

Julia Kuusisto

“SILENCE BECOMES A WOMAN”

Pat Barkerin romaanit *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* antiikin myyttien feministisinä uudelleenkirjoituksina

TIIVISTELMÄ

Julia Kuusisto: "Silence becomes a woman" : Pat Barkerin romaanit *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* antiikin myyttien feministisinä uudelleenkirjoituksina

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma

Huhtikuu 2024

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Pat Barkerin romaaneja *The Silence of the Girls* (2018) ja *The Women of Troy* (2021) antiikin myyttien feministisinä uudelleenkirjoituksina. Tutkin, miten romaaneissa uudelleenkirjoitetaan antiikin pohjatekstejä, kuten Homeroksen *Iliasta* ja Euripideen tragediaa *Troijan naiset*, mikä tekee uudelleenkirjoituksesta feminististä ja mitä feministisiä teemoja romaaneissa nousee esiin.

Uudelleenkirjoituksilla on pitkä traditio kirjallisuushistoriassa, mutta feministisessä liikkeessä ja kirjallisuudessa uudelleenkirjoitukset ja myyttirevisiot nousivat suosioon etenkin 1970–1980-luvuilla toisen aallon feminismiin aikaan. Feministiset aktivistit, kirjoittajat ja kirjailijat kyseenalaistivat miesten kirjoittamista myyteistä välittyvää naiskuvaa ja halusivat kertoa myyttejä uudelleen keskittyen nimenomaan naisten näkökulmiin ja kokemuksiin. 2010–2020-luvuilla myyttien feministiset uudelleenkirjoitukset vaikuttavat saaneen pysyvän sijan feministisen kirjallisuuden kentällä, ja uusia teoksia julkaistaan vuosittain useita. Tutkimusta näistä teoksista on kuitenkin julkaistu vielä verrattain vähän suhteessa teosten suosioon.

Tutkielmani kohdeteoksissa *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* käsitellään kymmenvuotisen Troijan sodan lopun tapahtumia kreikkalaisten sotaleiriin joutuneen nuoren naisen, Briseisin, näkökulmasta. Briseis annetaan suuren sotasankarin Achilleen jalkavaimoksi, ja erityisesti Briseisin ja Achilleen valtasuhteen kautta *The Silence of the Girls* käsitellään muun muassa naisten asemaa orjuutettuina ja naisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa. *The Women of Troy* Briseis keskittyy auttamaan Troijasta tuotuja naisia, minkä kautta teoksessa keskiöön nousee muun muassa naisten erilaiset näkökulmat sotaan.

Olen jakanut tutkielman analyysiluvut kolmen romaaneista esiin nousevan tutkimusnäkökulman mukaan, jotka kaikki osiltaan rakentavat romaanien feminististä ideologiaa ja feministisen uudelleenkirjoittamisen retoriikkaa: tarkastelen naisten äänten ja hiljaisuuden rakentamista kerronnan tasolla, uudelleenkirjoitettuja naishahmoja sekä naisten aseman ja naisiin kohdistuvan väkivallan teemoja romaaneissa. Käytän uudelleenkirjoituksen käsitteen lähtökohtana Christian Morarun (2001) määritelmää ja hyödynnän analyysissäni muun muassa Alicia Ostrikerin (1982) määrittämiä myyttirevisionististen tekstien piirteitä sekä Susan S. Lanserin (1992) teoriaa äänen kolmijaosta.

Johtopäätökseni ovat, että *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* feministinen uudelleenkirjoitus rakentuu näiden kolmen osasen varaan (naisten äänet, naishahmot ja feministiset teemat kuten naisten asema). Teoksissa ei pelkästään uudelleenkirjoiteta antiikin myyttien naisten tarinoita, vaan lisäksi kommentoidaan laajemmin feministisiä teemoja, kuten naisiin kohdistuvaa väkivaltaa ja keinoja, joilla naisten hiljaisuutta on rakennettu myyteissä, kirjallisuudessa ja historiankirjoituksessa.

Avainsanat: uudelleenkirjoitus, antiikin myytit, myyttirevisio, feministiset uudelleenkirjoitukset, feministinen kirjallisuudentutkimus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset	1
1.2	Kohdeteosten esittely ja aiempi tutkimus	4
1.3	Myyttien määrittelyä ja historiallisia konteksteja	6
1.4	Tutkielman rakenne	9
2	Teoreettinen tausta	12
2.1	Uudelleenkirjoitus käsitteenä	12
2.2	Revisio ja uudelleenkirjoitus feministisessä teoriassa	17
2.3	Ääni feministisessä teoriassa	19
3	”Silence becomes a woman” – Naisten ääni ja hiljaisuus	21
3.1	Naisten ääni ja hiljaisuus antiikissa	21
3.2	Naisten äänet uudelleenkirjoituksessa	26
3.3	Puhetilanne ja yleisötasot	30
4	Uudelleenkirjoitetut naishahmot	37
4.1	Sotapalkinto Briseis	39
4.2	<i>Femme fatale</i> Helen	45
4.3	Hullu ja hysteerinen Cassandra	51
4.4	Susiemo ja kuningatar Hecuba	56
5	Naisten asema ja sukupuolittunut väkivalta	61
5.1	”She’s my prize” – Naisten esineellistäminen	62
5.2	”I was invisible except in bed” – Sängyn motiivi ja seksuaalinen väkivalta	69
5.3	”They were men, and free. I was a woman, and a slave.” – Orjuuden tematiikka	72
6	Johtopäätökset	76
	Lähteet	82

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

What will they make of us, the people of those unimaginably distant times? One thing I know: they won't want the brutal reality of conquest and slavery. They won't want to be told about the massacres of men and boys, the enslavement of women and girls. They won't want to know we were living in a rape camp. No, they'll go for something altogether softer. A love story, perhaps? (*The Silence of the Girls*, tästä eteenpäin SG, 324.)

Näin pohtii Troijan sodan aikaan sijoittuvan *The Silence of the Girls* -romaanin päähenkilö ja kertoja Briseis romaanin lopussa. Miten tulevaisuuden sukupolvet kirjoittavat ja muistavat sodat ja niihin liittyneet henkilöt? Muistelevatko he vain sankareita, pyyhitäkö tarinoista pois kärsimys, tehdäänkö sotasankarin ja sotasaaliin – orjan – henkiseen ja fyysiseen väkivaltaan perustuvasta valtasuhteesta rakkaustarina?

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Pat Barkerin romaaneja *The Silence of the Girls* (2018) ja *The Women of Troy* (2021) antiikin myyttien feministisinä uudelleenkirjoituksina. Romaaneissaan Barker pyrkii antamaan äänen ja uuden näkökulman naishahmoille, joita on antiikin teksteissä ja myyteissä hiljennetty sekä esitetty negatiivisessa tai romantisoidussa valossa. Täten Barkerin teoksia voi lukea feministisinä uudelleenkirjoituksina, joissa myyttien naisten tarinoita tarkastellaan uudeltaisesta näkökulmasta. Tutkielmassani erittelen ja analysoin Barkerin romaanien feministisen uudelleenkirjoittamisen piirteitä. Tutkielman tutkimuskysymykset ovat seuraavat:

1. Miten *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* -romaaneissa uudelleenkirjoitetaan antiikin tekstejä, ja mikä tekee uudelleenkirjoituksesta feminististä?
2. Mitä feministisiä teemoja romaaneissa nousee esiin, ja miten ne vertautuvat uudelleenkirjoitusten pohjateksteihin?

Tutkielmassani nojaan uudelleenkirjoituksen käsitteessä Christian Morarun määritelmään. Teoksessaan *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) Moraru esittää uudelleenkirjoittamisen olevan kriittistä toimintaa, jossa uudelleenkirjoituk-

sen tarkoituksena on arvioida uudelleen alkuperäisen tekstin arvoja, teemoja tai muuta vastaavaa. Feministisessä teoriassa uudelleenkirjoituksella tai *revisiolla* tarkoitetaan esimerkiksi radikaalifeministi Adrienne Richin (1972) määritelmän mukaan jonkin tekstin uudelleenarviointia kriittisestä näkökulmasta. Myyttien feministisissä uudelleenkirjoituksissa kirjoittajat siis tarkastelevat tarkoituksellisen kriittisestä, feministiseen ideologiaan pohjautuvasta näkökulmasta alkuperäisiä myyttejä ja tekstejä, kuten esimerkiksi Homeroksen *Iliasta*. Avaan uudelleenkirjoituksen käsitettä ja feministisen myyttirevision kontekstia laajemmin tutkielman toisessa luvussa.

Naisten representaatiota antiikissa ja mytologiassa tutkineen Lillian Dohertyn (2003, 20) mukaan myytit eivät ole mitä tahansa fiktiota, sillä tullakseen myytiksi tarinaa pitää kertoa uudelleen niin monta kertaa, että se tulee tutuksi monille, ellei jopa kaikille, yhteisön jäsenille useassa sukupolvessa. Myytit kantavat auktoriteettia, mutta ne eivät ole muuttumattomia. Vuosisatoja eläneiden myyttien eri versioiden eroista voidaan huomata, että kirjoittajille on ollut tyypillistä tulkita ja kirjoittaa myyttejä uudelleen. Jotkin erot johtuvat eri aikoina vallalla olleista kulttuureista, toiset taas kirjoittajien arvoista. On kuitenkin huomattavaa, että lähes kaikki tuntemamme versiot antiikin myyteistä ovat miesten kirjoittamia; kun kaikki tekstit ja siten näkökulmat tulevat miehiltä, voidaan kysyä, jääkö jotain tärkeää puuttumaan. Etenkin 1900-luvun lopusta lähtien naiskirjailijat ovat tarkoituksellisesti lähteneet korjaamaan aukkoa klassisessa traditiossa kirjoittamalla ja kertomalla myyttejä uudelleen naisten näkökulmasta. (Doherty 2003, 20–21.) Myyttirevisionismi ja feministiset uudelleenkirjoitukset nousivat suosioon erityisesti niin kutsutun toisen aallon feminismiin aikaan 1970–1980-luvulla; uudelleenkirjoituksista muodostui lähes oma kirjallisuuden genrensä, sillä niitä kirjoitettiin ja julkaistiin paljon.

Alicia Ostriker tarkastelee artikkelissaan “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking” (1982) amerikkalaisten naisrunoilijoiden teoksia 1960-luvulta lähtien. Ostrikerin mukaan hänen tarkastelemissaan runoilijoita ei yhdistä niinkään 1970-luvulla vallalla ollut ajatus naisellisesta kielestä (ks. esim. Cixous’n *”l’écriture féminine”*), vaan jo olemassa olevan kielen haltuunotto ja pyrkimys naisellisen itsen (engl. *a female self*) määrittämiseen runoissa. Runoilija samanaikaisesti purkaa aiempaa myyttiä tai tarinaa ja rakentaa uutta, joka

poissulkemisen sijaan sisältää hänet itsensä. (Mt., 70–72.) Artikkelissaan Ostriker nimeää myyttirevisionistisia tekstejä yhdistäviä piirteitä, jotka esittelen tutkielmani toisessa luvussa.

Myytteihin perustuvat feministiset uudelleenkirjoitukset ovat kasvattaneet edelleen suosiota 2000-luvulla, ja uudelleenkirjoitukset vaikuttavat saaneen pysyvän sijan feministisen kirjallisuuden kentällä. 2000-luvun alussa Margaret Atwoodin pienoisromaani *The Penelopiad* (2005, suom. *Penelopeia*) sai kansainvälistä suosiota ja teos käännettiin 28:lle eri kielelle. Nykypäivänä uusia myyttien uudelleenkirjoituksia julkaistaan vuosittain useita, ja myös vanhemmat teokset myyvät edelleen kansainvälisesti paljon: esimerkiksi bestsellerlistoille pääsystä Madeline Millerin romaania *The Song of Achilles* (2011) oli myyty vuoden 2022 loppuun mennessä kansainvälisesti yli kaksi miljoonaa kappaletta. Vuonna 2023 julkaistiin uudelleenkirjoituksia useista myyttien naisista: muun muassa Jennifer Saintin *Atalanta*, Constanza Casatin *Clytemnestra*, Claire Northin *House of Odysseus*, Claire Heywoodin *The Shadow of Perseus* ja Lauren J.A. Bearin *Medusa's Sisters*. Feminististen uudelleenkirjoitusten tyyppillinen kaava vaikuttaa siis edelleen olevan myyttien naishahmoihin tarttuminen, tavoitteena kertoa naisten tarinat heidän itsensä näkökulmista. Erityisesti kreikkalaisten myyttien uudelleenkirjoitukset ja -kertomukset ovat nousseet viime vuosina suosioon sosiaalisessa mediassa videoalusta TikToksissa, jossa videoista aiheutunnisteella ”greek mythology retelling books” löytyy jopa 3,5 miljoonaa näyttökertaa (katsottu 10.1.2024).

Myös Barkerin *The Silence of the Girls* herätti julkaisunsa yhteydessä huomiota eri medioissa, ja teos pääsi muun muassa arvostetun Women's Prize for Fiction -palkinnon ehdokkaaksi vuonna 2019. Uudelleenkirjoitusten suosioon nähden tutkimusta 2010–2020-luvun feminististä uudelleenkirjoituksista ei ole kuitenkaan tehty vielä kovinkaan paljon. Barkerin uudelleenkirjoituksia ei ole tutkielman kirjoitushetkellä vielä tutkittu teosparina, vaan tutkimusta on julkaistu lähinnä *The Silence of the Girlsistä*, mitä esittelen myöhemmin johdannossa. Tässä tutkielmassa haluan tutkia teoksia erillisinä, eri myyttien ja tekstien uudelleenkirjoituksina, mutta lisäksi on kiinnostavaa tarkastella teoksia myös yhdessä ja tarinan jatkumona, sillä esimerkiksi päähenkilön ja kertojan Briseisin sosiaalinen asema ja siten erilaiset valtarakenteet ja vallan tematiikan näkökulmat kehittyvät tarinan edetessä. Romaanit ovat saamassa jatkoa kolmannella osalla *The Voyage Home* (2024), mutta teosta ei ole vielä julkaistu tutkielman kirjoitushetkellä, joten se jää analyysin ulkopuolelle.

1.2 Kohdeteosten esittely ja aiempi tutkimus

The Silence of the Girlsin tarina sijoittuu kreikkalaisten ja Troijan välisen kymmenvuotisen sodan loppuvaiheille ja miljöönä toimii kreikkalaisten sotaleiri Troijan kaupungin edustalla. Tarinan päähenkilö ja kertoja Briseis joutuu leiriin kreikkalaisten vallatessa Briseisin kotikaupunki Lyrnessuksen. Briseis valitaan suurena sotasankarina tunnetun Achilleen jalkavaimoksi palkintona hyvästä taistelumenestyksestä. Briseis kertoo omasta ja muiden naisten elämästä leirissä orjina, jalkavaimoina, palvelijoina ja miesten monenlaisten valtapelien pelinappuloina. Tarinan juonen kannalta merkittäväksi nousee erityisesti Achilleen ja kuningas Agamemnonin valtakamppailu, joka kulminoituu siihen, kuka saa omistaa Briseisin. *The Silence of the Girls* -romaanin pohjatekstinä on Homeroksen *Ilias*, sillä romaani käsittelee hyvin pitkälti *Iliaan* tapahtumia. Barker myös korostaa romaanin yhteyttä *Iliaseen* romaanin esisanoilla, jotka ovat lainaus Philip Rothin teoksesta *The Human Stain*: "[--] And then he picked up his copy *The Iliad* and read to the class the opening lines."

The Women of Troy käsittelee Troijan sodan viimeisiä hetkiä sekä sodan jälkeistä aikaa kreikkalaisten leirissä. Tarina alkaa klassisesta 'Troijan hevosesta': kreikkalaiset sotilaat piileksivät jättimäisen puisen hevosen sisällä, jonka pahaa-aavistamattomat troijalaiset vievät kaupunkinsa muurien sisään. Sotilaat purkautuvat hevosen sisältä, tappavat kaikki Troijan miehet ja vievät naiset mukanaan. Voittoonsa tyytyväiset kreikkalaiset halusivat lähteä kotiin sotasaa-liit mukanaan, mutta kova tuuli ja myrskyt estävät heitä purjehtimasta. Leirissä Achilleen toverille Alcimukselle naitettu, Achilleelle raskaana oleva Briseis on ylennyt avioliittonsa sekä raskautensa myötä jalkavaimosta korkeampaan sosiaaliseen luokkaan ja pyrkii uudesta asemastaan käsin parantamaan etenkin troijalaisten naisten oloja leirissä. Tarinassa keskeisiksi hahmoiksi Briseisin lisäksi nousevatkin Troijan naiset: Helen, Cassandra, Hecuba, Andromache ja Amina. Tämän *The Silence of the Girlsin* itsenäisen jatko-osan pohjateksteinä voi lukea ainakin Euripideen tragedian *Troijan naiset*, ja esimerkiksi Aminan tarinassa on viittauksia Sofokleen *Antigone* -tragediaan.

Kummassakin Barkerin romaanissa keskeisinä aiheina ovat valta ja vallankäytön muodot, naisten asema ja heihin kohdistuva väkivalta sekä naisten näkökulma sotaan. Feministisille myyttirevisioille tyypilliseen tapaan romaaneissa myyteistä tutut naishahmot pääsevät kertomaan omalla äänellään tarinaansa ja omaa näkökulmaansa tapahtumiin, jotka on perinteisesti kerrottu lähinnä miesten näkökulmista. Waterstonesin haastattelussa (Greengrass 2019) Pat Barker on kertonut, että historioitsijana häntä on kiinnostanut tarkastella niitä ”epäsankarillisia” kohtia tarinassa, jotka aiemmat kirjoittajat ovat jättäneet huomiotta. Barkerin mukaan *Iliassa* Akhilleuksen ja Agamemnonin kiista on hyvin tunnettu, mutta usein lukijat, kirjoittajat ja tutkijat ovat sivuuttaneet kiistan keskelle jäävän uhrin: Briseisin. Barker halusi täyttää tämän tyhjiön ja kertoa myytin uudelleen Briseisin näkökulmasta.

Nykypäivän intersektionaalisen feminismin näkökulmasta katsottuna Barkerin teoksissa ei oteta juurikaan kantaa naisten asemaan intersektionaalisesta näkökulmasta. Briseis huomioi, että leirissä on paljon naisorjia, jotka ovat häntäkin alemmassa asemassa, mutta hän ei ole heidän asemastaan ja oloistaan samalla tavalla kiinnostunut kuin naisista, jotka ovat Briseisin kanssa samassa sosiaalisessa luokassa. Briseis oli Lyrnessuksessa kuningatar, ja vaikka hän Au-liissa joutuu jalkavaimoksi, on hänen asemansa silti parempi kuin monien muiden leirin naisten. Tässä tutkielmassa keskityn siis intersektionaalisesta näkökulmasta varsin kapeasti lähinnä parempiosaisiin naisiin, joita Briseis, Helen, Cassandra ja muut kuningasperheiden jäsenet edustavat, sillä Briseis romaanien kertojana kohdistaa huomionsa lähinnä heihin ja heidän tarinoihinsa. Käsittelen kuitenkin lyhyesti orjuutettujen naisten eriarvoisia asemia tutkielman viidennessä luvussa.

The Silence of the Girls löytyy jonkin verran tutkimusta, *The Women of Troy* taas ei tutkielman kirjoitushetkellä ole julkaistu tutkimusta. Monet *The Silence of the Girls* kirjoitetut tutkimusartikkelit tarkastelevat uudelleenkirjoitusta etenkin äänen saamisen ja hiljaisuuden rikkomisen kautta, minkä tarkasteluun romaanin nimikin lukijaa ohjaa. Romaania ovat analysoineet muun muassa Tuhin Shuvra Sen (2020), Izabela Curyłło-Klag (2020) ja Indrani A. Borgohain (2021). Sen tarkastelee tekstianalyysin avulla, miten Barker haastaa myyttien patriarkaalista näkökulmaa keskittämällä huomion naisten perspektiiviin ja kokemukseen representoidakseen uudella tavalla naisten subjektiivisuutta. Myös Curyłło-Klag analysoi artikkelissaan keinoja, joilla Barker haastaa *Iliasta*: hänen mukaansa vapauttamalla *Iliaan* hiljennettyjen ja

voimattomien osallistujien – naisten – äänet Barker purkaa yhden länsimaisen sivilisaation keskeisistä myyteistä, paljastaen samalla sen misogynistiset taustat (2020, 13). Borgohain tarkastelee artikkelissaan lähilukemisen sekä *Iliaan* ja Barkerin uudelleenkirjoituksen vertailun kautta, miten Barker niin ikään adaptoi ja hyödyntää homeerisia naishahmoja antaakseen heille äänen ja tuodakseen esiin heidän hiljaisuutensa *Iliassa*. Aiempien tutkimusartikkeleiden näkökulmista ponnistaen haluan tutkielmassani laajentaa uudelleenkirjoituksen tarkastelua äänen ja Briseisin lisäksi muihin merkittäviin naishahmoihin ja keskeisiin feministisiin teemoihin.

Muista 2000-luvulla julkaistuista myyttien feministisistä uudelleenkirjoituksista tutkimusta on julkaistu runsaasti etenkin jo aiemmin mainitusta Atwoodin *The Penelopiad* -teoksesta sekä Madeline Millerin teoksesta *Circe* (2018). Esimerkiksi Merve Altin tutkii *Circeä* artikkelissaan (2020) samasta Alicia Ostrikerin teorianäkökulmasta kuin tässä tutkielmassa tarkastelen Barkerin uudelleenkirjoituksia. Altinin mukaan myyttirevisionismi pyrkii haastamaan ja kumoamaan myyttien ja satujen sukupuolistereotyyppioita revisioimalla ja kertomalla niitä uudelleen naisten näkökulmista. *Circessä* Miller kuvaa myyteistä tutun Circen monipuolisena ja kehittyvänä hahmona, ja uudelleenkirjoittamalla ja -arvioimalla Miller niin ikään korjaa Kirken representaatiota. Revisionistinen lähestymistapa pyrkii kyseenalaistamaan perinteisten myyttien luonteen muuttaakseen lukijoiden kulttuurisia ennako-oletuksia. (Altin 2020, 145; 156.)

1.3 Myyttien määrittelyä ja historiallisia konteksteja

Antiikin myyttien uudelleenkirjoituksia tarkasteltaessa on hyödyllistä pysähtyä hetkeksi miettimään, mitä itse myytit oikeastaan ovat. Kirjallisuudentutkija Liisa Steinby käsittelee teoksessaan *Myth in the Modern Novel* (2023) myytin määritelmää ja paikkaa modernissa kirjallisuudessa. Steinbyn mukaan myyttiä käsitteenä on hankala määritellä. Useimmiten ihmiset ajattelevat myyttien olevan tarinoita jumalista ja muinaisista sankareista; myyteissä tapahtuu asioita, jotka eivät ole mahdollisia oikeassa maailmassamme. Myytit eivät ole kuitenkaan pelkästään tarinoita tai kirjallisuuden trooppeja, vaan laajempia kulttuurisia malleja, jotka ovat keskeisiä monilla yhteiskunnan ja kulttuurin osa-alueilla uskonnoista taiteeseen. Myyttinen tietous muovaa ihmisten maailmankuvaa ja ajatuksia. (Mt., 1, 10–13.)

Antiikin kirjallisuuden tutkija Kirsti Simonsuuri on kirjoittanut teoksessaan *Ihmiset ja jumalat* (1996) myyttisen kerronnan olleen kaikissa kulttuureissa osa ihmisen luovaa toimintaa. Simonsuuri huomauttaa, että nykyaikana jokapäiväisessä kielessä myytti sanana on alkanut merkitä jotakin kielteistä; sillä yleensä viitataan johonkin epätoteen tai epäilyttävään. Kulttuurisesti myytit ovat kuitenkin jollakin tapaa totuudellista tietoa välittäviä aineksia ihmisten elämässä. Myytit toimivat kulttuurissa, niihin perustetaan ajatuksia, toimintatapoja ja moraalikäsitteitä. Simonsuuren mukaan myyttiset kertomukset tapahtuvat ja syntyvät liminaalisessa tilassa, jossa ihmisten tietoisuus on siirtymässä uuteen vaiheeseen. Hän hahmottelee myyttien piirteiksi seuraavia:

[--] myytti on kertomus tapahtumista; myytin kertomuksella on pyhiä ominaisuuksia; kertomus on esitetty symbolisessa muodossa; useat myytissä esiintyvät tapahtumat, henkilöt tai esineet eivät ole olemassa muualla kuin myytin todellisuudessa; myytin kertomus viittaa dramatisoidussa muodossa joihinkin alkuaikojen tapahtumiin tai muodonmuutoksiin. (Simonsuuri 1996, 39.)

Simonsuuren mukaan myyteissä naisia on perinteisesti esitetty miesten tai maskuliinisten olentojen vastaparina, ja myyttien naiskuva on usein pelkistetty ja väkivaltainen. Olisi harhaanjohtavaa tulkita täysin erilaisessa ajassa syntyneitä ja kerrottuja myyttejä naisvihamielisinä, mutta myytteihin pohjaavat ajatukset ovat säilyneet useissa kulttuureissa, ja niiden merkitykset ovat muuttuneet ajan saatossa erilaisiksi asenteiksi, jotka taas voivat olla esimerkiksi naisvihamielisiä tai naisia alistavia (mt., 214–215).

Feministisessä teoriassa on tartuttu myytteihin juuri siksi, että ne ovat vaikuttaneet ja vaikuttavat edelleen perustavanlaatuisesti ihmisten ajatuksiin ja asenteisiin. Toisen aallon feministit 1970–80-luvulla kiinnittivät huomionsa erityisesti kieleen ja kertomuksiin, joiden kautta naisseutta ja naisten asemaa patriarkalisessa yhteiskunnassa rakennetaan, ja siten syntyi ajatus myyttirevisionismista ja myyttien feministisistä uudelleenkirjoituksista. Esimerkiksi kirjallisuuden ja sukupuolentutkimuksen tutkija Susan Gubar (1979, 301) kirjoittaa, että myytit ovat miesten tarinoita, joissa nainen esitetään poikkeuksesta Toisena. Myyttirevisioiden avulla naiset voivat tuoda myyttisiin tarinoihin naisten näkökulman. Esittelen laajemmin feminististä teoriaa uudelleenkirjoituksesta ja myyttirevisionismista tutkielman toisessa luvussa.

2000-luvun feministiset uudelleenkirjoitukset ja myyttirevisiot nojaavat kenties eniten noin 1970-luvulla alkaneeseen feminististen uudelleenkirjoitusten aatteeseen, mutta ne ovat vain

yksi osa myyttien uudelleenkirjoittamisen traditiota. Kautta historian myyteistä on kirjoitettu uusia versioita ja adaptoitu eri tarkoituksiin. Esimerkiksi Homeroksen *Iliasta* täydentäviä teoksia tehtiin jo ennen ajanlaskun alkua, kuten Ovidiuksen *Heroides* (noin 20 eaa.–8 jaa.). *Heroideksessa* on muun muassa Briseisin kirje Akhilleukselle, jossa hän jakaa tuntojaan esimerkiksi Agamemnonin ja Akhilleuksen kiistasta, jonka keskelle Briseis tahtomattaan joutui. Keskiajalla taas uudelleenkirjoitus otti toisenlaisen muodon, kun kirjoittajat tarttuivat aiempiin teksteihin ja tarinoihin täydentääkseen niiden aukkoja ja kertoakseen niitä uudelleen. Myös 1900-luvulla julkaistiin myyttien uudelleenkirjoituksia ennen feminististen myyttirevisioiden trendiä, esimerkiksi C.S. Lewis kertoo uudelleen Eroksen ja Psykyen tarinan teoksessaan *Till We Have Faces* (1956, suom. *Kasvoista kasvoihin* 2013).

Liisa Steinbyn (2023, 47–48) mukaan myyttejä hyödyntävät modernit romaanit tyypillisesti käsittelevät myyttiä refleктоivasta näkökulmasta, ja tällaisia romaaneja tarkasteltaessa tulisi huomioida, mitä myytti tarkoittaa kyseiselle kirjailijalle. Steinby tarkastelee Christa Wolfin teoksia *Medea* ja *Cassandra* uudelleenkirjoituksina, ja hänen mukaansa teoksissa on kyse laajemmasta tarkoituksesta tehdä ymmärrettäväksi myyttejä, joita Wolf teoksissaan käsittelee tai uudelleenkirjoittaa. Wolf on kriittinen käsittelemiään myyttejä kohtaan, ja toisaalta samanaikaisesti hän käyttää myyttejä välineenä nykypäivän yhteiskunnan kritisoimiseen. (Mt., 429.) Samaan tapaan Barker käyttää myyttejä ja antiikin tekstejä *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy*: teoksista voi lukea kritiikkiä alkuperäisiä teoksia, kuten *Iliasta*, kohtaan liittyen esimerkiksi naisten representaatioon, ja toisaalta Barker käyttää myyttejä feministisessä tarkoituksessa kommentoidakseen esimerkiksi naisiin kohdistuvan väkivallan muotoja, jotka ovat yhä voimissaan tänäkin päivänä.

Feministisiä uudelleenkirjoituksia lukiessa ja analysoidessa tulee ottaa huomioon ajallisia ulottuvuuksia ja historiallisia konteksteja, joista alkuperäinen teos ja sen uudelleenkirjoitus kumpuavat. *Ilias* on ajoitettu noin 750 eaa., *Troijan naiset* taas 415 eaa. *The Silence of the Girls* uudelleenkirjoittaa *Iliasta*, *The Women of Troy* taas ainakin osittain *Troijan naisia*. Lähdeosien välissä on jopa 400 vuotta, joten suoranaisesti esimerkiksi *Iliasta* ja *Troijan naisista* välittävää naiskuva ei voi verrata toisiinsa. Kuitenkin niissä esitettävä tarina on toistensa jatkumo; *Troijan naiset* sijoittuu tarinallisesti Troijan sodan, ja *Iliaan*, päättymisen jälkeiseen aikaan. Ta-

rinoiden tapahtumapaikka ja hahmot ovat osittain samat. *Troijan naisia* on tulkittu sodan vastaisena ja kommentoivan naisten asemaa, ja varmasti Euripideen teokseen ovat vaikuttaneet aikansa kulttuuri ja yhteiskunnallinen ilmapiiri, jotka ovat olleet erilaisia kuin Homeroksen *Iliaan* kirjoittamisen aikaan. Nykypäivästä 2000-luvulta käsin kirjoitetut uudelleenkirjoitukset ovat myös syntyneet täysin erilaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa kuin teokset, joita ne uudelleenkirjoittavat.

Kertomusten ajallisia ja historiallisia konteksteja voi tarkastella esimerkiksi *krononarratologian* (engl. *chrononarratology*) käsitteen kautta. Birken, von Contzenin ja Kukkosen (2022) mukaan krononarratologia on käsitekehys, jonka avulla voidaan tuoda analyysiin tietoisuus historiallisista konteksteista; eli siitä, että analysoidtavat tekstit kirjoitettiin tiettyinä ajankohtana ja tietyssä paikassa. Esimerkiksi jos tarkastellaan Homeroksen tekstejä fokalisaation näkökulmasta, tulisi analyysissä myös kysyä, oliko fokalisaatiota ilmiönä olemassa antiikin eepoksessa, ja toiseksi, onko fokalisaatio terminä sopiva tekstin analyysiin, ottaen huomioon tutkittavan tekstin historiallisen kontekstin. (Mt., 30; 37.) Samoin feministisiä uudelleenkirjoituksia ja niiden pohjatekstejä vertaillen tulisi ottaa huomioon esimerkiksi se, ettei feminismiä ideologiana ja käsitteenä ollut olemassa antiikin aikaan – ainakaan samanlaisena kuin se nykyään ymmärretään. Naisten asema, käsitykset naiseudesta ja sukupuolirooleista ovat olleet tuolloin täysin erilaisia. Esimerkiksi sitä, miten naisia esitetään *Iliassa*, ei siis ole täysin perusteltua kritisoida nykypäivän feministisestä ideologiasta käsin, ja siksi uudelleenkirjoitusten esittämää kritiikkiä tulee tarkastella enemmänkin laajempien yhteiskunnallisten ja historiallisten rakenteiden kommentointina. Uudelleenkirjoitukset ovat yksi väline nykypäivän feminististen ajatusten esittämiseen. Pyrin pitämään mukana tietoisuuden historiallisesta kontekstista läpi tutkielmani analysoidessani Barkerin uudelleenkirjoituksia ja teosten feminististä tematiikkaa.

1.4 Tutkielman rakenne

Käsittelen tutkielmani tutkimuskysymyksiä kolmen tutkimusaineistostani selkeästi esiin nousevan aiheen kautta, jotka kaikki osiltaan rakentavat feminististä uudelleenkirjoitusta. Barkerin romaaneissa feminististä uudelleenkirjoituksen eetosta ja retoriikkaa luovat naishahmot ja heidän äänensä, kertomuksen kertojaan ja yleisötasoihin liittyvät valinnat sekä naisten ase-

man tematiikka ja naisiin kohdistuvan väkivallan kuvaus. Luvussa 2 esittelen tutkielman keskeisiä käsitteitä ja teoriataustaa: uudelleenkirjoitusta, feminististä myyttirevisionismia sekä ääntä feministisessä teoriassa.

Luvussa 3 siirryn analysoimaan tutkielman kohdeteoksia feministisinä uudelleenkirjoituksina käsittelemällä naisten hiljaisuuden tematiikkaa, ääntä ja yleisötasoja. Esittelen lyhyesti antiikin naisten äänten esittämisen tapoja ja peilaan sitä naisten ääniin Barkerin uudelleenkirjoituksissa: tarkastelen, miten romaaneissa rakennetaan tekstuaalisin keinoin naisten hiljaisuuden ja äänten kontrasteja. Lisäksi tarkastelen erityisesti *The Silence of the Girlsin* kerrontaratkaisuja, sillä kerronnasta erottuu mielenkiintoinen nimettömäksi jäävä henkilö, joka kommentoi ja käy keskustelua kertojan kanssa.

Luvussa 4 analysoin romaanien naishahmoja. Lukuisten tarinassa esiintyvien naisten joukosta tarkastelen laajemmin neljää naista. He ovat Barkerin uudelleenkirjoituksessa merkittäviä, ja toisaalta he ovat myös *Iliassa* ja mytologiassa keskeisiä naishahmoja: Briseis, Helen (Helena), Cassandra (Kassandra) ja Hecuba (Hekabe). Vertailen hahmojen esittämistä Barkerin romaaneissa ja antiikin teksteissä sekä nostan esiin arkkityyppejä tai stereotyyppioita, joita uudelleenkirjoituksen hahmot edustavat, kuten Helen "*femme fatale*" ja Cassandra "hulluna naisena".

Luvussa 5 tarkastelen vielä tarkemmin sitä, miten Barkerin teoksissa käsitellään erilaisia vallan ja sukupuolittuneen väkivallan muotoja sekä naisten asemaa. Analysoin naisten esineellistämistä, naisten kokemaa seksuaalista väkivaltaa ja sängyn motiivia sekä naisten orjuuttamista. Tarinassa Briseis toistuvasti tuo esiin sängyn paikkana, jossa kaikista intiimein ja lamauttavin väkivalta tapahtuu, sillä sängyssä hänet nähdään vain ruumiinosina, joita Achilles käyttää omien halujensa tyydyttämiseen.

Keskityn tämän tutkielman puitteissa analysoimaan pelkästään *The Silence of the Girlsin* ja *The Women of Troyn* naishahmoja, vaikka teoksissa esiintyy myös monia myyteistä tuttuja miehiä, kuten Achilles ja Achilleen poika Pyrrhus, Patroclus, Odysseus ja Agamemnon. Tarinaa kerrotaan suurimmaksi osaksi Briseisin näkökulmasta, mutta lisäksi muun muassa Achilles, Pyrrhus ja Calchas pääsevät ääneen satunnaisissa heidän näkökulmistaan kerrotuissa luvuissa. Pidän

naisten analysointiin keskittymistä perusteltuna, sillä tässä tutkielmassa tarkastelen uudelleenkirjoitusten feministisyyttä, ja keskeistä teosten feministisessä tematiikassa on se, että huomio kiinnitetään juuri naisten ääniin. Viittaan Barkerin teosten hahmoihin ja paikkoihin englanninkielisillä nimillä, kuten ne esiintyvät teoksissa, ja myyteissä sekä antiikin teksteissä esiintyviin taas mahdollisilla suomennoksilla. Esimerkiksi Achilles on Barkerin teoksen hahmo ja Akhilleus mytologian hahmo.

Vertaillessani uudelleenkirjoituksia antiikin teksteihin käytän Euripideen *Troijan naisten* suomennosta vuodelta 1974. Näytelmän on suomentanut kreikan kielestä Maarit Kaimio. Homeroksen *Iliasta* käytän Caroline Alexanderin englanninnosta vuodelta 2015. Alexander on ensimmäinen nainen, joka on kääntänyt teoksen muinaiskreikasta englanniksi, ja se on yksi uusimmista tällä hetkellä julkaistuista käännöksistä. Suomeksi *Iliaan* on kääntänyt Otto Manninen vuonna 1919. Lisäksi Paavo Castrénin teoksessa *Homeros: Troijan sota ja Odysseuksen harharetket* (2016) on Castrénin referaatti *Iliasta*. Valitsin käyttää tässä tutkielmassa *Iliaan* suorissa lainauksissa Alexanderin käännöstä sen tuoreuden vuoksi sekä siksi, että kyseessä on naisen tekemä käännös, mikä sopii tutkimieni feminististen uudelleenkirjoitusten eetokseen.

2 Teoreettinen tausta

2.1 Uudelleenkirjoitus käsitteenä

Uudelleenkirjoituksen käsitteen kehittymisen taustalla keskeisiä teorioita ja eräänlaisia rinnakkaiskäsitteitä ovat erityisesti intertekstuaalisuus, Gérard Genetten palimpsestit sekä adaptaation teoria. Käytän tässä tutkielmassa kohdeteoksieni uudelleenkirjoituksen piirteiden analyysissä Christian Morarun määritelmää uudelleenkirjoituksesta, minkä avaan tässä alaluvussa, mutta sitä ennen hahmotan hieman uudelleenkirjoitukseen läheisesti liittyviä käsitteitä ja teorioita.

Merkittävä käsite niin uudelleenkirjoituksen kuin adaptaationkin taustalla on *intertekstuaalisuus*. Pirjo Lyytikäisen (2006, 145) mukaan "[i]ntertekstuaalisen kirjallisuudentutkimuksen perusajatus on, että kaunokirjalliset tekstit saavat merkityksensä vasta, kun nähdään niiden paikka kirjallisuuden (ja laajemmin vielä – kulttuurin) kentässä eli suhteessa toisiin teksteihin ja erilaisiin merkkijärjestelmiin". Intertekstuaalisen tutkimuksen kentällä on monia keskenään kiisteleviä näkemyksiä esimerkiksi tekstistä, sen subjektista ja merkityksen muodostumisesta.

Intertekstuaalisuus käsitteenä esiintyi ensimmäisen kerran bulgarialais-ranskalaisen filosofin ja kielitieteilijän Julia Kristevan artikkelissa "Word, Dialogue and Novel" (1986, ranskankielinen alkuteksti "Le mot, le dialogue et le roman" 1967), jossa Kristeva käsitteli Mihail Bahtinin teoksia ja esitteli intertekstuaalisuuden idean. Kristevan mukaan intertekstuaalisuus tarkoittaa sitä, kuinka kaikki tekstit ovat ikään kuin lainausten tai sitaattien mosaiikkeja, eli jokainen teksti yhdistää ja muuttaa aiempaa, jo olemassa olevaa tekstiä (1986, 37). Toisin sanoen, kaikki tekstit ja kirjallisuus ovat tavalla tai toisella yhteydessä toisiinsa, jo olemassa olevien ideoiden ja sanojen kierrättämistä. Riikka Stewen kirjoittaa, että Kristeva näkee poeettisen kielen kerrostuneena: "[--] jokainen teksti on luettava toisten tekstien lävitse, intertekstuaalisesti, sillä kaikki tekstit imevät itseensä toisia tekstejä, muuntavat niitä, hengittävät *intertekstuaalisessa tilassa* [--]" (2006, 128). Kristeva tarkastelee intertekstuaalisuutta hyvin semioottisesta näkökulmasta analysoimalla tekstin intertekstuaalisuuden semantiikkaa. Intertekstuaalisuutta on

tutkittu kirjallisuudentutkimuksessa kuitenkin monista muistakin näkökulmista ja teorialähtökohdista käsin.

Toinen tutkija, joka on vaikuttanut kirjallisuuden teoriassa keskeisesti intertekstuaalisuuden tutkimukseen, on venäläis-amerikkalainen slavisti Kiril Taranovski, jonka analyysimetodia Pekka Tammi esittelee artikkelissaan ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkenöistä” (2006). Tutkimuksissaan Taranovski kehitti *subtekstin* käsitettä, joka tarkoittaa ”tekstin elementeille semanttisen motivaation antavia toisia tekstejä” (mt., 63). Subteksti siis tarjoaa tietynlaisen kehyksen uudelle tekstille, ja uuden tekstin tematiikka saa uusia ulottuvuuksia, kun se asetetaan tekstin taakse asetettujen subtekstien yhteyteen (mt., 65). Esimerkiksi Barkerin *The Silence of the Girls*in tapauksessa romaanin subtekstinä voi pitää Homeroksen *Iliasta*; Barkerin teoksen voi lukea, vaikka ei ymmärtäisi viittauksia subtekstiin, mutta huomamalla yhteyden lukija huomaa myös feministisen uudelleenkirjoituksen ulottuvuuden, mikä mahdollistaa syvällisemmän ymmärryksen ja analyysin esimerkiksi teoksen feministisestä tematiikasta tai vaikkapa uudelleenkirjoituksen kerronnan konventioista.

Muita käsitteitä uudelleenkirjoituksen taustalla tai rinnalla ovat Gérard Genetten *palimpsestin* ja *transtekstuaalisuuden* käsitteet. Lyytikäisen (2006, 145) mukaan *Palimpsestes* -teoksessa Genette hahmottaa intertekstuaalisuuden kenttää diakronisesti kiinnittäen huomion tekstien kerrostuneisuuteen ja siihen, kuinka uuden tekstin läpi näkyy siihen vaikuttanut edeltävä teksti. Genetten mukaan transtekstuaalisuus viittaa laajaan tekstien väliseen yhteyteen: kaikkeen, mikä asettaa tekstin suhteeseen muihin teksteihin, oli se sitten kätketty tai näkyvä yhteys. Genette jakaa transtekstuaalisuuden viiteen eri tyyppiin, joista yksi on intertekstuaalisuus sellaisena kuin esimerkiksi Kristeva sen ymmärtää. Genette käsittää intertekstuaalisuudeksi kahden tai useamman tekstin rinnakkaisen mutta rajoitetun läsnäolon, mitä voi olla esimerkiksi sitaatti, plagiaatti tai alluusio. Toinen transtekstuaalisuuden muoto on paratekstuaalisuus, eli esimerkiksi otsikko, alaotsikko, johdanto, kansi tai muu toisen asteen yhteys, mikä tarjoaa tekstille kehyksen. Muita muotoja ovat metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Hypertekstuaalisuus tarkoittaa mitä tahansa yhteyttä, joka yhdistää uuden tekstin B (hypertekstin) aiemmin julkaistuun tekstiin A (hypotekstiin). Hypertekstissä ei välttämättä tuoda ollenkaan eksplisiittisesti esiin yhteyttä hypotekstiin, mutta on selvää, että ilman hypotekstiä hyperteksti ei voisi olla olemassa. (1997, 1–5.) Genetten mukaan tekstien

selviä hypertekstuaalisia yhteyksiä voi kuvata *palimpsestin* analogialla: samalla pergamentilla teksti on kirjoitettu toisen tekstin päälle, mikä ei täysin peitä alla olevaa tekstiä, vaan se näkyy uuden tekstin läpi. Esimerkiksi pastissit ja parodiat ovat hyvin selkeästi hypertekstuaalisia, palimpsestin tyylisiä. Hyperteksti kutsuu siis lukijaa lukemaan tekstiä sen hypotekstin huomioiden. (Genette 1997, 398–399.) Olen päättänyt käyttää tutkielmassani Taranovskin subtekstin tai Genetten hypotekstin käsitteiden sijaan sanaa *pohjateksti* viitatessani Barkerin uudelleenkirjoitusten taustalla oleviin teksteihin, kuten *Iliaseen*, sillä en varsinaisesti käytä Taranovskin tai Genetten teorioita kohdeteosteni analyysissä. Moraru taas käyttää teoriassaan termejä *the rewrite* ja *the rewritten* (2001, 18), ’uudelleenkirjoitus’ ja ’uudelleenkirjoitettu’, ja koen pohjatekstin olevan suomeksi sanana selkeämpi.

Uudelleenkirjoituksen sisarkäsitteenä voi pitää lisäksi adaptaatiota. Populaarimediassa adaptaation, uudelleenkirjoituksen ja -kerronnan (engl. *adaptation, rewriting* ja *retelling*) käsitteitä käytetään usein hieman sekaisin tai rinnakkain, vaikka ne kaikki tarkoittavat käsitteinä eri asioita. Adaptaation teoriaa kehittäneen Linda Hutcheonin mukaan adaptaatioita on nykyään kaikkialla, televisiosta ja elokuvista videopelisiin ja kirjallisuuteen. Adaptaatiot eivät ole kuitenkaan uusi keksintö, sillä esimerkiksi jo Shakespeare adaptoi kirjoitettuja tarinoita näyttämölle. Adaptaatiot ovat siis merkittävä osa länsimaalaista kulttuuria. Hutcheon kuvailee adaptaatiota seuraavasti: adaptaatio on tunnustettu muunnos tunnistettavasta toisesta teoksesta tai teoksista. Se on luova ja tulkinnallinen omaksuminen, laaja intertekstuaalinen sidos adaptoitujen teoksen ja adaptaation välillä. (Hutcheon 2013, 2; 8.) Usein adaptaatiolla viitataan teoksen muuntamiseen tai siirtämiseen genrestä tai mediumista toiseen, esimerkiksi romaanista elokuvaksi tai videopelistä televisiosarjaksi.

Varhaiseen modernin näytelmäkirjallisuuden ja adaptaatioiden tutkija Julie Sandersin mukaan adaptaatio voi olla revisiota eli se voi tarjota jotain uutta jo pelkästään siirtämällä teoksen muodosta toiseen, mutta se voi sisältää myös jonkin lisäämistä tai syventämistä alkuperäisteokseen verrattuna. Adaptaatio voi kommentoida alkuperäisteosta esimerkiksi lisäämällä jonkin hiljennetyn tai marginalisoidun näkökulman. Usein adaptaation taustalla on kuitenkin tavoite uusien yleisöjen saavuttamisesta, esimerkiksi kun adaptoidaan romaaneja elokuviksi tai televisiosarjoiksi. (Sanders 2016, 22–23.) Teoksessaan *Adaptation and appropriation* (2016/2006) Sanders erittelee adaptaatiota ja *appropriatiota* tai *omimista*, jota hän pitää

eräänlaisena adaptaation alakategoriana. Hänen mukaansa *appropriatio* eroaa päättäväisemmin alkuperäisteoksesta kokonaan uudeksi kulttuuriseksi tuotteeksi tai alueeksi kritiikin ja tekstin lisäysten tai aukkojen täyttämisen kautta. *Appropriatio*illa on yleensä monisyisempi ja upotettu suhde interteksteihinsä verrattuna suoraviivaiseen elokuva-adaptaatioon. (Mt, 35–36.) Sandersin määritelmien valossa uudelleenkirjoitusta voisi siis pitää adaptaation alakategoriana, *appropriationa*, jossa kriittisesti kommentoidaan adaptoitua pohjatekstiä ja täytetään aukkoja tai tuodaan tekstiin jotain uutta.

Modernistista ja postmodernistista amerikkalaista kirjallisuutta sekä sotienjälkeistä kirjallisuutta tutkinut Christian Moraru (2001) esittää, että uudelleenkirjoittaminen on kriittistä toimintaa, jossa alkuperäistä tekstiä arvioidaan uudelleen. Uudelleenkirjoitus terminä on alun perin viitannut mekaaniseen, kirjaimelliseen uudelleenkirjoittamiseen toimintana. Joskus uudelleenkirjoittaminen liitetään myös kääntämiseen, sillä käännös on tietynlainen uudelleenkirjoitus tai versio alkuperäisestä tekstistä, kun se käännetään toiselle kielelle. Viimeisimmäksi uudelleenkirjoitus terminä on alkanut viitata kaikkeen toimintaan, jossa työistetään ja uudelleenarvioidaan aiempaa aihetta, kuvaa, motiivia, tyyliä ja niin edelleen. Uudelleenkirjoittaminen on siis intertekstuaalisuuden muoto, jossa kirjoittaja on lukenut uudelleen kriittisestä näkökulmasta alkuperäistä tekstiä. Moraru käsittää uudelleenkirjoittamisen kriittisenä, jopa poliittisena toimintana, jossa uudelleenkirjoituksen tarkoituksena on arvioida uudelleen alkuperäisen tekstin arvoja, teemoja tai muuta vastaavaa. Kuten Genetten palimpsestit, myöskään uudelleenkirjoitus ei ole itsessään oma kirjallisuuden genrensä, vaan enemmänkin erilaisten käytäntöjen hybridi; se on intertekstuaalinen ja diskursiivinen ilmiö, kirjoittamisen prosessi, joka voi käyttää tai ottaa vaikutteita mistä tahansa kanonisesta genrestä, kerronnan tekniikasta tai tekstuaalisesta tyylistä. Uudelleenkirjoitus on intertekstuaalisuuden muoto, jossa uudella tekstillä on vahva ja näkyvä yhteys kronologisesti aiempiin teoksiin, ja kirjoittaja esittää yhteyden tarkoituksenmukaisena. (Moraru 2001, 11–12; 19.)

Moraru kutsuu uudelleenkirjoitusta radikaaliksi teoksi, sillä hänen esittelemänsä uudelleenkirjoituksen muoto saa alkunsa kriittisestä ja tietyllä tapaa arvosteluun perustuvasta valinnasta: kirjoittaja valitsee uudelleenkirjoittamisen ”mallin” perustuen uudelleen kirjoitettavan tekstin poliittiseen, ideologiseen tai yleiseen merkittävyyteen ja sen etuoikeutettuun sijaintiin kaanonissa (mt., 27). Morarun määritelmä sopii myyttien feminististen uudelleenkirjoitusten

analyysiin, sillä tekstien feministisyys tuo niihin kriittisen ja poliittisen näkökulman. Myyttien feministisissä uudelleenkirjoituksissa on kyse juuri siitä, että kirjoittajat haluavat kirjoittaa uudelleen tai uudesta näkökulmasta tarinoita, jotka ovat olleet – ja ovat edelleen – kulttuurillisesti ja ideologisesti merkittäviä, ja niillä on paikkansa kaanonissa; kuten esimerkiksi Homeroksen *Ilialla*, jota Barker uudelleenkirjoittaa *The Silence of the Girls* -romaanissa.

Barker ohjaa lukijaa lukemaan ja tarkastelemaan *The Silence of the Girls*ä ja *The Women of Troy*ta uudelleenkirjoituksina hyvin selkeillä parateksteillä ja intertekstuaalisilla viittauksilla, jotka on sijoitettu jo romaanien otsikoihin ja esisanoihin. Barker korostaa esimerkiksi *The Silence of the Girls*in yhteyttä *Iliaseen* romaanin esisanoilla, jotka ovat lainaus Philip Rothin teoksesta *The Human Stain*:

‘You know how European literature begins?’ he’d ask, after having taken the roll at the first class meeting. ‘With a quarrel. All of European literature springs from a fight.’ And then he picked up his copy *The Iliad* and read to the class the opening lines. “Divine Muse, sing of the ruinous wrath of Achilles... Begin where they first quarrelled, Agamemnon the King of men, and great Achilles” And what were they quarrelling about, these two violent, mighty souls? It’s as basic as a barroom brawl. They are quarrelling over a woman. A girl, really. A girl stolen from her father. A girl abducted in a war.

Esisanoiksi valittu lainaus toimii lukijalle paratekstinä, joka ohjaa lukemaan ja tarkastelemaan teosta intertekstuaalisessa suhteessa *Iliaseen*. Lainaus alkaa kysymyksellä, jota voi pitää kysymyksenä myös uudelleenkirjoituksen lukijalle: tiedätkö, miten eurooppalainen kirjallisuus alkaa? Kysymyksen jälkeen lainauksen hahmo ottaa käteensä *Iliaan*, lukee teoksen ensimmäiset säkeet ja korostaa sitten, että *Iliassa* miehet tappelivat naisesta; tai oikeastaan tytöstä. Lainauksessa toistuu sana ”a girl” korostavasti useampaan kertaan. Esisanoilla Barker asemoi uudelleenkirjoitustaan: hän kertoo lukijalle, että hänen tarinansa kertoo tästä kiistan keskelle joutuneesta, kaapatusta tytöstä Briseisistä. Esisanat asemoivat teosta myös kriittiseen myyt-tirevisioon, kun lainauksessa korostetaan Briseisiä sodan uhrina. *The Women of Troyssa* ei ole samankaltaisia esisanoja, mutta paratekstiksi voi lukea teoksen otsikon, joka on hyvin samankaltainen kuin Euripideen tragedian englanninnos *The Trojan Women* (suom. *Troijan naiset*). Otsikoiden intertekstuaalinen yhteys ohjaa Euripideen tragedian tuntevia lukijoita tarkastelemaan *The Women of Troy*ta uudelleenkirjoituksena.

2.2 Revisio ja uudelleenkirjoitus feministisessä teoriassa

Raija Paanasen (1995) mukaan yhdeksi feministisen tutkimuksen keskeisistä lähtökohdista on muodostunut *eron* (engl. *difference*) käsite. Kapeimmillaan se tarkoittaa sukupuolten välistä biologista eroa, mutta se on laajentunut tarkoittamaan myös sukupuolisia eroja sosiaalisissa ja yhteiskunnallisissa rakenteissa. Feministisessä tutkimuksessa on pyritty häivyttämään sukupuolten eroja tasa-arvon saavuttamiseksi, mutta lisäksi on pyritty esittämään naisten omalaa-tuisuutta ja erilaisuutta (suhteessa miehiin) naisten omista lähtökohdista. Paanasen mukaan yksi tapa, jolla naiset ovat pyrkineet vastustamaan vallitsevia käsityksiä naisista, on kirjoittaa myyttien revisioita joko antamalla vanhoille myyteille uusia näkökulmia tai luomalla kokonaan uusia myyttejä. (Paananen 1995, 11.)

Feminististen uudelleenkirjoitusten ja *myyttirevisionismin* juuret juontuvat toisen aallon femi-nistiseen ajatteluun noin 1970–1980-luvuille. Feministiset ajattelijat ja aktivistit kuten Judith Butler, Adrienne Rich ja Hélène Cixous toivat kirjoituksissaan ja aktivismissaan esiin kieleen liittyvää sukupuolittuneisuutta ja sitä, kuinka kieli sosiaalisena konstruktiona rakentaa ja yllä-pittää naisten epätasa-arvoista asemaa yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Kirjallisuus ja monet muut tekstit ovat historiallisesti olleet laajalti miesten käsialaa, joten toisen aallon feministit halusivat alkaa luoda uudelleen kieltä ja kirjallisuutta, jossa kuvataan naisia ja naiseutta nais-ten omalla äänellä. Esimerkiksi Cixous'n naiskirjoituksen käsitteen "*l'écriture féminine*" lähtö-kohtana on ajatus siitä, että naiset eivät ole saaneet omaa ääntään kuuluviin kirjoituksessa ja kirjallisuudessa. Manifestissaan "Medusan nauru" Cixous julistaa: "Hänen [naisen] on aika rä-jäyttää miesten diskurssi, muokata se läpikotaisin ja vallata se, tehdä siitä kotinsa käsittämällä, ottamalla se suuhunsa; napata (mies)kielestä hampaillaan ja keksiä uusi kieli, jolla vallata van-han joka soppi" (1975, 56). Cixous vaatii manifestissaan tilaa naista ja naisellisuutta käsittele-ville kirjoituksille, joissa sukupuolittuneita valtarakenteita haastetaan.

Runoilija ja radikaalifeministi Adrienne Rich kirjoitti feministisen teorian klassikoksi muodos-tuneessa artikkelissaan "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1972) kuinka naisten tulisi revision kautta ottaa haltuunsa myytit, tarinat ja kirjoitukset, joissa naiset on perintei-sesti kerrottu "väärin". Rich kuvailee revision olevan taaksepäin katsomisen toiminto, tuorein silmin katsominen, vanhaan tekstiin palaaminen uudesta kriittisestä näkökulmasta käsin, mikä on naisille enemmän kuin yksi luku kulttuurihistoriassa: se on selviytymiskeino (mt., 18). Richin

mukaan naisten täytyy tietää menneisyydessä kirjoitettu ja tietää se eri tavalla, jotta traditioiden periytymisen sijaan voidaan rikkoa niiden ote. Artikkelissaan hän pohtii myös naisten kirjoittamista, kirjoittamisen mahdollisuuksia sekä sitä, miten tytöt ja naiset ovat joutuneet tyytymään miesten luomiin representaatioihin naisista. Rich jalostaa Virginia Woolfin ajatusta siitä, että kirjoittaakseen naiset tarvitsevat omaa tilaa ja aikaa (ks. Woolf: *A Room of One's Own*) mutta myös rohkeutta kirjoittaa täysin omalla äänellään.

Richin artikkelista ja revision käsitteestä muodostui avainkäsite feministisessä kirjallisuudessa ja teoriassa. Liedeke Platen (2008, 391–394) mukaan Richin ajatukset revisionismista sopivat toisen aallon feminismiin poliittiseen agendaan. Menneisyyden avaaminen vaihtoehtoisille tarinoille tarkoitti tulevaisuuden avaamista uusille mahdollisuuksille. Revisionismia motivoi halu vastata hiljaisuuden traditioon ja vääränlaisena koettuun representaatioon, jota naiset ovat saaneet osakseen myyteissä.

Susan Gubarin (1979) mukaan myytit ovat miesten tarinoita, jotka kuvaavat naisia Toisina; myytin nainen ei ole oma ihmisensä, vaan miehisen halun tai pelon ruumiillistuma, miesten tarpeiden tai inhojen representaatio. Gubarin mukaan naiskirjailijat ovat käyttäneet myyttejä moninaisin tavoin tutkiakseen asenteita omaa sukupuoltaan kohtaan sekä naisten representaatioita. Myös mieskirjailijat käyttävät myyttejä, mutta naiskirjailijat ovat taipuvaisia esittämään, ettei naisen rooli ole niin passiivinen kuin useat antiikin myytit ovat esittäneet. Kun naiskirjailijat käyttävät myyttejä kirjoituksissaan revisionistisesti, he ilmaisevat myyttisten traditioiden ja kirjallisten konventioiden epämukavuuden, näyttääkseen miesten tarinoiden puutteellisuuden sekä oman äänensä autenttisuuden. (Gubar 1979, 310.)

Veronica Schanoesin (2016) mukaan revisiolla on mahdollisuus paljastaa tarinoiden ideologioita perustuksia ja muokata niitä. Revisio ei korvaa alkuperäisiä myyttejä tai tarinoita, vaan enemmänkin elvyttää niitä, antaa niille uuden elämän tarjoten samanaikaisesti uusia näkökulmia ja tulkintoja. (Schanoes 2016, 57; 61.) Samaan tapaan kirjoittaa myös Alicia Ostriker artikkelissaan ”The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking” (1982): Ostriker kuvailee myyttirevisionismia tapahtumana, jossa vanha astia täytetään uudella viinillä. Naiskirjailijoille myyttirevision ytimessä on mahdollisuus haastaa ja korjata alkuperäisen myytin sukupuolistereotyyppioita. (Ostriker 1982, 71–73.)

Artikkelissaan Ostriker määrittelee neljä feministisen myyttirevisionismin tyyppillistä piirrettä, joiden kautta tulkitseen tässä tutkielmassa myös Barkerin romaaneja myyttirevisionistisina uudelleenkirjoituksina. Ensiksi, revisionistiset tekstit huomioivat alkuperäisen tekstin patriarkaaliset piirteet, mutta eivät toista niitä; toiseksi, tekstissä arvioidaan uudelleen alkuperäisen tekstin sosiaalisia, poliittisia tai filosofisia arvoja; kolmanneksi, tekstissä ei ole merkkejä nostalgista tai uskosta siihen, että aiemmin asiat olivat paremmin tai että historiassa olisi tavoiteltava yhteiskuntajärjestys; ja neljänneksi, myyttirevisionistinen teksti käyttää kielellisiä strategioita, jotka siirtävät huomion perinteisistä konsepteista (myyteistä) tarkoituksenmukaiseen uudelleenajatteluun. Kielellisillä strategioilla hän tarkoittaa tarkastelemiensa runoilijoiden tekstien kohdalla esimerkiksi sitä, miten runoissa käytetään useaa toisiinsa kietoutunutta ääntä; esimerkiksi Hilda Doolittlen *Helen in Egypt* -teoksessa (1961) Helenin äänen keskeyttää välillä hänen rakastajansa (miehen) ääni – tai ääni, jonka Helen kuvittelee miehen puheeksi. Ostrikerin mukaan hänen artikkelissaan esiteltyjä myyttirevisionismia hyödyntäviä runoja yhdistää se, miten ne samanaikaisesti modernisoivat muinaista ja vähentävät myyttiseen materiaaliin liitettyä hohdokkuutta. (Mt., 87–88.)

Liedeke Platen mukaan feministisestä myyttirevisionismista muodostui 1970–1980-luvulla lähestulkoon oma kirjallisuuden genrensä. Kuten myyttirevisionististen teosten viimeaikaisesta julkaisutahdista voi huomata, ”genre” on nyt 2020-luvulla edelleen voimissaan. Plate huomauttaa artikkelissaan feministisen agendan lisäksi revisionismin markkinakelpoisuudesta: siinä missä feministisille kirjoittajille uudelleenkirjoitus on kirjallinen muoto, jossa yhdistyy revisionismin narratiivinen malli ja feministinen ideologia, kustantajien näkökulmasta revisio voi tarkoittaa helposti myytäviä kirjoja. Myyttien tai muiden kirjallisten klassikoiden uudelleenkirjoituksia on sinänsä helppo myydä, sillä niille löytyy jo oma lukijakuntansa, ja uudelleenkirjoituksia on helppo markkinoida pohjatekstiensä varjolla. (Plate 2008, 399.)

2.3 Ääni feministisessä teoriassa

Kuten edellisessä alaluvussa esittelin, feministinen uudelleenkirjoitus perustuu siihen ajatukseen, ettei naisten oma ääni ole päässyt kuuluviin myyteissä ja kirjallisuudessa. *Ääni* onkin yksi

feministisen kirjallisuudentutkimuksen keskeisimmistä käsitteistä, ja myös hyvin merkittävässä asemassa Barkerin uudelleenkirjoituksissa: tyttöjen ja naisten äänen puuttumista alleviivaa jo ensimmäisen romaanin otsikko, *The Silence of the Girls*. Tutkielman kolmannessa luvussa käsittelen, kuinka ääneen pääseminen, naisten omista näkökulmista ja omilla äänillään tarinan kertominen on silmiinpistävästi ja kouriintuntuvasti esillä romaanien kerronnassa.

Susan S. Lanserin (2018/1992, 3) mukaan harva sana on yhtä keskeinen nykypäivän feministeille kuin ääni. Termi esiintyy muun muassa historiassa, sosiologiassa, kirjallisuudessa ja psykologiassa – kirjojen otsikot julistavat naisten 'toisia' ääniä, erilaisia ääniä tai kadonneita ääniä. Naisia kannustetaan ja kiitetään ääniensä esiintuonnista fiktiossa ja oikeassa elämässä. Feministisessä kirjallisuuden teoriassa ääni on tarkoittanut hieman eri asiaa kuin narratologiassa. Feminismissä äänellä on viitattu mimeettiseen ja poliittiseen, narratologiassa taas semioottiseen ja teknisempään ääneen kerronnassa. Lanserin mukaan feministit viittaavat äänellä yleensä toimintaan, jossa oikeat tai fiktiiviset henkilöt tai ryhmät käyttävät naisten ääntä eli näkökulmaa; esimerkiksi kirjallisuuden hahmo, joka kieltäytyy patriarkaatin hänelle asettamista raameista, vaikka tätä ääntä ei tekstuaalisesti tuotaisi esiin. Narratologiassa tarkastellaan enemmänkin ääneen liittyviä rakenteita, ei niinkään ideologioita tai syitä äänen taustalla. Feministinen kritiikki taas ei yleensä keskity kerronnan teknisiin puoliin. (Lanser 2018, 4–5.) Barkerin uudelleenkirjoituksissa ääni ja kertoja nousevat kuitenkin hyvin konkreettisin tavoin esiin, joten analysoin tutkielmassani lyhyesti myös sitä, miten teoksissa esitetään erilaisia ääniä kerronnan konventioita hyödyntäen, sillä se on merkittävä osa teosten feminististä retoriikkaa. Avaan analyysin yhteydessä myös hieman laajemmin ääneen liittyvää teoriaa.

3 ”Silence becomes a woman” – Naisten ääni ja hiljaisuus

Seuraavissa luvuissa tarkastelen *The Silence of the Girls*ä ja *The Women of Troy*ta vertaillen niitä antiikin teksteihin ja myytteihin, sekä miten ne toisaalta heijastavat julkaisuajankohtansa yhteiskunnallista kontekstia ja feminististä ideologiaa. Aloitan analyysin tarkastelemalla tässä luvussa sitä, millä tavoin naisten äänet pääsevät tarinassa esiin puheen ja ajattelun esittämisen tapojen kautta, ja miten romaaneissa luodaan feministisen uudelleenkirjoituksen retoriikka kerronnan puhetilanteen ja yleisötasojen kautta. Lähdän liikkeelle käsittelemällä lyhyesti, miten naisten ääniä – ja hiljaisuutta – esitettiin antiikissa, jonka jälkeen tarkastelen teknisemmin äänenkäytön tapoja *The Silence of the Girls*issä ja *The Women of Troy*ssa. Narratologisessa analyysissä nojaan pitkälti James Phelanin ja Susan Lanserin teorioihin kertomuksesta ja äänestä, mutta tuon lisäksi uudempaa näkökulmaa äänen teoriaan Richard Walshilta.

3.1 Naisten ääni ja hiljaisuus antiikissa

Historiallisesta näkökulmasta antiikissa naisten äänet pääsivät kuuluviin vain rajatuin tavoin, ja hiljaisuuden katsottiin olevan naisille säädyllistä käytöstä. Artikkelissaan ”Antigone and Her Sister(s): Embodying Women in Greek Tragedy” (2018) Mark Griffith esittää, että monissa 400-luvulla eaa. esitetyissä tragedioissa enemmän kuin puolet vuorosanoista olivat naisten (esimerkiksi Euripideen *Medeiassa*, *Andromakhessa*, *Troijan naisissa*). Naisten paljoudesta huolimatta naisten äänet olivat miesten kirjoittamia, eikä näyttämölle sallittu naisia esiintymään, joten naishahmoja esittivät miehet. Griffithin mukaan naisille tyypillisiä puhetapoja tragediassa ovat lyyriset ilmaukset pelosta ja surusta, rukoukset jumalille, kuvaukset orjuuden kurjuudesta, kotimaan ja perheen menetyksestä ja niin edelleen. Griffith mainitsee, että naisille miehiä tyypillisempää on myös hiljaisuus. Hiljaisuus, jota miesten kohdalla pidettäisiin häpeällisenä tai pelkuruutena, osoittaa naisen kohdalla ideaalia säädyllisyyttä. Yksi erottuvimmista feminiinisyyden piirteistä tragedioissa on kyvyttömyys puhua ollenkaan tai jatkaa puhetta, tapahtui hiljentäminen sitten fyysisen tai henkisen esteen vuoksi. Kontrastina hiljaisuuteen tragedioissa esiintyy useita naishahmoja, joiden maskuliinisena pidetty puhe herättää kauhua tai ihailua muissa hahmoissa ja kriitikoissa; esimerkiksi Sofokleen Elektraa ja Euripideen Medeiaa on pidetty samanaikaisesti tyypillisen feminiinisinä että häpeällisen uskaliaina ja siten maskuliinisina hahmoina. (Mt., 123–124.)

Casey Duén mukaan *valitukset* (engl. *lament*) antavat naisille mahdollisuuden puhua omista elämästään, ja runoudessa ja näytelmissä valitukset usein tarjoavat uuden näkökulman tunnetuille tapahtumille (2006, 140). Esimerkiksi *Iliassa* Briseis saa äänensä kuuluviin juuri Patroklosen ruumiin äärellä esittämänsä valituksen kautta, mikä on ainut kerta, kun Briseis teoksessa puhuu. Naisten valitukset ovat osa laulujen traditiota, joka on itsenäinen ja rinnakkainen niille tyylytellyille versioille, jotka ovat säilyneet epiikassa, näytelmissä ja myöhemmin kreikkalaisessa kirjallisuudessa. Naisten laulut tarjoavat naisten näkökulman miesten urhoollisiin lauluihin, ja naisten lauluja esitettiin monenlaisissa yhteyksissä, kuten häissä ja naisten yksityisissä kokoontumisissa. (Mt., 32–33.)

Naiset ja heidän äänensä ovat siis olleet läsnä antiikin ajan kirjallisuudessa ja myyteissä – ja kuitenkin ne ovat monesti hautautuneet kulttuurissa ja tutkimuksessa urhoollisten miesten tarinoiden ja äänten alle. Monet nykypäivään asti säilyneistä naisten äänistä antiikin teksteissä ovat miesten kynästä, ja siihen feministisissä uudelleenkirjoituksissa ja myyttirevisioissa tartutaan. Barker käsittelee uudelleenkirjoituksissaan hiljaisuuden ja äänen käyttöön liittyvää valtaa kuvaamalla konkreettisesti naisten hiljaisuutta sekä antamalla äänen naishahmoille, joita on antiikissa esitetty yksipuolisista näkökulmista, tai jotka eivät ole saaneet ääntään kuuluviin juuri lainkaan, kuten Briseis.

Jo *The Silence of the Girlsin* otsikko ohjaa lukijaa tarkastelemaan etenkin tyttöjen ja naisten hiljaisuutta ja siihen liittyvää tematiikkaa. Hiljaisuuden tematiikalla tarkoitan sitä, miten konkreettisesti teoksessa nostetaan esiin ja otetaan kantaa naisten hiljaisuuteen: milloin naiset ovat hiljaa, milloin heidän äänensä pääsevät kuuluviin, milloin heitä hiljennetään jopa fyysisin keinoin sekä millaisia valtarakenteita naisten hiljaisuus ja esimerkiksi sanonta ”silence becomes a woman” paljastavat.

Griffith (2018) mainitsi naisten äänten kuuluvan antiikin teksteissä yleensä valitusten muodossa, joissa he kertovat muun muassa menetyksistään ja sodan kurjuudesta. Usein naisten äänet tällaisissa tapauksissa ovat edustuksellisia ja yhteisöllisiä: he kertovat kollektiivisemmin naisten näkökulmasta, sillä useat heistä eivät saa varsinaisesti omaa henkilökohtaista ääntään kuuluviin. Näytelmissä kuorot toimivat myös edustuksellisina ääнинä: esimerkiksi Euripideen

Troijan naisissa on kuoro, joka edustaa Troijan naisia. Kuoro kertoo kollektiivisesti nimettömiksi jäävien naisten näkökulmaa, ja he puhuvat me-muodossa.

Barkerin uudelleenkirjoituksissa monessa kohtaa Briseisin ääni vaikuttaa nimenomaan edustukselliselta; hänet on valittu kertomaan oman henkilökohtaisen kokemuksensa lisäksi kollektiivisemmin troijalaisten naisten kokemuksesta. Esimerkiksi *The Silence of the Girlsin* ensimmäinen luku käsittelee Lyrnessuksen valtausta Briseisin näkökulmasta, mutta hän käyttää usein me-pronominia ja kertoo kollektiivisesti, mitä naisille tapahtui valtauksen aikana. Käsittelemän myöhemmin luvussa 4.2 tarkemmin yhteisöllisen ja edustuksellisen äänen rakentumista Barkerin romaaneissa.

”Silence becomes a woman” on sanonta, joka Briseisin mukaan opetettiin hänelle ja kaikille muillekin naisille jo nuoresta tytöstä lähtien. Sanonta nousee esiin Briseisin keskustellessa Tecmessan kanssa: ”[–] I’m supposed to just put up with it and say nothing, and if I do try to talk about it, it’s: *“Silence becomes a woman.”* Every woman I’ve ever known was brought up on that saying” (SG, 294, kursiivi alkutekstissä). Tecmessan omistava mies, Ajax, siis käyttää sanontaa Tecmessan hiljentämiseen. Se, että naisille opetettiin jo lapsesta saakka, että naisen paikka on hiljaisuudessa, liittyy vahvasti naisten asemaan teoksen maailmassa. Kuten aiemmin esittämäni Griffithkin (2018) mainitsi, antiikissa hiljaisuuden katsottiin olevan naisille säädylistä, joten Briseisin oppiman sanonnan taustalla on tämä ajatus naisen paikasta ja naisen ideaalista käytöksestä. Sanonnassa myös tiivistyy paljon teoksen tematiikasta ja sanomasta; naisia on hiljennetty niin teoksen maailmassa kuin yleisemminkin sotiin liittyvissä tarinoissa ja historiankirjoituksessa. Äänenkäytön valta on ollut miehillä, minkä vuoksi naisten äänet ja näkökulmat sotaan on jääneet pimentoon.

Naisten hiljaisuuden ja äänen käytön kontrasteja tuodaan teoksissa esiin monin eri tavoin. Miesten seurassa naiset ovat hiljaa ja heillä ei ole lupaa puhua, mutta keskenään naiset ovat hyvinkin puheliaita, äänekkäitäkin. Briseis kertoo, että naisilla oli tapana kokoontua yhteen jakamaan mielteitään ja kokemuksiaan, pitämään toisistaan huolta ja nauramaan yhdessä: ”A ripple of laughter. It seems incredible to me now, looking back, that we laughed, but we often did” (SG, 49). *The Women of Troyssa* naiset kokoontuvat soittamaan ja laulamaan, ja Briseisin mukaan laulaminen avaa traumatisoituneita troijalaisia tyttöjä ja naisia kuoristaan: ”[–] they

went on singing; even the two girls who still couldn't speak at all, sang. And that amazed me. I hadn't realized till then that people who've been shocked into muteness can still sing" (*The Women of Troy*, tästä eteenpäin *WT*, 91). Naiset eivät siis ole hiljaa pelkästään siksi, etteivät he saa puhua, vaan joillekin hiljaisuus voi olla reaktio traumaan.

Erityisen konkreettisesti äänenkäyttöön liittyvää valtaa nostaa esiin kohtaus *The Silence of the Girlsin* lopussa, jossa kreikkalaiset päättävät uhrata Troijan prinsessa Polyxenan Achilleen haudalla, jotta hänestä voisi tulla Achilleen vaimo kuoleman jälkeisessä elämässä. Kun Polyxena viedään uhrattavaksi, hän päättää viimeisellä hetkellään rikkoa hiljaisuutensa, mikä tyrmistytää ja pelästyttää miehet, sillä he pelkäävät Polyxenan kiroavan heidät eivätkä suostu kuuntelemaan, mitä hän haluaa sanoa. Niinpä Polyxena hiljennetään fyysisesti sitomalla liina hänen suuhunsa juuri ennen kuin hänen kurkkunsa viilletään, eikä kukaan saa tietää mitkä hänen viimeiset sanansa olisivat olleet. Myöhemmin uhrauksen jälkeen Briseis palaa Polyxenan ruumiin luokse:

Polyxena's corpse lay where it had fallen, her white mantle fluttering round her in the wind that would carry us away from Troy. Bracing myself, I rolled her over on to her back. The deep gash in her throat made her look as if she had two mouths, both silent. Silence becomes a woman... (*SG*, 322.)

Briseisin jo aiemmin mainitsema sanonta nousee jälleen esiin, hyvin kouriintuntuvasti naisen hiljaisuutta kuvaavassa tilanteessa. Kuolemassa hiljaisuus valtaa Polyxenan lopullisesti – hiljaisuudesta tulee nainen ja samanaikaisesti naisesta tulee hiljaisuus. Polyxenalla ei ollut valtaa päättää kohtalostaan, miehet päättivät sen hänen puolestaan, ja vielä viimeisellä hetkelläänkin Polyxena rangaistiin, kun hän yritti rikkoa naisen rooliin kuuluvan hiljaisuuden. Sanontaa voi tulkita kahdella tapaa, jotka ovat kumpikin kuvaavia; verbi 'become' voi tarkoittaa sekä jonkin tai joksikin tulemista että sopimista (Merriam-Webster.com, 2024). Sanonta "silence becomes a woman" voisi siis eri tilanteissa tarkoittaa hiljaisuuden tulemista naiseksi tai naisen hiljaisuudeksi, sekä hiljaisuuden sopimista naiselle säädyllyyden tai ideaalin käytöksen näkökulmasta. Aiemmin esittämässäni sitaatissa Tecmessa kertoi hänet omistavan miehen käyttäneen sanontaa hänen hiljentämiseensä, jolloin se voisi tarkoittaa juuri ideaalista käytöksestä muistuttamista, kun taas kuolemassa hiljaisuus on vallannut Polyxenan ja hänen hiljaisuutensa on ikuista.

Barker antaa naisten äänelle yliluonnolliseltakin vaikuttavaa voimaa. Romaaneissa ei varsinaisesti oteta kantaa yliluonnollisiin asioihin tai vaikkapa siihen, onko myyttien jumalia oikeasti olemassa tarinan maailmassa. Kreikkalaiset tuntuvat rukoilevan ja tekevän uhrauksia jumalille lähinnä tavan vuoksi. Chryseisin isän käytyä leirissä anomassa tyttärensä palautusta ja Agamemnonin kieltäytyttyä isä kiroaa leirin, ja Briseis yhtyy kiroukseen, jonka jälkeen rutto alkaa leviämään leirissä. Ruttoon sairastuvat kuitenkin lähinnä miehet, ja siksi miehet ovat varmoja, että naiset ovat jotenkin ruton takana. Kun miehet myöhemmin hiljentävät Polyxenan kirouksen pelossa ennen tämän uhraamista, he osoittavat, miten miehet oikeastaan pelkäävät naisten äänen voimaa ja siten hiljentäminen on tehokas taktiikka naisten alistamisessa.

The Women of Troyssa hiljaisuuden tematiikka ei ole samalla lailla keskiössä kuin *The Silence of the Girlsissä*, mutta koska hiljaa ja näkymättömänä oleminen on osa leirin naisten arkipäivää, kulkee se mukana tarinassa. Briseis tuo esiin enemmänkin troijalaisten naisten näkymättömyyttä troijalaisina: kuinka kreikkalaiset ajattelevat naisia vain sukupuolensa edustajina, eivätkä troijalaisina: "Only two Trojans in the camp? There were hundreds of Trojans in the camp; but they were women and women are invisible" (WT, 128). Miehet ovat aiemmin Priamin hautaajan henkilöllisyyttä pohtiessaan tulleet tulokseen, ettei hautaaja voi olla kukaan troijalaisista, sillä leirissä on vain kaksi troijalaista miestä. Todellisuudessa Priamin hautasi Amina, troijalainen nuori nainen. Aminan teko muistuttaa Sofokleen *Antigone*-tragedian Antigonea, joka hautasi veljensä Polyneikeen, vaikka hallitsija Kreon oli käskenyt jättää kuolleeseen Polyneikeen makaamaan taistelukentälle rangaistuksena hänen petturuudestaan. Antigone sai hautaamisesta kuolemanrangaistuksen, kuten myös Amina *The Women of Troyssa*. Briseisin mukaan naiset ovat leirissä hiljaisuudessaan näkymättömiä. Naisilla ei ikään kuin ole kansalaisuutta, he ovat "vain" naisia, kun taas miehille heidän kansalaisuutensa on merkittävä osa heidän identiteettiään ja se on heille kunnia-asia. Miehet tuntevat olevansa Auliissa täydellisen turvassa, sillä he ovat mielestään tappaneet "kaikki troijalaiset" – eli siis troijalaiset miehet. He eivät ota huomioon, että leiri on täynnä troijalaisia naisia, sillä naiset eivät hiljaisuudessaan ole uhkia ja heidän toimintamahdollisuutensa ovat hyvin rajatut. Siksi miesten on niin vaikea uskoa, että nainen on uhmannut Pyrrhusin käskyä ja yrittänyt haudata Priamin, ja rangaistukseksi toimintamahdollisuuksiensa rajojen koettelemisesta Amina tapetaan.

3.2 Naisten äänet uudelleenkirjoituksessa

Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa ja -teoriassa *ääni* on käsitteenä erityisen merkityksellinen, kuten jo aiemmin tutkielman teorialuvussa esittelin. Susan Lanserin (2018) mukaan feministinen narratologia pyrkii yhdistämään mimeettisen, poliittisen ja semioottisen äänen tarkastelun puolia. Lanser jakaa äänen kolmeen muotoon: *autoriaaliseen (authorial)*, *henkilökohtaiseen (personal)* ja *yhteisölliseen (communal)*. Autoriaalisella äänellä hän viittaa kerronnan tapaan, jossa kertojan ääni vaikuttaa olevan sama kuin kirjoittajan ääni, eli kerrontaan, jossa implisiittisen tekijän ja kertojan eroa ei ole tekstuaalisesti merkitty ja siten lukijoita kutsutaan tarkastelemaan kertojaa kirjoittajana ja itseään yleisönä (*narratee*). Perinteisesti historiassa autoriaaliset äänet on mielletty miehiseksi, ja siksi naiskirjailijat ovat halunneet käyttää tätä äänen muotoa tuodakseen siihen kriittisiä sävyjä. Henkilökohtaisella äänellä Lanser viittaa kertojiin, jotka itsetietoisesti kertovat omaa tarinaansa tai historiaansa, ja jotka siten eivät voi esimerkiksi objektiivisesta näkökulmasta tarkastella kertomaansa. Yhteisöllinen ääni taas tarkoittaa moninaisten käytäntöjen kirjoa, jolla kuvataan kollektiivista ääntä tai äänten kollektiiveja, jotka jakavat kerronnallisen auktoriteetin. Tällaisessa tilanteessa tekstuaalisesti yhden yksilön ääni edustaa tunnistettavaa yhteisöä, mutta lisäksi se voi tarkoittaa ”me” -muotoista kerrontaa. Lanserin mukaan yhteisöllinen ääni vaikuttaa olevan tyypillistä nimenomaan marginaalissa tai vähemmistöissä oleville yhteisöille. Yhteisöllinen ääni siirtää huomion pois yksilöllisistä päähenkilöistä ja henkilökohtaisista tarinoista. Lanserin mukaan nämä kolme kerronnallisen äänen mallia edustavat kolmea erilaista auktoriteetin tapaa, joita naiset ovat tarvinneet tehdäkseen itselleen tilaa kirjallisuuden kentällä. (Lanser 2018, 3–24.)

Richard Walshin (2007) mukaan narratologisesta näkökulmasta ääni käsitteenä mahdollistaa laajasti erilaisia teoreettisia vivahteita. Hänen mukaansa ääni on enemmän ja vähemmän vertauskuvallinen käsite, ja hän jakaa äänen käsitteen metaforisen käytön narratologisessa kontekstissa kolmen laajemman otsikon alle: ääni esittäväenä tekona, esittämisen kohteena ja kuvaavana subjektipositiona. Toisin sanoen äänen metaforan voidaan ymmärtää käsittävän äänen *instanssina (instance)*, *idiomina (idiom)* sekä *interpellaationa (interpellation)*. Walsh huomauttaa, että kertominen tai kertomus ei ole ikinä vain kerronnallista välitystä, transmissiota; fiktiossa tämä välitys on elementti kertomisen esittämisen retoriikasta. Fiktiivisessä kertomuksessa teos voi kutsua lukijaa tarkastelemaan teoksen kerrontaa itsessään representaation koh-

teena. Narratiivisen instanssin Walsh ehdottaa olevan minkä tahansa mediumin käyttö kerronnallisissa tarkoituksissa; kerronta on esittävä teko, ei pelkästään verbaalinen. Idiomilla hän viittaa siihen, että ääntä käytetään idiomien metaforana narratologiassa: se on yksi tapa suunnata huomio kerronnallisen diskurssin mimeettiseen ulottuvuuteen; millä tavoin toisen diskurssia voidaan esittää. Kerronta sisältää aina valintoja, jotka kantavat mukanaan erilaisia ennako-oletuksia fyysisistä epistemologisiin ja ideologisiin, ja interpellaation kautta voidaan tarkastella näitä valintoja. Walshin mukaan feministinen narratologia on kenties huomattavin esimerkki kertomuksen teoriasta, jossa ideologinen kritiikki on keskiössä kertomusten tarkastelussa. Hänen mukaansa Lanser ymmärtää kerronnallisen äänen instanssin ja sen ideologisen puolen, interpellaation, kahtena näkökulmana samaan ilmiöön. (Walsh 2007, 86–102.)

Lanserin äänen kolmijaon kautta tarkasteltuna Barkerin teoksissa tuntuu sulautuvan yhteen kaikki kolme. Etenkin *The Silence of the Girls* Briseisin kertojanäänä myötä autoriaalinen ääni näkyy vahvasti. Toisaalta kerronta on useimmiten minä-muotoista ja käsittelee Briseisin henkilökohtaisen tarinan kautta laajemmin teoksen feminististä eetosta, eli se sopisi henkilökohtaiseen ääneen. Ajoittain kerronta ottaa kuitenkin myös yhteisöllisiä piirteitä Briseis puhuessa tai kertoessa ”meistä”. Tutkielman toisessa luvussa käsittelemieni paratekstinä toimivien esisanojen jälkeen *The Silence of the Girls* ensimmäinen luku alkaa suoraan Briseisin pohdinnalla siitä, miten Achillesta on myyteissä ja *Iliassa* kuvattu, ja kuinka se ei vastaa lainkaan sitä, miten Briseis ja ”me”, oletettavasti troijalaiset tai leirin orjuutetut naiset, kokivat Achilleen: ”Great Achilles. Brilliant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles... How the epithets pile up. We never called him any of those things; we called him ‘the butcher’” (SG, 3). Lukijalle tulee heti selväksi, että Briseis tulee kertomaan erilaisen näkökulman sodan tapahtumiin; uhrin näkökulman. Achilles oli miesten ja sodan voittajien puheissa ”suuri” ja ”jumalallinen”, mutta uhrien näkökulmasta hän oli ”teurastaja”. Briseis siis toimii omanlaisensa yhteisön äänitorvena. Briseisin henkilökohtaisen tarinan lisäksi yhteisöllisen äänen kautta lukijalle muodostuu laajempi kuva naisten asemasta leirissä, hieman samaan tapaan kuten esimerkiksi troijalaisten naisten kuorosta *Troijan naisissa*.

Leirin orjuutettujen naisten yhteisö on Briseisille tärkeä. Ajoittain Briseisin käyttäessä monikon ensimmäistä persoonaa puhuessaan itsestään ja muista naisista he tuntuvat muodostavan ikään kuin oman ryhmänsä, jossa ei ole erillisiä yksilöitä. Kuva naisten tiiviistä yhteisöstä

muodostuu esimerkiksi Briseisin kertoessa ajasta, jolloin hän oli Agamemnonin jalkavaimona ja vietti suurimman osan ajastaan naisten majoissa kutoen:

These huts were completely enclosed; we worked long hours and it was rare for us to go outside. [--] One by one, the lamps would be extinguished, though even in the semi-darkness you could sense the presence of the looms. Gradually, as our eyes became accustomed to the gloom, we could make out the elaborate patterns we'd been spinning all day. So we spent the nights curled up like spiders at the centre of our webs. Only we weren't the spiders; we were the flies. (SG, 121–122.)

Briseis viittaa seinävaatteiden kutomiseen hämähäkkien seittinä, joka ikään kuin myös yhdistää naiset toisiinsa – joskin Briseis kokee naisten olevan seitissä enemmänkin seittiin juuttuneiden karpästen kuin hämähäkkien asemassa, mikä kuvaa naisten asemaa miesten vallan alaisina sotaleirissä. He ovat juuttuneet seittiin, josta he eivät voi paeta.

Me-muotoista kerrontaa tutkinut Natalya Bekhta (2020) määrittelee me-kerronnaksi tilanteen, jossa kertoja puhuu, toimii ja ajattelee kollektiivisena narratiivisena edustajana, jolla on kollektiivinen subjektiivisuus, jota kerronnassa luodaan ja pidetään yllä läpi kertomuksen. Me-kerronnassa kertojana on ryhmä tai yhteisö, ei yksittäinen henkilö, ja me-muodon käyttäminen luo illusion ryhmästä muista erillisenä yksikkönä ja vahvistaa ryhmän yhtenäisyyttä. (Mt., 18.) Barkerin romaaneissa kerronta ei ole pelkästään me-muotoista, joten se ei täysin sovi Bekhtan määritelmään, mutta siinä on selvästi samoja piirteitä. Me-muotoisella kerronnalla romaaneissa luodaan kuvaa jalkavaimoiksi joutuneista naisista yhteisönä ja yhtenä joukkona.

*The Silence of the Girls*ssä on Briseisin kertomien lukujen lisäksi lukuja, joissa kuvataan mieshenkilöiden kuten Achilleen ja Patrocluksen toimintaa ja ajatuksia vapaan epäsuoran esityksen kautta. Seymour Chatmanin (1978) mukaan henkilöhahmojen ajatusten esittäminen voidaan jakaa erilaisiin kategorioihin, joista yksi on vapaa epäsuora esitys. Vapaa epäsuora esitys tarkoittaa tilannetta, jossa kertoja esittää hahmon ajatukset juuri kuten hahmo itse ajattelee. Kertoja ei siis kommentoi esittämäänsä. Vapaata epäsuoraa esitystä voi luonnehtia myös sisäiseksi monologiksi. Vapaan epäsuoran esityksen 'kriteereiksi' Chatman luokittelee seuraavat: hahmo viittaa itseensä ensimmäisessä persoonassa; ajatukset esitetään samaan aikaan kun ne tarinassa tapahtuvat, jolloin tapahtumiin viitataan preesensissä; käytetty kieli on tunnistettavasti juuri kyseisen hahmon; hahmon kokemusta ei selitetä sen enempää kuin hän itse

ajatuksissaan tekisi; ja ajatuksille ei ole muuta oletettua yleisöä kuin ajattelija itse. (Mt., 182–183.)

Briseisin kertomissa luvuissa kerronta on minä-muotoista eikä Briseis kertojana pääse näyttämään muiden ajatuksia, kun taas esimerkiksi Achilleen luvussa kerronta muuttuu hän-muotoiseksi: "She's his prize, that's all, his prize of honour, no more, no less. It's nothing to do with the actual girl. And the pain he feels is merely the humiliation of having his prize stolen from him" (SG, 117). Vaikuttaa siltä ikään kuin teoksen implisiittinen tekijä haluaisi jakaa valtaa kertomuksen kertomisesta lähinnä Briseisille, mutta kuitenkin raottaa lukijalle myös hieman miesten näkökulmaa. Briseisille on annettu valta toimia kertojana ja käyttää siten omaa ääntään, kun taas miesten ajatuksia kuvataan kauempaa vapaan epäsuoran esityksen avulla, mikä on selvästi tekijän tietoinen valinta. Edellä esittämässäni lainauksessa Achilleen ajatuksista lukijalle selviää, että Achilles kokee Briseisin menetyksen Agamemnonille lähinnä materiaalisena menetyksenä, joka koskee hänen egoaan. Merkittävää on lisäksi se, että Achilleen esittää ajattelevan Briseistä tyttönä, "girl", eikä naisena, joksi Briseis itseään kutsuu, mikä on myös retorinen valinta, kuten sekin, että romaanin otsikossa käytetään termiä 'tytöt'. Retorisesti se korostaa lukijalle tilanteen kammottavuutta; kuinka nuoret naiset, vielä tytöiksikin luokiteltavat, on anastettu miesten välisten valtapelien pelinappuloiksi ja hyväksikäytettäväksi.

The Women of Troyssa kerronta jatkuu samaan tyyliin kuin *The Silence of the Girlsissä*: pääosin kertojana toimii Briseis, joka kertoo tarinaa omasta näkökulmastaan. Välillä kerronta vaihtuu jälleen vapaaseen epäsuoraan esitykseen, kun seurataan esimerkiksi Pyrrhusta Troijan hevosen liittyvien tapahtumien aikana. *The Women of Troyssa* on kuitenkin vähemmän miesten näkökulmista kerrottuja lukuja kuin *The Silence of the Girlsissä*, mikä voi johtua esimerkiksi siitä, että jatko-osa keskittyy enemmän Troijan naisiin, kun taas *The Silence of the Girls* erityisesti Briseisiin ja Achilleehen, heidän väliseensä valtasuhteeseen ja dynamiikkaan.

Ostriker (1982) mainitsee yhtenä keskeisenä myyttirevisionistisena piirteenä kielelliset strategiat ja erityisesti useiden toisiinsa kietoutuneiden äänten esittämisen. Ostriker analysoi Hilda Doolittlen teosta *Helen in Egypt* (1974) myyttirevisiona, jossa proosan ja runomitan vaihtelu kuvaavat Helenin dialogia itsensä kanssa, ja Helenin ääneen sekoittuu ajoittain myös hänen

miesrakastajiensa ääniä, tai miten Helen kuvittelee heidän puhuvan. Ostrikerin mukaan teoksen henkilökohtaisen äänen kautta pyritään tiivistämään ja tuomaan esiin universaalien naisten haasteita. (Mt., 81–82.) Samaan tapaan voi tulkita Barkerin romaaneissa Briseisin henkilökohtaisen äänen sekoittumista toisaalta autoriaaliseen että yhteisölliseen ääneen: Briseisin äänen kautta käsitellään yleisemmin Auliin leirin naisten kokemusta sekä historiallisesta näkökulmasta naisten kokemusta sodasta. Toisaalta taas ajoittaiset miesten äänten esitykset avaavat lukijalle miesten näkökulmaa, jota Briseis ei kertojana pysty näyttämään. Miesten ajatuksista selviää, että he näkevät naiset lähinnä henkilökohtaisen hyödyn kautta tai suhteessa heidän omaan asemaansa, kuten esimerkiksi aiemmin esittämässäni sitaatissa Achilles ajattelee Briseistä vain hänen palkintonaan, joka viestittää muille miehille hänen kunniastaan. *The Women of Troyssa* taas Calchas kokee häpeällisenä orjuutetun Hecuban kutsuessa hänet tapaamiseen: "Instant outrage. Is he really so reduced in status that he can be summoned by a slave to see a slave?" (WT, 100). Pyrrhusin pohtiessa Aminan kohtaloa hän miettii lähinnä sitä, miten itse hyötyisi Aminan rangaistuksesta eniten: "[--] he doesn't want to kill the girl, and yet he's got to make an example of her. If you once start tolerating disobedience in slaves, you may as well give up altogether. Flogging, that's the obvious answer – and make sure the other women hear the screams" (WT, 185). Erilaisten äänten esitysten kautta uudelleenkirjoituksissa rakennetaan kriittistä kuvaa naisten asemasta.

3.3 Puhetilanne ja yleisötasot

James Phelanin (2007) mukaan retorisisessa kertomuksentutkimuksessa kertomusta ei nähdä pelkästään tapahtumien representaationa vaan myös kommunikatiivisena tapahtumana: tilanteena, jossa joku kertoo jollekulle tietyssä tilanteessa tietyistä syistä, että jotain tapahtui. Etenkin *The Silence of the Girlsissä* tällainen kerrontatilanne on tuotu tekstuaalisesti hyvin konkreettisesti näkyviin lukijalle muun muassa siten, että Briseisin kerronnan lävistävät pienet kommunikatiiviset elementit, jotka luovat kuvan luonnollisesta kerrontatilanteesta.

Feministisissä myyttirevisioissa on tyypillistä, että kerronnassa hyödynnetään jotakin pohjatekstin syntyajalle tyypillistä kertomisen tai kertomuksen muotoa, kuten esimerkiksi runoa, epiikkaa tai lyriikkaa (ks. esim. Margaret Atwoodin *The Penelopiad*, jonka kerronnassa hyödynnetään muun muassa valituksen ja balladin muotoja): Barkerin teoksessa puhetilanteeksi

on rakennettu ikään kuin Briseis kertoisi tarinaansa suullisesti jollekulle, kuten historiallisesti suullisessa kertomusperinteessä on ollut tapana. Tämä kerronnan vastaanottaja on myös läsnä puhetilanteessa, ja häntä havainnollistetaan kerronnassa kursivoiduin virkkein. Luonnollisen puhetilanteen tuntua luovat lisäksi Briseisin toistuvat, pienet kommunikatiiviset ilmaukset, joilla otetaan kontaktia kerronnan vastaanottajaan ja rikotaan kertomuksen illuusiota, kuten "remember", "[b]elieve me" ja "[w]hat can I say?" (SG, 20; 28).

Phelan (2007) jakaa kertomuksen yleisötasot viiteen: "lihaa ja verta" oleva oikea lukija (*the flesh and blood reader*); kirjoittajan ideaali yleisö (*the authorial audience*); kertomuksen yleisö (*narrative audience*); kerronnan vastaanottaja (*the narratee*) ja ideaali kertomuksen yleisö (*the ideal narrative audience*). Kertomuksen yleisöllä tarkoitetaan tarkkailijan roolia, jonka oikean maailman lukija ottaa lukiessaan kertomusta ja reagoidessaan kertomukseen kuin sen hahmot olisivat oikeita henkilöitä. Kerronnan vastaanottaja on yleisö, jolle kertoja osoittaa kertomuksensa. *The Silence of the Girls*in tapauksessa nimetön henkilö, joka kommentoi Briseisin kertomaa, voisi olla tämä kerronnan vastaanottaja. Ideaali kertomuksen yleisö taas on kertojan hypoteettinen yleisö, joka ymmärtää täydellisesti kaikki kertojan kommunikaation nyanssit. Gerald Princen (1982) mukaan kertomuksessa on aina vähintään yhden kertojan lisäksi läsnä *vastaanottaja* (engl. *narratee*), jolle kertoja osoittaa kertomansa. Vastaanottaja voi olla kerronnassa eksplisiittisesti esillä, tai sitten ei. Joissakin tapauksissa vastaanottajan voi erottaa kerronnasta esimerkiksi kertojan puhutellessa tätä suoraan, tai kertojan ja vastaanottajan dialogin kautta. Kertojalle vastaanottaja voi edustaa jotakuta, joka on kertomuksen yleisönä keskeinen ja korvaamaton; kertojan ideaali yleisö. Kertoja voi myös olettaa vastaanottajasta asioita, jotka eivät pidä paikkansa. Vastaanottajia voi olla enemmän kuin yksi, ja heillä voi olla enemmän ja vähemmän yhteistä kertojan, henkilöhahmojen ja oikeiden lukijoiden kanssa. (Mt., 16–25.)

Puhetilanne on *The Silence of the Girls*issä mielenkiintoinen, sillä Briseis vaikuttaa puhuvan ja puhuttelevan jotakuta tarinamaailman sisällä, ikään kuin hän kertoisi tarinaansa suoraan jollekulle. Romaanin "oikealle lukijalle" puhetilanne välittyy muun muassa Briseisin ja hänen tarinansa kuuntelijan välisten dialogien kautta, jotka rikkovat varsinaista tarinaa, jota Briseis on kertomassa:

Would you really have married the man who'd killed your brothers?

Well, first of all, I wouldn't have been given a choice. But yes, probably. Yes. I was a slave, and a slave will do anything, anything at all, to stop being a thing and become a person again.

I just don't know how you could do that.

Well, no, of course you don't. You've never been a slave. (SG, 93, kursiivi alkutekstissä.)

Briseis selvästi kertoo jollekulle kertomuksen maailman sisällä leirin tapahtumia omasta näkökulmastaan, tarkoituksenaan valottaa naisten puolta tapahtumiin, ja ajoittain tämä kuulija kysyy tarkentavia kysymyksiä tai kommentteja, jotka on merkitty tekstiin kursiivilla. Lukijalle jää kuitenkin epäselväksi, kelle Briseis oikeastaan kertoo tarinaa, sillä sitä ei teoksessa ikinä sanallisteta. Tämän nimettömän kuulijan voisi ajatella olevan implisiittinen lukija, jonka kanssa Briseis kertojana käy keskustelua.

Seymour Chatmanin (1978, 150) mukaan implisiittinen lukija on aina läsnä kertomuksessa, joko kertomuksessa mukana olevan hahmon muodossa tai vain rivien välistä luettavissa olevana läsnäolona. Implisiittinen lukija on kertomuksen niin sanottu ”ihannelukija”, joka ymmärtää esimerkiksi kertomuksen tematiikkaa ja tarkoituspäätä juuri niin kuin implisiittinen tekijä ne on tarkoittanut. *The Silence of the Girls*in implisiittisenä lukijana voisi pitää tätä hahmoa, jonka kysymyksiä esitetään kursivoiduin virkkein. Kursivoidut virkkeet ikään kuin sanallistavat kysymyksiä, joita niin sanotusti reaali maailman kuulija tai lukija voisi myös pohtia. Briseis puhuttelee tätä kuulijaansa sinä-pronominilla, jolloin reaali maailman lukijalle muodostuu helposti illuusio kuin Briseis puhuttelisi suoraan lukijaa itseään. Huomionarvoista edellä esittämässäni sitaatissa on myös se, että Briseis ja kuulija eivät vaikuta olevan samalla tasolla sosiologisessa arvojärjestyksessä; Briseis kommentoi, ettet ”sinä” ole ikinä ollut orja, joten siksi hän ei voi ymmärtää, miksi Briseis olisi ollut valmis naimaan Achilleen – henkilön, joka orjuutti hänet ja tappoi hänen veljensä. Kuka siis tämä kuulija voisi Briseisin maailmassa olla? Briseisin maailmassa hän todennäköisesti kertoisi tarinaansa toiselle naiselle, tai tytölle, sillä Briseis ei kerro keskustelleensa leirissä ikinä pitkästi yhdenkään miehen kanssa – naiset eivät osallistuneet miesten keskusteluihin, vaan olivat miesten seurassa lähinnä hiljaa tai vastasivat jos heitä puhuteltiin. Miehet myöskään tuskin kyseenalaistaisivat Briseistä siihen tapaan kuin tämä nimetön kuulija ja kommentoija. Briseisin kertoman mukaan Auliin leirissä kaikki naiset ovat sotasaa liita ja siis eri tavoin orjuutettuja, joten vaikuttaa epätodennäköiseltä, että tämä kuulija olisi fyysisesti olemassa Briseisin maailmassa.

Aiemmin esittämäni Richard Walshin äänen teorian interpellaation mukaisesti Briseisin kerronnan vastaanottajaa voisi myös hahmotella tällaiseksi subjektipositioksi, joka ei varsinaisesti kiinnity konkreettisesti kehenkään yksittäiseen henkilöön tarinamaailman sisällä tai sen ulkopuolella. Kerronnassa kursiiivilla esitettyjen kommenttien taho voikin olla retorinen väline, jolla luodaan illuusiota tietynlaisesta subjektipositiosta. Tämä positio voisi olla ääni, joka kommentoi tarinaa siitä näkökulmasta, miten Briseisin tarinaa on perinteisesti tulkittu. Äänen kommentoimissa esimerkiksi ”You seem to have spent a lot of time watching him” ja ”Would you really have married the man who’d killed your brothers?” (SG, 38; 93) hän tuo esiin kysymyksiä, joita reaali maailman lukijat voisivat miettiä.

Myöhemmin tämä ääni väittelee Briseisin kanssa pidemmästi, kyseenalaistaen Briseisiä ja hänen kertomaansa:

Ah yes, I hear you say. But that’s not the whole truth, isn’t it? You didn’t just remember he’d promised to make Achilles marry you, you made bloody certain everybody else remembered it as well.[--] Go on, admit it! You were trying to arrange your marriage. Hardly! Achilles had just told everybody he wished I was dead! No, but you gave it a go, didn’t you? How could you do that?

[--] Sometimes at night I lie awake and quarrel with the voices in my head. (SG, 212–213, kursiiivi alkutekstissä.)

Ensin Briseis viittaa ääneen jälleen sinä-pronominilla, ja myöhemmin hän kertoo makaavansa joskus öisin hereillä väitellen päänsä sisäisten äänten kanssa. Mielenkiintoisesti tämä on ainut yhteys, jossa Briseisin voi tulkita viittaavan kerronnan vastaanottajan, äänen (tai äänten) olevan vain hänen oman päänsä sisällä. Kursivoidut virkkeet myös kyseenalaistavat Briseisin luotettavuutta kertojana: ääni mainitsee, ettei Briseis olisi kertonut koko totuutta ja yllyttää häntä myöntämään, että yritti järjestää itsensä avioliittoon Achilleen kanssa.

The Silence of the Girlsin viimeisessä kappaleessa Briseisin siihen asti taaksepäin katsova, imperfektissä ollut kerronta muuttuu yhtäkkiä nykyhetkeen ja preesenssiin: ”Alcimus is here now, I have to go. [–] So I turn my back on the burial mound and let him lead me down to the ships. Once, not so long ago, I tried to walk out of Achilles’ story – and failed. Now, my own story can begin” (SG, 324). Briseis niin ikään hyvästelee tarinansa kuulijan, ja samalla Achilleen, kääntäessään selkänsä hänen hautakummulleen.

Paralleelisti *The Women of Troy*ssa Briseis palaa *The Silence of the Girls*in loppukohtaukseen ja kommentoimaan aiemmin esittämiään ajatuksia siitä, että hänen oma tarinansa alkaisi Achilleen kuoltua:

On the day Polyxena died, I'd stood by Achilles' burial mound and told myself that Achilles' story had ended at his grave, and that my own story was about to begin. The truth? Achilles' story never ends: wherever men fight and die, you'll find Achilles. And as for me – my own story and his were inextricably linked. (*WT*, 167.)

Tätä Briseis pohtii ollessaan lukittuna varastuhuoneeseen, jossa on myös kuolleiden miesten haarniskoja: Priamin, Hectorin, Patrocluksen ja Achilleen. Symbolisesti kohtauksen haarniskat ovat merkittäviä; Briseisin mukaan haarniskoista tunnistaa sitä kantaneen miehen välittömästi, ja ne symboloivat omistajaansa niin vahvasti, että heidän läsnäolonsa voi tuntea jopa fyysisesti. Miehet viestittivät haarniskoillaan toisilleen heidän identiteetistään, egostaan ja kunniastaan: taistelukentällä miehet tunnistivat Achilleen juuri hänen haarniskastaan, ja Patroclus sai surmansa kantaessaan Achilleen haarniskaa, sillä häntä luultiin Achilleeksi. "I heard two people breathing where only one had breathed before. No words spoken; none needed" (*WT*, 167); ikään kuin Achilleen hengen kohtaaminen hänen haarniskansa muodossa on Briseisille merkityksellinen hetki, sillä Achilleen kypärää tuijottaessaan hän ymmärtää, että Achilleen tarina jatkuu niin kauan kuin Akhilleuksen myytti on voimissaan. Briseis on "erottamattomasti" kahlittu hänen tarinaansa, eikä kukaan muista häntä hänen itsensä vuoksi, vaan suhteessa Achilleehen, sillä myyteissä Briseistä ei mainita ilman häntä. Casey Duén mukaan naisten valitukset esimerkiksi *Iliassa* palvelevat kaksijakoista tarkoitusta: narratiivisella tasolla ne ovat valituksia kuolleista, minkä kautta kommentoidaan yleisemmin sodan ikäviä vaikutuksia; toisaalta teoksen antiikin aikaiselle yleisölle valitukset ovat prototyyppisiä valituksia sankareista, mitä he kertovat ja toistavat uudelleen ja uudelleen erilaisten tapahtumien tai rituaalien yhteydessä (2006, 43). Briseis on siis oikeassa siinä, että siellä missä miehiä kuolee, löytyy aina Achilles, sillä Akhilleuksen myyttiä tai myytin kuvastoa on toistettu erityisesti sotaan tai taisteluun liittyvissä yhteyksissä.

Briseisin ajatusten kautta on luettavissa myyttirevisiolle tyypillistä kommentointia yleisemmin siitä, miten suurten sotaurhojen tarinat ovat jääneet elämään myyteinä, kun taas naiset muistetaan usein vain miesten tarinoiden sivuhahmoina, romanssin kohteina tai pahuuden ruu-

miillistumina (kuten esimerkiksi hirviömäinen Medusa ja noita Kirke). Ostriker (1982, 87) hahmotti myyttirevisionististen tekstien yhtenä piirteenä kielelliset strategiat, joilla huomio siirretään myyteistä tarkoitukselliseen uudelleenajatteluun. Barkerin uudelleenkirjoituksissa yksi tällainen kielellinen strategia on myyttien, tarinoiden ja historiankirjoituksen kommentointi metatasolla Briseisin kertojanäänän kautta, mikä rakentaa feministisen uudelleenkirjoituksen retoriikkaa erityisesti *The Silence of the Girls*issä.

Briseis korostaa kerronnassaan useasti tarinoiden merkityksiä, tarinan kertomista ja siten historiankirjoitustakin. Hän kertoo useaan otteeseen olevansa vain osa Achilleen tarinaa (esim. *The Silence of the Girls* s. 297 ja 324, *The Women of Troy* s. 167), ja hän kokee, että hänen oma tarinansa voi varsinaisesti alkaa vasta Achilleen kuoltua, sillä siihen asti Briseis nähdään vain osana Achilleesta. Tällä hän viitanee siihen, kuinka esimerkiksi *Iliassa* Briseisin lopullista kohtaloa ei tiedetä; Akhilleuksen kuoleman jälkeen Briseis katoaa tarinasta. Hänet mainitaan vain ja ainoastaan Akhilleuksen tarinan osana. *The Silence of the Girls*issä Briseis suunnittelee pakenevansa Priamin vaunujen mukana sotaleiristä Troijaan, jossa hän saisi elää edes muutaman päivän onnellisena siskonsa luona, mutta viime hetkellä hän kuitenkin jää vaunuista pois. Myöhemmin Briseis pohtii, että hän ei yrittänyt paeta pelkästään leiristä, vaan myös Achilleen tarinasta:

Looking back, it seemed to me I'd been trying to escape not just from the camp, but Achilles' story; and I'd failed. Because, make no mistake, this was his story – his anger, his grief, his story. I was angry, I was grieving, but somehow that didn't matter. Here I was, again, waiting for Achilles to decide when it was time for bed, still trapped, still stuck inside his story, and yet with no real part to play in it. (SG, 297, kursivi alkutekstissä.)

Briseis korostaa Achilleen toimijuutta ja valtaa kursivoiduilla possessiivisuffiksilla ”*hänen vihansa, hänen surunsa, hänen tarinansa*”, ja kuinka Briseisin tunteilla ei ollut merkitystä Achilleen tarinassa. Jälleen Briseis odottaa milloin Achilles päättää tarvitsevansa häntä, ja vain silloin hänellä on merkitystä. Sitaatin ajatuksen voi yhdistää laajemmin myyttirevisioiden eetokseen sopivaksi kommentiksi naisten toimijuudesta tarinoissa, joissa miehet ovat pääosassa.

*The Silence of the Girls*in lopussa Briseis pohtii sitä, miten Troijan sodasta ja sodan vaikutuksista ylipäänsä kerrotaan ja kirjoitetaan tulevaisuudessa:

What will they make of us, the people of those unimaginably distant times? One thing I do know: they won't want the brutal reality of conquest and slavery. They won't want to be told about massacres of men and boys, the enslavement of women and girls. They won't want to know we were living in a rape camp. No, they'll go for something altogether softer. A love story, perhaps? I just hope they manage to work out who the lovers were. His story. His, not mine. It ends at his grave. [--] I tried to walk out of Achilles' story – and failed. Now, my own story can begin. (SG, 324.)

Hän pohtii, etteivät tulevaisuuden ihmiset luultavasti halua kuulla tarinoita naisiin kohdistuvasta raa'asta väkivallasta ja orjuuttamisesta, vaan esimerkiksi Briseisin ja Achilleen suhteesta tehdään kenties rakkaustarina. Tarinoissa Briseis on vain osa Achilleen tarinaa, joka päättyy Achilleen kuoltua. Historiallisesti myyteissä Briseistä ei mainita Akhilleuksen kuoleman jälkeen, joten erityisesti tässä kohtauksessa teoksen implisiittisen tekijän ääni tuntuu kuuluvan Briseisin ajatusten kautta.

Feministisen uudelleenkirjoittamisen ja myyttirevision ytimessä on ajatus siitä, että myytit ja klassikoiden asemaan nousseet tekstit, kuten *Ilias*, kertovat ja kuvaavat naisia väärin, miehistä näkökulmasta, josta esimerkiksi naisten kärsimys on pyyhitty pois. Edellä esittämässäni sitaatissa vaikuttaa siltä, että teoksen implisiittinen tekijä korostaisi feministisen uudelleenkirjoittamisen ja -kertomisen eetosta toistaessaan, että "he" eivät halua tietää raakaa totuutta orjuudesta, verilöylyistä ja raiskauksista, "he" valitsevat sen sijaan rakkaustarinan. Chatmanin (1978, 148) mukaan implisiittinen tekijä on sekä kertojasta että kirjailijasta tai kirjoittajasta erillinen, lukijan konstruoima hahmo, joka on rakentanut kertojan ja kertomuksen tietyllä tavalla, tiettyä tarkoitusta varten. Chatmanin mukaan implisiittisellä tekijällä ei ole varsinaisesti omaa ääntään, vaan ääni rakentuu kerronnallisten ratkaisujen kautta. Feminististen uudelleenkirjoitusten kohdalla on kuitenkin aiheellista pohtia myös sitä, tarvitseeko implisiittinen tekijä ja kirjailija erottaa, sillä feministisen uudelleenkirjoituksen tai myyttirevision ytimessä on ajatus siitä, että kirjoittaja on halunnut tarttua johonkin jo olemassa olevaan tarinaan ja kertoa siitä uuden version, jossa esimerkiksi keskitytään aiemmin vaiennettuihin naishahmoihin. Kuten jo aiemmin johdannossa mainitsin, Pat Barker itse on haastatteluissa kertonut halunneensa tarttua Briseisin tarinaan, sillä hänen mielestään se on usein sivuutettu. Siispä voisi ajatella, että Briseisin metatason kertomusten ja historiankirjoituksen pohdinnasta voi lukea uudelleenkirjoituksen kirjoittajan näkökulmaa siihen, miksi hän alun perin tarttui kyseiseen tarinaan uudelleenkirjoittaakseen sen.

4 Uudelleenkirjoitetut naishahmot

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan tarkemmin Barkerin uudelleenkirjoittamia naishahmoja. Tässä luvussa analyysin kohteina ovat romaanien keskeiset naiset: Briseis, Helen, Cassandra ja Hecuba. Nostan esiin tiettyjä hahmoihin liittyviä stereotyyppioita, joiden kautta naisia on perinteisesti tarkasteltu tai millaisiin rooleihin heitä on lokeroitu. Tarkastelen Briseisin väitettyä romanttista rakkautta Achillesta (ja Akhilleusta) kohtaan ja miten uudelleenkirjoitus haastaa sitä, Heleniä *femme fatale* -hahmona, Cassandraa hulluna ja hysteerisenä tyttönä sekä surun ja menetyksen ruumiillistumista Hecuban hahmossa.

*The Silence of the Girls*in juoni käsittelee suurimman osan *Iliaan* tapahtumista. *The Women of Troy* taas keskittyy kuvaamaan mitä sodan – ja *Iliaan* – jälkeen tapahtui, syventyen troijalaisten naisten näkökulmiin. *The Women of Troy* alkaa Troijan valloituksella 'Troijan hevosen' avulla, mikä mainitaan muun muassa Homeroksen *Odyssiassa* (4.241–243, 8.466–477). Muina huomattavina pohjateksteinä voi lukea ainakin Euripideen *Troijan naiset* sekä Sofokleen *Antigone* -tragediat. *Troijan naiset* -tragedian tavoin *The Women of Troyssa* kohdistetaan huomio sodan jälkeisiin tapahtumiin ja sodan vaikutuksiin naisiin. *Troijan naiset* on antiikin näytelmänä poikkeuksellinen, sillä siinä ei juonellisesti tapahdu paljoakaan: näytelmä keskittyy naisten puheenvuoroihin. Barkerin uudelleenkirjoituksen voi nähdä seuraavan Euripideen näytelmän jalanjalkia, sillä tarinassa Briseis lähinnä keskustelee eri naisten kanssa ja sitten antaa Troijan naisille mahdollisuuden kertoa heidän kokemuksistaan ja näkökulmiaan sodasta. Sodan päättymisen jälkeen tarinassa suurimmat juonta eteenpäin vievät tapahtumat liittyvätkin naisiin: Amina haluaa kostaa kuninkaansa murhan ja Troijan kaatumisen, ja troijalaisen alemman luokan naisen Mairin raskaus ja poikalapsen synnytys aiheuttaa jännitteitä leirissä.

Olga Kekisin (2019, 150–151) mukaan Euripideen *Troijan naisissa* kohtaloistaan valittavien naisten suru on kirjoitettu oikeutetuksi ja heidän surunsa syytä puolustetaan, mutta he pysyvät voimattomina toimimaan heitä sortavaa miesvaltaista yhteiskuntaa vastaan. Kekisin analysoimissa niin kutsutuissa radikaaleissa *Troijan naisten* näytelmäadaptaatioissa (*Trojan Women: A Love Story* (1996), *Peeling* (2002) ja *Trojan Barbie* (2010)) Troijan naiset eivät ole vain sodan

uhreja, jotka esittävät valituksia kohtaloistaan; olennaisinta adaptaatioissa on se, että lyödyt naiset saavat äänen, jolla he puhuvat heitä sortavia vastaan, ja siten he onnistuvat ottamaan takaisin kontrollin omista kehoistaan ja olemassaolostaan. Barkerin uudelleenkirjoituksessa naiset saavat äänen hieman eri tavalla, sillä he eivät varsinaisesti onnistu puhumaan heitä sortavia miehiä vastaan teoksen maailman sisällä, kuten olen tutkielman kolmannessa luvussa käsitellyt, vaan äänten saaminen kohdistuu enemmän uudelleenkirjoitusten kohdeyleisöön tai lukijoihin.

Vaikka *Ilias* kertoo kreikkalaisten ja Troijan kymmenvuotisesta sodasta lähinnä miehisestä näkökulmasta, ja vaikka miehet ovat teoksessa eniten äänessä ja siten saavat naisia enemmän tilaa, on kuitenkin useilla naishahmoilla teoksessa merkittävä rooli, jota Homeros korosti eri tavoin. Esimerkiksi Briseisin valitus Patrokloksen ruumiin äärellä paljastaa kuulijoille tai lukijoille sodan nurjan puolen, joka ei tule samalla tavalla ilmi miesten puheissa. Steven Farronin (1979) mukaan *Iliassa* Homeros korosti naisten intensiivisiä ja syviä tunteita, ja miten heidän tunteillaan ei ollut merkitystä miehille, näyttäen siten yleisölleen kuinka vähän naiset pystyivät vaikuttamaan sodan tapahtumiin ja omiin kohtaloihinsa. Kreikkalaisten leiri tarjosi hyvin rajoitetun alan naishahmojen esittämiseen, ja siksi Homeros hyödynsi Troijaan sijoittuvia kohtauksia nimenomaan naishahmojen toimijuuden esittämiseen. Naisilla on tärkeä rooli kaikissa Troijaan sijoittuvissa kohtauksissa. (Mt., 15.) Barkerin uudelleenkirjoituksissa näkökulmaa avataan kuvaamaan naisten elämää leirissä, ja lukija pääsee Troijaan lähinnä Briseisin muistelun tai Briseisin ja muiden hahmojen välisten keskustelujen kautta. *The Silence of the Girls*issä ja *The Women of Troy*ssa erityisesti naishahmojen kertomusten ja kohtaloiden kautta täyttään *Iliaan* ja muiden antiikin tekstien jättämiä aukkoja naisten tarinoissa, tai muutetaan niitä kuvia, joita myytit ovat luoneet naisista. Ostrikerin revisionististen myyttien piirteiden mukaisesti Barkerin romaaneissa erityisesti naisten kokemusten kautta huomioidaan pohjatekstien patriarkaalisia piirteitä, arvioidaan tekstien patriarkaalisia arvoja ja siten kommentoidaan sekä pohjatekstejä että yhteiskuntaa yleisemmin – niin uudelleenkirjoitusten kirjoitusajankohdan 2010–2020-luvun yhteiskuntaa ja feminististä keskustelua että historiankirjoitusta, kuten sitä, miten naisten kokemuksia sodasta on sivuutettu ja keskitytty (miesten) urotekoihin.

4.1 Sotapalkinto Briseis

Kuten tutkielman kolmannessa luvussa käsittelin, Briseis on sekä *The Silence of the Girlsin* että *The Women of Troyn* päähenkilö ja kertoja. Antiikin teksteissä Briseis esiintyy *Iliassa*, jossa hän on tärkeä hahmo juonen kannalta, mutta hän itse pääsee ääneen tarinassa vain kerran. Briseis on kotoisin Lyrnessoksen kaupungista ja kreikkalaisten valloitettua kaupungin hän päätyy Auliin sotaleiriin. Briseis annetaan Akhilleuksen jalkavaimoksi palkintona taistelumenestyksestä. Kuningas Agamemnonin joutuessa luopumaan omasta jalkavaimostaan Khryseisistä Akhilleus ajautuu sanaharkkaan kuninkaan kanssa, minkä seurauksena Akhilleus joutuu luovuttamaan Briseisin Agamemnonille. Briseistä käsitellään siis pelinappulana kahden miehen valtataistelussa. Akhilleuksen kunniantunto kokee kolauksen hänen joutuessaan luopumaan palkinnostaan, minkä vuoksi hän kieltäytyy taistelemasta ennen kuin saa palkintonsa takaisin.

Patrokloksen kuoleman jälkeen Briseis suree ruumiin äärellä ja kertoo, että Patroklos oli aina hänelle ystävällinen ja lupasi auttaa Briseistä nousemaan jalkavaimon asemasta Akhilleuksen vaimoksi. Linda Mollin (2021) mukaan Briseistä on usein tutkimuksessa ylenkatsottu ja pidetty niin sanotusti varjona, jolla ei ole selvää persoonallisuutta. Kvantitatiivisesti tarkasteltuna hän esiintyykin *Iliassa* vain vähän, mutta kvalitatiivisesta näkökulmasta Briseisillä on olennainen rooli *Iliaan* juonen kannalta ja häntä luonnehditaan tarkasti, mikä vastaa hänen merkitystään tarinassa. Mollin mukaan Briseis myös haastaa perinteistä homeerista hahmojen luonnehdintaa, sillä hän ei sovi täysin mihinkään hahmojen kategorioista (päähahmot, sivuhahmot, anonyymien hahmojen ryhmät, hiljaiset hahmot tai hahmoparit). Mollin esittää Briseisin hahmon määrittelyn vaikeuden johtuvan siitä, että Homeros korostaa Briseisin persoonan tärkeyttä, vaikka hänen läsnäolonsa *Iliassa* on rajallinen. Briseis erottuu vangittujen naisten joukosta, koska hän puhuu ensimmäisessä persoonassa sekä hän antaa äänen naisten arvoille ja tunteille samaan tapaan kuin keskeiset kuninkaalliset hahmot Helena ja Andromakhe. (Mt., 2–3.)

Briseis on läsnä *Iliassa* vain kahdessa laulussa: ensimmäisessä ja yhdeksännessätoista. Muutoin hän esiintyy vain muiden hahmojen puheissa. Mollin (2021) mukaan Briseisin esiintyminen ensimmäisessä laulussa on merkityksellinen muun muassa siksi, että hän on ensimmäinen *Iliassa* esiintyvä naishahmo. Uudelleenkirjoituksen ja myyttirevisionismin näkökulmasta huomionarvoinen kohta *The Silence of the Girlsissä* on tietenkin se ainut kohta *Iliassa*, jossa Briseis itse puhuu. *Iliaan* yhdeksännessätoista laulussa Patroklos on kuollut, ja Akhilleus ja

Agamemnon sopivat viimein riitansa. Agamemnon antaa Akhilleukselle lahjat, jotka hän lupasi, jos Akhilleus palaa taistelemaan. Lahjojen joukossa Agamemnon palauttaa Briseisin Akhilleukselle. Briseis näkee kuolleen Patrokloksen, ja puhuu ensimmäisen ja ainoan kerran eepoksessa:

Then weeping she spoke, a woman like the immortal goddesses: / "Patroclus, you who most rejoiced my wretched heart, / I left you alive when I went from the shelter, / but now, coming back, I find you dead, / O leader of men; how for me evil follows evil. / The man to whom my father and lady mother gave me in marriage / I saw cut asunder by sharp bronze before my city; / my three cherished brothers, whom my same mother bore, / all were driven to destruction in a day. / But never, when swift Achilles slew my husband, / and sacked the city of godlike Mynes, / never did you let me weep, but used to say / that you would make me godlike Achilles' wedded wife and take me on the ships / to Phthia, and give a marriage feast among Myrmidons. / Therefore I have no fill of mourning your death, who were kind to me always. " So she spoke, crying, and the women in response mourned / for the sake of Patroclus, but each mourned for her own cares. (*The Iliad*, 19.286–302.)

Briseis kertoo Patrokloksen tuoneen eniten iloa hänen "onnettomaan" sydämeensä. Briseis kertoo menettäneensä perheensä yhdessä päivässä kreikkalaisten hyökätessä hänen kaupunkiinsa, ja silloin Patroklos lohdutti Briseisiä lupaamalla, että hänestä tulisi Akhilleuksen oikea vaimo. Muut naiset yhtyvät Briseisin suruun ja itkevät Patrokloksen lisäksi omia murheitaan ja menetyksiään.

Mollin (2021) mukaan Briseisin puhe *Iliassa* on merkittävä monin tavoin: ensinnäkin hän on ainut nainen kreikkalaisten leirissä, jolle annetaan mahdollisuus suoraan puheeseen, mikä erottaa hänet anonyymien hiljaisten orjien joukosta. Briseisin puheen samankaltaisuus Andromakheen ja Helenan 24. laulussa esittämien valitusten kanssa sekä hahmojen paralleelisuudet ovat myös huomionarvoisia, sillä ne korostavat Briseisin hahmon merkittävyyttä. Mollinostaa esiin, että samaan aikaan kun troijalaisiin lukeutuva Briseis suree kreikkalaisen Patrokloksen kuolemaa, kreikkalainen Helena suree troijalaista Hektoria. Briseisin ja Helenan valitukset aloittavat ja sulkevat *Iliassa* osan, joka on tarkoitettu nimenomaan naisten valituksille. Puheiden tarkoituksellinen yhtäläisyys korostaa Briseisin yhteyttä Troijan kuninkaallisen perheen naishahmoihin Andromakheen, Hekabeen ja Helenaan; orjan asemasta huolimatta Briseis esitetään myös "surevan lesken" roolissa, minkä vuoksi häntä ei voi pitää vähäisenä sivuhahmona. (Mt., 7–9.)

The Silence of the Girls Briseisin valitus esitetään hieman eri tavalla Briseisin ajatusten referoinnin kautta. Tekstissä näkyy hyvin selvästi intertekstuaalinen yhteys *Iliaseen*, sillä Briseis mainitsee samoja asioita kuin hänen puheessaan *Iliassa*:

The first thing I saw when I returned to Achilles' compound was Patroclus' dead body on a bier. He'd been a living man when I left. [--] I wept without restraint and the other women, hearing my cries, came running out of the huts to mourn with me. I think we were all, to some extent, using Patroclus' death as a cover to mourn our own losses. I thought about my brothers as I wept. I even thought about poor, silly Mynes, who'd have been perfectly happy, I think, with another wife. But I wouldn't like it to be thought our grief of Patroclus was in any way staged, or insincere. I held his cold feet in my hands and remembered how he'd once told me not to cry, that he'd promised to make Achilles marry me. Oh, I've no doubt that on the battlefield, in the thick of the fighting, he was every bit as ferocious as the rest of them, but here in the camp, among the captive women and their children, he had always been kind. (SG, 212.)

Kohtausta, joka *Iliassa* on Briseisin hahmon kannalta merkittävin, ei *The Silence of the Girls* esitetä niin mahtipontisena tai merkityksellisenä. Briseis kertoo itkevänsä Patrocluksen ruumiin äärellä estottomasti. Muut naiset tulevat suremaan hänen kanssaan, mutta hänen mukaansa he itkivät enemmänkin yleisesti menetyksiään kuin juuri Patrocluksen kuolemaa. Kaikki naiset ovat menettäneet perheenjäseniään sodassa. Briseis kuitenkin korostaa, että heidän surunsa Patrocluksesta oli myös aitoa, olihan hän yleisesti pidetty hahmo leirissä. Kohtaus nostaa esiin kontrasteja Briseisin elämässä olleiden miesten välillä: Briseis uskoo Patrocluksen olleen taistelukentällä aivan yhtä julma kuin ”muutkin heistä” (miehistä), mutta leirissä hän oli kuitenkin kiltti naisille ja lapsille – toisin kuin esimerkiksi Achilles, joka ei osoita kiinnostusta Briseisin tunteita kohtaan tai muutoinkaan ystävällisyyttä.

Briseis kommentoi uudelleenkirjoituksessa *Iliaan* Briseisin kohtaloa Akhilleuksen jalkavaimona sekä Briseisin ja Akhilleuksen suhdetta, jota on romantisoitu muun muassa antiikin elegioista 2000-luvun kulttuurituotteisiin. Marco Fantuzzin (2012) mukaan tulkinnat Akhilleuksen ja Briseisin suhteesta vaihtelivat jo antiikin aikaisissa kirjoituksissa; joissakin teksteissä, kuten Ovidiuksen *Heroideksessa*, luodaan kuvaa yksipuolisesta rakkaudesta Briseisin puolelta, kun taas esimerkiksi Horatiuksen ja Propertiuksen eroottisissa runoissa Akhilleuksen viitataan rakastaneen Briseistä. Alena Allen (2007) tarkastelee artikkelissaan Briseisin romanttisia tunteita Ovidiuksen *Heroideksessa* sekä Wolfgang Petersenin ohjaamassa elokuvassa *Trojia* (2004). *Heroideksessa* on Briseisin kirje Akhilleukselle, jossa hän kertoo olevansa pettynyt Akhilleukseen koska tämä suostui luovuttamaan hänet Agamemnonille, mutta hän kuitenkin

myös hoputtaa Akhilleusta ottamaan hänet takaisin. Allenin mukaan Ovidiuksen Briseis on tietoinen sotapalkinnon ja orjan asemastaan, mutta hän kuitenkin kutsuu Akhilleusta rakkaakseen. *Trojassa* Briseisillä ja Akhilleuksella on romanttinen suhde, ja he muun muassa keskustelevat Troijasta pakenemisestä yhdessä. Ennen Akhilleuksen kuolemaa he tunnustavat rakkauttaan toisilleen. (Mt., 154; 159–161.) Elokuvan versiointi Akhilleuksen ja Briseisin romanttisesta suhteesta on hyvin heteronormatiivinen, ja esimerkiksi Akhilleuksen ja Patrokloksen romanttinen tai seksuaalinen suhde on häivytetty kokonaan muuttamalla heidän suhteensa sukulaisuudeksi.¹ *Iliassa* ei suoraan puhuta Akhilleuksen seksuaalisuudesta tai heidän suhteensa yksityiskohdista; Akhilleuksen puheista ja toiminnasta tulee kuitenkin selväksi, että hän välittää Patrokloksesta syvästi. Yhdeksännessätoista laulussa Briseisin valituksen jälkeen Akhilleus kertoo, että Patrokloksen kuolema satuttaa häntä enemmän kuin hänen oman isänsä tai poikansa kuolema satuttaisi (19.321–327). Hän haluaa kostaa Patrokloksen kuoleman tietäen, että tulee itse kuolemaan sen seurauksena. *The Silence of the Girls*issä Briseis ei kerro, tai tiedä, Achilleen ja Patrocluksen suhteen mahdollisesta seksuaalisesta puolesta, mutta kertoo heidän suhteensa olleen selvästi läheisempi kuin muiden miesten.

Iliassa Akhilleuksen on tulkittu tunnustavan rakkautensa Briseistä kohtaan, sillä Akhilleus kertoo rakastavansa Briseistä, kun Agamemnonin edustajat tulevat maanittelemaan Akhilleusta takaisin taistelukentille: "No, for any man who is decent and wise / loves her who is his own and cares for her, as I too loved / this one from my heart, spear-won though she be" (*The Iliad*, 9.341–343). Farronin (1979, 28) mukaan Akhilleuksen rakkaudentunnustukset voidaan kyseenalaistaa, sillä hän ei näytä ottavan Briseistä tosissaan omana elävänä ihmisenään, vaan rakkaudentunnustus kumpuaa Akhilleuksen kunnian loukkaamisesta. Hän ei vaikuta välittävän Briseisistä ihmisenä, vaan omaisuutenaan. *The Silence of the Girls*issä Achilles ei käytä Briseisistä rakastavia ilmauksia – päinvastoin, hän jopa sanoo Briseisille toivovansa, ettei olisi ikinä tavannut häntä: "'I wish I'd never met you.' Said very quietly. 'I wish you'd died that day at Lyrnessus'" (SG, 190).

Vaikka Barkerin teoksissa Briseisin ja Achilleen välillä ei ole romanttista rakkautta, kehittyy heidän suhteensa kuitenkin *The Silence of the Girls*issä tarinan edetessä. Siinä missä aluksi

¹ Akhilleuksen ja Patrokloksen suhteesta, ks. esim. David Delbarin artikkeli "Achilles and Patroclus Revisited (Again)" (2022).

Briseis koki, ettei Achilles nähnyt tai huomioinut häntä mitenkään, teoksen edetessä heidän dynamiikkansa hiljalleen muuttuu. Priamin tullessa käymään Achilleen leirissä Briseis harkitsee pakenevansa Troijaan Priamin vaunujen mukana. Kuitenkin viime hetkellä hän jättäytyykin pois vaunuista. Achilles tuo pakoyrityksen esiin ollessaan kahden Briseisin kanssa ja kysyy, miksi Briseis palasi. Briseis vastaa hänelle, ettei tiedä.

I'd tried to escape, but then - for whatever reason – I'd come back. He'd known I was in the cart and – again, for whatever reason – had been prepared to let me go. So this was no longer, straightforwardly, a meeting of owner and slave. There was an element of choice. Or was there? (SG, 292, kursiivi alkutekstissä.)

Briseisin omien sanojen mukaan heidän suhteensa ei ollut enää yksiselitteinen omistajan ja orjuutetun valtasuhde, sillä heidän välillään oli nyt valinnan mahdollisuus: Briseis olisi voinut lähteä, mutta päätti jäädä, ja Achilles olisi voinut estää Briseisiä lähtemästä, mutta hän antoi Briseisin tehdä päätöksen. Briseis korostaa kursiivilla ja toistamalla *”for whatever reason”*, ettei itsekään oikeastaan tiedä, miksi päätti jäädä leiriin eikä sitä, miksi Achilles päätti antaa hänelle valinnan mahdollisuuden. Ennen kuolemaansa Achilles varmistaa, ettei Briseis joudu esimerkiksi orjakauppaan hänen kuoltuaan ja järjestää Briseisin ja ystävänsä Alcimuksen avioliiton. Briseisin ja Achilleen suhde on siis monimutkainen, mutta missään vaiheessa kumpikaan heistä ei mainitse suhteessa olevan varsinaisesti rakkautta tai välittämistä. Vaikka heidän dynamiikkansa ei ole Briseisin mukaan enää yksinkertaisesti omistajan ja orjuutetun suhde, ei Briseisillä kuitenkaan edelleenkään ole varsinaisesti valtaa päättää, ettei hän esimerkiksi enää olisi Achilleen jalkavaimo. Vaikuttaa siltä, että Achilles kasvaa arvostamaan Briseistä erilaisten tapahtumien seurauksena, ja siksi hän suo Briseisille hieman enemmän valtaa tehdä tiettyjä valintoja.

The Women of Troyssa Briseis hyvin suorasanaisesti kommentoi sitä, että kaikki vaikuttavat luulevan hänen rakastaneen Achilleesta, ja kuinka moraalisesti väärältä se hänestä, ja kenties muista saman kohtalon kokeneista uhreista tuntuu:

The crux was that Alcimus believed – or rather assumed – that I'd loved Achilles, and still loved him. He certainly wasn't alone in that belief. Then – and now – people seem to take it for granted that I loved Achilles. Why wouldn't I? I had the fastest, strongest, bravest, most beautiful man of his generation in my bed – how could I not love him? He killed my brothers. We women are peculiar creatures. We tend not to love those who murder our families. (WT, 249, kursiivi alkutekstissä.)

Briseisin mukaan hän ei voisi rakastaa miestä, joka murhasi hänen perheensä. Kommentissa nousee jälleen esiin myös yhteisönsä, jalkavaimoiksi joutuneiden naisten, kollektiivisena äänenä toimiminen hänen puhuessaan ”meistä”: ”me naiset emme rakasta heitä, jotka murhaavat perheemme”. Briseis ei suoraan kerro kuka ottaa itsestäänselvyytenä, että hän rakasti Akhilleesta, käyttäessään epämääräistä muotoa ”people”, mutta sen voi tulkita tarkoittavan esimerkiksi muita miehiä – ja miksei myös joitakin naisia, sillä Briseis kertoo myös, että jotkut jalkavaimot ovat rakastuneet heidät orjuuttaneisiin miehiin saatuaan heille lapsen. Barker kyseenalaistaa Akhilleuksen ja Briseisin suhteen romantisoitua uudelleenkirjoituksissaan siis erityisesti Briseisin kertojanäänäen kautta, joka selittää omaa näkökulmaansa tarinansa kuulijalle tai lukijalle. Toisaalta edellä esitetyn sitaatin ”*and now*” -lisäyksestä voisi tulkita myös teoksen implisiittisen tekijän äänen, joka kommentoi yleisemmin sitä, miten Briseisin ja Akhilleuksen suhdetta on esitetty romanttisessa valossa vielä uudelleenkirjoituksen kirjoittamishetkelläkin.

The Women of Troyssa Briseisin tilanne on muuttunut sekä *The Silence of the Girlsistä* että siitä, miten häntä on *Iliassa* esitetty, sillä Briseis kertoo, mitä hänelle tapahtuu Achilleen jälkeen. Briseisin kuvataan kamppailevan muuttuneen tilanteensa kanssa, sillä toisaalta Achilles vaikuttaa häneen edelleen, mutta Achilleen avulla hän on päässyt jalkavaimon asemasta etenemään vaimoksi, ja siten häntä kohdellaan hieman paremmin kuin aiemmin. Hän on vaimona niin ikään turvallisemmassa asemassa kuin monet muut leirin naiset, joiden auttamisen hän ottaa tehtäväkseen.

The Women of Troyssa Barker luo Briseisin tarinaan jatkoa, jota ei ole *Iliassa*: Briseis on raskaana Achilleelle. Raskaus tuo Briseisille turvaa ja jonkinlaista kunnioitusta leirissä, sillä kreikkalaiset edelleen kunnioittavat suuresti Achilleesta, vaikka hän onkin kuollut. Briseis ei kuitenkaan vaikuta kokevan rakkautta vauvaa kohtaan, eihän hän saanut valita haluaako hän lasta vai ei:

So, what did I feel for this baby whose father had killed my husband and my brothers and burned my city down? I felt it wasn't mine. At times, it seemed more like a parasitic infestation than a pregnancy, taking me over, using me for its own purposes – which were *their* purposes. [--] I hadn't chosen this pregnancy; I didn't want it. And yet I knew it was my salvation. (*WT*, 57, kurssiivi alkutekstissä.)

Briseis kokee raskauden kehonsa ja päätäntävaltansa riistämisenä; vaikka Achilles on kuollut, hänen valtansa Briseisin kehosta ja kohtalosta jatkuu raskauden vuoksi. Vihastaan ja traumas- taan huolimatta Briseis kuitenkin on myös kiitollinen Achilleelle, sillä tämä varmisti, että kuo- lemansa jälkeen Briseis saa aviomiehekseen suhteellisen hyvän ja kiltin miehen, Alcimuksen. Briseisin tunteita Achillesta kohtaan voi siis tulkita ristiriitaisiksi, mutta rakkautta vangitsi- jaansa ja kehonsa koskemattomuuden riistäjää kohtaan hän ei tunne, raskaudesta huolimatta. Briseis kertoo, ettei hän koe vauvan olevan hänen omansa, vaan kreikkalaisten ja Achilleen, ja ajoittain raskaus tuntuu hänestä jopa ikään kuin loistartunnalta, joka valtaa hänen kehonsa. Briseistä lisäksi ärsyttää se, että hänet nähdään vain Achilleen lapsen kantajana, ei omana it- senään: "Perhaps after the baby was born Alcimus might see me simply as a woman?" (WT, 248). Se, miten muut näkevät Briseisin lähinnä Achilleen kautta ja miten paljon Achilles vie tilaa Briseisin omasta kertomuksesta korostaa sitä, miten myyttien naiset nähdään heidät konkreettisesti tai kuvaannollisesti omistavien miesten kautta.

Briseisin tarinan loppu jää *The Women of Troyssa* lukijalle avoimeksi. Teoksen viimeisessä lu- vussa Briseis kertoo, kuinka yksi kerrallaan kreikkalaisten laivat lähtevät Auliista ja naiset lai- vojen mukana. Briseis hyvästelee haikein mielin troijalaiset naiset, ystävänsä. Viimeisenä te- konaan Auliissa hän pitää Andromachen kanssa pienen hautajaisseremonian Aminalle, jonka Pyrrhus tappoi rangaistuksena hänen käskyjensä rikkomisesta. Lopuksi Alcimus johdattaa Briseisin muiden jäljellä olevien naisten kanssa laivoille. Teos päättyy Briseisin yhteisölliseen ääneen hänen käyttäessään jälleen monikon ensimmäistä persoonaa: "Then we went outside to join the other women, and a few minutes later Alcimus appeared and led us down to the ships" (WT, 306). Briseis siis kertoo, kuinka hänen aikansa ja tarinansa päättyy Auliissa yhdessä muiden naisten kanssa.

4.2 *Femme fatale* Helen

Maailman kauneimmaksi naiseksi kuvailtu Helena on yksi keskeisimmistä kreikkalaisen myto- logian naishahmoista, sillä hänen vuokseen kymmenvuotinen sota kreikkalaisten ja Troijan vä- lillä syttyi. Helena oli kuningas Agamemnonin veljen Menelaoksen vaimo, kunnes Troijan prinssi Paris vierailullaan Spartassa vei Helenan mukanaan, minkä vuoksi kreikkalaiset hyök- käsivät Troijaan, ja sota jatkui lopulta kymmenen vuotta (Castrén 2017, 271). Laurie Maguiren

(2009) mukaan kreikkalaiset vihasivat Helenaa koska hän oli lähtenyt Parisin mukaan, troijalaiset taas vihasivat häntä sodan vuoksi. Sodan päättymisen jälkeen Helena palautettiin entiselle aviomiehelleen Menelaokselle, mutta eri teksteissä ja versioissa ei käsitellä paljonkaan sitä, mitä Helenalle sen jälkeen tapahtui. Euripideen versiossa Helena luovutetaan Menelaokselle tapettavaksi, mutta nähdessään vaimonsa hän ei kykenekään tappamaan Helenaa. Monet myöhemmät kirjoittajat keksivät toinen toistaan brutaalimpia rangaistuksia Helenalle, mutta Menelaokselle palaamisen ja Helenan kuoleman välisestä ajasta ei ole juurikaan kirjoitettu. Troijan kaatumisen jälkeinen aika onkin suurin aukko Helenan tarinassa. (Mt., 9.)

Iliassa Helena on fyysisesti läsnä ja puhuu vain lauluissa kolme, kuusi ja 24. Maguire huomauttaa, että vaikka Helena on toisaalta läsnä kaikkialla *Iliassa*, sillä ilman häntä ei olisi sotaa eikä siten tarinaa sodasta, on kuitenkin myös huomattavaa, kuinka vähän Homeros hänestä kertoo (2009, 11). Hanna M. Roismanin (2006, 1) mukaan Homeros rakentaa Helenasta monitahoisen ja kärsivän hahmon, joka tavoittelee autonomiaa, itseilmaisua ja kuuluvuutta monien rajoitteiden sisällä, tai rajoitteista huolimatta. Artikkelissaan Roisman tarkastelee niitä monia rajoitteita, joiden sisällä Helena toimii; hän on vanki sekä miesten omaisuutta, jumalien toiveiden armoilla ja hyljeksitty ulkomaalainen, jota syytetään sodasta ja kärsimyksestä – mutta Helena on kuitenkin myös toimija rajoitteistaan huolimatta.

*The Silence of the Girls*issä Helen esiintyy vain yhdessä luvussa Briseisin muistojen kautta. Briseis kertoo nuoruudestaan, jolloin hän vieraili Troijan kaupungissa siskonsa lanthen luona, ja vietti aikaa myös Helenin kanssa. Lukijalle muodostuu kuva Helenistä siis Briseisin kertoman muistelun kautta. Briseis kertoo, että hän näki Helenin eri tavalla kuin troijalaiset, jotka samanaikaisesti vihasivat ja ihannoivat Heleniä: toisaalta sota syttyi Helenin vuoksi, toisaalta taas Helenin kauneutta ihannoitiin ja naiset yrittivät eri tavoin kopioida hänen ulkonäköään. Briseis kertoo ihailleensa erityisesti Helenin seinävaatteita, joissa Helen taidokkaasti kuvailee sotaa ja sen keskeisiä hahmoja. Briseisin ihmetellessä, miksi Helen ei kuvaa itseään seinävaatteissaan, lanthe vastaa, että tietenkin Helen kuvaa itseään vasta sitten kun selviää, kuka on voittanut sodan, jotta hän tietää missä roolissa kuvata itseään: onko hän sodan voittaneiden vai hävinneiden puolella. Briseis on kuitenkin eri mieltä, hän ei usko samalla lailla Helenin ylimielisyyteen kuin lanthe ja monet muut naiset:

What I came away with was a sense of Helen seizing control of her own story. She was so isolated in that city, so powerless – even at my age, I could see that – and those tapestries were a way of saying: I’m here. *Me*. A person, not just an object to be looked at and fought over. (SG, 130, kurssiivi alkutekstissä.)

Briseisin ja Helenin tarinoissa on paljon samaa: samaan tapaan kuin sota syttyi ainakin näennäisesti Helenin vuoksi, myös Agamemnonin ja Achilleen kiista kulminoitui naisen omistamiseen, Briseisiin. Kuten Briseis ei saanut tehdä omaa valintaansa tai ääntään kuuluviin, myöskään Helen ei voinut vaikuttaa miesten välisiin kiistoihin. Helenin tekemiä seinävaatteita kuvaillaan niin *Iliassa* kuin Barkerin uudelleenkirjoituksissakin, ja ne vaikuttavat olevan Helenille väline hänen oman tarinansa kertomiseen, kuten Briseiskin edellä esitettyssä lainauksessa pohtii. Helenillä ei ole mahdollisuutta kontrolloida omaa narratiiviaan seinävaatteidensa ulkopuolella, niin oikeassa elämässä kuin hänestä levitetyissä juoruissa tai tarinoissakaan.

Maguiren (2009, 11) mukaan *Iliassa* Helena kertoo omaa tarinaansa seinävaatteen kautta, jota kuvaillaan kolmannessa laulussa: “[–] she was weaving a great cloth, a crimson cloak of double thickness, and was working in the many trials / of the Trojan horse-breakers and bronze-clad Archaeans, / trials which for her sake they had suffered under the hand of Ares.” (*The Iliad*, 3.125–8.) Seinävaatteet toimivat siis eräänlaisena Helenan äänen alustana. Roismanin (2006, 10) mukaan seinävaatteiden kautta Helenasta tulee tekijä ja toimija, eikä pelkää miesten omaisuutta; kudonta antaa hänelle lohtua, mutta lisäksi tekee hänestä historian tulkitsijan ja merkityksen luoja. Kutomisen tarinankerronnan kautta Helena vaalii toimijuutta, joka on häneltä monessa muussa suhteessa riistetty. Uudelleenkirjoituksessaan Barker myös tuo esiin Helenin toimijuutta kutomisen kautta; *The Women of Troyssa* Briseis kertoo Helenin käyttävän aikansa Auliin leirissä lähinnä kutomisen parissa.

The Silence of the Girlsissä kreikkalaisten marssiessa sotatantereella lähemmäs Troijaa Briseis kertoo, että leirissä haavoittuneet miehet alkavat laulaa pilkkalauluja etenkin Helenistä. Leirissä uskotaan, että Menelaus tappaisi Helenin saadessaan tämän takaisin Troijasta. Pilkkalaulu kertoo paljon Helenin asemasta ja arvosta miesten silmissä: “Fuck her standing, / Fuck her lying, Cut her throat and fuck her dying. / When she’s dead but not forgotten, / Dig her up and fuck her rotten” (SG, 202). Pilkkalaulun sanat paljastavat, kuinka miehet pitävät naisen

kehoon ja fyysiseen koskemattomuuteen (luvatta) kajoamista kaikista pahimpana ja epäkunnioittavampana tekona; heidän mielestään Helen pitäisi raiskata niin ennen kuolemaa kuin vielä kuoleman jälkeenkin, sillä hän ilmeisesti ansaitsisi sen uskottomuutensa vuoksi. Sen lisäksi että kyseinen pilkkalaulu on kertova miesten kunnioituksesta Heleniä ja ylipäänsä naisia kohtaan, on se lisäksi mielenkiintoinen viittaus romaanin tarinan ulkopuolelle, uudelleenkirjoituksen kirjoittajan nykyhetkeen ja yhteiskunnalliseen keskusteluun. Samoin säkein naisia halventava laulu on kiertänyt ainakin englanninkielisessä maailmassa muun muassa niin kutsuttuna rugbylaulun, ja vuonna 2014 Englannissa syntyi kohu, kun sosiaalisessa mediassa julkaistiin video Nottinghamin yliopiston ensimmäisen vuoden opiskelijoista juhlimassa ja laulamassa samankaltaista laulua: "Fuck her standing, fuck her lying, if she had wings I'd fuck her flying. Now she's dead, but not forgotten, dig her up and fuck her rotten" (Young-Powell, 2014). Uudelleenkirjoituksen kontekstissa viittauksen voi tulkita kommentoivan esimerkiksi sitä, miten ajattomia kulttuurissa elävät naisten halventamisen eri muodot, kuten pilkkalaulut tai vitsit ovat.

Heleniin – ja Helenaan – kohdistuvan vihan voi tulkita johtuvan siitä, että häntä voi pitää eräänlaisena *femme fatale*-hahmona: hän näyttäytyy hieman ylimielisenä, kauniina, viettelevänä, salaperäisenä. Tämän vuoksi edes naiset eivät näe häntä samalla tavalla uhrina kuin muita naisia, jotka ovat joutuneet sotasankarien jalkavaimoiksi ja orjiksi. Helen Hansonin ja Catherine O'Rawen (2010) mukaan *femme fatale* ideana on yhtä vanha kuin myytit Eevasta ja Lilithistä, vaikka länsimaalaisessa kirjallisuudessa ja taiteessa siitä muodostui selkeä ja tunnistettava "tyyppi" 1800-luvun loppupuolella. Eurooppalaisessa dekadenssissa ja symbolismissa kohtalokkaiden naisten representaatiot inspiroituivat uskonnon ja myyttien arkkityypeistä, kuten Lilithistä, Kirkestä ja Medusasta. *Femme fatale* on hahmo, joka ylittää diskurssien rajoja; hän löytyy länsimaalaisen rodun, seksuaalisuuden ja imperiaalisuuden ahdistusten intersektiosta. *Femme fataleen* liittyy keskeisesti Toiseus sekä kaaos, pimeys, kuolema ja kaikki mikä on turvallisen, tutun ja normaalin tuolla puolen. (Hanson & O'Rawe 2010, 3–4, mt. viittaavat Stott 1992.) *Femme fatale*-hahmot ovat siis naisia, jotka haastavat tai vaarantavat perinteistä naisen kuvaa tai naisen roolia, ja siksi he ovat vaarallisia.

Teoksessaan *Mythological Narratives. The Bold and Faithful Heroines of the Greek Novel* (2018) Anna Lefterou käsittelee, miten Helenaa hahmona on kuvattu eri taideteoksissa ja kirjallisuudessa. Rooman keisariaikaan saakka Helenalla oli niin sanotusti kahtalainen maine, verrattuna esimerkiksi hänen serkkuunsa Penelopeen, jota pidettiin kunniallisena. Helenan uskottomuutta Parisin kanssa vähäteltiin ja sanottiin sen johtuvan molemminpuolisesta Eroksesta, ja Helenan jumalallinen kauneus oikeutti hänen toimintansa. Taiteessa korostettiin Helenan kauneutta, ja esimerkiksi Polygnotoksen vaasimaalaus Helenasta turhamaisena kauneutena istumassa peiliin tuijottaen, välittämättä muiden troijalaisten naisten kärsimyksestä, jäi vaikuttamaan kreikkalaiseen ja roomalaiseen taiteeseen. (Mt., 188.) Helenan myyttiin kuuluu siis olennaisesti hänen jumalallinen kauneutensa sekä tietynlainen itsekkyyks, ja siten hän on vaarallinen sekä naisille että miehille; naiset kokevat hänet uhkana, miehet taas pelkäävät hänen viettelevyyttään. Täten häntä voi pitää eräänlaisena *femme fatalena*. Helena on troijalaisten silmissä Toinen, sillä hän on spartalainen. Hän on vaarallinen, sillä hänen kauneutensa vetoaa miehiin ja hänen uskottomuutensa aiheutti sodan. Hän vaikuttaa salaperäiseltä, sillä hän ei ole halunnut tai saanut kertoa omalla äänellään tarinaansa. Euripideen *Troijan naiset* -tragediassa Helena yrittää kertoa oman näkökulmansa ja vedota Menelaokseen, jotta häntä ei tapettaisi, mutta Hekabe sanoo, ettei Helenaan voi luottaa.

Uudelleenkirjoituksessa Heleniä lasketaan siltä jalustalta, jolle hänet on myyteissä ja teksteissä kuten *Iliassa*, nostettu, ja jonka vuoksi hänestä on muodostunut niin vihattu, *femme fatalen* tyylinen hahmo. *The Silence of the Girls*issä Briseis kertojana muistuttaa kertomuksensa vastaanottajaa ja samalla lukijaa, että Helen oli joutunut tahtomattaan sodan keskelle, eikä hän saanut kertoa omaa näkökulmaansa omaan tarinaansa, vaan ihmiset hänen ympärillään muodostivat mielipiteensä hänestä ilman että hän sai itse kertoa miltä hänestä tuntui. *The Women of Troy*ssa Helen puhuu ensimmäistä kertaa suoraan kokemuksistaan ja kertoo Briseisille, että hän, kuten kaikki muutkin naiset, vain yritti selviytyä tilanteessa, jota hän ei itse valinnut: "‘You can’t blame me for trying to survive,’ she said, closing the door till it was open no more than a crack. ‘From what I hear, you’re pretty good at that yourself’" (WT, 49). Viimeisessä virkkeessä Helen myös muistuttaa hänen ja Briseisin tarinoiden ja hahmojen yhtäläisyyksistä; kuten Helen, myös Briseis on luovunut miesten maailmassa ja parantanut asemaansa parhaansa mukaan, eikä kukaan tuomitse häntä siitä.

Helenin ja Helenan hahmossa ja tarinassa hyvin keskeistä on myös se, miten häntä jatkuvasti esineellistetään. Helenaa pidetään arvoesineenä, jonka miehet haluavat omistaa. Muun muassa *Iliaan* kolmannessa laulussa Helenaan viitataan toistuvasti omistettavana asiana. Parisin keskustellessa Hektorin kanssa hän uhoaa, että voi taistella Menelaoksen kanssa Helenasta: "to fight for Helen and all her possessions; / whichever of us proves winner and is mightier, / let him take all the possessions and duly lead the woman home" (*The Iliad*, 3.70–72). Helena rinnastetaan rikkauksiin, jotka taistelun voittaja saa Helenan ohessa. Oikeastaan kukaan ei edes haluaisi Helenaa hänen itsensä vuoksi, vaan hänen omistamisensa liittyy miesten kunniaan ja egoon – kuten Paris sanoo, parempi mies saakoon Helenan palkintona. Iris kertoo Helenalle tämän hakiessaan Helenan seuraamaan Parisin ja Menelaoksen taistelua: "and Alexandros and Menelaos beloved by Ares / are to fight with their great spears on your account; / and you will be called wife of that man who is victor" (*The Iliad*, 3.136–138).

Briseis tuo esiin Helenin esineellistämistä useaan otteeseen, kertoessaan esimerkiksi Helenin olevan vain "vanha luu", josta miehet taistelevat kuin koirat: "Poor Helen. All that beauty, all that grace – and she was really just a mouldy old bone for feral dogs to fight over" (*WT*, 48). Kuten Helenistä keksityistä lukuisista pilkkalauluistakin voi päätellä, ei miehiä kiinnosta Helenin kauneus tai luonne; hänet on typistetty asiaksi, jonka omistamisessa on kyse miesten keskinäisistä valtdynamiikoista ja kunniaista, mikä on heille kaikki kaikessa.

The Women of Troy tarjoaa oman versionsa Helenan kohtalosta myyteissä aukoksi jääneelle ajanjaksolle. Barkerin uudelleenkirjoituksessakin naiset vihaavat Heleniä ja miehet pelkäävät häntä, mutta lukijalle tarjotaan Helenistä toisenlainenkin näkökulma: hänkin oli monien muiden naisten tapaan uhri. Helenin oma ääni alkaa päästä kuuluviin, kun Briseis menee tapamaan Heleniä leirissä Troijan kaatumisen jälkeen. Briseis ei vihaa Heleniä, sillä Briseisin vieraillessa lapsena Troijassa Helen oli hänelle aina ystävällinen, mutta Briseis on hyvin tietoinen syistä, miksi muut naiset eivät hänestä pidä, ja hänelläkin on ennakkoluuloja Helenin asemasta Troijassa: "'Helen – you could have left at any time.' 'Could I? You've no idea how difficult it was.'" (*WT*, 45). *The Women of Troy*n Helen noudattelee paljon Euripideen *Trojijan naisten* Helenaa, joka kertoo Hekabelle olleensa Troijassa vasten tahtoaan.

Mielenkiintoisesti tragedian eri käännöksissä on ero siinä, kenen Helena kertoo pitäneen häntä Troijassa. Alan Shapiron englanninnoksessa (2009) Helena kertoo Parisin kohdelleen häntä enemmänkin orjana kuin morsiamena tai vaimona, Maarit Kaimion suomennoksessa (1974) Helena taas kertoo uuden puolisonsa Deifoboksen estäneen häntä lähtemästä: "I kept trying to leave [--] Paris took me by force, I was more slave / Than bride" (*Trojan Women*, 63); "[--] olisi minun pitänyt jättää Troija ja lähteä kreikkalaisten laivoille. Minä yritin sitä. [--] Ja uusi puolisoni Deifobos ryösti minut väkisin ja otti vaimokseen vastoin troijalaisten tahtoa" (*Troijan naiset*, 91). Käännöksien vertailu osoittaa konkreettisesti, miten antiikin tekstien käännökset ovat omanlaisiaan uudelleenkirjoituksia ja muunnelmia. Käännöksistä välittyy hie- man erilaiset kuvat Helenan tilanteesta: englanninnoksessa Helena kertoo olleensa "enem- män orja kuin morsian" Parisille, kun taas suomennoksessa hän kertoo Deifoboksen ottaneen hänet vaimokseen väkisin. Lopputulos on kuitenkin sama: Helenaa pidettiin vasten tahtoaan Troijassa, ja siten hänen asemansa ei juurikaan eroa muista orjuutetuista jalkavaimoista.

The Women of Troyssa Helenin lopullinen kohtalo jää avoimeksi, sillä kertojana Briseis ei tiedä miten Helenin tarina päättyy. Kun kreikkalaiset lopulta pääsevät lähtemään kotimatalle, Briseis kertoo menneensä rantaan seuraamaan Menelauksen laivan ja Helenin lähtöä. Laivan kannella Helen seuraa tarkasti hänen seinävaatteidensa pakkaamista. "Nothing else, I think, mattered to Helen in the end. Not her daughter – and certainly not any of the men who'd loved her. She lived solely in, and for, her work" (*WT*, 303–304). Briseisin mukaan loppujen lopuksi Heleniä ei vaikuta enää kiinnostavan mikään muu kuin hänen seinävaatteensa, sillä hänellä ei ole enää muutakaan menetettävää. He vilkuttavat toisilleen hyvästiksi ja Helen siir- tytty laivan kannen alle. Briseis, ja hänen rinnallaan teoksen lukija, ei siis saa tietää, joutuuko Helen kokemaan samanlaisen karmean lopun kuin monet muut Barkeria ennen Helenalle kir- joittivat.

4.3 Hullu ja hysteerinen Cassandra

Toinen hyvin merkittävä naishahmo, jota on mytologiassa esitetty jokseenkin kapeakatseisesti lähinnä "hullun naisen" roolissa, on Cassandra. Cassandra on Troijan kuningas Hektorin ja He- kaben tytär. Apollo on antanut Kassandralle profetian voiman, jonka vuoksi hän saa näkyjä

tulevaisuudesta. Hän ennustaa monia keskeisiä tapahtumia, kuten Troijan kaatumisen Heleen kaappauksen seurauksena, sekä Agamemnonin ja hänen itsensä murhan. Oileuksen poika Aias (engl. Ajax the Lesser) raiskasi Kassandran Athenen temppelissä Troijan valloituksen aikana. Troijan kaatumisen jälkeen Cassandra annetaan Agamemnonin jalkavaimoksi, huolimatta hänen ennustuksestaan, jonka mukaan Agamemnon ja Cassandra tulevat kuolemaan Agamemnonin vaimon Klytaimnestran toimesta. Cassandra esitetään antiikin teksteissä usein ”hulluna” ja hourailevana, kyvyttömänä toimimaan järkevästi. (Roman & Roman 2010, 110.)

Aiskhyloksen tragedia *Agamemnon* kuvaa Agamemnonin ja Kassandran paluuta Argokseen Troijan sodan päätyttyä. Cassandra on tragediassa keskeisessä roolissa, sillä hänen ennustuksensa saavat näytelmässä paljon tilaa. Agamemnon saapuu vaunuillaan kotiinsa vaimonsa Klytaimnestran luo, Cassandra mukanaan. Agamemnon viittaa Kassandraan ”voitonpalkintona” ja ”suurenmoisena saaliina” (*Agamemnon*, säkeet 854; 954). Klytaimnestra taas rinnastaa Kassandran orjiin: “[--] sinäkin / saat peseytyä yhteisessä altaassamme orjajoukon / kanssa, [--] Ja vaikka kohtalo nyt pakottaakin orjuuteen, / on sentään hyvä olla vanhan rahan talossa” (1037–1038, 1042–1043). Cassandra ei kuitenkaan vastaa Klytaimnestralle, ja sekä esilaulaja että Klytaimnestra päättelevät Kassandran olevan ”hullu” ja halveksuva, koska hän ei vastaa puhuteluun. Vasta Klytaimnestran mentyä Cassandra laskeutuu vaunuista ja alkaa puhua, aluksi järjettömyyksiä: ”Otototoi popoi daa! / Apollon! Apollon!” (1072). Hän paljastaa esilaulajalle ja kuorolle ennustuksensa: Agamemnon ja Cassandra tulevat kuolemaan Klytaimnestran kädestä. Esilaulaja ei kuitenkaan halua uskoa tai ymmärtää Kassandran ennustuksia, ja lopulta Cassandra astelee kuolemaansa. ”Ei ole enää aikaa pelastua, ystävät. [--] Se päivä on nyt tullut. En voi paeta. En voita mitään.” (1299; 1301). Aiskhylos kuvaa Kassandraa hyvin perinteiseen tyyliin: hänen esitetään puhuvan sekavasti ja kiihkeästi, ja marssivan kuolemaansa kohtalonsa hyväksyen.

Iliassa Cassandra mainitaan vain kahdesti: kirjoissa kolmetoista ja 24, joista edeltävässä hänet vain mainitaan, jälkimmäisessä hän puhuu. Kolmannessatoista kirjassa kerrotaan Idomeuksen tappavan Othryoneuksen, joka oli hiljattain kosinut ”kuningas Priamoksen kauneinta tytärtä”, Kassandraa. Hän ei pyytänyt morsiamesta lunnaita ja lupasi ajaa kreikkalaiset pois Troijasta. Priamos suostui kosintaan. 24. kirjassa Cassandra huomaa kuolleen Hektorin ennen

muita, ja hän julistaa havaintonsa troijalaisille surun murtamana. Tässä yhteydessä Kassandran kauneutta verrataan Afroditeen. Huomionarvoista on, että *Iliassa* Kassandran lisäksi vain Helenaa verrataan kauneudessaan Afroditeen. Tämä kuvaus siis tietyllä tapaa asettaa Kassandran ja Helenan samalle viivalle, joskin myyteissä Helena on yleisesti vihattu hahmo, Kassandraa taas ehkä enemmänkin säälitään kuin vihataan hänen kohtalonsa vuoksi. *Iliassa* ei esitetä Kassandraa samalla tavalla kuin myöhemmissä teksteissä (kuten *Agamemnonissa* tai *Troijan naisissa*): Homeros ei esimerkiksi tuo esiin Kassandran ”hulluutta” tai hänen profetian lahjojaan.

Euripideen *Troijan naiset* -näytelmässä Cassandra puhuu hurmioituneesti ja kiihkeästi, ja Hekabe, Talhybios sekä kuoro kuvailevat Kassandraa riehakkaaksi ja järkensä menettäneeksi. Kassandran tullessa näyttämölle Hekabe vertaa Kassandraa bakkantteihin: ”Minun tyttäreni sieltä syöksyy. Hän kiittää hurmiossaan kuin bakkantti” (*Troijan naiset*, 72). Bakkanteiksi kutsuttiin viinijumala Dionysoksen naispuolisia seuraajia, jotka käyttäytyivät villisti ja riehakkaasti, ikään kuin jonkinlaisessa transsissa (Castrén 2017). *Troijan naisissa* Cassandra vaikuttaa kanavoivan sekä raiskauksesta että sodasta johtuvia traumojaan vihaan ja koston kertoessaan Hekabelle, että hän on oikeastaan iloinen joutuessaan Agamemnonin jalkavaimoksi, sillä siten Agamemnonin kuolema toteutuu: ”Siksi, äiti, sinun ei pidä valittaa maamme kohtaloa eikä itkeä häitteni vuoksi. Sillä minä saatan tuhoon pahimmat vihollisemme kun solmin tämän liiton” (*Troijan naiset*, 74–75).

*The Silence of the Girls*issä Cassandra esiintyy vain kerran, teoksen lopussa, kun Troija on kaatunut ja troijalaiset naiset siirretty kreikkalaisten leiriin. Briseis vieraillee naisten teltassa ja kuvailee Cassandraa:

Roaming around the fringes of the crowd, Cassandra, another daughter of Priam, grimaced and muttered and let out the occasional shriek. I thought perhaps one of her sisters might try to restrain her, but even her own relatives seemed to withdraw from her. [...] She was a disruptive, jangling presence; still wearing the scarlet bands of the god, though the garlands around her neck were withered now, she ran up and down the hut, shoving aside anybody who got in her way. It was a relief when Agamemnon's aides came to take her away. (SG, 314.)

Briseisin ensikohtaaminen ja -vaikutelma Cassandrasta noudattelee siis perinteistä myyteistä tuttua kuvaa Cassandrasta; hän puhuu ja äänтелеe itsekseen, liikkuu päämäärättömästi, ja jopa

hänen omat sukulaisensa pysyttelevät erossa hänestä. *The Women of Troyssa* Briseis on enemmän tekemisissä Cassandran kanssa, ja siten Briseisin rinnalla lukijalle avautuu monipuolisempi ja syvällisempi näkökulma Cassandran hahmoon ja hänen käytökseensä. Uudelleenkirjoituksessa korostetaan enemmän Cassandran kokeneen traumaattisia asioita; sodan, raiskauksen ja lähes koko perheensä kuoleman, mikä on jättänyt jälkensä ja osaltaan selittää hänen outona, mielipuolisena tai ”hysterisenä” pidettyä käytöstään.

The Women of Troyssa Cassandra kertoo Briseisille kokemastaan raiskauksesta hyvin yksityiskohtaisesti, ollen tietoinen, että saman kohtalon ovat kokeneet lähes kaikki Troijan naiset. Siksi häntä ei haittaa oma lähestyvä kuolemansa: siten hän kokee kostavansa itsensä, muiden naisten ja Troijan puolesta.

“Look, what happened to me happened to hundreds of women. As soon as they heard the fighting, they ran to hide in the temples, and the Greeks knew where to look for them. There wasn’t a temple in Troy that wasn’t desecrated.”

Bugger the temples, I thought. What about the women?

[–] “They tied me to bed. They needn’t have worried – I’m not going to kill him. It’s his wife who’ll kill him.” Her voice was dreamy, abstracted. (WT, 122–123, kursiivi alkutekstissä.)

Cassandran mukaan hänen kokemuksensa tapahtui ”sadoille naisille”, ja hänen sanoissaan nousee esiin jälleen naisten yhteisöllinen näkökulma, jota käsittelemme edellisessä luvussa. Teoksen nimikin, *The Women of Troy*, ohjaa tarkastelemaan troijalaisia naisia kollektiivina. Cassandra kommentoi, ettei hänen oma kokemuksensa raiskauksesta ole poikkeuksellinen, vaan enemmänkin troijalaisten naisten kollektiivinen kokemus. Cassandran mukaan kreikkalaisten hyökätessä naiset piiloutuivat temppelisiin, joista kreikkalaiset tiesivät etsiä heitä, eikä yksikään Troijan temppeli säästynyt häpäisyltä. Ajatuksissaan Briseis kommentoi, että temppeleistä viis, entä naisten kokemus? Pohjatekstien tapaan Cassandra vaikuttaa hyväksyneen tulevan kuolemansa, eikä omien sanojensa mukaan aio taistella Agamemnonia ja muita miehiä vastaan.

Siinä missä Heleniä, ja Helenaa, voi tarkastella *femme fatale* -hahmona, Cassandra – ja myytin Cassandra – taas on jokseenkin perinteinen esimerkki ”hullun naisen” hahmosta. Jane M. Ussherin (2011) mukaan naisilla on vuosisatojen, kenties jopa vuosituhansien, ajan ollut uniikki sija ”hulluuden” historiassa. Naisilla on historiallisesti diagnosoitu miehiä enemmän

mielenterveyden ongelmia. 1700–1800-luvulla hysteria tuli suosittu diagnoosi, jota pidettiin nimenomaan naisten sairautena. Kuitenkin jo antiikin kreikkalaiset ovat kuvailleet hysteriaa; käsite on ilmaantunut muun muassa Platonin ja Hippokrateen teksteissä. Vaikka 1800-luvulla hysterian oirekuvaus laajeni niin, että myös miehet pystyivät saamaan diagnoosin, sitä pidettiin aina naisten sairautena, joka liittyi olennaisesti feminiinisuuden perusolemuksen. (Mt., 2; 8.) Kautta historian taiteessa ja kirjallisuudessa on kuvattu naisia hysteerisinä ja ”hulluina”, ja Cassandra on yksi esimerkki tällaisista naisista, jotka on lokeroitu tähän tiettyyn rooliin.² Feministisessä liikkeessä ja teoriassa on kritisoitu lääketiedettä ja kulttuuria, kuten kirjallisuutta ja elokuvia, hysterian representaatiosta ja siitä, kuinka hysteria on liitetty naiseuteen.

Uudelleenkirjoituksessaan Barker ei poista Cassandran ”hulluuden” kohtauksia; antamalla hänelle äänen kuitenkin myös kohtausten ulkopuolella lukija ymmärtää, miten Cassandran kokemat traumat esimerkiksi raiskauksesta ja sodasta vaikuttavat häneen ja hänen motiiveihinsa. Barker näyttää, että Cassandra on muutakin kuin hänen ”hulluutensa” tai hysteriaansa. Cassandra esitetään kohtaustensa ulkopuolella hyvinkin rauhallisena, kenties hieman laskelmoivana. Kuten Cassandran myyttiin kuuluu, etenkin miehet eivät tunnu uskovan hänen ennustuksiaan samalla tavalla kuin he uskovat miespuolisia profetioita, minkä vuoksi Agamemnon ottaa Cassandran vaimokseen huolimatta hänen ennustuksestaan.

Samaan tapaan kuten Helenin tarina avoimeksi, myöskään Cassandran lopullinen kohtalo ei selviä *The Women of Troyssa*. Viimeisessä luvussa Briseis kertoo hyvästelevänsä Cassandran kuten muutkin naiset: ”She came towards me, wiping her hands on the sacking cloth she’d knotted round her waist – a painfully familiar gesture. She’d always done that whether her hands needed wiping or not. Our parting was, like all such partings, awkward” (WT, 304). Hän kuvaa Cassandran pyyhkivän käsiään vaatteisiinsa pakonomaisesti. Loppuun saakka siis Cassandraa määrittää hänen ”normaalista” poikkeavana kuvattu käytöksensä, eikä hänen uskota pystyvän huolehtimaan itsestään: Cassandran palvelijaksi määrätty Ritsa sanoo Briseisille pitävänsä huolen Cassandrasta.

² Hulluista naisista kirjallisuudessa ovat kirjoittaneet esimerkiksi Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar teoksessa *The Madwoman in the Attic* (1984) ja yleisemmin hulluudesta kirjallisuudessa Lillian Feder teoksessaan *Madness in Literature* (1980).

4.4 Susiemo ja kuningatar Hecuba

Kuningatar Hekabe on Troijan kuninkaan Priamoksen puoliso ja muun muassa Kassandran, Polyksen, Hektorin ja Pariksen äiti. Troijan sodan päättyttyä hänet annetaan Odysseuksen jalkavaimoksi. Homeroksen *Iliassa* hän esiintyy kuudesti; kuudennessa, 22. ja 24. laulussa. Euripideen tragedioissa *Troijan naiset* ja *Hekabe* hän on päähenkilö.

Iliaan kuudennessa laulussa Hekabe johtaa Troijan vanhemmat naiset Athenen temppeliin rukoukseen Troijan, Troijan naisten ja lasten puolesta. 22. laulussa Hekabe yrittää vedota poikaansa Hektoriin, ettei hän lähtisi taistelemaan Akhilleusta vastaan. Hekabe tai Priamos eivät kuitenkaan saa Hektorin päätä käännettyä, ja myöhemmin samassa laulussa Hekabe saa tietää Hektorin kuolleen, ja suree poikaansa: "And Hecuba led the Trojan women in passionate lament: / 'My child, I am nothing. Why should I live now, grievously suffering, / when you are dead?'" (*The Iliad*, 22.430–432). 24. laulussa Hekabe esittää valituksensa Hektorin ruumiin äärellä Andromakheen ja Helenan valitusten ohessa.

Troijan naisissa kuvataan pääosin Hekaben kohtaamisia ja keskusteluita kreikkalaisten sotilaiden sekä troijalaisten naisten kanssa sotaleirissä Troijan kaatumisen ja kreikkalaisten laivojen lähtemisen välisenä aikana. Hekabe kuulee omasta, lastensa ja lastenlastensa kohtaloista, ja hänestä välittyy murtunut ja epätoivoinen kuva: "Itkekää kohtaloani, Troijan naiset! / Olen mennyttä, olen hukassa" (*Troijan naiset*, 71). Helenaa kohtaan Hekabe ei kuitenkaan vaikuta tuntevan muuta kuin vihaa, ja hän yrittääkin vedota Menelaokseen että tämä tappaisi Helenan, sillä hän kokee kaiken menetyksensä johtuvan Helenasta: "Mutta salli minun vastata hänen väitteisiinsä. Sillä sinä et tiedä mitään kaikesta pahasta mitä hän on tehnyt Troijassa. Kun se kaikki lasketaan yhteen, niin hän ei voi enää välttää kuolemaansa" (*Troijan naiset*, 90). Hekabe on siis samaan aikaan murtunut kohtalostaan, että kostonhimoinen Helenaa kohtaan, ja hän haluaa kostaa sodassa menettämänsä läheisensä vaatimalla Helenan kuolemaa.

*The Silence of the Girls*issä Hecuba esiintyy Kassandran tapaan vasta teoksen lopussa Briseisin kertoessa Polyxenan uhrauksesta. Briseis seuraa vierestä, kun miehet tulevat hakemaan Polyxenan naisten teltasta ja kertoo, kuinka miehet välttävät Hecuban katsetta:

They tried to seize Polyxena by the arms and drag her out, but Hecuba stood up and confronted them, staring first into one man's eyes and then another's until, whether from fear or shame, they dropped their gaze. In her creased and mud-stained tunic, she was still Hecuba, the queen. [--] As we left the hut, we heard Hecuba howling like a wolf who'd just seen the last of her cubs killed. (SG, 316.)

Briseis kertoo Hecuban olevan edelleen olemukseltaan kuningatar, vaikka hän onkin maansa, miehensä ja monet lapsistaan menettänyt, ryppyisissä ja likaisissa vaatteissa. Kuitenkin miehet edelleen kunnioittavat tai pelkäävät häntä, ja osoittavat sen laskemalla katseensa, mikä on poikkeuksellista, sillä muut naiset eivät pääse miesten katseita pakoon. Miesten katseiden laskemisen voi tulkita myös viittauksena niin kutsuttuun *mieskatseeseen*: Hecuballa on sen verran valtaa miesten keskuudessa, että he eivät katso häntä samalla lailla kuin muita naisia. Samassa yhteydessä Briseis vertaa Hecubaa susiemoon, mikä edelleen korostaa kuvaa Hecubasta voimakkaana ja vaarallisenakin naisena.

Mieskatse on alun perin Laura Mulveyn (1975) kehittämä käsite elokuvatutkimuksessa, jonka hän kehitti kuvaamaan sitä, miten naisia esitetään elokuvissa. Mulveyn mukaan elokuvan kameran katsoessa naista katsoja näkee miehet katsomassa naista, ja siitä syystä naiset esitetään elokuvissa aina esineellistettyinä ja seksualisoituina. Elokatutkimuksesta käsite on laajentunut kuvaamaan sitä, miten naisia esitetään yleisesti mediassa ja kulttuurissa. *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* naiset ovat usein miesten katseiden alaisina sillä miehet pitävät heitä palkintoina, joita he esittelevät toisilleen, ja toisaalta taas monissa tilanteissa naiset ovat näkymättömiä. Se, että Hecuba uskaltaa katsoa kreikkalaisia sotilaita silmiin ja miehet painavat katseensa, osoittaa poikkeuksellista kunnioitusta, jota miehillä ei ole muita naisia kohtaan. Toisaalta taas voidaan ajatella, että myyteissä ja vaikkapa *Iliassa* naisia esitetään jokseenkin miehisestä näkökulmasta; naisia kuvataan heidän ulkonäkönsä kautta, kun taas miesten kuvailu liittyy usein heidän kykyihinsä taistelijoina tai kunniakkaaseen asemaansa (vrt. esim. "Briseis of the pretty cheeks", "Helen of the lovely hair" ja "Achilles of the swift feet"), ja miesten välisissä kamppailuissa naiset itse eivät saa valtaa päättää omasta kohtalostaan tai asemastaan. *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* mainitaan useampaankin otteeseen miesten katseet eri tilanteissa, mikä voi osaltaan ottaa kantaa pohjatekstien mieskatseiden keskeisyydelle.

Myöhemmin kreikkalaiset tuovat Hecuballe hänen lapsenlapsensa ruumiin, ja Briseis kuvaa Hecuban lopullista musertumista tämän nähdessä kuolleen pojanpoikansa. Hecuba murtuu kyyneliin, ja Briseisin mukaan hän vaikuttaa itkevän kaikkia menettämiään perheenjäseniään. ”Hecuba went on kneeling, rocking backwards and forwards, rubbing her empty hands up and down her thighs” (SG, 321); aiempaan susiemoon verrattuna Hecuba näyttää nyt hyvin erilaiselta – lohduttomalta, surusta särkyneeltä. Lopulta hän nousee ylös ja vaikuttaa Briseisin silmiin jopa välinpitämättömältä sanoessaan, etteivät he voineet enää tehdä mitään pojan hyväksi, Hektor pitäisi hänestä huolta kuoleman toissa puolen.

The Women of Troyssa Hecuba on Troijan kuningattaren asemansa takia tärkeä henkilö Auliin leirin naisten keskuudessa. Briseis viettää Hecuban kanssa aikaa, ja lisäksi lukija pääsee näkemään Hecuban myös Calchasin näkökulmasta kerrotussa luvussa. Briseisin mennessä tapamaan Hecubaa ensimmäistä kertaa tämän omaan teltaan hän kuvailee Hecuban fyysisen olemuksen muuttuneen merkittävästi siitä, kun hänet oli juuri tuotu Troijasta leiriin: nyt hän näyttää hauraalta, kuin tuuli voisi viedä hänet mukanaan (s. 74). Kuitenkin hänen mielensä on säilynyt terävänä ja päättäväisenä. Hecuban viha Heleniä kohtaan yllättää Briseisin, ja Hecuba jopa pyytää Briseistä hankkimaan kasveja, joilla hän voisi myrkyttää Helenin. Hän janoaa kostoa menettämillen läheisilleen ja kotimaalleen, ja kokee Helenin olevan syypää kaikkeen hänen menetykseensä.

Briseis kertoo kahdesti Hecuban ”ulvovan” kotimaansa ja läheistensä kohtaloa, mikä on mielenkiintoista, sillä sitä ei oikeastaan tapahdu kenenkään muun kohdalla. Hecuba vaikuttaa olevan ainut nainen, joka on asemassa, jossa hän voi käyttää ääntään niin paljon, että hän voi jopa huutaa. *The Silence of the Girlsissä* Briseis kertoo Hecuban ulvovan kuin susiemo, *The Women of Troyssa* hän kuvaa Hecuban huutoon yhtyvien naisten muuttuvan susiksi:

And then she threw her back her head and howled, and the howling went on and on – it seemed to have no end. The watching women moved closer, gathering around her where she knelt on the filthy sand, joining their cries with hers – until they turned from women into wolves, the same terrible howl coming from a hundred throats. [...] Hecamede howled, and Amina, all of us, for the loss of our homeland – for the loss of our fathers, husbands, brothers, sons, for everybody we’d ever loved. [...] a few minutes later, a couple of guards appeared and ordered the women roughly back to work. (WT, 81.)

Naiset siis voimaantuvat kollektiivisesti rikkomaan hiljaisuutensa Hecuban johdolla. Kohtaus kuvaa kiinnostavasti naisten muodostamaa yhteisöä ja yhteisöllisyyttä, jota tarkastelin aiemmin tutkielman kolmannessa luvussa. Naiset valittavat menetettyä kotimaataan ja perheitään, kunnes miehet tulevat jälleen kerran hiljentämään heidät ja komentamaan naiset takaisin paikoilleen: työntekoon, hiljaisuudessa. Euripideen *Troijan naisissa* Hekabe pohtii myös äänenkäyttöään: ”Onko mitään tuskaa jota minä kurja en voisi valittaa? Kotimaani, lapseni, puolisoni, kaikki on mennyttä. [--] Vaikenisinko, vai puhuisin? Itkisinkö?” (*Troijan naiset*, 66). Hekaben huudon myötä troijalaisten naisten kuoro tulee ulos teltasta ja kertoo valituksen pelottavan troijattaria, jotka itkevät teltassa orjuutensa vuoksi. Hieman samaan tapaan siis kuten uudelleenkirjoituksessa, Hekaben ääni kutsuu naiset valittamaan kohtaloistaan.

Kuninkaan ja aviomiehensä Priamin hautajaisissa Hecuba on jälleen ainoa nainen, jolle miehet suovat vallan käyttä ääntään: ”As soon as Hecuba saw the pyre begin to burn, she raised her voice in lamentation, a wordless ululation of grief. The vast crowd of men around us stayed silent” (*WT*, 294). Kerrankin miehet pysyvät hiljaa ja antavat tilaa naisen äänelle. Hecuba on siis selvästi eri asemassa kuin monet muut leirin naiset: hänet on annettu Odysseuksen jalkavaimoksi ja siis orjuutettu, mutta hän on kuitenkin silti säilyttänyt miestenkin keskuudessa jonkinlaisen kunnioituksen, troijalaisuudestaan huolimatta.

Tietäjä Calchasin näkökulmasta kerrotussa luvussa Hecuba on kutsunut Calchasin tapaamaan häntä, ja lukijalle paljastuu hieman erilainen puoli Hecubasta. Hecuba ja Calchas tuntevat toisensa Troijasta, joten Hecuba puhuu hänelle enemmän ystävän tapaan. Calchas luonnehtii Hecuban olevan edelleen hieman ylimielinen ja puhuvan kuten kuningatar, vaikka hän makaa likaisissa vaatteissa orjan pedissä. Pian Calchas kuitenkin tajuaa, että Hecuban ylimielinen asenne kumpuaa siitä, että hän on kuolemassa ja tiedostaa sen itsekin, mikä antaa hänelle jonkinlaista voimaa: ”He sees that she fears nobody, because she has nothing left to lose – not even her own life” (*WT*, 103). Keskustelun siirtyessä Hecuban menettämiin perheenjäseniin, Priamiin ja Polyxenaan, Hecuban suru purkautuu jälleen eläimellisesti: ”She throws back her head, exposing her wrinkled neck and throat and a new sound comes from her mouth, a whimpering, like a dog that’s about to howl. He can’t bear it; he has to look away” (*WT*, 105). Briseisistä poiketen Calchas vertaa Hecubaa koiraan eikä suteen, mikä voi johtua esimerkiksi siitä, että Calchas näkee Hecuban miehen asemastaan käsin eri tavalla kuin Briseis. Toisin kuin

Briseis, Calchas ei koe Hecubaa samalla lailla auktoriteettina, vaikka Hecuba onkin ollut hänen kuningattarensa. Toisaalta koiraan vertaaminen on myös alentavampaa kuin perinteisesti ylväinä eläiminä pidettyihin susiin.

Calchas näkee Hecubasta kuitenkin myös pehmeämmän puolen. Hecuba kysyy häneltä Cassandran kuulumisia ja osoittaa äidillistä huolta tyttärestään. "Her voice softens. 'How is she?' [--] 'I want to see my Cassandra. I've lost one daughter. I don't want to lose her.'" (WT, 106–107). Calchas kuvailee Hecuban äänen "pehmentyvän" puhuessaan Cassandrasta, ja hän viittaa tyttärensä "minun Cassandrana". Äitiys ja äitiyteen liittyvät tunteet kuuluvat olennaisesti Hecuban hahmoon.

Mytologiassa Hekaben tarina päättyy itsemurhaan: hänen kerrotaan muuttuvan koiraksi ja hyppäävän laivalta mereen. Hekaben muutos koiraksi mainitaan esimerkiksi Euripideen tragediassa *Hekabe* ja Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa*. *The Women of Troyn* lopussa naiset lähtevät kukin heidät omistavien miesten laivoissa eri suuntiin, ja Briseis kertoo Hecuban kuolleen lähes heti kun Odysseuksen laiva lähti Auliista. Briseis ei itse todistanut kuolemaa sillä vankka sumu peitti laivan, joten hän kertoo kuulleensa myöhemmin tarinan Hecuban kuolemasta, minkä mukaan Hecuba muuttui "hulluksi koiraksi" kuolaavine leukoineen ja punaisine silmineen, kiipesi laivan mastoon ja hyppäsi kuolemaansa. Hecubaan liittyvät eläinviittaukset ovat mielenkiintoisia; hänen surunsa ja raivonsa kuvataan tuovan hänessä esiin eläimellisen puolen, jota Briseis kuvaa sutena, Calchas ja muut miehet taas koirana, ja lopulta hänen kerrotaan kokevan täyden muodonmuutoksen. Cristiana Francon (2014, 15) mukaan antiikin Kreikassa koira oli yleinen pilkkanimitys, ja erityisesti sitä käytettiin naisista; esimerkiksi homeerisissa runoissa koiraan liittyviä nimityksiä käytetään yli puolissa tapauksista naisista tai jumalattarista. Miesten viittauksessa Hecubaan koirana on siis pilkallinen sävy, kun taas naisena Briseis katsoo Hecubaa ylöspäin ja siksi kuvaa häntä pilkallisen koiran sijaan sutena. Grace Zanotti (2019) tarkastelee Hekaben hahmoa eri antiikin teksteissä sekä niiden käännöksissä ja kirjoittaa, että menettäessään koko perheensä, kotimaansa ja statuksensa Hekabe on menettänyt kaiken hyvän ihmisenä olemisessa, ja siten hän menettää itsensä – suru on rikkonut hänet. Siksi eläimellinen puoli ottaa hänessä vallan. Uudelleenkirjoituksen Hecuban hahmon kautta käsitellään samaan tapaan sitä, millä tavoin suru voi murtaa ja muuttaa ihmistä.

5 Naisten asema ja sukupuolittunut väkivalta

Antiikin myyteissä ja teksteissä väkivalta on keskeisessä asemassa: useiden tarinoiden juonten keskiössä on sota, murhat ja tappaminen. Tarinat maalaavat kuvan maailmasta, jossa miehet taistelevat toisiaan vastaan, ja naiset ja lapset elävät miesten mielijohteiden armoilla. Feministiselle kirjallisuudelle ja uudelleenkirjoitukselle tyypilliseen tapaan *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* keskeisiksi teemoiksi nousevat naisten asema ja sukupuolittunut väkivalta, joita ei esimerkiksi *Iliassa* käsitellä naisten näkökulmasta paljoakaan. Naiset ovat sota-saaliita, palkintoja ja orjia. Heitä saa kohdella miten haluaa, sillä heillä ei käytännössä ole ihmisarvoa. Huomion siirtäminen uudelleenkirjoituksissa miesten urotöistä ja keskinäisistä kiistoista naisiin ja naisten kokemuksiin mahdollistaa pohjatekstistä välittyvän yhteiskunnan ja moraalien epäkohtien tarkastelemisen.

Tässä luvussa tarkastelen, miten *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* käsittelevät naisten asemaa ja sukupuolittunutta väkivaltaa. Ostriker (1982) hahmottelee feministisen myyttirevision tyypillisissä piirteissä, että uudelleenkirjoituksissa huomioidaan alkuperäisten tekstien patriarkaaliset piirteet sekä arvioidaan uudelleen tekstien sosiaalisia ja poliittisia arvoja. Barker nostaa uudelleenkirjoituksissaan keskiöön naisten kokemukset, ja käsittelemällä naisten asemaa ja naisiin kohdistuvaa ajoittain raakaakin väkivaltaa hän samanaikaisesti kommentoi sekä väkivaltaa myyteissä että osallistuu 2010–2020-luvun feministiseen keskusteluun. Tulevissa alaluvuissa analysoin tarkemmin, miten uudelleenkirjoituksissa naisia esineellistetään asettamalla heidät sotamenestyksen palkinnoiksi, miten sängyn motiivin kautta käsitellään seksuaalista väkivaltaa sekä Briseisin ja Achilleen valtasuhdetta, ja naisten asemaa orjuutettuina.

Maarit Kaimion (1998, 46–47) mukaan *Ilias* on sotaepokseksikin erittäin väkivaltainen: sota ja miesten tappaminen vaikuttaa ikuiselta, ja tappamista kuvataan tekstissä todella tarkasti. Sota on aina läsnä, ja henkilökohtaisen kunnian tavoittelu ajaa homeerisia miehiä taisteluun. Taistelumenestyksellä miehet hankkivat kunniaa ja säilyttävät arvonsa yhteisönsä silmissä.

Teoksessaan *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer* (2008) Jonathan Gottschall käsittelee väkivaltaa homeerisessa maailmassa. Kymmenvuotinen Troijan sota päättyy viimein ”Troijan raiskaukseen”: yhdessä yössä kreikkalaiset tappavat julmasti tuhansia poikia ja miehiä, ja tytöt ja naiset viedään laivoihin, jotka johdattavat heidät kohti tulevaisuutta orjana tai jalkavaimona. Homeeriset miehet elävät äkkinäisen ja väkivaltaisen kuoleman uhatta, naiset taas raiskauksen ja orjuuttamisen pelossa. (Mt., 1.)

Troijan sota ja sen jälkiseuraukset olivat yleinen aihe tragedioissa. Casey Dué pohtii teoksessaan *The Captive Woman’s Lament in Greek Tragedy* (2006), miksi kreikkalaiset – ja etenkin ateenalaiset – olivat niin kiinnostuneita troijalaisten naisten kärsimyksestä; heidän uhreistaan sodassa, joka toimii kreikkalaisen kirjallisuuden ja taiteen kulmakivenä? Euripideen *Troijan naisia* on perinteisesti tulkittu sodanvastaisena, kommentoivan ja protestoivan etenkin esitysajankohtaansa nähden äskettäistä Peloponnesolaissotaa, joka käytiin ateenalaisten ja spartalaisten välillä. Duén mukaan *Troijan naisia* ei kuitenkaan voi liittää vain yhteen tarkkaan tapahtumaan historiassa, vaan se kommentoi laajempia rakenteita ja sotaa yleisemmin. Olga Kekis (2019, 141–142) nostaa esiin, että mikäli *Troijan naisia* arvosteltaisiin Aristoteleen ihanneellisen näytelmän kriteerien mukaan, se olisi näytelmänä epäonnistunut: näytelmässä ei ole nopeasti etenevää juonta, suuria sankaritekoja, tunnistamisen kohtauksia tai katarsista lopussa; *Troijan naisten* vahvuus on sen poliittinen radikaalius.

Ilias ja *Troijan naiset* pohjateksteinä uudelleenkirjoituksille ovat siis hyvin erilaiset. Siinä missä *The Silence of the Girls* voi katsoa kritisoivan esimerkiksi *Iliaan* naiskuva, *The Women of Troy* taas vaikuttaa enemmänkin inspiroituneen *Troijan naisista*, joka on jo lähtökohtaisesti esimerkiksi sotakriittisempi teksti kuin *Ilias*. *Troijan naisten* on tulkittu kommentoivan naisten asemaa sodassa, ja sitä voisi pitää oman aikansa ”feministisenä” teoksena.

5.1 ”She’s my prize” – Naisten esineellistäminen

Naisten esineellistäminen on keskeinen teema Barkerin uudelleenkirjoituksissa. *Iliassa* naiset esitetään lähinnä miesten omaisuutena, ja uudelleenkirjoituksessa Briseis kertojana näyttää naisten todellisuuden tässä asemassa; miesten silmissä naiset muuntuvat vain fyysisiksi omi-

naisuudeksi, josta miehet voivat hyötyä tai nauttia. Naisten toimijuus, ääni, fyysinen koskemattomuus ja minuus riistetään. Briseis käsittelee *The Silence of the Girls*ssä paljon tunteitaan ja identiteettinsä muuttumista joutuessaan kuningattaren asemasta Achilleen jalkavaimoksi, jolloin hänet nähdään vain Achilleen kautta, Achilleen – ja välillä Agamemnonin – omaisuutena. *The Women of Troy*ssa taas Briseis on ylennyt jalkavaimosta niin sanotusti oikeaksi vaimoksi, mutta edelleen muut miehet näkevät hänet lähinnä Achilleen omaisuutena, sillä hän kantaa Achilleen lasta.

Iliassa sotaa käydään naisten ympärillä: näennäisesti miehet sotivat joko puolustaakseen tai valloittaakseen naisia. Naiset ovat uhrien roolissa, miesten täytyy suojella heitä, ja kerronnassa fokalisoijina heidät esitetään lähes aina surevina (Franco 2012, 57–58) – kuten esimerkiksi Briseis pääsee teoksessa ääneen ainoastaan surupuheessaan Patroklokselle. Sarah Pomeroy (1995) kirjoittaa, että Homeroksen kuvaama yhteiskunta ja hänen kommenttinsa siitä selvästi reflektivat vahvaa patriarkaalisten arvojen systeemiä. Miehistä taistelun ja kilpailun ilmapiiressä naiset nähtiin symbolisesti ja konkreettisesti omaisuutena: kilpailuiden palkintoina ja valloitusten sotasaaliina, ja heidän omistamisensa vaikutti miehen arvovaltaan ja kunniaan. Vapaita tai orjuutettuja naisia arvostettiin ja arvotettiin heidän kauneutensa ja saavutustensa perusteella; kilpailut arvostetuista naisista aiheuttivat kohtalokkaita kiistoja miesten välillä. (Mt., 25.)

*The Silence of the Girls*in ensimmäisessä luvussa lukija heitetään saman tien keskelle troijalaisten naisten todellisuutta: Briseis kertoo, kuinka kreikkalaiset hyökkäävät hänen kotikaupunkiinsa Lyrnessukseen, tappavat raa’asti miehet ja pojat, ja sosiaaliselta statukseltaan alempiarvoisempina pidettyjä tyttöjä ja naisia raiskataan. Kertoja tuo heti lukijan nähtäville sodan raaquuden ja kauheuden. ”The slave women in the basement were dragged out first. Still watching from the roof, I saw a woman raped repeatedly by a gang of men who were sharing a wine jug, passing it good-naturedly from hand to hand while waiting for their turn” (SG, 16). Briseis luo mielenkiintoisen kontrastin kertoessaan, että hän kuningasperheeseen kuuluvana naisena katsoo ylhäältä katolta, kun naisorjat raahataan alhaalta kellarista ulos miesten raiskattavaksi. Miehet suhtautuvat tapahtumaan kuin mihin tahansa hupiin, juovat viiniä odottaessaan omaa vuoroaan. Briseis taas seuraa tilannetta fyysisesti heidän yläpuoleltaan ja raportoi näkemänsä tarinansa kuulijalle tai lukijalle, mutta ei suoraan kommentoi sitä, miten merkittävästi naisten

kohtalot eroavat riippuen heidän sosiaalisesta luokastaan. Käsittelen naisten eriarvoisia ase-mia orjuutettuina lisää alaluvussa 5.3.

Hieman myöhemmin samassa luvussa kreikkalainen kuningas Nestor tulee Briseisin luokse, ja pyytää – tai käskee – häntä tulemaan mukaansa: ”I thought that, probably for the last time in my life, somebody was looking at me and seeing Briseis, the queen. ‘Don’t be frightened,’ he said. ‘Nobody’s going to hurt you.’ I just wanted to laugh” (SG, 17). Nestorin kommentti, ettei Briseistä satutettaisi, tuntuu absurdilta ottaen huomioon, miten miehet kohtelevat alempiarvoisina pidettyjä naisia; Briseis on juuri kertonut todistaneensa miesten raiskaavan naisia ikään kuin liukuhihnalla, huvikseen. Orjiksi luokiteltuja naisia voi kohdella kuin kertakäyttötavaraa, kun taas arvokkaampina ja kallisarvoisempina pidetyt naiset siirretään suoraan laivoihin, kohti sotaleiriä, jossa heidät jaetaan palkintoina taistelussa menestyksekkäästi tappa-neille miehille. Vasta sen jälkeen heidät raiskataan, suljettujen ovien takana, ei niin julkisesti kuin orjia. Tässä luvussa Briseis kuvailee, kuinka hän, monien muiden naisten tavoin, muuttui yhdessä päivässä kuningattaresta pelkäksi arvotavaraksi, joka annetaan kunnianosoituksena sotilaille. Hän kertoo ajatelleensa Nestorin katsoessa häntä, että viimeistä kertaa joku näki Briseisin itsensä, eikä vain hänen arvoaan asiana, jonka voi omistaa. Myöhemmin Achilleen leirissä Briseis tapaa Patrocluksen ensimmäistä kertaa ja tämä toistaa Nestorin lauseen, ”no-body’s going to hurt you” (24); vaikuttaa siltä, että miehet tosiaan ajattelevat, ettei naisia varsinaisesti satuteta, onhan heidän kehonsa käyttäminen miesten haluamalla tavalla luonnol-lista ja oikeutettua. Naiset siis viedään kreikkalaisten sotaleiriin, jossa heidät arvioidaan ulkois-ten tekijöiden perusteella, kuka sopisi kellekin miehelle jalkavaimoksi, palvelijaksi tai orjaksi: ”Two men, who never spoke except to each other, walked along the line of women, pulling down a lip here, a lower eyelid there, prodding bellies, squeezing breasts, thrusting their hands between our legs. I realized we were being assessed for distribution” (SG, 19). Naiset ovat menettäneet fyysisen koskemattomuutensa ja heitä arvioidaan vain fyysisen ulkomuo-tonsa perusteella.

Nopeasti leirissä Briseis asettuu rutiiniin, jossa hänen tehtävänä on lähinnä tarjoilla Achil-leen teltassa vieraille viiniä ja olla esillä, miesten katsottavana.

I’d been used to leading a secluded life, away from the gaze of men. At first, I couldn’t understand why he wanted me there, but then I remembered I was his prize of honour,

his reward for killing sixty men in one day, so of course he wanted to show me off to his guests. Nobody wins a trophy and hides it at the back of a cupboard. You want it where it can be seen, so that other men will envy you. [--] A slave isn't a person who's being treated as a thing. A slave *is* a thing, as much in her own estimation as in anybody else's. (SG, 37–38, kurssiivi alkutekstissä.)

Briseis kertoo eläneensä aiemmin kuningattarena ja vaimona suojaisaa elämää poissa miesten katseilta. Nyt jalkavaimona ja Achilleen palkintona hänen tärkein tehtävänsä on olla nimenomaan miesten katsottavana, esillä muistuttamassa Achilleen urotöistä ja muiden miesten kaudehdittavana. Jälleen mieskatse, "the gaze of men", nousee esiin, tällä kertaa kuvaamaan kontrastia Briseisin elämässä aiemmin oikeana vaimona ja nyt jalkavaimona. Pomeroyn mukaan homeerisessa maailmassa naisia arvotettiin heidän kauneutensa ja statuksensa mukaan: naiset, jotka olivat olleet ylhäisessä asemassa olevien miesten vaimoja tai tyttäriä, olivat arvokkaita, ja siksi heidät annettiin ylhäisille miehille jalkavaimoiksi tai orjiksi (1995, 25–26). Briseis pohtii, että orjat eivät ole henkilöitä, joita kohdellaan asioina tai esineinä, vaan orja on asia, ja pitää myös itse itseään sellaisena. Briseis siis koki, ettei häntä itseään omana henkilönään enää ollut, oli vain hänen ruumiinsa, jolla oli tietty tarkoitus: Achilleen palveleminen ja esillä oleminen, sillä häntä pidettiin arvokkaana toisaalta Achilleen kunnian ja toisaalta entisen kuningattaren asemansa vuoksi.

Naisten esineellistämisen ja omistamisen teema kulminoituu *Iliaan* tapaan *The Silence of the Girls*ssä kahteen eri tapaukseen, jossa miehet kiistelevät omistamistaan naisista: Agamemnon ei suostu luovuttamaan Chryseisiä tämän isälle, ja myöhemmin Agamemnon ja Achilles riitelevät Briseisistä. Chryseisin isä tulee anomaan Agamemnonilta tyttärensä palauttamista kotiin ja haluaa vaihtaa Chryseisin suuriin lunnaisiin, mutta Agamemnon ei suostu.

Everybody in the arena was moved by the old man's tears – and by the size of the ransom he'd brought with him. [--] "Take it!" they shouted. "Give the poor old sod his daughter!" And then, as an afterthought, "Honour the gods!" Soon the crowd was in an uproar, fighters pushing and shoving and chanting: "Give her back! Give her back!" [--] Reluctantly, the crowd began to disperse, men walking away in groups of two or three, muttering. Nobody liked it. (SG, 61.)

Miehiltä löytyy siis myötätuntoa toista miestä kohtaan, joka haluaa käydä kauppaa tyttärestään, mutta myötätuntoa ei heru tyttäreille itselleen. Tyttären palauttaminen pappina toimivalle isälleen voisi myös miellyttää jumalia, mutta Briseisin mukaan miehiä vaikuttaa kiinnos-

tavan enemmän toisen miehen kunnia ja oikeus tyttärensä omaisuutenaan, sillä Briseis mainitsee miesten huutavan "[h]onour the gods" enemmänkin jälkiajatukseksi. Agamemnon ei kuitenkaan miesten painostuksesta huolimatta suostu luovuttamaan hänelle myönnettyä palkintoa, minkä seurauksena Chryseisin isä kiroaa leiriin ruton. Rutto loppuu vasta kun Chryseis lähetetään isälleen.

Kun Agamemnon on menettänyt Chryseisin, hän vaatii korvaavaa palkintoa. Achilles taas ei halua luopua Briseisistä, sillä Briseis on annettu hänelle kunnianosoituksena. Briseis kommentoi, ettei häntä kiinnosta miesten valtakamppailut, hän vain haluaa tietää, mitä hänelle itselleen tapahtuu: "I wasn't interested in their insults, their constant jostling for power, I only wanted to know what was going to happen to me. [--] 'I fought for that girl,' he said. 'She's my prize, awarded by the army in the recognition of my services. You have no right to take her'" (SG, 99). Achilleen sanoissa tiivistyy miesten asenne naisia kohtaan: naiset ovat miehille objekteja, asioita, joita voi ottaa ja saada kuin tavaroita. Achilleen mukaan Briseistä ei voida ottaa häneltä, sillä Briseis annettiin tunnustuksena hänen palveluksestaan sodassa – olisi loukkaavaa, jos palkinto otettaisiin takaisin. Achilles sanoo taistelleensa tytön puolesta, "for that girl", mikä on mielenkiintoista, sillä oikeastaan Achilles ei taistellut saadakseen nimenomaan Briseisin tai ketään muutakaan naista; sodassa ei ole kyse heistä, vaan Troijan ja troijalaisten hävittämisestä sekä miesten kunniaa, vaikka näennäisesti sota syttyi Parisin vietyä Helenin Troijaan. Agamemnonin kertoessa tulevansa hakemaan Briseisin henkilökohtaisesti, Achilles kuitenkin sanoo, ettei hän aio taistella tytön puolesta (s. 99), mikä osoittaa, ettei Briseis henkilönä kiinnosta häntä.

Hieman myöhemmin Achilles vielä viittaa Briseisiin pronomiinilla "se", minkä Briseis kokee kivaavan naisten asemaa jalkavaimoina. Heihin ei tarvitse edes viitata persoonapronominilla "hän", mikä erottaisi heidät elottomista esineistä.

"None of that gives him the right to take another man's prize of honour. It doesn't belong to him; he hasn't *earnt* it." There was a lot more, but I'd stopped listening. Honour, courage, loyalty, reputation – all those big words being bandied about – but for me there was only one word, one very small word: *it*. *It* doesn't belong to him, he hasn't *earnt it*. (SG, 108–109, kurssiivi alkutekstissä.)

Briseis toistaa homeerisen maailman ja yleisemmin epiikan sankarimaailmaan keskeisiä sanoja ja hyveitä - kunnia, rohkeus, uskollisuus, maine –, ja sanoja toistamalla hän tuo esiin, kuinka

merkityksettömiä termit olivat hänen ja naisten näkökulmasta. Homeroksen sotasankareille kunnia ja maine on kaikki kaikessa, mutta Briseisille niillä ei ole merkitystä. Miesten puheista hän kiinnittää huomionsa siihen, miten häneen viitataan esineenä, "it". Briseis korostaa Achilleen sanoista kursiiivilla myös ansaitsemista, mikä kertoo siitä, kuinka tärkeää miehille on nimenomaan ansaita omilla teoillaan näitä palkintoja, joita he sitten voivat esitellä muille miehille. Palkinnot ovat tärkeä osa heidän sankariutensa mielikuvan ja identiteetin luomisessa. Toisen miehen kunniaksi annetun palkinnon ottaminen on alentavaa, mutta siksi Agamemnon juuri Briseisin haluaakin: hän haluaa pönkittää omaa asemaansa ja egoaan.

Agamemnonin jalkavaimona Briseisin tehtävänä on jälleen tarjoilla Agamemnonin vieraille iltaisin viiniä ja ruokaa ja olla samalla miesten katsottavana. Briseisin mukaan miehet viestivät naistensa esittelemisellä valtaansa ja kunniaansa:

I was useful, I suppose; I served a particular purpose. Men carve meaning into women's faces; messages addressed to other men. In Achilles' compound, the message had been: *Look at her. My prize awarded by the army, proof that I am what I've always claimed to be: the greatest of the Greeks.* Here in Agamemnon's compound, it was: *Look at her, Achilles' prize. I took her away from him just as I can take your prize away from you. I can take everything you have.* So I smiled and poured, poured and smiled, until my cheeks ached. (SG, 120, kursiiivi alkutekstissä.)

Briseis edustaa siis Achilleelle ja Agamemnonille hieman eri asioita, ja he viestivät muille miehille erilaisia merkityksiä Briseisin läsnäololla. Achilleelle palkinnot ovat osoitus hänen taistelumenestyksestään ja siten hän rakentaa kuvaa itsestään suurimpana kreikkalaisena taistelijana. Agamemnonille Briseis merkitsee hänen valta-asemaansa kuninkaana: hän haluaa muiden miesten ajattelevan, että hän voi ottaa mitä tahansa heille kuuluvaa milloin haluaa, sillä hän on arvoasteikossa heidän yläpuolellaan.

The Women of Troyssa Briseis käsittelee naisten esineellistämisen tematiikkaa ja omaa kehoaan erityisesti raskautensa kautta. Koska hän on raskaana Achilleelle ja Alcimuksen vaimo, hän ei enää joudu kokemaan samalla lailla seksuaalista väkivaltaa tai väkivallan uhkaa kuin aiemmin, mutta miehet eivät edelleenkään näe häntä omana ihmisenään. Miehet huomaavat hänet eri tavalla raskautensa takia: he pitävät suurena kunniana, että Briseis kantaa Achilleen lasta. Kuten aiemmin käsittelin luvussa 4.1, Briseisillä itsellään on ristiriitaiset tunteet raskautta ja lasta kohtaan, sillä hän ei itse saanut valita, haluaako hän lasta. Raskautuminen on

seksuaalisen väkivallan tulos, ja vaikka se auttaakin Briseisin asemaa ja on estänyt esimerkiksi sen, että Briseis olisi Achilleen kuoleman jälkeen annettu eteenpäin jälleen kallisarvoisena palkintona, Briseis kuvailee raskauden tuntuun ajoittain kuin loistartunnalta (s. 57), joka käyttää Briseisin kehoa omiin tarkoituksiinsa – kreikkalaisten tarkoituksiin. Raskaus nimittäin palvelee kreikkalaisten tavoitetta troijalaisten hävittämiseksi: Briseisin mukaan heidän suunnitelmaansa oli tappaa kaikki miehet ja pojat ja raskauttaa naiset, jolloin troijalaisia ei enää kansana olisi.

I'd noticed a marked change as soon as the pregnancy started to show. Only the other day, a man I scarcely knew had placed his hand on my stomach, and not in a sexual, predatory way, but as a mark of his loyalty to the bloodlines of Achilles. I was the casket that contained the crown jewels [--]. As a person, I didn't count at all. (WT, 57.)

Ero siihen, miten Briseisin kehoa kohdeltiin aiemmin *The Silence of the Girls*ssä, on huomattava. Briseis kertoo, että hänelle lähes tuntematon mies on koskettanut hänen raskausvatsaansa hellästi; ei seksuaalisella tai ahnaalla tavalla, vaan osoittaakseen uskollisuutta Achilleelle. Briseis kuvailee itseään kruununjalokiviä kantavaksi lippaaksi, jolla ei henkilönä itsenään ollut merkitystä. Tällä hetkellä miehet eivät näe häntä naisena, jonka kehoa voisi käyttää hyväkseen, vaan Achilleen lapsen kantajana, jota tulee kunnioittaa Achilleen tähden. Edelleen Briseisin nähdään siis kuuluvan Achilleelle. Raskaus on kreikkalaisille tärkeää myös siksi, että he toivovat lapsen olevan poika:

Achilles' son, according to the Myrmidons, who apparently could see inside my womb. At times, I had the feeling that what I carried inside me was not a baby at all, but Achilles himself, miniaturized, reduced to the size of a homunculus, but still identifiably Achilles; and fully armed. (WT, 19, kursivi alkutekstissä.)

Miehet siis kuvittelevat hänen kasvattavan uutta Achilleesta ja toisaalta myös hypoteettista miehuutta – kuten Briseiskin tuo esiin, hän on vain ”lipas”, jonka suojassa uusi, kunnianarvoinen mies kehittyy. Jalkavaimona Briseisin tärkein tehtävä on viestiä Achilleen – ja hetken Agamemnonin – kunniaa ja asemaa, kun taas ollessaan raskaana hänen kehoaan arvostetaan uuden potentiaalisen miehen luomisessa. Kummassakin tilassa hänellä on miehille vain välineellistä arvoa.

5.2 "I was invisible except in bed" – Sängyn motiivi ja seksuaalinen väkivalta

Seksuaalinen väkivalta ja raiskaus ovat Auliin sotaleirin naisille arkipäivää. Etenkin *The Silence of the Girls* käsitellään paljon seksuaalista väkivaltaa Briseisin omien kokemusten kautta. Teoksen ilmestymisaikaan 2018 feministisessä liikkeessä naisten kokema seksuaalinen väkivalta ja häirintä olivat pinnalla, joten teoksen voi tulkita ottavan osaltaan kantaa aikansa feministiseen keskusteluun, samanaikaisesti kun se kommentoi sitä, miten naisten näkökulma fyysiseen koskemattomuuteen on antiikin teksteissä sivuutettu.

Briseisin näkökulmasta sängyssä tapahtuu kaikista nöyryyttävin ja karmein väkivalta, jossa häntä riistetään intiimein itsemääräämisoikeus. Briseis kuvailee kokemaansa seksuaalista väkivaltaa ja raiskausta hyvinkin yksityiskohtaisesti. Sänky motiivina edustaa naisille seksuaalista väkivaltaa, mutta se on kuitenkin kiinnostava myös siksi, että vaikka se on Briseisille ahdistava ja kammottava paikka, hän myös näkee Achilleen haavoittuvaisimmillaan juuri sängyssä. Mytologiassa erityisesti aviovuode kantaa merkityksiä. Esimerkiksi Homeroksen *Odyssiassa* Penelope varmistuu aviomiehensä henkilöllisyydestä pyytäessään tätä siirtämään heidän aviovuodettaan. Vuodetta ei voi siirtää, sillä se on osa oliivipuuta, ja vain Odysseus tietää tämän. Vuode symboloi Odysseuksen ja Penelopen rikkoutumatonta avioliittoa ja syvää rakkautta (Silk 2004). Jalkavaimoille sänky kuitenkin edustaa jotain aivan muuta kuin rakkautta ja turvaa.

Either he didn't see me or he chose to ignore me. He had no curiosity about me, no sense of me as a person distinct from himself. [--] I was invisible except in bed. In fact, I'm not sure how visible I was there, except as a collection of body parts. [--] He didn't speak to me, he didn't see me – but he sent for me every night. (SG, 40.)

Briseisin sanavalinnoista lukijalle välittyy raadollinen kuva jalkavaimojen asemasta leirissä. Briseis kuvaa olevansa Achilleelle näkymätön, paitsi sängyssä; joskin sielläkin Achilles tuntuu näkevän hänet lähinnä ruumiinosina, joista hän voi hyötyä tai nauttia. Achilles ei huomioi Briseistä edes sen vertaa, että pyytäisi hänet itse sänkyyn, vaan lähettää jonkun muun hakemaan Briseisin. Briseisistä tuntuu, ettei Achilles ajattele häntä omana, erillisenä ihmisenään, johon hän haluaisi tutustua tai jolla on omia tunteita ja ajatuksia. Aiemmin Briseis kertoi, että hänen piti tarjoilla ruokaa ja viiniä miehille Achilleen illanistujaisissa juuri siksi, että hän olisi näkyvällä paikalla, miesten katseiden alla. Kuitenkin hän kuvaa, ettei Achilles itse katsonut tai nähnyt häntä, tai sitten hän tietoisesti jätti Briseisin huomiotta.

Briseis todistaa sängyssä väkivallan lisäksi kuitenkin myös Achilleen haavoittuvaisen ja tarkoin varjellun puolen. Kun Briseis on mennyt suoraan sänkyyn meressä uituaan, hän kertoo Achilleen menevän jonkinlaiseen transsinomaiseen tilaan haistaessaan Briseisin iholla ja hiuksissa meren tuoksun. "By the time he let me go, he had that glazed, booby-drunk expression of a baby full of milk. An expression I'd never seen on a man's face before – or since" (SG, 44). Briseis vertaa Achilleen ilmettä vauvaan, ja kertoo ettei ollut ikinä ennen tai jälkeen nähnyt miestä sellaisessa herkässä tilassa. Briseis pelkää Achilleen lyövän häntä tilanteen jälkeen, koska hän on todistanut Achilleen tällaisena, mutta sen sijaan Achilles jatkaa välinpitämätöntä kohteluaan. Kunnia ja maine on miehille kaikki kaikessa, mutta naisten mielipiteillä ei ole heille merkitystä – naisten paikkahan on hiljaisuudessa, joten Achillesta ei kiinnosta, että Briseis on todistanut hänen haavoittuvaisen hetkensä.

Briseis kertoo, että hän olisi toivonut tilanteen menevän parempaan Achilleen herkän hetken jälkeen, mutta sen sijaan hän kokee raiskauksen hetket entistä kamalampina:

Instead of Achilles' brisk, efficient, matter-of-fact use of my body to get relief, there was immense passion; passion, but no tenderness. He made love – *huh!* – as if he hoped the next fuck would kill me. One moment, he was grinding me into the dust, the next, clinging on to me, as if afraid I might suddenly disappear. (SG, 45.)

Briseis käyttää hyvin suoraa ja raakaakin kieltä kuvaillessaan kokemustaan väkivallasta. Kerroinnallisesti mielenkiintoinen kommentti on myös "huh!", jolla Briseis ikään kuin sarkastisesti kritisoi rakastelemisen termiä; leirin naisten näkökulmasta miehet eivät rakastelleet, sillä eiväthän naiset saaneet itse päättää halusivatko he olla tilanteessa tai kehoihinsa koskettavan. He eivät rakastaneet heitä hyväksikäyttäviä miehiä.

Patrocluksen kuoleman ja hautajaisriittien jälkeen Achilles yllättäen, ikään kuin velvollisuudesta, lähettää Automedonin kutsumaan Briseisin sänkyyn. Briseisin mukaan Achilles ei kuitenkaan, yrityksestä huolimatta, kykene aktiin, mikä turhauttaa Achillesta itseään. Briseisiä se taas huolestuttaa, sillä hänen tehtävänsä on nimenomaan tyydyttää Achillesta seksuaalisesti – ja jos hän ei kykene siihen, hänet voidaan vaihtaa toiseen naiseen, mikä taas voisi tarkoittaa Briseisin joutumista orjakauppaan:

I didn't care if another girl became the favourite. Only I thought that the slave market had just moved a step closer – and I cared a great deal about that. I told myself it wasn't

too bad. He hadn't hit me, hadn't lashed out in frustration – in fact, he hadn't done any of the things he might well have done. (SG, 240.)

Briseis rauhoittelee itseään: kaikkihan on hyvin, sillä Achilles olisi voinut syyttää Briseistä ja sen vuoksi olla väkivaltainen. Briseisin puheista voi päätellä, että seksuaalinen suorituskyky on miehille osa heidän egoaan ja kunniaansa – ja jos he eivät kykene suoriutumaan, se on naisen syytä, jolloin miehellä on oikeus esimerkiksi lyödä. Briseis selvästi tiedostaa, että hänen tilanteensa voisi olla vielä huonompikin, ja pahempi vaihtoehto pelottaa häntä. Hänet annettiin jalkavaimoksi, koska hän oli aiemmin kuningatar, mutta jos hän ei suoriudu tarpeeksi hyvin tehtävästään, ei hänen aiemmalla asemallaan ole enää merkitystä vaan häntä odottaa sama kohtalo kuin alempien luokkien naisia.

The Women of Troyssa Briseis ei enää joudu raskautensa vuoksi kokemaan raiskausta, mutta sängyn motiivi toistuu jälleen Briseisin pohtiessa sängyssä maatessaan Achillesta:

A narrow bed, and hard. Alcimus' bed was bigger, but no bed could ever be wide enough, as long as Achilles lay between us. Great Achilles. Brilliant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles... We lived our lives in that vast shadow. That's what was wrong with my marriage – and I saw no way of putting it right. Perhaps after the baby was born Alcimus might see me simply as a woman? (WT, 248.)

Briseis kokee Achilleen olevan kolmas pyörä hänen ja Alcimuksen avioliitossa, ikään kuin hän makaisi vuoteessa heidän välissään; mikään sänky ei ole tarpeeksi suuri niin kauan kuin he tuntevat Achilleen läsnäolon ja vaikutuksen. Paralleelisti Briseis toistaa jälleen litanian adjektiiveja, joilla esimerkiksi *Iliassa* Achilleusta kuvataan, jotka hän kertoo myös *The Silence of the Girlsin* ensimmäisessä luvussa. Briseisin mielestä he elävät Achilleen valtavassa varjossa, eikä hän näe miten asiaa voisi muuttaa. Jälleen hän palaa myös pohtimaan, ettei Alcimus näe häntä omana itsenään tai edes naisena, vaan pelkästään Achilleen lapsen kantajana.

Juha Sihvolan (1998) mukaan antiikin myyteissä käsitellään paljon seksuaalisuuden ja väkivallan tematiikkaa, ja myyttejä tarkasteltaessa on syytä ottaa huomioon myytin syntyajankohdansa yhteiskunnallinen konteksti. *Iliaan* on arvioitu syntyneen Kreikan arkaaisella kaudella ja Euripideen *Troijan naiset* taas klassisella kaudella, joten teoksista välittyvät seksuaalisuutta koskevat teemat ovat syntyneet hieman eri konteksteissa. Esimerkiksi klassisen kauden Ateenassa hahmottui sukupuolimoraali, joka korosti eroottisen suhteen epäsymmetrisyyttä: suh-

teessa oli niin kutsuttu aktiivinen tunkeutuja ja passiivinen vastaanottaja – *erastes* ja *eromenos*; aktiivinen osapuoli oli mies, passiivinen nainen (mt., 101). Käsitteet seksuaalisuudesta ja sukupuolimoraalista ovat siis olleet hyvin erilaisia siinä kontekstissa, jossa Barkerin uudelleenkirjoitusten pohjateokset ovat syntyneet. Siksi esimerkiksi antiikin aikana syntyneissä teksteissä esiintyvää seksuaalista väkivaltaa ei voi kritisoida feministisestä näkökulmasta niin kuin ne olisivat tapahtuneet nykypäivänä, jolloin länsimainen käsitys vaikkapa siitä, mitä pidetään seksuaalisena väkivaltana, on hyvin erilainen. Siinä miten Barkerin teoksissa käsitellään seksuaalista väkivaltaa, on luettavissa kritiikkiä toisaalta siitä, miten historian saatossa naisia on kohdeltu sodissa, että nykypäivän näkökulmasta. *The Silence of the Girls* julkaistiin elokuussa 2018, noin vuosi 2017 alkaneen #MeToo -liikkeen syntymisestä, jolloin naisten kokema seksuaalinen häirintä nousi ajankohtaiseksi sosiaalisessa mediassa ja julkisessa keskustelussa. Uudelleenkirjoitusta voi pitää siis yhtenä välineenä tai alustana ajankohtaisen feministisen aiheen käsittelemiseen.

5.3 ”They were men, and free. I was a woman, and a slave.” – Orjuuden tematiikka

Naisten asema orjuutettuina Auliissa kreikkalaisten leirissä liittyy vahvasti naisten asemaan suhteessa miehiin, mutta intersektionaalisesta näkökulmasta on syytä lisäksi huomioida, että orjuutetut naisetkin ovat toisiinsa nähden eri asemassa.

Emily Wilsonin (2021) mukaan Homeroksen teoksissa esiintyy paljon orjuutettuja hahmoja. Joillakuilla on nimet ja he ovat niin sanotusti kokonaisia hahmoja, useat taas ovat nimettömiä taustalla toimivia henkilöitä, jotka ruokkivat, siivoavat ja tarjoavat seksuaalista tyydytystä orjuuttajilleen. Homeroksen teoksista on luettavissa erilaisia toimijuuden tasoja: joillain orjuutetuista henkilöistä on edelleen orjuutetun asemastaan huolimatta enemmän valtaa kuin toisilla. Wilsonin mukaan orjuuden tarkastelemisessa esimerkiksi *Iliassa* on metodologisia ongelmia muun muassa siksi, että ero vapaiden ja orjuutettujen ihmisten välillä ei ole aina selkeä. Homeerisissa runoissa ei myöskään ole selkeää tietoisuutta orjuudesta moraalisesti pahana tai vääränä. Monissa *Iliaan* käännöksissä ei edes käytetä termiä orja, vaan esimerkiksi palve-

lija. (Mt., 15–17.) Caroline Alexanderin käännöksessä (2015), jota olen käyttänyt tässä tutkielmassa *Iliaan* sitaateissa, käytetään muun muassa termejä ”handmaid”, ”maid” tai ”attendant”. Vertailukohtana, Peter Greenin käännöksessä (2015) samoissa kohdissa ”handmaidin” ja ”maidin” tilalla käytetään termiä ”servant” (6.399 ja 24.302–303).

Auliin leirissä miehet ovat ’vapaita’ ja naiset orjuutettuja sukupuolensa vuoksi. Briseis kertoo auttaneensa loukkaantuneiden miesten haavojen parantamisessa ja tunteneensa sääliä etenkin nuoria miehiä kohtaan, jotka olivat tietyllä tapaa tahtomattaan joutuneet sotaan ja sitten kuolleet taistelussa saamiinsa haavoihin, tai ruttoon, joka kiersi leirissä. Kuitenkin hän muistuttaa lukijaa, että leirin miehet ja naiset eivät olleet samassa asemassa:

It would have been easier, in many ways, to slip into thinking we were all in this together, equally imprisoned on this narrow strip of land between the sand dunes and the sea; easier, but false. They were men, and free. I was a woman, and a slave. And that’s a chasm no amount of sentimental chit-chat about shared imprisonment should be allowed to obscure. (SG, 139.)

Sotaleirin ulkopuolella myös miehet voivat olla orjia ja monet naiset eivät – ainakaan teoriassa – ole orjuutettuja, mutta sotaleirissä tämä jako miesten ja naisten välillä korostuu, sillä leirissä kreikkalaiset miehet ovat sotilaita ja kaikki naiset ovat peräisin kaupungeista, jotka kreikkalaiset ovat valloittaneet ja orjuuttaneet. Wilsonin (2021, 15) mukaan homeerisessa maailmassa miehetkin voivat tulla orjuutetuksi esimerkiksi lapsuudessa, kuten Odysseuksen orja Eumaios, mutta Homeroksen runoissa miesorjat eivät joudu heidät orjuuttaneiden raiskaamaksi, mikä taas on orjuutetuille naisille niin sanotusti normaali osa orjuutta. Kuten jo aiemmin käsittelin, uudelleenkirjoituksen Briseisin maailmassa on normaalia, että alemman luokan orjanaisia raiskataan julkisesti ja jalkavaimoja yksityisemmin niin sanotusti suljettujen ovien takana – ja jos jalkavaimo ei enää kykene tuottamaan tyydytystä hänet orjuuttaneelle miehelle, on hänellä mahdollisuus joutua niin ikään vielä ’huonommaksi’ orjaksi. Jalkavaimot ovat palkintoja, joita miehet haluavat esitellä toisilleen, muut orjat taas taustalla toimivia näkymättömiä hahmoja. Madeleine Henryn (2011, 14; 16) mukaan homeerisessa maailmassa alemman luokan naisten orjuuttaminen on välttämätöntä patriarkaalisen yhteiskunnan hallitsemisessa, ja maskuliinisuus yhdistyy raiskaukseen ja orjuuttamiseen; sankarillisten miesten ”kuuluu” vangita, raiskata ja orjuuttaa vihollisen naiset.

*The Silence of the Girls*issä ja *The Women of Troy*ssa kirjoittaja on tehnyt selvän valinnan käyttäessään nimenomaan orjan termiä sekä sosiaalisesti alemman luokan orjista että jalkavaimoista, joita voisi pitää tietyllä tapaa ”ylemmän luokan” orjina. Kokemastaan väkivallasta, kehonsa koskemattomuuden menettämisestä ynnä muusta huolimatta jalkavaimoilla on kuitenkin – riippuen taloudesta ja heidät omistamasta miehestä – paremmat oltavat, enemmän valtaa ja toimijuutta kuin alemman luokan naisorjilla. Briseis kertoo hyvin suoraan kokemistaan väkivallan muodoista ja nimittää itseäänkin orjaksi, mutta silti hänen puheissaan taustalla piilee aina uhka: hänellä voisi mennä vieläkin huonommin, sillä orjuus jalkavaimona ei ole kuitenkaan yhtä paha kohtalo kuin orjakauppaan joutuminen.

Wilsonin mukaan *Iliassa* orjuutetut naiset (jalkavaimot) ovat kuin vaimoja, ja heihin viitataan samoilla termeillä (*gunē* eli nainen tai vaimo, tai *alochos* eli kuka tahansa nainen, joka jakaa sängyn miehen kanssa). Orjuutetusta jalkavaimosta voi myös tulla ”laillinen” vaimo, kuten esimerkiksi Patroklos lupasi Briseisille, että hänestä voisi tulla Akhilleuksen oikea vaimo. Homeerisessa maailmassa sekä orjuutetut naiset että teoreettisesti vapaat naiset ovat miesten seksuaalisen halun objekteja ja miehisen kunnian fyysisiä representaatioita. (Wilson 2021, 20.) Orjuutettujen jalkavaimojen ja ”vapaiden”, niin sanottujen oikeiden vaimojen, raja on siis häilyvä. Briseis tuo esiin uudelleenkirjoitusten kertojana sen, että orjuudessa on erilaisia tasoja: on nimettömiksi jäävät orjat, jotka palvelevat taustalla sekä kreikkalaisia miehiä että troijalaisia naisia. Jalkavaimoiksi taas joutuvat naiset, jotka olivat aiemmin korkeammassa asemassa esimerkiksi osana kuningasperhettä, ja heistä tulee siten orjuutettuja. Kuitenkin heillä on enemmän toimijuutta kuin nimettömillä palvelusorjilla. Briseis ei kuitenkaan *The Silence of the Girls*issä suuremmin kommentoi näiden vielä hänenkin alapuolellaan olevien orjien asemaa, olosuhteita tai heidän kokemaansa väkivaltaa, vaan lukija saa kuvan orjien tilanteen kammutavuudesta lähinnä sen kautta, että Briseis itse pelkää joutuvansa heidän asemaansa.

*The Women of Troy*ssa Briseis reflektoi asemaansa enemmän ja kertoo ajatelleensa Achilleen jalkavaimona olemisen naisen elämän aallonpohjana, huonoimpana mahdollisena tilanteena, mutta tajunneensa myöhemmin, että hänellä voisi mennä vielä huonomminkin:

But later, as I walked around the camp, I began to notice the common women, those who scabbled for scraps around the cooking fires, who went without food to feed their children, who crawled under the huts at night to sleep. It hadn't taken me long to realize there were many fates worse than mine. (WT, 26.)

Mielenkiintoista on, että Briseis viittaa näkemiinsä naisiin maallikkoina eikä orjina, kuten hän on itseensä viitannut, vaikka hänen mukaansa kaikki leirin naiset olivat orjuutettuja tavalla tai toisella – tai vaikka naiset eivät olisi kirjaimellisesti jalkavaimoja tai orjia, eivät he kuitenkaan esimerkiksi olleet vapaita lähtemään leiristä. He olivat joka tapauksessa miesten vallan ja miehijohteiden alaisia.

The Women of Troyssa Briseisin tilanne on erilainen, sillä hän ei ole enää jalkavaimo, vaan Alcimuksen laillinen vaimo. Hän ei siis teoriassa ole enää orjuutettu siinä mielessä kuin hän oli Achilleen jalkavaimona. Briseis kokee tärkeäksi korostaa miehille olevansa nykyään vaimo eikä ”Achilleen huora”, ja hän kulkee leirissä hunnutettuna ja arvokkaassa mekossa. Alcimus määrää troijalaisen nuoren naisen, Aminan, seuraamaan Briseistä tämän liikkuesssa leirissä, ikään kuin Briseisin turvaksi muilta miehiltä. Briseis kokee kuitenkin tärkeäksi, etteivät muut naiset ajattele Aminaa hänen palvelijattarenaan, eli orjanaan: ”’Who’s this? Your maid?’ ‘No.’ It was important to make this clear” (WT, 20). Hän siis edelleen kokee olevansa samassa asemassa muiden leirin jalkavaimojen kanssa, vaikka tosiasiasa avioliitto tarjoaa hänelle paremman aseman ja siten turvaa sekä hieman laajemmat toimintamahdollisuudet. Vaikuttaa siltä, että Briseis kokee tärkeäksi pitää kiinni orjuutetun naisen identiteetistä, vaikka hän on aiemmin toivonut pääsevänsä ylenemään vaimoksi. Kenties koska hän on itse kokenut orjuutetun aseman, hän ei halua, että muut naiset ajattelisivat hänen ottavan itselleen orjaa. Myöhemmin Briseis joutuu vaikeuksiin autettuaan Aminaa Priamin hautaamisessa, ja ollessaan lukittuna varastorakennukseen Briseis pohtii olevansa vaimon asemastaan huolimatta jatkuvasti vaarassa pudota takaisin orjuuteen: ”I think, at that moment, I understood how fragile my position really was. As Alcimus’ wife, I’d started to feel secure in my new status, but standing there in a storage hut with a locked door behind me, I knew I’d never been more than an inch away from slavery” (WT, 164). Briseisin pohdinnassa tiivistyy se, mitä esimerkiksi aiemmin lainaamani Wilson esitti: homeerisen maailman vaimot ovat ehkä teoriassa ”vapaita”, mutta ero orjuutettuihin naisiin on hiuksenhieno, ja miesten näkökulmasta väärät valinnat voivat johtaa naisen kuolemaan tai orjakauppaan.

6 Johtopäätökset

Tässä tutkielmassa tutkin Pat Barkerin romaaneja *The Silence of the Girls* ja *The Women of Troy* antiikin myyttien feministisinä uudelleenkirjoituksina tarkastelemalla kolmea teoksista esiin nousevaa tutkimusnäkökulmaa: naisten äänten ja hiljaisuuden esittämistä, naishahmoja sekä naisten asemaan ja sukupuolittuneeseen väkivaltaan liittyviä aiheita ja teemoja. Tavoitteenani oli tarkastella, miten teoksissa uudelleenkirjoitetaan antiikin pohjatekstejä, mikä tekee uudelleenkirjoituksesta feminististä sekä mitä feministisiä teemoja teoksista nousee esiin.

Feministisellä myyttirevisiolla ja uudelleenkirjoituksella on jo suhteellisen pitkä traditio, joka ulottuu nykypäivästä toisen aallon feminismiin 1970-luvulle ja pidemmällekin historiaan, sillä jo antiikin aikainakin uudelleenkirjoitettiin myyttejä. Tutkielmassani lähtökohtana uudelleenkirjoituksen käsitteelle käytin Christian Morarun (2001) uudelleenkirjoituksen määritelmää, jonka mukaan uudelleenkirjoituksen tarkoituksena on arvioida uudelleen alkuperäisen tekstin arvoja ja teemoja, mikä tuo uudelleenkirjoitukseen kriittisen ja jopa poliittisen otteen. Morarun mukaan uudelleenkirjoituksella on näkyvä yhteys kronologisesti aiempiin teoksiin, ja kirjoittaja esittää intertekstuaalisen yhteyden tarkoituksenmukaisena. *The Silence of the Girls*issä ja *The Women of Troy*ssa kriittisyys esimerkiksi Homeroksen *Iliasta* kohtaan on selkeää, kuten olen tutkielmassani nostanut esiin, mutta lisäksi teokset ottavat selvästi osaa julkaisuajankohdansa 2010-luvun lopun ja 2020-luvun alun feministiseen keskusteluun, jossa pinnalla on ollut esimerkiksi naisten kokema seksuaalinen häirintä ja suostumus.

Tutkielmani keskeisenä teorialähtökohtana olen käyttänyt Alicia Ostrikerin (1982) myyttirevisionististen tekstien piirteitä. Ostriker hahmotteli piirteet 1960–70-luvun myyttirevisionististen runojen perusteella, mutta mielestäni nämä piirteet ovat löydettävissä myös nykypäivän romaanimuotoisista feministisistä myyttien uudelleenkirjoituksista. Ostrikerin mukaan revisionistiset tekstit huomioivat alkuperäisen tekstin patriarkaaliset piirteet; Barkerin uudelleenkirjoituksissa keskeisenä aiheena on juuri myyttien välittämän patriarkaalisen yhteiskunnan epätasa-arvon kommentointi, ja siten täyttyy myös Ostrikerin toinen myyttirevisionismin piirre, eli uudelleenkirjoituksessa arvioidaan uudelleen alkuperäisen tekstin sosiaalisia, poliit-

tisia tai filosofisia arvoja. Kolmanneksi, myyttirevisionistisessa tekstissä ei ole merkkejä nostalgiaa tai uskosta siihen, että alkuperäisen tekstin välittämässä maailmassa olisi jotain tavoiteltavaa; *The Silence of the Girls*issä ja *The Women of Troy*ssa tuodaan esiin muun muassa sitä, ettei myyttien välittämää maailmankuvaa tulisi ihannoida tai romantisoida, kuten esimerkiksi Briseisin ja Akhilleuksen orjuutetun ja orjuuttajan suhdetta. Neljänneksi Ostriker esittää myyttirevisionististen tekstien käyttävän kielellisiä strategioita, jotka keskittävät huomiota myyttien tarkoituksenmukaiseen uudelleenajatteluun; tutkielmassani olen nostanut esiin erilaisia piirteitä, joiden kautta Barkerin teosten feministisen uudelleenkirjoituksen retoriikka rakentuu.

Tutkielman kolmannessa luvussa aloitin teosten analyysin tarkastelemalla sitä, miten naisten äänet pääsevät Barkerin uudelleenkirjoituksessa esiin puheen ja ajattelun esittämisen keinon kautta ja miten romaaneissa luodaan feministisen uudelleenkirjoituksen retoriikkaa erityisesti kerronnan puhetilanteen ja yleisötasojen kautta. Käsittelin lisäksi lyhyesti sitä, miten naisten ääniä ja hiljaisuutta esitettiin antiikissa. Nostin keskeiseksi aiheeksi teoksista myös hiljaisuuden tematiikan rakentamisen; millä tavoin teoksissa – etenkin *The Silence of the Girls*issä, jonka nimeen hiljaisuus on nostettu – tuodaan esiin keinoja ja tilanteita, joissa naisia hiljennetään. Naisille osoitetaan paikkansa hiljaisuudessa lapsuudesta lähtien, jolloin heille opetetaan esimerkiksi sanonta “silence becomes a woman”, jota Briseis toistaa teoksessa. Toisaalta naisia hiljennetään myös fyysisesti, esimerkiksi kun Polyxenan suu sidotaan ennen hänen uhraustaan. Käsittelin lisäksi äänen esittämistä Susan Lanserin (2018) äänen kolmijakoon (autoriaalinen, henkilökohtainen ja yhteisöllinen) perustuen. Barkerin uudelleenkirjoituksessa äänet vaikuttavat sekoittuvan tarkoituksellisesti, sillä Briseis kertoo oman henkilökohtaisen tarinansa lisäksi yhteisölliseen tapaan yleisemmin leirin naisten näkökulmaa tarinaan, jota on perinteisesti kerrottu lähinnä miehiin, heidän urotekoihinsa ja keskinäisiin valtdynamiikkoihinsa keskittyen. Mielenkiintoisesti uudelleenkirjoituksen retoriikkaa rakentaa myös tarinan puhetilanne, jossa lukijalle muodostuu illuusio kuin Briseis kertoisi tarinaansa suoraan jollekulle tarinamaailman sisällä. Barker ei pelkää uudelleenkirjoita myyttien naishahmojen tarinoita ja antaa heille ääntä, vaan teoksissa on myös yleisemmin kommentointia uudelleenkirjoituksen motiiveista ja uudelleenkirjoituksesta metatasolla. Briseis toistaa useaan kertaan olevansa vain osa Achilleen tarinaa, ja pohtii muun muassa sitä, miten tulevaisuuden ihmiset

eivät halua kuulla leirin kauheuksista vaan muuttavat hänen ja Achilleen suhteen rakkaustarinaksi.

Neljännessä luvussa siirryin tarkastelemaan tarkemmin neljää uudelleenkirjoitusten naishahmoa: Briseistä, Heleniä, Cassandraa sekä Hecubaa. Toin esiin, miten hahmoja esitettiin uudelleenkirjoitusten pohjateksteissä (*Iliassa*, *Troijan naisissa* ja *Agamemnonissa*), millaisia puolia heistä nostetaan esiin tai korostetaan uudelleenkirjoituksessa sekä millaisia naishahmojen arkkityyppejä erityisesti Helen ja Cassandra edustavat. *Iliassa* Briseis tuodaan esiin vain suhteessa Akhilleukseen, joten uudelleenkirjoituksissakin keskeiseksi nousee Briseisin ja Achilleen valtasuhde ja sen eri puolet. Halusin käsitellä erityisesti heidän suhteensa romantisointia, sillä uudelleenkirjoituksessa Briseis kommentoi hyvin suorasanaisesti romantisointia vastaan. Helenin hahmon kautta taas uudelleenkirjoituksessa kommentoidaan Helenaa tietyllä tapaa *femme fatale*n tyyllisenä hahmona. Briseis kertoo, kuinka Heleniä samanaikaisesti ihaillaan ja vihataan, eivätkä edes naiset osaa nähdä hänestä toista puolta, vaikka hän on myös uhri miesten valtapeleissä kuten muutkin naiset. Samoin Cassandra nähdään usein vain niin kutsuttuna 'hulluna naisena', millä on pitkä jatkumo kirjallisuushistoriassa. Hecuba taas nousee mielenkiintoiseksi hahmoksi hänen eläimellisenä kuvatun puolensa ja sen suhteen, että hänellä vaikuttaa olevan ainakin näennäisesti enemmän valtaa kuin muilla naisilla, myös miesten keskuudessa. Vaikka kaikissa neljässä hahmossa on yhteneväisyyksiä, kuten kuninkaallinen tausta, niin silti he edustavat selvästi hieman erilaisia asioita sekä pohjateksteissä että uudelleenkirjoituksissa. Barker ei varsinaisesti kirjoita uudelleen myyttien hahmoja niin, että hän muuttaisi heitä; Barker uudistaa myyteistä tuttuja naishahmoja antamalla lukijalle heistä näkökulmia, joita pohjateksteissä ei ole ollut, tai joita ei ole myyteissä käsitelty. Antamalla naisille itselleen mahdollisuuden kertoa itsestään ja traumaistaan heistä muodostuu moniulotteisempi ja syvällisempi kuva kuin antiikin teksteissä ja myyteissä.

Viidennessä luvussa tarkastelin kolmea naiseen ja naisten asemaan liittyvää aihetta tai teemaa, jotka ovat selvästi keskeisiä Barkerin romaaneissa: naisten esineellistämistä, orjuuttamista ja seksuaalista väkivaltaa. Naisten asema Auliin sotaleirissä tiivistyy orjuutettuihin seksiobjekteihin, joiden tehtävä on palvella miehiä. Naiset ovat miesten välisten valtakamppailuiden pelinappuloita, joilla ei vaikuta olevan miehille itseisarvoa. Kuten luvussa käsitellin, Madeleine Henryn (2011) mukaan homeerisessa maailmassa naisten orjuuttaminen on välttämätöntä

patriarkaalisen yhteiskunnan hallitsemisessa, ja Barkerin teoksissa käsitellään, kuinka monilla eri tasoilla naiset ovat orjuutettuja, ja mitä erilaisia puolia siihen liittyy. Naisten kuuluu olla samanaikaisesti hiljaisuudessaan näkymättömiä ja toisaalta esillä miesten katsottavana; naisilla ei ole itsemääräämisoikeutta, mutta naisen aiemmasta sosiaalisesta luokasta riippuen hänet voidaan raiskata joko julkisesti tai yksityisesti suljettujen ovien takana, jos hän ”pääsee” jalkavaimoksi. Kaiken kaikkiaan Barkerin romaaneissa muodostuu kuva naisten kehoista miesten saatavilla, katsottavissa ja kosketettavissa kaiken aikaa.

Jokaisesta näistä analyysilukujen näkökulmista saisi itsessään omat tutkielmansa, joten jokaisen osa-alueen syvällisempi tarkastelu olisi vaatinut tiukemman rajauksen tutkimuskysymyksissä. Laajat tutkimuskysymykseni mahdollistivat, että pystyin tuomaan tutkielmassani esiin sen, miten monipuolisesti feministisiä piirteitä ja uudelleenkirjoittamista kohdeteoksissa on. Kaikki tutkielmani analyysilukujen näkökulmat tarjoavat erilaisia lähtökohtia feminististen myyttirevisioiden ja uudelleenkirjoitusten tarkastelemiseen. Ne ovat osasia tai piirteitä, jotka muodostavat feministisen uudelleenkirjoituksen – mutta teos ei vaadi kaikkia näitä osia ollakseen sitä. Barkerin teoksissa ei hyödynnetä uudelleenkirjoitusta vain yhdeltä kannalta, kuten esimerkiksi pelkästään hahmojen uudelleenkirjoitusta, vaan teoksissa pureudutaan syvemmin muun muassa naisten representaatioon myyteissä uudelleenkirjoituksen konventioita käyttäen. Teoksissa ei siis pelkästään uudelleenkirjoiteta antiikin myyttien naisten tarinoita, vaan myös kommentoidaan laajemmin feministisiä teemoja, kuten esimerkiksi naisiin kohdistuvaa väkivaltaa ja keinoja, joilla naisten hiljaisuutta on rakennettu myyteissä, kirjallisuudessa ja historiantarkastuksessa – ja valitettavasti myös vielä nykypäivän yhteiskunnassakin, minkä voi tulkitella esimerkiksi siitä, miten Briseisin kertojanäänessä kuuluu sekä myyttien Briseisin että nykypäivän feministisen kirjoittajan tai implisiittisen tekijän äänet.

Tutkielmani näkökulma Barkerin teoksiin eroaa muun muassa johdannossa esittelemistäni aiemmista tutkimusartikkeleista *The Silence of the Girlsistä* siinä, että aiemmat artikkelit ovat keskittyneet tarkastelemaan lähinnä pelkästään Briseisin tarinan uudelleenkirjoittamista tai naisten äänen näkökulmaa teoksessa. Halusin tutkielmassani laajentaa näkökulmaa tarkastelemalla myös muita teosten naishahmoja; Heleniä, Cassandraa ja Hecubaa. Teoksista löytyisi vielä muitakin hahmoja, joita olisi kiinnostavaa analysoida, kuten Andromache tai Antigonen

myytin uudelleenkirjoitus Aminan hahmossa, mutta tämän tutkielman laajuus ei riittänyt kaikkien naisten käsittelemiseen.

Tutkielman ja analyysin edetessä yllätyin erityisesti siitä, miten keskeisiä teosten kerronta- ja kertojaratkaisut ovat teosten feministisen eetoksen rakentamisessa. Hypoteesini tutkielmani aloittaessani oli, että teosten feministisyys rakentuisi erityisesti naisten representaation ja feminististen teemojen, kuten naisten aseman ja väkivallan esiintuomisen varaan, mutta teosten syvällisemmässä tarkastelussa ja analyysin edetessä huomasin, kuinka erityisesti teosten kerrontaan liittyvät valinnat rakentavat keskeisellä tavalla feminististä retoriikkaa. Kertojaväily ja kertojan kommentaari vaikuttavat paljon myös siihen, miten tunteisiin vetoavia teokset ovat: teosten tunnelma olisi hyvin erilainen, jos kertoja olisi esimerkiksi tapahtumista ulkopuolinen, nimetön ja kaukainen – teoksen vaikuttavuus rakentuu nimenomaan sen varaan, että Briseis itse tapahtumien osallisena toimii myös kertojana. Erityisesti Lanserin äänten kolmijaon teorian kautta pääsin tarkastelemaan syvemmin sitä, miten monenlaisia ääniä Barkerin teosten kerrontaan on rakennettu, ja miten henkilökohtaisen ja yhteisöllisen äänen sekoittuminen Briseisin kerronnassa rakentaa ja tukee uudelleenkirjoituksen tavoitetta.

Tässä tutkielmassa keskityin tarkastelemaan Barkerin uudelleenkirjoitusten naishahmoja ja yleisemmin naisten näkökulmaa, mutta jatkotutkimuksen näkökulmasta kiinnostavaa olisi laajentaa tarkastelua teosten mieshahmoihin ja siihen, miten maskuliinisuutta esitetään ja käsitellään teoksissa. Esimerkiksi Achilleen hahmo näyttäytyy Briseisille sekä muille naisille että miehille lähinnä kovana, raakana ja vain omasta egostaan välittävänä, mutta Achilleen näkökulmaa käsittelevissä luvuissa kertoja näyttää Achilleesta herkemmän ja haavoittuvamman puolen. *The Women of Troyssa* Pyrrhusin taas kuvataan kamppailevan henkisesti yrittäessään päästä soturina ja miehenä isänsä Achilleen tasolle, vaikka hän ei tosiasiallisesti ikinä tavannut isäänsä. Hedelmällinen tutkimusnäkökulma olisi siis tarkastella, miten teoksissa käsitellään esimerkiksi toksista maskuliinisuutta.

Kuten jo tutkielman johdannossa toin esiin, myyttien uudelleenkirjoitukset ovat tehneet pysyvää sijaa feministisen kirjallisuuden kentälle, mutta tutkimusta uusista teoksista tai esimerkiksi teosten yhteisistä piirteistä ei ole vielä julkaistu kovinkaan laajasti. Kiinnostava jatkotutkimusnäkökulma olisi siis myös tutkia laajemmin, miten myyttien naisia uudelleenkirjoitetaan

vertailemalla useampaa teosta keskenään; miten esimerkiksi Kassandraa tai Helenaa esitetään moderneissa uudelleenkirjoituksissa, onko heidän representaatioissaan yhteneväisyyksiä tai eroavaisuuksia teosten välillä.

Lähteet

Kaunokirjalliset teokset

Aiskhylos 2003. Agamemnon. *Oresteia*. Suomentanut Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi. 7–87.

Barker, Pat 2018. *The Silence of the Girls* [= SG]. Lontoo: Hamish Hamilton.

Barker, Pat 2021. *The Women of Troy* [= WT]. Lontoo: Hamish Hamilton.

Euripides 1974. Troijan naiset. *Hippolytos ; Troijan naiset*. Suomentanut Maaret Kaimio. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab. 62–103.

Euripides 2009. *Trojan Women*. Englanniksi kääntänyt Alan Shapiro. New York: Oxford University Press.

Homeros 2015. *The Iliad*. Englanniksi kääntänyt Caroline Alexander. Lontoo: Vintage Classics.

Homeros 2015. *The Iliad*. Englanniksi kääntänyt Peter Green. Oakland: University of California Press.

Homeros 2015. *The Odyssey*. Englanniksi kääntänyt Barry B. Powell. New York: Oxford University Press.

Roth, Philip 2000. *The Human Stain*. Lontoo: Jonathan Cape.

Tutkimuskirjallisuus

Allen, Alena 2007. Briseis in Homer, Ovid and Troy. *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Toim. Martin M. Winkler. Oxford: Blackwell. 148–162.

Altin, Merve 2020. Aea is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's Circe. *DTCF Dergisi*, 60(1), 145–157.

Bekhta, Natalya 2020. *We-Narratives : Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University.

Birke, Dorothee, von Kotzen, Eva & Karin Kukkonen 2022. Chrononarratology: Modelling Historical Change for Narratology. *Narrative*, 30(1), 26–46.

Castrén, Paavo 2017. *Antiikin myytit*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

Cixous, Hélène 2013 (1974). Medusan nauru. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suomentanut Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Curyłło-Klag, Izabela 2020. Of mice and women: Pat Barker's retelling of the "Iliad." *Litteraria Copernicana*, 3(35), 13–22.
- Delbar, David 2022. Achilles and Patroclus Revisited (Again). Moore K.R. (toim.) *The Routledge Companion to the Reception of Ancient Greek and Roman Gender and Sexuality*. Lontoo: Routledge. 22–40.
- Doherty, Lillian 2003. *Gender and the interpretation of classical myth*. Lontoo: Bloomsbury Publishing Plc.
- Du , Casey 2006. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Fantuzzi, Marco 2012. *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Farron, Steven 1979. The Portrayal of Women in the Iliad. *Acta Classica*, 22(1), 15–31.
- Feder, Lillian 1980. *Madness in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Franco, Cristiana 2012. Women in Homer. *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd. 54–65.
- Franco, Cristiana 2014. *Shameless : The Canine and the Feminine in Ancient Greece*. K ant nyt Matthew Fox. Oakland: University of California Press.
- Genette, Gérard 1997. *Palimpsests: literature in the second degree*. Alkuteos *Palimpsestes*. K ant nyt Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1979. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gottschall, Jonathan 2008. *The Rape of Troy : Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, Mark 2001. Antigone and Her Sister(s): Embodying Women in Greek Tragedy. *Making Silence Speak : Women's Voices in Greek Literature and Society*. Toim. André Lardinois & Laura McClure. Princeton: Princeton University Press. 117-136.
- Gubar, Susan 1979. Mother, maiden and the marriage of death: Women writers and an ancient myth. *Women's Studies*, 6(3), 301–315.
- Hanson, Helen & O'Rawe, Catherine 2010. *The femme fatale: Images, histories, contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Henry, Madeleine M. 2011. The Traffic in Women: From Homer to Hipponax, from War to Commerce. *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE-200 CE*. Toim. Allison Glazebrook & Madeleine M. Henry. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 14–33.

- Hutcheon, Linda & O'Flynn, Siobhan 2013. *A Theory of Adaptation*. Lontoo: Routledge.
- Kaimio, Maarit 1998. Homeroksen *Ilias* – väkivallan eepos? *Väkivalta antiikin kulttuurissa*. Toim. Maarit Kaimio, Jaakko Aronen ja Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus. 45–56.
- Kekis, Olga 2019. *Hypertheatre: contemporary radical adaptation of Greek tragedy*. Lontoo: Routledge.
- Kristeva, Julia 1986 (1967). Word, Dialogue and Novel. *The Kristeva reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: Blackwell.
- Lanser, Susan S. 2018 (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lefteratou, Anna 2018. *Mythological narratives : the bold and faithful heroines of the Greek novel*. Berliini: De Gruyter.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006. Palimpsestit ja kynnystekstit: Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus : Suuntia ja soveluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 145–179.
- Maguire, Laurie 2009. *Helen of Troy from Homer to Hollywood*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Molli, Linda 2021. Just a pale shadow? The characterization of Briseis in Homer's *Iliad*. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 61(1), 1–9.
- Moraru, Christian 2001. *Rewriting : Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York Press.
- Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Ostriker, Alicia 1982. The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 68–90.
- Paananen, Raija 1995. Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa. *Hullu herttuatar ja muita naisia: Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toim. Raija Paananen & Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto. 9–19.
- Phelan, James 2007. Rhetoric/ethics. *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press. 203–216.
- Plate, Liedeke 2008. Remembering the Future; or, Whatever Happened to Re-Vision? *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 33(2), 389–411.
- Pomeroy, Sarah B. 1995. *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in classical antiquity*. New York: Schocken Books.

- Prince, Gerald 1982. *Narratology : The Form and Functioning of Narrative*. Berliini: Mouton Publishers.
- Rich, Adrienne 1972. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), 18–30.
- Roisman, Hanna M. 2006. Helen in the *Iliad*; *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *The American Journal of Philology*, 127(1), 1-36.
- Roman, Luke & Roman Monica 2010. *Encyclopaedia of Greek and Roman Mythology*. New York: Facts On File.
- Sanders, Julie 2016. *Adaptation and appropriation* (Second edition.). Lontoo: Routledge.
- Schanoes, Veronica 2016. *Fairy tales, myth, and psychoanalytic theory: feminism and retelling the tale*. Lontoo: Routledge.
- Sihvola, Juha 1998. Seksuaalisuus ja väkivalta kreikkalaisessa mytologiassa. *Väkivalta antiikin kulttuurissa*. Toim. Maarit Kaimio, Jaakko Aronen ja Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus. 97–118.
- Silk, Michael 2004. The Odyssey and its explorations. *The Cambridge Companion to Homer*. Toim. Robert Fowler. Cambridge: Cambridge University Press. 31–44.
- Simonsuuri, Kirsti 1996. *Ihmiset ja jumalat: Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Steinby, Liisa 2023. *Myth in the Modern Novel: Imagining the Absolute*. Berliini: Walter de Gruyter GmbH.
- Tammi, Pekka 2006. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59–103.
- Ussher, Jane M. 2011. *The Madness of Women : Myth and Experience*. Lontoo: Routledge.
- Walsh, Richard 2007. The Rhetoric of Representation and Narrative Voice. *The Rhetoric of Fictionality: Narratice Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press. 86–102.
- Wilson, Emily 2021. Slaves and Sex in the *Odyssey*. *Slavery and Sexuality in Classical Antiquity*. Toim. Deborah Kamen ja C. W. Marshall. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 15–39.
- Zajko, Vanda 2008. Women and Greek Myth. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Toim. Roger D. Woodard. Cambridge: Cambridge University Press. 387–406.
- Zanotti, Grace 2019. κувὸς σῆμα: Euripides' Hecuba and the Uses of Revenge. *Arethusa*, 52(1), 1–19.

Muut

“Become.” 2024. Merriam-Webster.com. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/become> (17.4.2024).

Greengrass, Martha 2019. *The Waterstones Interview: Pat Barker on The Silence of the Girls*. <https://www.waterstones.com/blog/the-interview-pat-barker-on-the-silence-of-the-girls>

Young-Powell, Abby 2014. First-year students 'encouraged to sing necrophiliac chant' by union reps. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/education/2014/oct/08/freshers-students-sing-necrophiliac-sexist-violent-chant>