhteisten, jakamiensa nimien kautta myös hahmojen piirteiden, luonteiden sekä toimintojen ja tapojen samankaltaisuuksien välityksellä. Kuten uudelleen käytettyjä hahmoja yleensäkin, luonnehtii *Weight*-pienoisromaanin Atlasta ja Heraklesta yhtäläisyyksien ja eroavuuksien luoma jännitteinen suhde varhaisempiin ”mallihahmoihin” (Müller 1991, 109), ja kuten *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisio, samoin *Weight*-pienoisromaanin ponnistaa tästä jännitteestä ja sen tarjoamasta mahdollisuudesta perinteisen myytin revisionistiseen uudelleenkirjoittamiseen.

Lukija kohtaa romaanin ensimmäisissä kahdessa luvussa minäkertojana toimivan Atlaksen, joka kuvaa maapallon syntyä ja varhaisvaiheita. Alussa on ollut vain tyhjää, jota maailmaa harteillaan kannattelemaan tuomittu Atlas kuvaa onnelliseksi ajaksi: ”There was no universe. It was easy to bear.” (W, 3.) Alkuräjähdyksen aikaansaamana elämä alkoi, joskaan ei vielä siinä muodossa, jonka me tunnemme. Ajanjaksolla, jota geologisessa ajanlaskussa kutsutaan hadeeiseksi aioniksi, sula sekä kiviksi jähmettynyt laava muodosti pinnan maapallolle, jonne miljardien vuosien kuluessa alkoi kehittyä bakteerikasvustoja, jotka fotosynteesin sivutuotteena synnyttivät happea. (W, 3–5.) ”Planet earth had a new atmosphere. The rest is history.” (W, 5.) Atlas esittää maailmansyntykertomuksen, joka vastaa nykyaikaisen tieteen selitystä maapallon alku- ja kehitysvaiheista:

About 400 million years ago, shaking salt water from their fins and scales, the first land animals climbed out of the warm lagoons of the vast coral reefs. The Triassic and Jurassic periods belong to the dinosaurs, efficient murder weapons, common as nightmares. Then three or four million years ago [--] a mammoth and something like a man? (W, 5.)

Esittäessään nykytieteen näkemyksiä vastaavan selitysmallin elämän syntymisestä ja muotautumisesta maapallolla antiikin mytologiasta uusiokäyttöön poimittu hahmo Atlas ei *Weight*-romaanissa kiinnity varhaiskreikkalaiseen maailmankuvaan.

Atlas ei kuitenkaan tyystin irrottaudu antiikin kreikkalaisesta maailmasta, sillä vaikka hän kuvaa maapallon vaiheita sekä teorian, joita varhaiset kreikkalaiset eivät tunteneet, on maapallo Atlaksen kertomuksessa elollinen sekä sukupuoleltaan nainen (W, 6), mikä rinnastuu antiikin elolliseen, toimivaan alkujumalaan Äiti Maahan: ”The Earth *was amazed*. Earth was always strange and new *to herself*.” (Mp. Kursivointi oma.) Olymposlaisen luomismyytin mukaan Äiti Maa on noussut Kaaoksesta ja synnyttänyt pojan nimeltä Uranus, jonka mukaan tuoma sade hedelmöitti Äiti Maan ja sai alulle kasvit ja eläimet ja elämän kokonaisuudessaan (Graves 1980/1960a, 31). Atlaksen kuvaama elollinen ja naispuolinen maa samaistuu feminiiniseen alkujumalaan Äiti Maahan, ja Atlaksen kertomuksessa yhdistyvätkin toisiinsa tieteellinen ja myyttis-uskonnollinen maailmankuva. Myyttirevisiossa liitetään kaksikin erilaista ja jopa eriarvoisena pidettyä diskurssia, objektiivinen tiede ja fiktiivinen myytti, yhdeksi, yhteiseksi tarinaksi.

Olymposlaisessa luomismyytissä korostuu Uranuksen rooli elämän alkuunpanijana: vasta hänen synnyttämänsä sade hedelmöittää maan (Graves 1980/1960a, 31). Tämä patriarkaalinen näkemys saavutti yleisen hyväksynnän olymposlaisessa uskonnollisessa järjestel-

mässä (mts. 32), mutta *Weight*-romaanin myyttirevisiossa esitetään toisenlainen teoria maailmansynnystä. Atlaksen kertomuksessa Uranuksen rooli elämän hedelmöittäjänä on kadonnut ja sen jättämän aukon täyttänyt nykyaikainen tiede. Kreikkalaiselle mytologialle uskollisesti myyttirevisiossa esitetään elollinen ja feminiininen alkujumala osaksi maailman luomistarua, mutta alkuperäisestä myytistä myyttirevisio poikkeaa poistamalla tarinasta miehisen hedelmöittäjän roolin. Korostaessaan feminiinistä alkujumalaa myyttirevisio asettuu vastakkain perinteisten androsentristen luomismyyttien kanssa.

Maailman syntymästä kertonut Atlas kuvaa toisessa luvussa vanhempiaan, syntymäänsä sekä elämäänsä. Myyttirevision Atlas esittää vanhemmikseen merenjumala Poseidonin sekä Äiti Maan (W, 11). Alkuperäisessä myytissä Atlaksen isänä pidetään yleisesti joko titaani Eurymedonia tai Iapetusta ja hänen äitinään nymfiä nimeltään Klymene (Graves 1980/1960a, 143). *Weight*-romaanin Atlas yhdistetään isänsä kautta egyptiläiseen näkemykseen, jossa Atlasta pidetään merenjumala Poseidonin jälkeläisenä (mp), mutta Atlaksen äidiksi esitetty Äiti Maa ei kytkeydy mihinkään varhaisemman, alkuperäisen myytin selitysmalleihin.

Myyttirevisiossa Atlaksen vanhemmat toimivat elämän alkuunpanijoina ja ylläpitäjinä sekä pojalleen Atlakselle että kaikelle muullekin elämälle: ”My mother and father deemed with life. They *were* life. Creation depended on them and had done so before there was air or fire.” (W, 11. Kursivointi alkuperäinen.) Atlas kuvaa vanhempiansa toisilleen vastakkaisiksi: äitiänsä kiinteäksi, vakaaksi, olomuodoltaan muovautuneeksi ja materiaaliseksi ja isäänsä puolestaan syväksi ja rauhalliseksi mutta alati liikkuvaksi (mp). Atlaksen voimakkaiden vanhempien riidat ovat järjestyttäviä, ja yhteenottojen seuraukset Atlas punoo osaksi ihmiskunnan historiallisia tapahtumia:

My mother grumbled and growled and shook for days or weeks or months until her rage fissured and crumbled entire cities or forced human kind into lava-like submission. *Humankind...* They never saw it coming. Look at Pompeii. (W, 12. Kursivointi alkuperäinen.)

Tieteen ja myytin diskurssien lisäksi myyttirevisiossa myös perinteisesti objektiivisena pidetty historian diskurssi asettuu osaksi fiktiivistä myyttistä diskurssia. Myyttirevisiossa tieteen, historian ja myytin diskursseja ei arvioida totuusarvoiltaan erilaisiksi eivätkä erilaiset diskurssit asetu kilpailemaan keskenään, vaan toisiaan täydentävistä äänistä muodostuvaksi vuoropuheluksi.

Meren ja maan edustajina Atlaksen vanhemmat ovat paitsi toisilleen vastakkaisia, myös toistensa kaltaisia. ”Earth and water are the same kind, just as fire and air are their opposites”

(W, 13) – maan ja veden elementtejä edustavat Atlaksen vanhemmat eroavat ilmasta ja tules-
ta, sillä maa ja vesi yhdistyvät painoon ja raskauteen, kun taas ilma ja tuli painottomuuteen ja
keveyteen. Kumpikin vanhemmista on äärimmäisen voimakas, mutta Äiti Maan voimia ei voi
merenjumalakaan ylittää, sillä meri ei koskaan voi peittää kaikkea maata, kun taas maa on
kaikkien merienkin pohjalla: ”For all his strength, she was strong” (W, 13). Yhdessä Atlaksen
vanhemmat, meri ja maa, muodostavat maapalloa kattavan pinnan, ”[–] *the earth and waters
that covered the earth*” (W, 13, kursivointi alkuperäinen), ja yhdessä meren ja maan materiaa-
lisesta painosta muodostuu maapallon paino. Kuvatessaan Atlaksen vettä ja maata edustavien
Poseidonin ja Äiti Maan jälkeläiseksi Wintersonin myyttirevisiossa Atlaksen kantama taakka,
hänen harteillaan lepäävä maailma, todellisuudessa onkin Atlaksen vanhempien paino.

Edellä olen esittänyt Atlaksen toimivan kahden ensimmäisen luvun minäkertojana, ja
todella romaanin aloittavien lukujen kertoja yhdistyy monin tavoin myyttiseen sankariin At-
lakseen. Hän kytkeytyy Atlakseen alkuperäiseen myyttiin liittyvien tapahtumien välityksellä:
kertoja esimerkiksi kuvailee osallisuuttaan titaanien sodassa sekä olymposlaisessa sotaoukeu-
dessa hänelle langetettua tuomiota (W, 20). Kiistattomimpana osoituksena kertojan samaistu-
misesta kreikkalaiseen sankariin Atlakseen voidaan pitää kertojan väitettä nimestään: ”My
name is Atlas – it means ‘the long suffering one’” (W, 22). Kuitenkin teoksen aloittavat luvut
on kerrottu ensimmäisessä persoonassa poiketen niitä seuraavista luvuista, joissa ulkopuoli-
nen kertoja kuvailee antiikin sankareita Atlasta ja Heraklesta ja heidän kohtaamistaan. En-
simmäisen persoonan kerronta yhdistää maailman ja Atlaksen syntymää kuvaavat luvut ro-
maanin loppupuolen lukuihin, joissa Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtinen ker-
toja toimii minäkertojana.

Minämuotoisen kerronnan lisäksi monet muut seikat herättävät epäilyksen ensimmäis-
ten lukujen kertojaa kohtaan, ja vaikka kertoja väittää olevansa Atlas, alkaa vaikuttaa siltä,
että lukujen todellisena minäkertojana toimii fiktiivinen Jeanette Winterson. Ensimmäisessä
luvussa esitetty nykytieteen näkemys alkuräjähdyksestä ja maapallon historiallisista kehitys-
vaiheista kuuluu 2000-luvulla elävään kirjailijaan identifioituvan kertojan tietämyspiiriin
luonnollisena osana, kun taas kuvailtu teoria ei palaudu osaksi antiikin myytistä uusiokäyt-
töön poimitun Atlaksen maailmankuvaa. Kertoja nimeää vanhemmikseen Poseidonin ja Äiti
Maan, mutta pari sivua myöhemmin, tuo esiin toisen mahdollisuuden: ”Some say that my
father was Uranus [–]” (W, 19). Kertojan tieto vanhemmistaan ei olekaan varmaa, ja epätie-
toisuus omista vanhemmista yhdistää ensimmäisten lukujen Atlakseksi esittäytyvän kertojan
teoksen loppupuolen Jeanette Wintersoniksi identifioituvaan minäkertojaan, joka ei myös-

kään tunne vanhempiaan: ”I know nothing of my biological parents. [--] Like Atlantis, all record of them is sunk. They are quesswork, speculation, mythology.” (W, 141.) Ensimmäinen luku, joka kerrotaan Atlaksen valeasuun pukeutuneena, päättyy sanoihin, jotka luovat yhteyden teoksen kirjoittamiseen ja sitä kautta teoksen kirjoittajaan Jeanette Wintersoniin samaistuvaan minäkertojaan: ”Here’s one [story] I haven’t been able to put down” (W, 7). Atlakselle esitettyjen vanhempien Poseidonin ja Äiti Maan kautta Atlaksen harteille langetetusta maailmasta tulee symbolinen taakka, jonka vanhemmat jättävät lapselleen kannettavaksi, ja luvun otsikon kuvailema maailman paino, ”Weight of the World” (W, 9), muuttuu kilogrammoista ja materiaasta lapsuudeksi, muistoiksi ja elämän varrella kasvaneeksi henkiseksi lastiksi (W, 99). Oman maailmansa painoa kokee kantavansa Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtinen minäkertoja (W, 146), joka myyttisen Atlaksen sijaan toimiikin ensimmäisten kahden luvun minäkertojana, tosin Atlaksen nimissä ja Atlakseen samaistuneena. Ensimmäisen persoonan kerronta hallitsee kaikkiaan neljää lukua, ja vaikka ensi silmäyksellä kyseisissä luvuissa vaikuttaisi esiintyvän kaksi eri kertojaa, palautuvat kuitenkin kaikki minämuotoisen kerronnan jaksot Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtisuuden jaka-vaan kertojaan.

Kaksi pienoisoromaanin ensimmäistä lukua luovat yhteyden omaelämäkerran ja myytin välille, ja niissä kerrotaan yhtä paljon fiktiivisestä Jeanette Wintersonista ja hänen elämästään kuin antiikin myyttisestä sankarista Atlaksesta. Osa tekstistä on selvästi erotettavissa omaelämäkerralliseksi, esimerkiksi esiin nostetun aiheen perusteella: ”I keep telling the story again and though I find different exits, the walls never fall” (W, 14). Toiset tekstijaksot voivat yhtä hyvin kuvata sekä Jeanette Wintersoniksi identifioituvaa kertojaa että Atlasta, jonka nimissä kerronta esitetään:

I act suddenly. I never forget. I sometimes forgive, compassion washing away memory. I know what love is. I know love’s counterfeit. At the same time, my good nature makes me easy to deceive. (W, 14.)

Ensimmäisissä luvuissa lukija tutustuu kuitenkin ennen kaikkea Atlakseen, johon minäkertoja samaistuu.

Sekä alkuperäisessä myytissä että myyttirevisiossa Atlaksella on ollut rikas elämä ennen tuomiotaan: hän hallitsi Atlantista, omisti karjaa sekä viinitilan (W, 15; Graves 1980/1960a, 143). Kaiken tämän Atlas menettää Atlantiksen tuhon myötä. Alkuperäisen myytin mukaan Atlas oli osasyllinen Atlantiksen tuhoutumiseen – röyhkeyteen ja väkivaltaisuuteen sortunut Atlas sai jumalat vastaansa, ja jumalat usuttivat ateenalaiset hyökkäämään Atlantikseen.

Ateenalaiset voittivat ja jumalat lähettivät valtaisan hyökyaallon viimeistelemään Atlantiksen tuhon. (Graves 1980/1960a 143.) Myyttirevisiossa Atlas ei selitä, tai ei kenties osaa selittää, miksi hänen rauhalliseksi ja hiljaiseksi kuvailemaan valtakuntaansa hyökättiin. Sen Atlas tietää, että Atlantiksen tuhon taustalla olivat ihmiset ja Zeus heidän rinnallaan (W, 20). Myyttirevision Atlas, Poseidonin ja Äiti Maan poikana, ei näe Atlantiksen tuhoa kuitenkaan yksinomaan lohduttomana: ”Land and sea are equal home to me, and when Atlantis was finally destroyed, I even felt a kind of gladness. All that loss was after all, only my mother and father’s embrace.” (W, 16.)

Myyttirevisiossa Atlas toimii alkuperäisen myytin tavoin puutarhurina, mutta poiketen myytistä, jossa puutarha on jumalatar Heran (Graves 1980/1960b, 145), on myyttirevisiossa puutarha Atlaksen oma (W, 16). Romaanissa Atlas rakentaa vahvat muurit suojaamaan puutarhaansa, jonka hän nimittää pyhäksi paikakseen (mp). Sekä alkuperäisessä myytissä että myyttirevisiossa puutarhaa hoitavat Atlaksen tyttäret Hesperidet, ja puutarhan harvinaisuus ja ylpeyden aihe on kultainen omenapuu, jonka Hera on saanut Äiti Maalta häälahjaksi (Graves 1980/1960b, 145; W, 17). Kummassakin yhteydessä Atlaksen tyttäret saavat puun omistajan Heran raivostumaan, kun he maistavat arvokkaan puun hedelmiä. Suuttunut Hera lähettää jättiläismäisen käärmeen Ladonin vartioimaan puuta (Graves 1980/1960b, 145; W, 18), eikä romaanin myyttirevisiossa Heran kosto jää tähän – hän myös ajaa Atlaksen tyttäriin pois puutarhasta (W, 19).

Sekä alkuperäisessä myytissä että *Weight*-romaanin myyttirevisiossa kertomus Atlaksen puutarhasta palauttaa mieleen Raamatun Vanhan testamentin tarinan Edenin puutarhasta, paratiisista. Kielletty hedelmäpuu, puuta vartioiva käärme ja langennut nainen – nämä hahmot ja tapahtumat toistuvat myytissä, myyttirevisiossa sekä Raamatun kertomuksessa. Myyttirevisiossa analoginen suhde Raamattuun viedään vielä pidemmälle kuin alkuperäisessä myytissä, sillä myyttirevisiossa kielletyn hedelmän syömisestä seuraa karkotus puutarhasta. Myyttirevision Atlas ei pidä tytärtensä rikettä vakavana eikä ymmärrä jumalten omistamisenhalua ja pikkumaisuutta: ”I did not see the harm myself, but the gods are jealous of their belongings [-]” (W, 18). Rinnastuessaan Raamatun kertomukseen keskeisten tapahtumien ja elementtien osalta myyttirevisiossa esitetyn kritiikin voidaan katsoa ulottuvan myös kristinuskoon ja kristinuskon Jumalaan. Aadamin ja Eevan tavoin Atlas ja hänen tyttärensä karkotetaan puutarhasta, ja Atlas suree syvästi oman, pyhän paikkansa menettämistä. ”When I was cast out of the garden, I thought nothing heavier could befall me” – myöhemmin Atlas saa huomata olevansa väärässä (W, 19).

Atlas toimii sekä alkuperäisessä myytissä että *Weight*-romaanin myyttirevisiossa titaaneiden päällikkönä sodassa, jossa titaanit taistelevat Kronoksen rinnalla hänen kapinaan nousutta poikaansa Zeusta sekä muista olymposlaisia jumalia vastaan. Atlas liittyy Kronoksen joukkoihin kostoksi Atlantiksen tuhoamisesta ja Zeuksen osallisuudesta hänen valtakuntansa hävittämiseen. (Graves 1980/1960a, 40, 143–144; *W*, 19–20.) Myyttirevisiossa Atlas kuitenkin kuvaa joutuneensa taisteluun vastoin tahtoaan, eikä ole varma miksi sota oikeastaan edes alkoi. Hävinneiden puolen edustajana Atlas muistuttaa, että sodasta on aina useampia versioita kuin ainoastaan voittajien kertomus: ”There are several versions of this war” (*W*, 19). Atlaksen kuvaus titaaneiden sodasta ja sen pitkittymisestä kymmenen vuotta kestäväksi mittelöksi lisäksi kiteyttää sen, mikä useimpien sotien kohdalla pitää paikkaansa: mikä aluksi näyttää tarkoituksenmukaiselta ja jopa välttämättömältä ajan saatossa hämärtyy ja menettää merkityksensä. ”[Only] [o]ne thing is certain; what began as just cause became just excuse” (*W*, 19).

Kymmenen vuoden taistelun jälkeen titaanit kärsivät karvaan tappion (Graves 1980/1860a, 40; *W*, 19). Alkuperäisessä myytissä Äiti Maa ennustaa voittoa lapsenlapselleen Zeukselle ja hänen joukolleen (Graves 1980/1960a, 40), kun taas myyttirevisiossa Äiti Maa ottaa sotaan astetta aktiivisemmän roolin luvattaan voiton Zeukselle (*W*, 20). Myytin Äiti Maa pitää pojanpoikansa puolta ja asettuu poikaansa Kronosta vastaan (Graves 1980/1960a, 40). Myyttirevisiossa Äiti Maa kääntyy myös poikaansa vastaan, mutta myyttirevisiossa hänen poikansa ei ole Kronos, vaan Atlas, eikä häntä sido sukulaisuus Zeukseen. Atlas ei ymmärrä äitinsä motiivia tukea Zeusta, muttei suhtaudu asiaan kovin tunteikkaasti tai katkerasti, vaan tyytyy toteamaan: ”[--] my mother, out of her secret nature, promised victory to Zeus” (*W*, 20).

Atlaksena esiintyvä, Jeanette Wintersoniin identifioituva minäkertoja on tullut sekä biologisen äitinsä hylkäämäksi että kasvattiäitinsä torjumaksi (*W*, 97), ja myös myyttirevisiossa Atlaksen äiti kääntää lapselleen selkänsä luvattaan voiton Atlaksen valtakunnan tuhonneelle ja tätä sodassa vastaan taistelleelle Zeukselle. *Weight*-teoksessa äidit eivät seisostensa rinnalla ja tukena, vaan jättävät myyttirevision Atlaksen sekä Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtisen kertojan oman onnensa nojaan. Kirjailijaan identifioituja minäkertoja on orpo, ja kuten Gavin Keulks (2007, 157) on tulkinnut, myös myyttirevision Atlaksesta tehdään kvanttifysiikan metaforan keinoin symbolinen orpo: ”Time had become meaningless to Atlas. He was a black hole. He was under the event horizon. He was singularity. He was alone.” (*W*, 123.) Keulks pitää vanhemmuutta ja kuulumista pienoisromaanin keskei-

sinä teemoina (Keulks 2007, 157), ja vanhemmuuden ja kuulumisen kuvaston kautta myyttinen Atlas ja Jeanette Wintersoniin identifioitua minäkertoja yhdistyvätkin kiinteästi toisiinsa.

Titaanien hävittyä Kronos syöstään vallasta, elossa selvinneet titaanit karkotetaan Iso-Britanniaan, ja Atlakselle langetetaan poikkeuksellinen rangaistus – Atlas tuomitaan ikuisesti kannattelemaan maailmaa harteillaan (Graves 1980/1960a, 40–41, 144; 1980/1960b, 145; *W*, 20–21). Alkuperäisessä myytissä Atlakselle määrätään muista poikkeava kohtalo, sillä sotapäällikköä halutaan rangaista ankarimmin (Graves 1980/1960a, 41). Myyttirevisiossa Atlas pitää toisten titaanien rangaistusta kuolemaa pahempana, kun taas oman tuomionsa hän näkee jonkinlaisena kunnianosoituksena voimillensa: ”I was spared for my great strength” (*W*, 20). Atlaksen tuomio onkin ovela, sillä se hyödyntää paitsi Atlaksen voimia ja hänen rakkauttaan maapalloa kohtaan, myös hänen turhamaisuuttaan (*W*, 20, 70):

In a way I was allowed to be my own punishment. Because I loved the earth. Because the seas of the earth held no fear for me. Because I had learned the positions of the planets and the track of the stars. Because I am strong, my punishment was to support the Kosmos on my shoulders. I took up the burden of the whole world, the heavens above it, and the depths below. (*W*, 20–21.)

Nimien merkityksellisyyttä alleviivataan romaanissa *Sexing the Cherry* sekä teoksen päähenkilöiden että myyttirevision Artemiin ja Orionin kohtaloissa. Myös pienoisromaanissa *Weight* korostetaan myyttisten hahmojen kohtalon sitoutumista ja kietoutumista heidän nimiinsä, mitä Gavin Keulks pitää paitsi antiikin myyttisiä hahmoja kuvaavana piirteenä, myös Wintersonin romaanien henkilöhahmojen tyypillisenä strategiana (Keulks 2007, 156–157). Myyttirevisiossa lainataankin Atlas-nimen etymologiaa, joka määrää Atlaksen kohtalon ja tuomion sekä alkuperäisessä myytissä että myyttirevisiossa: ”It’s in my name, I should have known. My name is Atlas – it means ’the long suffering one’” (*W*, 22). Atlas alistuu pääkumarassa tuomionsa, sillä kohtalo on sanellut sen: ”Who is strong enough to escape their fate? Who can avoid what they must become?” (*W*, 22.) Atlaksen nimen yhteys Atlas-vuoreen kiteyttää toisen puolen hänen tuomiostaan, sillä samalla kun Atlas määrätään kannattelemaan maailmaa, tuomitaan hänet ulkopuolisuuteen ja hiljaisuuteen: ”I was dumb and still as a mountain. Mount Atlas they soon called me, not for my strength but for my silence.” (*W*, 23.)

Vaikka Atlas ei voi puhua, voi hän kuunnella maailman ääniä, ja jokainen ääni on Atlakselle viesti, jonka kautta hän yrittää purkaa ja ymmärtää maailmaa kokonaisuudessaan (*W*, 24). Atlas kuuntelee tarkasti ja osaa tulkita maailmasta saapuvia viestejä taitavasti. Esimer-

kiksi kuullessaan huokausten muuttuvan puun mahlan virraksi, tietää Atlas nymfin kovettuvan puuksi: ”Over there, a nymph is becoming a tree. Her sighs turn into sap.” (W, 24.) Nymfin transformoituminen puuksi viittaa antiikin jumala Apollon yritykseen raiskata nymfi Dafne. Myytissä Apollo yrittää pakottaa rakastamansa Dafnen rakastamaan häntä, ja vastusteleva Dafne muuttuu puuksi ennen kuin antaa itsensä Apollolle (Graves 1980/1960a, 78). *Weight*-romaanin myyttirevisioon, jossa toimii selvästi näkyviä ja tunnistettavia myyttisiä intertekstejä, piiloutuu myös muita, hienovaraisten intertekstuaalisten vihjeiden taakse kätkeytyviä myyttejä.

Maailmasta kantautuvat äänet ovat Atlakselle lohtu yksinäisyydessä ja ulkopuolisuudessa. Aina maailman äänet eivät kuitenkaan lohduta, vaan päinvastoin loukkaavat Atlasta: ”Listen, there’s a man telling a story about the man who holds the world on his shoulders. Everybody laughs. Only drunks and children will believe that.” (W, 25.) Atlaksesta on tuomionsa myötä tullut aluksi maailman tapahtumista sivuun syrjäytetty ja lopulta maailmasta täysin kadonnut – Atlas on muuttunut elävästä ja todellisesta antiikin sankarista jähmettyneeksi vuoreksi ja totuusarvon kadottaneeksi, fiktiiviseksi myytiksi. Kuitenkin myyttirevisiossa, jossa Atlas nostetaan eläväksi kertojaksi ja toimivaksi henkilöhahmoksi, asettuu Atlaksen olemassaolon ja tuomion kyseenalaistava kommentti valheen asemaan. Samalla leikitellään yleisellä käsityksellä siitä, mikä on totta ja mikä ei, ja nostetaan yhdeksi mahdolliseksi totuudeksi se, että Atlas todella kannattelee maapalloamme ja salakuuntelee keskustelujamme.

Sekä alkuperäisessä myytissä että Wintersonin myyttirevisiossa maailmaa kannattelevalta Atlakselta saapuu pyytämään apua Herakles, jonka tehtävänä on noutaa Hesperidien puutarhasta Heran kultaisen omenapuun hedelmiä (Graves 1980/1960b, 145; W, 29–30). *Weight*-romaanin kolmannessa luvussa Herakles saapuu tapaamaan Atlasta ja tapahtumien kuvaajaksi nousee ulkopuolinen, kaikkietävä kertoja. Myyttirevisiossa kuvataan mahtipontisesti ja irvailen sankarin astumista näyttämölle: ”Here he comes, the Hero of the World, wearing a lion-skin and swinging his olive club” (W, 29). Herakleen kunniallisuus kyseenalaistuu hänen rahvaanomaisessa ja jopa alatyylisessä puhetavassaan: ”Your punishment is to hold up the universe. My punishment is to work for a wanker.” (W, 29.) Herakles viittaa rangaistukseensa palvella kuningas Eurystheusta, jota myyttirevision Herakles halveksuu avoimesti: ”Yes, that slat-prick, gnat-witted, wine-sour Eurystheus” (W, 32). Pienoisromaanin *Weight* parodisia ja burleskeja piirteitä tarkastellut Hilde Staels (2009, 114) huomauttaa, että Herakleen alatyylisen puhettavan lisäksi hänen puheessaan vilisevät anakronismit asettuvat haastamaan eepin diskurssin ja genren rajoja. Herakleen ajalliset rajoitukset ylittäviä lau-

sahduksia ovat esimerkiksi: ”Ladon’s not a monster, he’s a tourist attraction” (W, 34) sekä ”She [Hera] was so beautiful that even a thug like Heracles wished he had shaved” (W, 39).

Alkuperäisessä myytissä mainitaan Herakleen palvelusvelvollisuuden kestävän kaksitoista vuotta (Graves 1980/1960b, 101), mutta lopulta luku 12 ei luonnehdikaan palvelusvuosia, vaan tehtäviä, ja Eurystheus määrää Herakleen suoritettavaksi kaksitoista urotyötä (mts. 145). *Weight*-romaanin myyttirevisiossa korostetaan Herakleen rangaistuksen ajallista ulottuvuutta: Herakles on määrätty kahdeksitoista vuodeksi tekemään kaiken, mitä Eurystheus häneltä keksii pyytää (W, 32). Herakleen rangaistuksen ajallisen ulottuvuuden korostaminen asettaa Herakleen ja Atlaksen kärsimät tuomiot toisilleen vastakkaisiksi, sillä Atlas on määrätty kannattelemaan maapalloa ikuisesti. Atlaksen rangaistus on luonteeltaan iätön ja ajaton (W, 25, 69), kun taas Herakleen tuomiolla on ajallinen päätepiste, jonka jälkeen hän vapautuu taakastaan.

Myyttirevision tapahtumat seurailevat uskollisesti alkuperäisen myytin juonta: Zeus on vietellyt Alkmenen, joka synnyttää Herakleen. Zeuksen puoliso Hera kantaa kaunaa miehensä lehtolapselle ja ajaa tämän hulluuteen, jonka seurauksena Herakles surmaa perheensä. Hyvitäkseen tekonsa Herakleen on palveltava kuningas Eurystheusta ja yhdennessätoista urotyösään hän tarvitsee Atlaksen apua. (Graves 1980/1960b, 85–86, 100–101, 145–146; W, 29–33.) Myyttirevisiossa Herakles selittää Atlakselle, miksi on tullut tämän luokse ja millaista apua hän kaipaa:

’You see, Atlas, my old mountain, my old mate, I have to get hold of some Hera’s apples – the special ones she got as a present from your Ma when she married Zeus. [--] If you *have* got the key, would you mind just popping down there and picking one or two, well three, as it happens, three golden apples for your old friend Heracles?’ (W, 33–34. Kursivointi alkuperäinen.)

Atlas suhtautuu varauksella Herakleehen, mutta tarjous houkuttelee häntä, sillä Atlas tietää Herakleen olevan ainoa, joka voi edes hetkellisesti vapauttaa hänet maailman painon alta: ”Heracles was a bastard and a blagger, but he was the only man alive who could relieve Atlas of his burden” (W, 34).

Myyttirevisiossa Atlas jakaa alkuperäisen myytin tavoin pelon Heran omenapuuta varti-oivaa Ladonia kohtaan, ja Herakles lupaa käydä surmaamassa käärmeen, jotta Atlas voi poimia kultaiset omenat (Graves 1980/1960b, 146; W, 34). Myyttirevision Herakles yrittää opettaa Atlakselle, miten sankarin kuuluu toimia: ”You’ve got to look them in the eye Atlas, show ’em who’s boss” (W, 35), ja rehvastellen marssii kohti Hesperidien puutarhaa kohtaamaan

Ladonin: "I'll go and kill him and bring us something to eat on the way back" (mp). Myyttirevisiossa Herakleen sankarillisuus saa naurettavaksi paisuvat mittasuhteet, ja kaikessa mahtipontisuudessaan Herakleesta tulee vitsi:

There he goes, the hero of the world, thick-cut as his olive-club. Is he a joke or a god? His doubleness is his strength and his downfall. He is a joke and a god. One or the other will be the death of him. Which is it?
(W, 35. Kursivointi alkuperäinen.)

Herakles on sekä jumala että vitsi, ja hänen henkilöahmonsa on kaksinaisuudessaan tragikoominen.

Alkuperäisessä myytissä Herakles ampuu nuolellaan Ladonin kuoliaaksi puutarhan muurien ulkopuolella seisten (Graves 1980/1960b, 146), kun taas myyttirevisiossa Herakles noudattaa omia neuvojaan, astelee puutarhaan ja kohtaa hirviön silmästä silmään. Surmaamansa käärmeen äärellä Herakles ei huomaa, että jumalatar Hera on saapunut hänen selkensä taakse. (W, 38–39.) Myyttirevisio esittelee juonenkäänteen, jota ei alkuperäisessä myytissä esiinny: Herakles kohtaa Hesperidien puutarhassa Heran. Myytistä myös poiketen, Hera ei merkitse Herakleelle ainoastaan hänelle kaunaa kantavaa kiduttajaa ja nöyryyttäjää, vaan samalla Hera edustaa myyttirevision Herakleelle tavoittamatonta ja siksi haluttavaa naista: "She [Hera] was there. His tormentor and his dream." (W, 39.)

Herakles myöntää sekä pelkäävänsä että himoitsevansa Heraa: "His prick kept filling and deflating like a pair of fire bellows. He wanted to rape her but he didn't dare." (W, 40.) Herakles ei uskalla toteuttaa salaista haavettaan, mutta ei myöskään kykene tukahduttamaan himoansa, vaan tyydyttää itsensä Heran silmien edessä (W, 43). Herakleen jopa liioteltu seksuaalisuus nousee esiin myös, kun hänen vaimonsa Deianeira yritetään raiskata. Samalla kun Herakles työntää surmaamansa päällekkäaajan ruumiin pois vaimonsa päältä, työntyy hän itse vaimonsa sisään. (W, 111.) Antiikin Kreikan mytologiassa Herakles on kuuluisa valloituksistaan: Herakleen kerrotaan muun muassa rakastelleen Thespiaen viidenkymmenen tyttären kanssa, minkä yksi versio väittää tapahtuneen viidessäkymmenessä yössä, toinen ainoastaan yhdessä yössä (Graves 1980/1960b, 96). Myyttirevisiossa Herakleen seksuaalisuus ei edusta miehekästä ja sankarillista kestävyyttä, vaan on Hilde Staelsin mukaan liioittelussaan groteskia ja irvailevaa: "The comic exaggeration of the 'low' life of the body [--] is a typical formal feature of burlesque [--]" (Staels 2009, 114).

Myyttirevisiossa esiintyvä Heran ja Herakleen kohtaaminen sysää alulle ajatuksen, joka kasvaa ideaksi ja lopulta teoksi. Ajatus herää Herakleen mieleen hänen ja Heran keskustelusta, jossa Herakles väittää Heran olevan hänen kohtalonsa:

'If I [Hera] seem like fate to you [Heracles], it is because you have no power of your own.'
 'No man was ever stronger.'
 'No man was ever weaker than you.'
 'You talk in riddles, like a woman.'
 'Then I will speak plainly, like a man. No hero can be destroyed by the world. His reward is to destroy himself. Not what you meet on the way, but what you are, will destroy you, Heracles.' (W, 41.)

Herakles hämmentyy Heran sanoista, jotka paitsi kyseenalaistavat kohtalon roolin Herakleen elämässä, myös ennustavat Herakleen tuhoksi käyvän hänen itsensä. Tähän asti myyttirevisioon Herakles on uskonut kohtalon määräävyyteen, eikä hän ole kyseenalaistanut omia tehtäviänsä, mutta nyt asiat ovat muuttuneet: ”Inwardly, some part of him was riven – not by doubt – he did not doubt what he must do, but by a question. He knew *what*, he no longer knew *why*.” (W, 45. Kursivointi alkuperäinen.)

Herakles palaa Atlaksen luo ja humaltuneena mutta vakavana esittää mieleensä nousseen kysymyksen Atlakselle: ”Why are we doing this, mate?” (W, 49). Koska Herakles esittää Atlakselle eksistentiaalisia, olemassaoloa koskevia kysymyksiä, pitää Hilde Staels Heraklesta Atlaksen auttajana tai jopa tämän pelastajana (Staels 2009, 115). Atlas kuitenkin pitää Herakleen kysymystä typeränä, sillä uskoo vankkumattomasti kohtalon johdatukseen ja voimaan:

Bent under the world like this, I hear all the business of men, and the more I hear them questioning their lot, the more I know how futile it is.
 [--] There is no *why*. There is only the will of the gods and a man's fate.
 (W, 50–51. Kursivointi alkuperäinen.)

Herakleen ja Atlaksen välinen keskustelu tyrehtyy ja kääntyy vitsiksi, eikä Herakles onnistu muuttamaan Atlaksen kohtalon uskoa. Herakles ei olekaan Atlaksen auttaja tai pelastaja, jollaiseksi Staels hänet kuvaa, vaan todellisena auttajana ja pelastajana toimii jumalatar Hera, jonka roolin Staels on analyysissään sivuuttanut. Kuitenkin Herakleen eksistentiaalisten kysymysten herättäjä on Hera, ja vasta tapaaminen Heran kanssa saa Atlaksen pohtimaan kohtaloa.

Aamun saapuessa on Herakleen aika lunastaa lupauksensa ja nostaa maailma Atlakselta omille harteilleen. Tehtävä osoittautuu luultua vaikeammaksi, ja Herakles hoputtaa Atlasta noutamaan omenat puutarhasta. (W, 53.) Atlaksella puolestaan ei ole kiirettä, vaan hän nauttii suorassa seisomisesta ja jäykentyneiden jäseniensä venyttelemisestä (W, 54). Puutarhaan saa-

puessaan Atlasta vastassa ovat vain rippeet puutarhan aikaisemmasta loistosta. ”The garden seemed to represent the loss of everything that had mattered to Atlas; his daughters, his peace and quiet, his own thoughts, his freedom, his pride” (W, 55), eikä Atlas voikaan jättää puutarhaansa siivottomaan tilaan. Atlas ryhtyy ehostamaan puutarhaa, mikä edustaa hänen pyrkimystään palauttaa paitsi puutarhansa loisto, myös muut hänen menettämänsä asiat.

Atlaksen askareet keskeyttää vanhan miehen hahmoon naamioitunut Zeus, mikä on toinen kohtaaminen, joka ei pohjaudu alkuperäisen myytin juoneen. Myyttirevisiossa naamioitunut Zeus utelee, mitä Atlas tekee puutarhassa, ja Atlas kertoo miehelle, että Herakles pitelee maailmaa Atlaksen puolesta ja saa samalla aikaa ajatella. Valeasussaan Zeus tiedustelee, mitä Herakles ajattelee. Atlas kertoo Herakleen ajattelevan itseään ja sitä, miksi hänen olisi noudatettava jumalten tahtoa ja kuvaa vastanneensa Herakleelle, ettei jumalia voi kyseenalaistaa. (W, 55–57.) Zeus jättää Atlaksen askareisiinsa huolestuneena: ”He did not doubt that even if Heracles was thinking now, he would not be thinking later. What he feared was that Atlas might begin to consider the nature of Heracles’s blind question.” (W, 57.)

Sillä välin maailman painon alla lähes rusentuva Herakles on löytänyt heikkoutensa sekä Heran sanoihin kätkeytyvän totuuden: ”Heracles’s strength was a cover for his weakness” (W, 59). Herakles on tottunut saamaan kaiken tahtomansa, ja mitä hän ei ole saanut suosiolla, on hän ottanut väkisin. Herakles väittää, ettei kukaan nainen ole voinut vastustaa hänen vetovoimaansa, mutta myyttirevisiossa paljastetaan, ettei Herakleen tarina ole tosi. (W, 60.) Yhdeksäs Herakleelle määrätty tehtävä johdattaa hänet amatsonijohtajan Hippolyten luo. Myyttirevisiossa Herakles kosii Hippolytea, mutta kun amatsoni kieltäytyy, nousee Herakleen julmuus esiin:

She said something about Amazons never marrying. Something silly like that, and he realised she was just a woman like the rest, who would never know what was good for her. He hesitated, and then knocked off her head the way you open a desert cactus. (W, 61.)

Alkuperäisessä myytissä Hippolyte tarjoaa itseään Herakleelle, tämän lihaksikkaaseen vartaloon viehättyneenä. Herakles kuitenkin epäilee väijytystä ja surmaa Hippolyten. (Graves 1960/1960b, 126.) Alkuperäisessä myytissä sekä myyttirevisiossa lopputulos on sama – Hippolyte saa surmansa – joskin aivan eri syistä. Myyttirevisiossa todetaan, että Herakleen tarina ei ole tosi, vaan totta on se, ettei yksikään Herakleen torjunut nainen ole jäänyt eloon kertomaan asiasta. (W, 60.) Myyttirevisiossa paljastetaankin sankaritarinan vaiettu puoli – kaikki se, mikä piiloutuu urotöiden ja sankaritekojen taakse.

Alkuperäisessä antiikin myytissä ei kuvata sitä, miksi Heraklesta kielletään poimimasta itse hedelmiä, eikä myöskään sitä, miten Atlas omenat poimii. Wintersonin myyttirevisiossa Herakles noudattaa myös sokeasti hänelle perustelematta annettua kehotusta olla itse poimimatta omenia, mutta syy paljastuu, kun Atlas on Herakleen puolesta noutamassa hedelmiä. Ensimmäistä omenaa kohti kurottautuessaan, maa alkaa jyristä Atlaksen jalkojen alla. Toiseen omenaan tarttuessaan Atlas tuntee rinnassaan viiltävän kivun. (W, 65.) Kolmas ja viimeinen omena, jonka Atlas puussa näkee, on niin raskas, että irrotettuaan hedelmän puusta, Atlas ei saa enää nostettua sitä maasta (W, 68).

Myyttirevisiossa Atlas on Äiti Maan poika, ja kaikki Äiti Maan jälkeläisten voima elpyy kosketuksesta maan kamaraan¹⁹ (Graves 1980/1960b, 146; W, 67–68). Maatessaan maassa, omassa elementissään Atlas ei saa nostettua omenaa, ja hän eksyy ajattelemaan elämäänsä ennen tuomiota, sitä miksi ylipäätään on lähtenyt mukaan titaaneiden sotaan ja mitä kaikkea hän on tuomionsa myötä menettänyt. Atlas pohtii, muuttaisiko mennyttä tai vaihtaisiko osaansa jonkun muun kanssa, mikäli hän voisi. (W, 68–70.) Atlas tietää huijaavansa itseään ajatusleikeissään, sillä hänen raskas taakkansa on myös rakas, se mikä antaa hänen elämänsä merkityksen ja mistä hän voi tuntea ylpeyttä:

When he cried for any relief from his monstrous burden, he did not really mean it. He was still Atlas. He was Lord of the Kosmos, wonder of the universe. His punishment was a clever one – it engaged his vanity. (W, 70.)

Kolmas alkuperäiseen myyttiin palautumaton kohtaaminen tapahtuu Atlaksen poimimassa Heran omenapuun hedelmiä, kun Hera saapuu jälleen Hesperidien puutarhaan, tällä kertaa tapaamaan Atlasta. Hera kysyy ivallisesti Atlakselta, miksei tämä poimi maassa odottavaa omenaa, ja Atlas toteaa naurahtaen, ettei pysty. (W, 72.) Hera paljastaa Atlakselle omenien todellisen arvokkuuden, jota ei mitatakaan kullassa, vaan tiedossa. Äiti Maan suurin lahja on menneisyyden ja tulevaisuuden tietäminen, ja hänen antamansa puun hedelmät edustavat poimijansa menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta. Siksi myyttirevisiossa Hera on asettanut Ladonin vartioimaan puuta, sillä ihmisten käsissä jumalille kuuluva tieto koituisi tuhoisaksi:

¹⁹ Myyttirevisiossa Atlaksesta tehdään Poseidonin ja Äiti Maan jälkeläinen ja samalla hänen vejekseen myyttirevisiossa nimitetään Antaeus, joka alkuperäisessä myytissä todella on Poseidonin ja Äiti Maan poika. Myös Antaeus kantaa Äiti Maan lahjaa, ja hänen voimansa palautuvat kosketuksesta maahan. Alkuperäisessä myytissä Antaeus on julma hallitsija, joka haastaa omaksi huvitukseksi ohikulkijoita painimaan kanssaan. Herakles tarttuu haasteeseen ja surmaa Antaeuksen. Myös *Weight*-romaanissa Antaeuksen ja Herakleen kuvataan otelleen keskenään ja ottelun päätyneen Antaeuksen kuolemaan Myyttirevisiossa Herakles on siis surmannut Atlaksen veljen. (Graves 1980/1960b, 146–147; W, 67–68.)

”Humankind continues in ignorance because knowledge destroys them. Everything that man invents he soon turns to his own destruction.” (*W*, 73–74.)

Antiikin Kreikan mytologiassa Heralla on kyky ja mahdollisuus lahjoittaa ennustamisen taito kenelle tahansa hän haluaa (Graves 1980/1960a, 53), ja myyttirevisiossa Hera jakaa sekä tämän taidon että mahdollisuuden Äiti Maan lahjoittaman omenapuun välityksellä ja antamalla Atlaksen poimia puun hedelmiä (*W*, 75). Hera kysyy Atlakselta, miksi tämä on valinnut juuri poimimansa omenat, ja Atlas väittää niiden olleen ainoat puussa roikkuneet hedelmät. Hera kehottaa Atlasta katsomaan uudelleen, ja todellisuudessa puu on täynnä hedelmiä, mutta kohtaloon uskova Atlas ei ole nähnyt mahdollisuutta valintoihin:

‘There was no enchantment, Atlas. You could not see the tree as it is. You could not see the changefulness of the world. All the pasts are yours, all these futures, all these presents. You could have chosen differently. You did not.’ (*W*, 75.)

Omena, jota Atlas ei saa nostettua ylös maasta, on Atlaksen nykyisyys, joka on painava, sillä se koostuu menneisyydestä sekä osoittaa suunnan tulevaisuuteen (*W*, 73). Myyttirevisiossa Atlaksen poimimista tiedon hedelmistä tärkein onkin nykyisyyttä edustava omena, sillä joka hetki on mahdollisuus muuttaa paitsi mennyt, myös tuleva. Atlas ei ole kuitenkaan vielä valmis tajuamaan Heran ja hänen lahjoittamiensa omenien merkitystä: ”He had no idea what Hera had been telling him, he hardly knew whether he cared.” (*W*, 76.)

Atlas palaa maailmaa kannattelevan Herakleen luo mukanaan kolme Heran kultaisen omenapuun omenaa. Alkuperäisen myytin tavoin Atlas esittää myyttirevisiossa Herakleelle tarjouksen myös toimittaa Herakleen puolesta omenat kuningas Eurystheukselle. (Graves 1980/1960b, 146; *W*, 80–81.) Antiikin myytissä Heraklesta on varoitettu hyväksymästä Atlaksen ehdotusta (Graves 1980/1960b, 146), kun taas myyttirevisiossa Herakles toimii omin avuin neuvokkaasti tilanteessa: ”Willy Heracles had no brains but plenty of cunning” (*W*, 83). Atlas piikittelee Heraklesta kysymällä, väsyttääkö häntä, eikä maailman alla epätoivoon ja uupumukseen vajonnut Herakles voi tietenkään myöntää sitä: ”Tired? No mate, I love it here, makes a change, no problem.” (*W*, 81.) Todellisuudessa Herakles on kauhistunut ajatuksesta, että Atlas jättäisi hänet taakkansa alle, ja keksii Atlaksen hyväsydämyyttä hyväksi käyttävän keinon huijata Atlasta. Sekä alkuperäisessä myytissä että myyttirevisiossa hyväuskoinen Atlas toteuttaa Herakleen toiveen, kun tämä pyytää mahdollisuutta asettaa pehmuste päänsä alle ennen kuin Atlas jatkaa matkaansa Eurystheuksen luo (Graves 1980/1960b, 146; *W*, 82). At-

las nostaa maailman Herakleen harteilta, Herakles poimii omenat ja ilkkuen jättää Atlaksen taakkansa alle: ”Better make yourself comfortable mate. I’m not coming back.” (W, 83.)

Myyttirevisiossa Herakles katsoo taakseen ja tuntee hetken syyllisyyttä:

Slowly, so as not to spill one drop of milk, Atlas lowered the Kosmos back onto his shoulders, and bent himself under the burden. He did it with such grace and ease, with such gentleness, love almost, that Heracles was ashamed for a moment. (W, 83.)

Herakles olisi tuntematta lainkaan epäilystä tai syyllisyyttä heittänyt maailman harteiltaan, mikäli siten olisi voinut vapauttaa itsensä. Herakles tietää Atlaksen voimiensa puolesta pystyvän samaan, mutta luonteeltaan ei. (W, 83–84.) Tämä seikka erottaa myyttirevision sankarit toisistaan ja ohjaa heidän elämänsä erilaisille urille.

Herakleen loppuelämä toteutuu pienoisoromaanin *Weight* myyttirevisiossa alkuperäisen myytin juonelle uskollisella tavalla. Herakles toimittaa omenat Eurystheukselle (Graves 1980/1960b, 146; W, 87) ja lopulta vapautuu Eurystheuksen palvelemisesta. Etsiessään paikkaansa Herakles saapuu Kaukasus-vuorille, jonka rinteillä Atlaksen veli Prometheus kärsii tuomiotaan tulen lahjoittamisesta ihmiskunnalle – joka päivä korppikotka repii Prometheuksen vatsan auki ja joka yö haavat umpeutuvat vain jotta julma rangaistus voisi toteutua myös seuraavana päivänä. Alkuperäisen myytin tavoin Herakles haluaa vapauttaa Prometheuksen kivuliaasta rangaistuksestaan ja onnistuu siinä isäänsä Zeukseen vetoamalla. (Graves 1980/1960b, 148; W, 88.) Myyttirevisiossa Herakleen tahto vapauttaa Prometheus kumpuaa Herakleen tuntemasta syyllisyydentunteesta Atlasta kohtaan (W, 89). Kun myyttirevisiossa Prometheus pyytää Heraklesta pelastamaan myös veljensä Atlas, loppuu Herakleen jalomieli-syys: “He would not save Atlas, no matter how much he pitied him, because there was the only man who could take his burden, and Heracles would never do that again” (W, 93 – 94).

Herakles asettuu lopulta aloilleen ja perustaa perheen vaimonsa Deianeiran kanssa. Kun Herakles on yhdessä Deianeiran kanssa pyrkimässä joen uoman ylitse, saapuu apuansa tarjoamaan kentauri Nessus. Herakles nostaa vaimonsa kentaurin selkään ja lähtee itse uimaan joen yli. Nessus karahtaa kuitenkin karkuun Deianeira selässään ja yrittää raiskata hänet. Herakleen nuoli ennättää pelastamaan Deianeiran, ja ennen kuolemaansa Nessus kertoo Deianeiralle salaisuuden, jonka avulla hän pystyy pitämään Herakleen ikuisesti uskollisena. Nessuksen neuvoja noudattaen Deianeira sekoittaa kentaurin verta hänen siemennesteeseensä ja laittaa seoksen talteen. (Graves 1980/1960b, 190–193; W, 110–111.) Kun Herakles haluaa tuoda sotasaaliinaan kauniin Iolen mukanaan kotiin, sivelee mustasukkainen Deianeira ken-

taurin eritteet Herakleen paidalle. Uhratessaan Zeukselle Herakles pukee Deianeiran lähettämän paidan, ja kentaurin lupaus osoittautuu valheeksi – paita syövyttää Herakleen ihon ja lopulta surmaa hänet (Graves 1980/1960b, 201; W, 115–118).

Myyttirevisiossa sekä Hera että Zeus ovat osuneet oikeaan Herakleen kohdalla. Heran ennustus siitä, että Herakleen tuhoksi käy lopulta hän itse, toteutuu, kun Herakleen surmaksi koituu hänen oma uskonon luonteensa (W, 119). Zeus osoittaa myös tuntevansa poikansa hyvin, sillä kun Herakles alkaa epäillä omaa kohtaloansa sekä jumalien tahtoa, ei Zeus usko Herakleen sokeiden kysymysten johdattavan Heraklesta tekoihin. Koska Herakles ei löydä vastausta kysymykseen ”miksi?”, unohtaa hän koko kysymyksen ja hiljentää ajoittain päässään alkavan ajatusten hyörinän: ”For a second, the buzzing started again, in the usual place, by his temple. He hit his head. The buzzing stopped.” (W, 116.) Myyttirevisiossa Herakles viettää elämänsä alkuperäiselle myyttille uskollisella tavalla – kohtalo johdattaa myyttirevision Herakleen noudattamaan hänen myyttisen hahmoesikuvansa jälkiä sekä elämässä että kuolemassa. ”Who is strong enough to escape their fate?” (W, 22).

Alkuperäisessä myytissä Zeus on neuvotellut pojastaan Herakleesta sopimuksen Heran kanssa – mikäli Herakles saa suoritettua kaikki kuningas Eurystheuksen määräämät kaksitoista tehtävää onnistuneesti, tulee Herakleesta kuoltuansa jumala muiden olymposlaisten jumalien rinnalle (Graves 1980/1960b, 86). Kun kentauri Nessus lopulta päättää Herakleen ihmiselämän, toteutuu Zeuksen ennustus siitä, että Heraklesta ei voi päihittää kukaan elävä, vaan hänen tuhoon käy kuollut vihollinen (mts. 202). Samalla lupaus kuolemattomuudesta toteutuu, ja Herakles nousee yhdeksi kahdestatoista Olympos-vuoren jumalasta. Läpi Herakleen ihmiselämän hänen arkkivihollisensa viittaa kannatellut Hera adoptoi jumala-Herakleen omaksi lapsekseen ja naittaa hänet tyttärelleen Hebelles. (Mts. 203.)

Antiikin mytologian tunnetuin hahmo Herakles nousee siis alkuperäisessä myytissä sankarillisen ihmiselämänsä jälkeen kuolemattomaksi jumalaksi isänsä Zeuksen rinnalle. Myyttirevisiossa esitetään alkuperäisestä myytistä tuttu ennustus Herakleen kuolemasta: ”*No man shall kill Heracles, but a dead enemy*” (W, 118, kursivointi alkuperäinen), ja myös myyttirevisiossa ennustus muuttuu todeksi. Romaanin *Weight* myyttirevisiossa ei kuitenkaan Zeuksen ja Heran välillä tehdä sopimuksia, eikä anneta lupauksia Herakleen kuolemanjälkeisestä elämästä jumalana. Kun Nessus koituu Herakleen surmaksi, päättyy Herakleen tarina. Tarinansa päättymisen myötä päättyy myös Herakleen elämä, mistä todistaa se, että maailmaa kannatteleva Atlas kuulee Herakleen kuolemasta, mutta ei enää mitään muuta sen jälkeen Olymposvuorelta (W, 123). Myyttirevisiossa Hera säilyy Herakleen vihollisena loppuun asti, sillä He-

rakleen kuoleman ja hänen tarinansa viimeisen luvun sinetöi Heran ivallinen hymy: ”And Hera, far away, smiled her ironical smile. He had killed himself after all. She knew he would.” (W, 119.) Myyttirevisiossa Herakleen sankarillisuus kyseenalaistetaan, eikä Herakleelle myöskään suoda ihmiselämän jälkeistä ikuista elämää ja kunniaa jumalana.

Myyttirevisio päättää Herakleen tarinan hänen kuolemaansa, josta alkuperäisessä myytissä vasta alkavat kertomukset Herakleen elämästä kuolemattomana jumaluutena. Alkuperäisessä myytissä Atlas jää kannattelemaan maailmaa, kun Herakles pinkoo karkuun omenat vyöllään, eikä Atlaksesta tämän jälkeen kerrota. *Weight*-romaanin myyttirevisiossa kuitenkin jatketaan Atlaksen tarinaa siitä, mihin se antiikin mytologiassa päättyy. Herakleen kadotessa Atlaksen näköpiiristä tuntee Atlas Herakleen vieneen mennessään häneltä kaiken:

As he [Heracles] pushed the stars out of the way and began to fade through the warp of time, Atlas saw his past, present and future, disappear with him. Now his life has no demarcations, no boundaries. There was nothing [--].” (W, 84.)

Atlas jää yksinäisyyteen, tyhjiyteen ja ajattomuuteen, jossa hän alkaa kuvitella katselemaansa Mars-planeettaa omaksi, uudeksi puutarhakseen. Mielikuvituksen maailmassa ei ole rajoja eikä rangaistuksia ja Atlas saa vapaasti haaveilla mahdottomasta. Kapinoitsijoita rangaistaan aina samalla tavoin – ottamalla pois vapaus ja kahlitsemalla henki. (W, 104.) Kuitenkin tuomittu Atlas on vapaa ajattelemaan: “They had got it the wrong way round [--]. His mind was always escaping. They had captured his body, but not his thoughts.” (W, 105.)

Hiljalleen Atlaksen ajatuksissa alkaa kasvaa siemen, jonka Hera istutti hänen mieleensä, kun hän oli poimimassa kultaisen omenapuun hedelmiä (W, 106). Ajatuksen kirkastuminen vie kuitenkin aikaa, ja vaikka Atlas elää ajattomassa tilassa mielikuvituspuutarhaansa rakentaen, kulkee ajan sekä muutosten virta Atlaksen kannattelemassa maailmassa:

Atlas heard of the death of Heracles. It was the last thing he heard from Olympus. No one told him the old gods had vanished or that the world had changed through a pale savior on a dark cross. (W, 123.)

Atlas on menettänyt sekä ajantajun että yhteytensä maailmaan. Vasta vuonna 1957 Atlas saa jälleen kuulla kannattelemaansa maailmasta, kun hänen päänsä ympäriltä kuuluu outoa surinaa ja Atlas näkee pienessä sukkulassa paksun ikkunalasin takana kasvot. Nuo kasvot eivät kuitenkaan ole ihmisen:

Atlas cracked open the sputnik and found Laika, strapped down, unable to move, partly bald with fear and covered in sweat and urine and her own faeces. With infinite care, Atlas freed the dog and set it down safely on nothing and gave it water to drink. (W, 126.)

Myyttirevisiossa Venäjältä vuonna 1957 avaruuteen lähetetty historiallinen Laika-koira saapuu päättämään Atlaksen yksinäisyyden. Laika kertoo Atlakselle maailman tapahtumista, mutta voi luonnollisesti kertoa ainoastaan itselleen tutusta maailmasta: "[--] [Laika's] world stopped in 1957 and it was the Soviet Union, so Atlas thought that everyone now ate beetroot and turnip and shivered in zero temperatures in concrete apartments" (W, 133). Laikan merkittävyys ei olekaan sen välittämässä tiedoissa, vaan koiran herättämässä tunteessa:

Atlas had long ago ceased to feel the weight of the world he carried, but he felt the skin and bone of this little dog. Now he was carrying something he wanted to keep, and that had changed everything. (W, 127.)

Kun Atlas on löytänyt jotain sellaista, jonka hän tahtoo pitää, herää kysymys, miksi kannatella jotakin, mitä ei halua. Atlas kääntyy katsomaan maapallon kauneutta – meren hohtavaa sini-syyttä ja planeetan jäänvalkoisia lakkeja keskellä avaruutta – eikä mikään ole Atlakselle kauniimpaa. Yllättäen Atlaksen mieleen nousee outo ajatus: "Why not just put it down?" (W, 134.)

Atlas irrottaa kätensä maapallon ympäriltä, varovasti kumartuu ja laskeutuu polvilleen. Äkkiä Atlas tipahtaa vatsalleen ja odottaa säikähtäneenä, mitä tapahtuisi. "Nothing happened" (W, 150) - maapallo jää vankkumattomasti paikoilleen, vaikka Atlas ryömii sen alta pois. Paikallensa pysähtyneenä, muuttumattomana, hiljaisuuteen ja yksinäisyyteen tuomittuna Atlas on tuhansien vuosien ajan kantanut maapalloa harteillaan, ja vihdoinkin hänen mielessään kytenyt ajatus muista mahdollisuuksista, valinnoista ja vapaudesta kypsyy teoksi. Atlaksen kannattelema maailma on elänyt jatkuvassa muutoksen tilassa Atlaksen pysyessä ja pysytellessä samana: "[H]e had only the punishment of forever. Forever to be the same person. Forever to perform the same task." (W, 69.) Muutos on kuitenkin lopulta väijäämätöntä: "Is it failure for morning to become afternoon, or afternoon to turn into peaceful evening and star-bright night?" (W, 71).

Alkuperäisessä myytissä Atlas kantaa maailmaa harteillaan tuomion hetkestä ikuisuuteen, Herakleen ainoastaan hetkellisesti vapauttaessa Atlaksen taakastaan. Myyttirevisiossa jatketaan Atlaksen tarinaa siitä, mihin se alkuperäisessä myytissä päättyy ja Atlas vapautetaan maailman painon alta, hänet vapautetaan vanhempiensa painosta ja kohtalon langettamasta tuomiosta. Myyttirevisiossa Atlaksen vapautuminen kiistää lopullisesti kohtalon olemassaolon ja osoittaa, että ei ole kohtaloa, on ainoastaan mahdollisuuksia ja valintoja. Se, että Atlas päästää irti maailmasta ja laskee taakkansa, todistaa että aina voi valita toisin.

Wintersonin pienoisromaanin *Weight* myyttirevisio noudattelee pääpiirteissään sen interteksteinä toimivien, kreikkalaisesta mytologiasta peräisin olevien myyttien juonikaavoja. Myyttirevision päähenkilöt Atlas ja Herakles muistuttavat myyteistä tuntemiamme hahmoja, ja ne voidaan nimien lisäksi hahmoihin liittyvien tapahtumien perusteella tunnistaa klassisista myyteistä uusiokäyttöön poimituiksi hahmoiksi. Uudelleenkirjoittamassaan myytissä Winterson kuitenkin muuttaa paitsi henkilöahmoja myös tapahtumaketjun palasia.

Weight-romaanin myyttirevisiossa uudelleenkirjoittamisen keinoiksi nousevat henkilöahmojen luonteiden ja kohtaloiden muuttaminen sekä keskeisellä tavalla alkuperäisen myyttisen tarinan jatkaminen ja toisaalta myös sen kesken katkaiseminen. Suurena sankarina tunnettu Herakles asetetaan hänen sankarillisuutensa kyseenalaistavaan parodiseen ja irvailuvaan kehykseen, ja vaikka Herakleen hahmon kohdalla tapahtumat ja juoni pääosin seuraavat uskollisesti alkuperäistä myyttiä, ei myyttirevisiossa nosteta Heraklesta ikuisesti eläväksi jumalaksi, vaan hänen ihmiselonsa päättyessä päättyy Herakleen tarina ja elämä kokonaisuudessaan. Antiikin Kreikan mytologiassa Atlasta ei aseteta erityisen hohdokkaaseen asemaan, vaan hänet tunnetaan jumalia vastaan taistelleena, kapinoinnistaan tuomittuna sekä helposti huijattavana jättiläisenä. Myyttirevisiossa ei käännetä Herakleen ja Atlaksen rooleja päinvas- taisiksi ja luoda Atlaksesta uutta sankaria maailmalle, mutta eräänlainen sankari Atlaksesta kuitenkin myyttirevisiossa tulee – hän nousee oman elämänsä sankariksi. Myyttirevisiossa Atlas on Heraklesta vahvempi siinä mielessä, että toisin kuin Herakles, hän uskaltautuu pakenemaan hänelle saneltua kohtaloa ja muuttamaan elämänsä. Myyttirevisiossa aktivoidaankin Atlaksen nimen toinen mahdollinen etymologinen selitys – ”he who dares” (Graves 1980/1960b, 383). Alkuperäisessä myytissä ikuisesti maailmaa kannattelemaan tuomittua Atlasta ei vapauteta tehtävästään kuin ainoastaan hetkellisesti, kun taas myyttirevisiossa Atlas vapautuu taakastaan noudattamalla omaa tahtoansa kohtalon sijaan ja tekemällä omat valintansa toisten valinnoista ja määräyksistä piittaamatta.

Romaanin *Sexing the Cherry* myyttirevisioon verrattuna *Weight*-pienosisromaanin myyttirevisiossa sukupuoli ja sukupuoleen liittyvät rooliodotukset sekä niiden haastaminen eivät ole yhtä keskeisessä roolissa. Kuitenkin myös romaanin *Weight* myyttirevisiossa nostetaan esiin joitain feministiselle tulkinnalle avautuvia yksityiskohtia. Esimerkiksi elollinen ja naispuolinen maapallo yhdistetään Atlaksen maailmansyntykertomuksessa antiikin Kreikan feminiiniseen alkujumalaan, Äiti Maahan. Lisäksi myyttirevisiossa on nostettu juonen kannalta keskeiseen asemaan hahmo, joka ei alkuperäisessä myytissä ole yhtä merkittävässä roolissa – jumalatar Hera. Heralla on Äiti Maan tavoin tärkeä rooli alkuunpanijana: myyttirevisiossa

Äiti Maa toimii elämän ja Hera vapauden synnyttäjänä. Hera herättää keskusteluissaan paitsi Herakleen, myös Atlaksen pohtimaan kohtaloa sekä valinnan mahdollisuutta ja laittaa liikkeelle voiman, joka lopulta vapauttaa Atlaksen.

Vaikka myyttirevision juoni pääosin toistaa alkuperäisten antiikin Kreikan myyttien tapahtumia, asetetaan myyttirevisiossa myös haastamaan alkuperäinen mytologia. Esimerkiksi Herakleen kertomus naisten valloittamisesta ja siitä, miten kukaan nainen ei ole voinut vastustaa häntä, osoittautuu myyttirevisiossa valheeksi, kun Herakleen paljastetaan surmanneen muun muassa hänet torjunut Hippolyte. ”That was his story” (W, 60) – tarina on Herakleen näkökulma, ei totuus. Myyttirevisiossa muistutetaan useaan otteeseen siitä, että tarinat ovat aina jostakin näkökulmasta kerrottuja ja siten korkeintaan osia totuudesta: ”There are several versions of this war [story]” (W, 19).

Myyttirevisiossa punotaan yhteen totuusarvoiltaan perinteisesti eriarvoisina pidettyjä diskursseja, ja ”fiktiivinen” myytin diskurssi sekä ”objektiiviset” tieteen sekä historian diskurssit asetetaan myyttirevisiossa lomittain siten, että eri äänistä ja diskursseista muodostuu yksi, yhteinen tarina. Oletetusta totuusarvosta riippumatta lopulta kaikki diskurssit muodostuvat tarinoista, tarinoista jotka aina ovat luonteeltaan rakennettuja ja rajoitettuja: ”Science is a story. History is a story. These are the stories we tell ourselves to make ourselves come true.” (W, 145.) Tiede, historia ja myytti ovat yksinään riittämättömiä, ja myyttirevisiossa pyritään osoittamaan, että vasta punomalla eri diskursseja ja ääniä voidaan saavuttaa jonkinlainen ymmärrys.

Selvästi Lyotardin kuuluisia teesejä toistava pienoisromaani asettuu postmoderniksi teokseksi, joka diskursseja yhdistelemällä venyttää paitsi klassisen myyttisen maailman, myös omaelämäkerran rajoja. *Weight*-romaanin myyttirevisio rikkookin perinteisiä kirjallisia konventioita sekoittaessaan eri genrejä toisiinsa – ”[d]espite its classical foundations, [-] *Weight* enlists and actually depends upon postmodern aesthetics for its structure and meaning” (Keulks 2007, 157). Pienoisromaanissa yhdistyvät moderni tieteen ja teknologian maailma, antiikin myytin kuviteltu maailma sekä kirjailijan omaelämäkerrallinen olemassaolo (Staels 2009, 111), ja eri tarinamaailmojen sekoittaminen luo Brian McHalen kuvaileman ontologisen skandaalin, jossa maailmojen totut rajat rikkoutuvat. Romanissaan *Weight* Winterson luo postmodernin myyttirevision, jossa paitsi esiintyy monia postmodernille kirjallisuudelle tyypillisiä piirteitä, myös nousee selvästi esiin postmodernismin kriittinen ja kyseenalaistava luonne.

Kuten jo luvussa 4.1. totesin, *Weight* on autofiktiivinen teos, jossa esiintyvät rinnakkain antiikin mytologiasta kumpuavat sekä omaelämäkerralliset ainekset. Pienoisromaanin kahdessa ensimmäisessä luvussa Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtinen kertoja esiintyy minäkertojana Atlaksen nimissä ja Atlaksen myyttiseen hahmoon samaistuneena. Romaanin loppupuolen kahdessa luvussa sama minäkertoja nousee jälleen ääneen, mutta tällä kertaa ilman valeasua. Atlaksen kantama maailman paino muuttuu myyttirevisiossa symboliseksi taakaksi, elämän ja menneisyyden lastiksi. Omaa maapalloansa kantaa Atlas-syndroomaa poteva, Jeanette Wintersoniksi identifioituva minäkertoja: ”The more I did the more I carried. Books, houses, lovers, lives, all piled up on my back [--]” (W, 99). Myyttirevisiossa Atlaksen vapautuminen kohtalostaan merkitsee todellisuudessa hänen vapautumistaan vanhemmistaan sekä menneisyydestään, ja teoksen kirjoittajan asemaan asettuessaan Atlakseen samaistuva minäkertoja vapauttaa taakastaan sekä Atlaksen että itsensä. Pienoisromaanissa *Weight* esite-täänkin paitsi myyttirevisio myös revisio ja uusi mahdollisuus omalle elämälle.

Romaanin päätössanat kuuluvat Jeanette Wintersonin kanssa näennäisen identtiselle minäkertojalle:

All that we can see is only a fraction of the universe.

Some matter is detectable only by its gravitational effects on the rotation of galaxies. This is called dark matter and no one knows its composition. Dark matter could be conventional matter, like the small stars called Brown Dwarfs, or it could even be black holes.

Or it could be Atlas holding up the universe.

But I think it is Atlas and Laika walking away. (W, 151. Kursivointi alkuperäinen.)

Winterson vapauttaa myyttirevisiossaan Atlaksen eepin hahmon vääjäämättömästä kohtalosta, ikuisesta tuomiosta kantaa maailma ja pysyä paikallaan, muuttumattomana. Kuten Hilde Staels on artikkelissaan todennut: ”In *Weight*, Atlas is shown to change from being an absolutely bounded and preformed epic hero, in a story world dominated by a single unifying perspective, to becoming a novelistic character who gains a new perspective on himself” (Staels 2009, 113). Atlas vapautetaan myyttirevisiossa antiikin mytologiasta ja kiinnitetystä ja kohtaloon sidotusta myyttisen sankarin identiteetistä. Kun kertoja päättää teoksen sanoihin: ”*But I think it is Atlas and Laika walking away*” (W, 151, kursivointi alkuperäinen), vapauttaa hän Atlaksen myös pienoisromaanin sivuilta. Kertoja kuvaa oman, moniäänisen ja monikerroksisen versionsa Atlaksen tarinasta, mutta ei kiinnitä tai sido Atlaksen hahmoa kertomukseensa, vaan säilyttää Atlaksen myytin ja tarinan yhä avoimena uudelleenkirjoittamiselle.

Liedeke Plate väittää artikkelissaan “Remembering the Future; or, Whatever Happened to Re-Vision?” (2008) uudelleen kirjoittamisen ja revision voiman kadonneen nykykirjallisuudessa, jota hallitsevat markkinavoimat. Platen mukaan naiskirjailijat ovat aikaisemmin luoneet mahdollistavia ja tulevaisuuteen suuntautuvia revisioita kirjoittamalla uudelleen, mutta nykykirjallisuudessa menneisyydestä ja muistoista on tullut kierrätettäviä kulutushyödykkeitä, joilla ei ole revisionistista voimaa. (Plate 2008, 401–402.) Plate yhdistää Wintersonin pienoisromaanin *Weight* osaksi kirjallisuutta, jota ”uudelleen kirjoittamisen” sijaan ohjaa ”uudelleen myymisen” -periaate (mts. 405). Korostaessaan Wintersonin pienoisromaanin kaupallista luonnetta (ja totta on, että kustannusyhtiö Canongate on hyödyntänyt myyttien vetovoimaa myyntiartikkeleina) Plate ei näe teoksen haastavia ja mahdollistavia voimia. Plate peräänkuuluttaa aitoa revisionistista uudelleen kirjoittamista, jossa menneisyyden avaaminen vaihtoehdoille tarinoille merkitsee myös tulevaisuuden avaamista uusille mahdollisuuksille (mts. 391), mutta ei huomaa että Wintersonin romaani *Weight* vastaa hänen vaatimuksiinsa – *Weight*-pienoisromaanin myyttirevisio avaa kulttuuriperintöömme keskeisesti kuuluvan antiikin mytologian uudelleen tarkastelulle sekä vapauttaa myyttisen sankarin Atlaksen kohtalostaan ja samalla osoittaa, että jokainen hetki pitää sisällään mahdollisuuden muuttaa tulevaisuus.

5. PÄÄTÄNTÖ

Olen tarkastellut pro gradu -tutkielmassani sitä, millaisia myyttirevisioita Jeanette Winterson luo romaanissaan *Sexing the Cherry* sekä pienoisromaanissaan *Weight*. Myyttirevisioiden tarkastelun teoreettiseksi lähtökohdaksi olen ottanut postmodernin intertekstuaalisuuden sekä myyttikriittisen tutkimusperinteen kehykset. Myyttirevisio-käsitteen olen poiminut feministisen myyttikritiikin parista, mutta olen määritellyt käsitteen Christian Morarun uudelleenkirjoittamisen määritelmään nojaten. Tutkielmassani myyttirevisio merkitseekin klassisia, antiikin Kreikan myyttejä interteksteinään käyttävää uudelleenkirjoittamisen muotoa, jossa luodaan suhteellisen yksityiskohtainen kerronnallinen vastine interteksille ja joka on luonteeltaan revisionistista eli kulttuurisesti haastavaa sekä poliittisesti mahdollistavaa. Analyysin metodina olen käyttänyt vertailevaa lähiluentaa, jossa olen kiinnittänyt huomion alkuperäisten myyttien ja Wintersonin myyttirevisioiden välisiin yhtäläisyyksiin ja eroihin sekä kerronnan, juonen, henkilöhahmojen että motiivien tasoilla. Myyttirevisioissa esiintyvien muutosten ja murrosten kautta olen kuvannut, miten uudelleenkirjoitetut myytit suhteutuvat alkuperäisiin myytteihin ja miten niitä haastavat.

Jeanette Wintersonin romaaneissa myyttirevisiot kytkeytyvät niiden interteksteinä toimiviin alkuperäisiin myytteihin esimerkiksi myyttisten tapahtumapaikkojen sekä myyttistä tunnettujen juonen osien ja tapahtumien välityksellä. Kuitenkin selvimpänä tuntomerkkinä ja yhteyden luoja myyttisiin interteksteihin toimivat myyttirevisioissa antiikin Kreikan mytologiasta uusiokäyttöön poimitut myyttiset hahmot, jotka asettuvat interfiguraaliseen kehykseen mallihahmoiltaan lainaamiensa nimien välityksellä. Luodut myyttirevisiot kuitenkin myös poikkeavat myyttisistä interteksteistään, ja myyttirevisioissa käytettyjä uudelleenkirjoittamisen keinoja ovat muun muassa alkuperäisten myyttien (1) täydentäminen, esimerkiksi puuttuvasta näkökulmasta käsin tai puuttuvien tapahtumien kuvausten osalta, (2) jatkaminen, eli alkuperäisen myytin jälkeisten tapahtumien kuvaaminen, (3) keskeyttäminen, eli alkuperäisen myytin juonen selvä ja tarkoituksenmukainen kesken katkaiseminen, sekä erilaiset (4) käänteisyyden ja (5) muuntelun strategiat.

Romaanin *Sexing the Cherry* myyttirevisiossa uudelleenkirjoittamisen kohteena on antiikin Kreikan myyttisten hahmojen jumalatar Artemiin sekä kuuluisan metsästäjän Orionin kohtaaminen. Myyttirevisiossa hahmojen kohtaaminen esitetään jumalatar Artemiin näkökulmasta ja alkuperäistä myyttiä muunnellaan henkilöhahmojen sekä juonen ja sen tapahtumien osalta. Alkuperäisestä myyttistä poiketen myyttirevisiossa sankarin irvikuvaksi muuttuva Ori-

on raiskaa vapautta kaipaavan jumalatar Artemiin. Artemis ei suostu alistumaan uhriksi, vaan nousee kostajan rooliin surmaamalla Orionin. Murhatekonsa jälkeen Artemis ei kohota Orionia taivaan tähtikuvioksi, vaan sen sijaan hautaa tämän ruumiin maahan. Myyttirevisio avaa antiikin mytologian uudelleen tarkastelulle sukupuoleen kytkeytyviä rooli-dotuksia haastaen. Myyttirevisio on romaanissa sivumääräisesti pienessä osassa, mutta kuten analyysissäni olen osoittanut, on se kuitenkin teoskokonaisuuden teemojen sekä tulkinnan kannalta merkittävässä roolissa.

Pienoisromaanin *Weight* myyttirevisio kattaa valtaosan teoksesta, jossa antiikin Kreikan myytti Atlaksesta yhdistyy autofiktiivisessä romaanissa osaksi omaelämäkerrallista kehystä. Myyttirevisio noudattelee näennäisen uskollisesti alkuperäistä antiikin mytologiaa, ja keskeisin uudelleenkirjoittamisen strategia romaanin myyttirevisiossa onkin Atlaksen tarinan jatkaminen siitä, mihin se intertekstinä toimivassa myytissä päättyy. Myyttirevisiossa ikuisesti maailmaa kannattelemaan tuomittu Atlas vapautetaan kohtalostaan ja samalla sekä staattisesta myytin maailmasta että lopulta myös pienoisromaanin sivuilta. Myyttirevisio avaa kreikkalaisen mytologian paitsi yksilölliselle elämäntarinalle myös postmodernille tulkinnalle.

Myyttirevisio Artemiista ja Orionista asettuu romaanissa *Sexing the Cherry* esiintyvien useiden muiden diskurssien rinnalle ja lisää romaaniin historian, luonnontieteen ja satujen rinnalle myyttisen ulottuvuuden. Pienoisromaanin *Weight* myyttirevisio pitää itsessään sisälleen useita, perinteisesti totuusarvoiltaan eriarvoisina pidettyjä diskursseja ja liittää tieteen, historian ja myytin diskurssit vuoropuheluun toisiaan täydentäviksi ääniksi. *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisiossa Artemiin henkilöahmo esittää kysymyksen, joka kyseenalaistaa historiallisen tiedon luotettavuuden: ”What would history make of tonight” (SC, 152). *Weight*-pienoisromaanin myyttirevisiossa historian lisäksi tiede asetetaan kertomukseksi muiden rinnalle: ”Science is a story. History is a story.” (W, 145.)

Romaanien *Sexing the Cherry* ja *Weight* myyttirevisiot haastavat perinteisiä kirjallisia konventioita ja rikkovat genrejen rajoja. *Sexing the Cherry* -romaanin myyttirevisio horjuttaa historiallisen romaanin lajityyppiä, sillä historialliseen diskurssiin eivät perinteisesti kuulu antiikin myyttiset hahmot. Lisäksi myyttirevisiossa kumotaan perinteinen sankaritarina, kun Artemis kieltäytyy olemasta osa Orionin tarinaa. Romaanissa *Weight* omaelämäkerran ja fiktiivisen tekstin rajat hämärtyvät, kun myytti ja yksilöllinen elämäntarina asettuvat rinnakkain. Samalla pienoisromaanin myyttirevisio venyttää klassisen myytin maailman rajoja yhdistäessään antiikin myyttiin historian sekä nykyaikaisen tieteen maailmat.

Sosiokulttuurisella tasolla myyttirevisiot näyttäisivät palvelevan osittain samoja ja osittain eriäviä funktioita. Romaanin *Sexing the Cherry* myyttirevisiossa haastetaan voimakkaasti sukupuoleen liittyviä rooli-dotuksia, erityisesti naiseuteen liitettyjä stereotyyppioita. Pienoisromaanin *Weight* myyttirevisio ei keskity niinkään sukupuoleen kytkeytyviin kysymyksiin, vaan asettuu kritisoimaan kohtaloa, uskontoa ja jumalia sekä kaikkia muita voimia, joille ihmiset luovuttavat omat yksilölliset elämänsä ja valintansa. Myyttirevisioissa kritisoidaan klassisen mytologian androsentrisyyttä, haastetaan sukupuoleen kytkeytyviä rooli-dotuksia sekä kyseenalaistetaan voittajien historia ja sankareiden mytologia.

Kuten johdannossa kuvasin, haluan kiinnittää huomioni myös siihen, minkä puolesta myyttirevisioissa puhutaan. Analyysilukujen pääotsakkeissa olenkin tuonut esiin myyttirevisioiden kantamat sanomat: lopulta on kohdattava itsensä, ja aina voi valita toisin. Myyttirevisioissa kannustetaan itselle rehelliseen ja uskolliseen olemiseen ja elämiseen, olemassa olevien mahdollisuuksien näkemiseen sekä omien valintojen rohkeaan tekemiseen. Myyttirevisioissa puhutaan yksilöllisen olemisen ja elämisen tapojen puolesta, ja sama filosofia luonnehtii mielestäni kokonaisuudessaan Jeanette Wintersonin romaanituotantoa.

Tutkielmani kannalta keskeisiksi lähteiksi ovat osoittautuneet erityisesti Christian Morarun teos *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) sekä Wolfgang G. Müllerin artikkeli "Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures" (1991). Christian Morarun määritelmä käsitteelle "uudelleenkirjoittaminen" sekä hänen esityksensä postmodernin uudelleenkirjoittamisen kulttuurisista ja poliittisistä mahdollisuuksista ovat tukeneet ja jäsentäneet aihettani sekä tutkielmaani kokonaisuudessaan. Lisäksi Wolfgang G. Müllerin käsite "interfiguraalisuus" osoittautui tutkielmassani hyödylliseksi analyttiseksi välineeksi myyttirevisioiden henkilö- ja hahmojen välisestä luonnetta kuvattaessa sekä määriteltäessä hahmojen suhdetta antiikin Kreikan mytologiasta tunnettuihin mallihahmoihinsa.

Vaikka Jeanette Wintersonin tuotantoa on tutkittu paljon, olen tutkielmassani nostanut esiin aiemmassa tutkimuksessa katveeseen jääneen näkökulman. Tästä syystä myyttirevisioita analysoivissa luvuissa keskustelu varhaisemman tutkimuksen kanssa jää suhteellisen vähäiseksi. Valitettavaa on, että niistä harvoista tutkimuksista, jotka analyysissaan sivuuttavat romaaneissa *Sexing the Cherry* ja *Weight* esiintyviä myyttirevisioita, eivät kaikki ole saatavilla. Esimerkiksi pienoisromaanin *Weight* myytin ja omaelämäkerran yhdistävää luonnetta tarkasteleva Zekiye Antakyalioglun artikkeli on osa kokoelmateosta *Winterson Narrating Time and Space* (2009), jota ei ole tavoitettavissa kirjastojen, eikä verkkokauppojen kautta. Mah-

dollisuuksien mukaan olen kuitenkin tutustunut aiempaan Winterson-tutkimukseen ja tutkielmassani käynyt vuoropuhelua sen kanssa.

Wintersonin romaaneissa esiintyvien uudelleenkirjoitettujen myyttien tarkastelu, paitsi osana kaunokirjallisia teoksia ja niiden tulkintaa myös itsessään kulttuurisesti ja poliittisesti mahdollistavina revisioina, osoittautui mielekkääksi tutkimusongelmaksi. Myyttirevision vertaaminen sen intertekstinä toimivaan myyttiin, missä antiikin Kreikan myytteihin palautuvana vertailuaineistona käytin Robert Gravesin teosparia *Greek Myths I* ja *II*, osoittautui analyysin kannalta toimivaksi ja hedelmälliseksi. Selkeän lukumallin puuttuessa päädyin analyysissäni vertailevaan lähiluentaan, jossa operoin kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteiden varassa. Vertailevassa lähiluennassa kiinnitin huomioni myyttirevisioiden ja myyttien välisiin yhtäläisyyksiin sekä eroavuuksiin kerronnan, juonen, henkilöhahmojen sekä motiivien tasolla.

Tutkielmani aihe on rajautunut alkujaan laajemmasta kiinnostuksestani Jeanette Wintersonin romaaniutuotannon interfiguraalisuuteen, eli eri teksteistä tunnettujen fiktiivisten henkilöhahmojen välisiin suhteisiin ja kytköksiin. Wintersonin teokset vilisevät entuudestaan tunnettuja henkilöhahmoja toisista fiktiivisistä konteksteista ja myös esimerkiksi kristillisestä perinteestä sekä historiallisesta todellisuudesta. Wintersonin romaaneissa esiintyviä uusiokäyttöön poimittuja henkilöhahmoja ovat esimerkiksi jo tutuksi tulleet 12 tanssivaa prinsessaa sekä lisäksi Nooa, ritari Parsifal, Napoleon, Sapfo, Picasso, Charles Darwin sekä R. L. Stevenson. Interfiguraalisuus luonnehtii keskeisesti Jeanette Wintersonin romaanihahmoja, ja kiinnostava olisikin tarkastella interfiguraalisuuden ilmiötä kokonaisuudessaan Jeanette Wintersonin romaaniutuotannossa.

Myyttien käyttö uudelleenkirjoittamisessa merkitsee Jeanette Wintersonin romaaniutuotannossa sekä antiikin mytologiasta irrottautumista että siihen palaamista, sekä eroa että jatkuvuutta. Winterson paitsi avaa myytit uudelleen tarkastelulle myös linkittää myytit nykyisyyteen – romaanissa *Sexing the Cherry* päähenkilöiden Jordanin ja Dog-Womanin nykyaikaisten toisintojen kautta, pienoismaanissa *Weight* omaelämäkerrallisen kehyksen kautta. Luomalla myyttirevisioissaan yhteyden myytin ja nykyajan välille Winterson korostaa perinteen edelleen kantamaa merkitystä ja vaikutusta. Myyttien käyttö merkitsee Wintersonille kuitenkin ennen kaikkea tuon perinteen haastamista, ja myyttirevisioissaan hän avaa antiikin Kreikan kiinteän ja kanonisoidun korpuksen uusille näkökulmille ja uudelleen tarkastelulle. Myyttirevisiot lainaavat myyttien mukanaan kantamaa voimaa ja auktoriteettia sekä toisaalta asettuessaan myyttien rinnalle vaihtoehtoisiksi tarinoiksi murtavat myytin auktoriteetin ja aseman ainoana oikeana tarinana. Myyttirevisiot kääntävät katseensa menneeseen, mutta sa-

malla tulevaan, ja myyttirevisioissaan Winterson luo perinteen haastamisen ja kritisoimisen rinnalla uusia mahdollisuuksia ja visioita tulevalle.

Jeanette Wintersonin romaanien *Sexing the Cherry* sekä *Weight* myyttirevisioissa useat kerrokselliset tasot tunkeutuvat toisiinsa aiheuttaen perinteeseen katkoksia sekä lisäten tunnetuihin myytteihin uusia kerroksia ja näkökulmia. Uudelleenkirjoittaminen rinnastetaan pienoisromaanissa *Weight* maaperän sedimenttikerrokseen ja niiden loputtomaan kasaantumiseen ja muuttumiseen:

Sedimentary rock is formed over vast expanses of time, as layer of sediment is deposited on the sea bottom.

Being formed in this way, such rock is usually arranged in a succession of horizontal bands, or strata, with the oldest strata lying at the bottom. [--]

The strata of sedimentary rock are like pages of a book, each with a record of contemporary life written on it. Unfortunately, the record is far from complete. The process of sedimentation in any one place is invariably interrupted by new periods in which sediment is not laid down, or existing sediment is eroded. The succession of layers is further obscured as strata become twisted or folded, or even completely inverted by enormous geological forces, such as those involved in mountain building... [--]

The record is far from complete... (W, xiii–xiv. Typografia alkuperäinen.)

LÄHTEET

Primaarilähteet:

SC = WINTERSON, JEANETTE 1989: *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury.

W = ----- 2005: *Weight*. London: Bloomsbury.

Sekundaarilähteet:

BARTHES, ROLAND 1973: *Mythologies*. (*Mythologies*, 1957.) Käänt. Annette Lavers. London: Paladin/Grafton Books.

----- 1994: *Mytologioita*. (*Mythologies*, 1957.) Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1980: *Toinen sukupuoli*. (*Le Deuxième sexe*, 1949.) Lyhentäen suom. Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.

BURNS, CHRISTY L. 1996: "Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word." *Contemporary Literature*. Vol. 37, No. 2, 1996, 278–306.

CAMPBELL, JOSEPH 1996: *Sankarin tuhannet kasvot*. (*The Hero With a Thousand Faces*, 1949.) Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.

CONNOR, STEVEN 1995: *English Novel in History, 1950–1995*. Florence, KY: Routledge.

DESMOND, RAY 1994: *Dictionary of British and Irish Botanists and Horticulturists, Including Plant Collectors, Flower Painters and Garden Designers*. London: Taylor & Francis Ltd and the Natural History Museum.

DOUBROVSKI, SERGE 1993: "Autobiography/Truth/Psychoanalysis". ("Autobiographie/vérité/psychoanalyse", 1988.) Käänt. Logan Whalen & John Ireland. *Genre*. Vol. XXVI, spring 1993, 27–42.

DUPLESSIS, RACHEL BLAU 1985: *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

FARWELL, MARILYN R. 1996: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press.

FROMM, ERICH 2007: *Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen*. (*The Forgotten Language*, 1951). Suom. Mika Pekkola. Tampere: Vastapaino.

- FRYE, NORTHROP 1957/1973: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. 2. p. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- GRAVES, ROBERT 1980/1960a: *The Greek Myths, Vol. 1*. Tarkastettu painos. Harmondsworth: Penguin Books.
- 1980/1960b: *The Greek Myths, Vol. 2*. Tarkastettu painos. Harmondsworth: Penguin Books.
- GRICE, HELENA & WOODS, TIM 2007: "Winterson's Dislocated Discourses." Teoksessa *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. London: Continuum. 27–40.
- GRIMM, JACOB 1999: *Grimmin sadut III (Kinder- und Hausmärchen, 1857.)* Suom. ja toim. Raija Jänicke & Oili Suominen. Helsinki: Tammi.
- GUSTAR, JENNIFER 2007: "Language and the Limits of Desire." Teoksessa *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. London: Continuum. 55–68.
- HASLETT, JANE 2007: "Winterson's Fabulous Bodies." Teoksessa *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. London: Continuum. 41–54.
- HIETALA, NELLI 2008: *Toisiinsa vartetut. Groteski Jeanette Wintersonin teoksessa Sexing the Cherry*. Pro gradu -tutkielma. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- HONKO, LAURI 1981/1972: *Uskontotieteen näkökulmia*. 2. p. Juva: WSOY.
- HOUGH, GRAHAM 1971: *Kirjallisuus ja tutkimus. (An Essay on Criticism, 1966.)* Suom. Eila Pennanen. Helsinki: Otava.
- HUMM, MAGGIE 1994: *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York : Routledge.
- 1989: *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- 1991: "The Politics of Postmodern Parody." Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin: Gruyter. 225–236.
- JAMESON, FREDRIC 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- JUNG, CARL (1959/1980): *The collected works of C. G. Jung, Vol 9, part 1: The archetypes and the collective unconscious*. Käänt. R. F. C. Hull. Toim. Michael Fordham, Gerhard Adler & William McGuire. 2. p. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1971/1987): *Dictionary of Analytical Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- KEULKS, GAVIN 2007: "Winterson's Recent Work: Navigating Realism and Postmodernism." Teoksessa *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*. Toim. Sonya Andermahr. London: Continuum. 146–162.
- LAUTER, ESTELLA 1984: *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- LEPPIHALME, ILMARI 1995: "Penelopen urakka: myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa." Teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toim. Raija Paananen & Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto. 21–42.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS 1984: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus." Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.
- MAKINEN, MERJA 2005: *The Novels of Jeanette Winterson. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 2008: "Theorizing Fairy-Tale Fiction, Reading Jeanette Winterson." Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Toim. Stephen Benson. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 144–177.
- MARTIN, SARA 1999: "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989)." *Journal of Gender Studies*. Vol. 8, No. 2, 1999, 193–210.
- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- 2005: "Postmodern Narrative." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 456–460.
- MORARU, CHRISTIAN 2001: *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany, NY: State University of New York Press, cop.

- 2005a: "Intertextuality." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 256–261.
- 2005b: *Memorious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- 2005c: "Postmodern rewrites." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 460–461.
- MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: "Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures." Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin: Gruyter. 101–121.
- NOAKES, JONATHAN & REYNOLDS, MARGARET 2002: *Jeanette Winterson. The Essential Guide to Contemporary Literature*. London: Vintage.
- NÜNNING, ANSGAR 2005: "Historiographic Metafiction." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 216.
- OLSON, ALAN M. 1980: "Introduction." Teoksessa *Myth, Symbol, and Reality*. Toim. Alan M. Olson. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press. 1–12.
- ONEGA, SUSANA 2006: *Jeanette Winterson. Sarjassa Contemporary British Novelists*. Manchester: Manchester University Press.
- OSTRIKER, ALICIA 1986: *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*. London: The Women's Press.
- PAANANEN, RAIJA 1995: "Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa." Teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toim. Raija Paananen & Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto. 9–19.
- PALMER, PAULINA 2001: "Jeanette Winterson: Lesbian/Postmodern Fictions." Teoksessa *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Writers in Britain*. Toim. Beate Neumeier. Amsterdam: Rodopi. 181–189.
- PFISTER, MANFRED 1991: "How Postmodern is Intertextuality?" Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin: Gruyter. 207–224.
- PLATE, LIEDEKE 2008: "Remembering the Future; or, Whatever Happened to Re-Vision?" *Signs*. Vol. 33, No. 2, 2008, 389–411.
- PRATT, ANNIS 1981: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: Harvester Press.
- REYNOLDS, MARGARET 2002: "Interview with Jeanette Winterson." Teoksessa *Jeanette Winterson. The Essential Guide to Contemporary Literature*. Toim. Jonathan Noakes & Margaret Reynolds. London: Vintage. 11–29.

- RICH, ADRIENNE 1972: "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English*. Vol. 34, No. 1, 1972, 18–30.
- ROESSNER, JEFFREY 2002: "Writing a History of Difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*." *College Literature*. Vol. 29, No. 1, 2002, 102–122.
- ROSEMERGY, JAN 2000: "Navigating the Interior Journey: The Fiction of Jeanette Winterson." Teoksessa *British Women Writing Fiction*. Toim. Abby H.P. Werlock. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. 248–269.
- RUBINSON, GREGORY J. 2005: *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*. Jefferson, N.C.: McFarland, cop.
- RUSSO, MARY 1995: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
- SAARILUOMA, LIISA 2000: "Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa." Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS. 8–57.
- SANDELIUS, NINNI 2008: *Queer and Montrosity in Jeanette Winterson's Sexing the Cherry*. Pro gradu -tutkielma. Kieli ja käänntieteen laitos, englantilainen filologia. Tampere: Tampereen yliopisto.
- SCHMITT, GERHARD 2000: "Wagnerin Nibelungin sormus ja Nietzschen Näin puhui Zarathustra: arkkityypin, symbolin ja myytin suhteesta." Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS. 73–102.
- SEGAL, ROBERT A. 2005: "Myth. Theoretical Approaches." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 330–335.
- SELLARS, SUSAN 2001: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave.
- SIMONSUURI, KIRSTI 1996: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- SMITH, ANGELA MARIE 2005: "Fiery Constellations: Winterson's *Sexing the Cherry* and Benjamin's Materialist Historiography." *College Literature*. Vol. 32, No. 3, 2005, 21–50.
- STAELS, HILDE 2009: "*The Penelopeiad and Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths*." *College Literature*. Vol. 36, No. 4, 2009, 100–117.

WALKER, STEVEN F. 2005: "Myth. Thematic Approaches." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 329–330.

WALLACE, DIANA 2005: *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1990–2000*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Who's who in the Ancient World. A Handbook to the Survivors of the Greek and Roman Classics. 1971. Toim. Betty Radice. London: Blond.

WINTERSON, JEANETTE 1987: *The Passion*. London: Bloomsbury.

----- 1993: *Written on the Body*. New York: Alfred A Knopf.

----- 1995: *Art Objects*. London: Jonathan Cape.

Sähköiset lähteet:

Baldick, Chris: "Myth criticism." *The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford Reference Online*. Oxford University Press, 2008. Jyväskylä University.
<<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t56.e755>>, 13.4.2010.

Coffey, Melissa: "Artemis." Sweet Briar Collegen (SBC) [www-sivut](http://www.sivut).
<<http://www.arthistory.sbc.edu/imageswoman/papers/coffeyartemis/artemis.html>>, 7.2.2011.

Jeanette Winterson Official Homepage. <<http://www.jeanettewinterson.com>>, 11.5.2011.

Oziewicz, Marek: "Myth and Archetypal criticism."
<http://www.wsf.edu.pl/old/teoria_lit08.pdf>, 13.4.2010.

The Myths Series. <<http://www.themyths.co.uk/>>, 11.5.2011.