

# Palimpsestit ja uudelleenkirjoittaminen myytillisten kertomusten ja satujen pohjalta

Minna Keinänen

Pro gradu -tutkielma

Musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kesäkuu 2018

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos – Department Musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Minna Keinänen	
Työn nimi – Title Palimpsestit ja uudelleenkirjoittaminen myyttillisten kertomusten ja satujen pohjalta	
Oppiaine – Subject Kirjoittaminen	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 63
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimus käsittelee palimpsesteja eli teoksia, jotka on kirjoitettu läpinäkyvästi jonkin aiemmin ilmestyneen teoksen tai tarinan pohjalta. Tarkastelen palimpsesteja ja uudelleenkirjoittamista ilmiönä ja prosessina kirjoittajan näkökulmasta. Teoreettinen viitekehys on peräisin erityisesti Gérard Genetten transtekstuaalisuudesta.</p> <p>Tutkielman alussa esitellään myyttien ja satujen käyttöä uudelleenkirjoittamisen aineistona, minkä jälkeen siirryn tarkastelemaan niitä kirjoittajan välineinä. Keskeisiä kysymyksiä ovat: Miksi kirjoittaja päätyy kirjoittamaan teoksen uudelleen? Mitä haasteita siihen liittyy? Uudelleenkirjoittamisprosessia lähestyn kysymällä, mitä lähtötekstistä puuttuu, ja kuinka kirjoittaja pyrkii palimpsestissa vastaamaan näihin kysymyksiin.</p> <p>Osana tutkielmaa tarkastelen taiteelliseksi osioksi kirjoittamani palimpsestin kirjoitusprosessia. Taiteellinen osio on inuittien Sedna-myytin pohjalta kirjoitettu romaanikäsikirjoitus työnimeltään <i>Tyttö, koira ja lintu</i>.</p>	
Asiasanat – Keywords palimpsesti, uudelleenkirjoittaminen, myytti, transtekstuaalisuus, subteksti, intertekstuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository JYX Julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information Tekijänoikeussyistä pro gradu -tutkielman taiteellinen osio käytettävissä vain Jyväskylän yliopiston kirjaston Digi-arkistossa.	

# Sisällys

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>4</b>
1.1 TUTKIMUKSEN AIHE.....	4
1.2 AIHEEN VALINNASTA JA AIEMMASTA TUTKIMUKSESTA .....	4
1.5 TUTKIELMAN RAKENTEESTA .....	3
1.3 TAITEELLINEN OSIO .....	3
1.3.1 Lähtöteksti: Myytti inuittijumalatar Sednasta .....	4
1.3.2 Miksi palimpsesti? .....	5
1.3.3 Oma teksti.....	6
1.4 TUTKIMUKSEN METODEISTA JA TEORIAPOHJASTA.....	6
<b>2. KESKEISET KÄSITTEET JA TEORIAN TAUSTOITUS .....</b>	<b>8</b>
2.1 KÄSITTEET .....	8
2.1.1 Genetten transtekstuaalisuus ja palimpsestit.....	8
2.1.2 Uudelleenkirjoittaminen .....	11
2.1.3 Subteksti.....	12
2.1.4 Intertekstuaalisuus.....	13
2.1.5 Satu, kansansatu ja folklore.....	14
2.1.6 Myytti.....	15
2.2 PALIMPESTIT JA UDELLEENKIRJOITTAMINEN KIRJALLISUUDEN ILMIÖNÄ.....	16
2.2.1 Uudelleenkirjoittamisen tavat ja kohteet.....	16
2.2.2 Uudelleenkirjoittamisen muodot.....	17
2.2.3 Uudelleenkirjoittaminen ja palimpsestit välineinä.....	18
<b>3. MYYTIT JA SADUT UDELLEENKIRJOITUKSEN JA PALIMPESTIEN KOHTEENA.....</b>	<b>22</b>
3.1 MYYTTIEN JA SATUJEN UDELLEENKERTOVA ALKUPERÄ.....	22
3.2 MYYTIT JA SADUT UDELLEENKIRJOITUKSESSA NYKYÄÄN .....	23
<b>4. UDELLEENKIRJOITTAMISEN MOTIIVIT .....</b>	<b>27</b>
4.1 TARINAN SAATTAMINEN UDELELE YLEISÖLLE .....	28
4.2 IMARTELUN KORKEIN MUOTO.....	29
4.3 PÄIVITTÄMINEN JA PARANTAMINEN .....	30
4.4 KOKEILUNHALU.....	32
4.5 LAISKUUS?.....	33
4.6 AHNEUS? .....	33
<b>5. UDELLEENKIRJOITTAMISEN HAASTEET .....</b>	<b>35</b>
5.1 TEKIJÄNOIKEUDELLISET SYYT .....	35
5.2 EETTISET SYYT .....	36
5.3 SOSIAALISET SYYT.....	40
<b>6. OMA KIRJOITUSPROSESSI .....</b>	<b>43</b>
6.1 LÄHTÖTEKSTIN VALINTA .....	43
6.2 MIKSI KIRJOITTAISIN TÄMÄN UDESTAAN?.....	45
6.3 TIEDONHAKU .....	47
6.4 LUURANKO ESIIN .....	48
6.5 MITÄ TÄSTÄ PUUTTUU? .....	49
6.6 LIHAN LUONNOSTELU .....	51
6.7 KIRJOITTAMINEN .....	52
6.7.1 Mikä muuttui?.....	53
6.7.2 Mikä säilyi? .....	55
6.8 ANALYYSI.....	55
<b>7. PÄÄTÄNTÖ.....</b>	<b>58</b>
7.1 JATKOTUTKIMUS.....	59
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>60</b>

# 1. JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen aihe

Tämä tutkimus käsittelee palimpsesteja – kirjallisia teoksia, jotka on kirjoitettu jonkin toisen pohjalta – sekä tarinoiden kirjoittamista uudelleen. Tarkastelen sekä palimpsestien kirjoittamisprosessia että palimpsestien kirjoittamiseen vaikuttavia asioita kirjoittajan näkökulmasta. Kuinka palimpsestin kirjoittaminen eroaa ”omaperäisemmän” tarinan kirjoittamisesta, ja miksi palimpsesteja kirjoitetaan? Esittelen erilaisia palimpsestien muotoja ja niiden merkityksiä ja tarkoituksia. Nostan esille esimerkkejä ja pohdin, miksi ja miten kirjailijat uudelleenkirjoittavat.

Keskityn tutkielmassa pääasiassa satujen ja myyttien uudelleenkirjoittamiseen. Käytännön esimerkiksi otan oman palimpsestin kirjoitusprosessin: tutkielman ohessa olen itse kirjoittanut inuittimyytin<sup>1</sup> pohjalta romaanikäsitteellisen käsikirjoituksen. Tarkastelen käsikirjoituksen suunnittelun ja kirjoittamisen eri vaiheita. Tutkielma on siten vahvasti laadullinen.

Tutkielman ulkopuolelle jätän kokonaan ne uudelleenkirjoittamisen tapaukset, joissa esimerkiksi kaikki kirjallisuus tulkitaan väistämättömäksi uudelleenkirjoitukseksi, sekä ne, joissa kirjailijat itse kirjoittavat omia teoksiaan uudelleen osana omaa kirjoitusprosessiaan. Niin ikään käsitteelen vain lyhyesti sivuten sellaiset uudelleenkirjoittamisen muodot kuin adaptaatiot ja käännökset.

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella tietämyksien uudelleenkirjoittamisprosessien taustoja, motiiveja, sekä teoreettisia katsontatapoja ilmiöön. Keskityn aiheeseen melko konkreettisesti kirjoittamisen kautta. Haluan vastata kysymyksiin, kuten kuinka ja miksi kirjailija tuottaa (tai on tuottamatta) palimpsesteja ja kuinka kirjoittaja lähestyy tekstiä, jonka aikoo uudelleenkirjoittaa.

## 1.2 Aiheen valinnasta ja aiemmasta tutkimuksesta

Palimpsestit ja uudelleenkirjoittaminen valikoituivat aiheekseni osittain sattumalta. Pro gradu -tutkielman aloittamisen aikoihin luin kaksi minuun vaikutuksen tehnyttä teosta, jotka molemmat perustuivat venäläisiin kansansatuihin. Toinen näistä oli Eowyn Ivey'n (2013) *Lumilapsi* ja toinen

---

<sup>1</sup> Näitä arktisia alkuperäiskansoja on kutsuttu monilla nimillä. Pitkään kansoja kutsuttiin eskimoiksi, jonka epäillään juontavan jostakin intiaanikielen sanasta. Koska eskimo-sana ei ole kyseisten kansojen omaa kieltä, haluttiin tilalle toinen sana. Tilalle otettiin inuktitut-kielen ihmistä tarkoittava sana *inuit*, johon suomessa on lisätty loppuun i. Oikein kirjoituksessa on nähty kahta muotoa: inuitti ja inuiitti. Näistä jälkimmäinen mukaillee esimerkiksi ruotsista lainattujen sanojen kirjoitusasua, joissa sanan painon sijoittuminen lopun vokaalille on suomessa ilmennyt pitkänä vokaalina. Inuit-sanassa näin ei ole, joten nykyään suositeltu kirjoitusasu on ”inuitti”, yhdellä iillä, ja itse käytän myös tätä muotoa. Joskin inuitti on käsitteenä myös kyseenalainen, koska eskimokansoihin on mielletty kuuluvaksi sekä inuitti- että jupiki-kansat ja vain toisen kansan kielen mukainen käsite on nähty ongelmallisena yleistyksenä. (Maamies 2000a; Maamies 2000b.)

oli Catherynne M. Valenten (2011) *Deathless*. Sen lisäksi, että pidin etenkin ensimmäisestä, minua kiehtoi tapa, joilla ne muovasivat esikuvatarinansa uuteen muotoon. Näitä teoksia pohtimalla pääsin tutkimuskysymyksieni äärelle: miksi kirjailija päättää kirjoittaa kirjan jonkin ennestään tutun ja olemassa olevan tarinan pohjalta? Kuinka tällainen kirjoittamisprosessi eroaa siitä, kun kirjailija kehittää tarinansa alusta asti itse? Minkälaisia eri asteita uudelleenkirjoittamisella on – kuinka paljon lähtötekstiä on mukailtu ja kuinka paljon muutetaan? Mitä palimpsestin kirjoittaminen vaatii kirjoittajalta?

Uudelleenkirjoittamisen ja -kertomisen aihe on niin laaja, että sitä käsittelevää kirjallisuutta löytyy monelta eri alalta. Valitsemaani aihetta on jonkin verran tutkittu kansainvälisesti, mutta useimmiten niiden näkökulma on kirjallisuustieteellinen ja tarkastelukohteena yksittäiset teokset. Luonnollisesti kirjallisuudentutkijoita on kiinnostanut esimerkiksi se, mistä kirjailijat ovat saaneet ja hakeneet vaikutteita, ja maallikoitakin usein viihdyttää etsiä lukemistaan teoksista viittauksia muihin teoksiin.

Aiheeni teoreettinen tausta juontaa muun muassa sellaisiin kirjallisuustieteellisiin klassikkonimiin kuin Mihail Bahtin, Julia Kristeva ja erityisesti Gérard Genette. Suomalaisista tutkijoista esimerkiksi Pekka Tammi ja Liisa Saarikoski ovat kirjoittaneet paljon subtekstisyyteen, intertekstuaalisuuteen ja uudelleenkirjoittamiseen liittyvistä ilmiöistä kirjallisuudessa.

Nämä kaikki eivät tosin ole rajanneet aihettaan kovinkaan lähelle kirjoittajan näkökulmaa. Nimenomaan kirjoittamisen tutkimuksen piiriin kuuluvia pro graduja on Jyväskylän yliopistossa julkaistu muutamia. Katja Kontturin (2009) tutkielma ”*Alussa oli Ptah, ja Ptah loi taivaan, maan ja meret.*” *Fantasian kirjoittamisesta mytologia-aineistoja hyödyntäen* sivuaa omaa aihettani, samoin kuin Mirka Korholan (2011) tutkielma *Subtekstisyys kirjoittamisen näkökulmasta. Yrjö Kokon satu Pessi ja Illusia subtekstinä Johanna Sinisalon fantasiaromaanissa Ennen päivänlaskua ei voi*. Koin, ettei aihetta vielä ole käsitelty kirjoittamisen tutkimuksen piirissä kovinkaan paljon.

Kun uudelleenkirjoittamisen ilmiötä tarkastellaan omaa rajaustani yleisemmällä tasolla, löytyy aiheeseen liittyen vuosien varrelta lukuisia teoksia ja suuntauksia. Haasteena on, että terminologian käyttö on ollut hyvin kirjavaa ja lähestymistavat eroavat usein paljonkin toisistaan. Tämä on vaatinut minulta tarkkuutta ja kykyä yhdistellä asioita toisiinsa termistön eroavaisuuksista huolimatta. Myös sopivan etäisyyden pitäminen kirjallisuuden ja kirjoittamisen tutkimuksen lähestymistavoissa on tuonut oman (onneksi hyvin kiehtovan) haasteensa tutkielmaani.

## 1.5 Tutkielman rakenteesta

Tutkielmani alkaa yleisemmältä teoriatasolta ja rajautuu luku luvulta konkreettisemmaksi. Johdantoluvussa esitettävien tutkimuksen taustoituksen, teoriapohjan alustamisen ja luovan osioni esittelemisen jälkeen etenen luvussa kaksi esittelemään yksityiskohtaisemmin tutkimukseni keskeiset käsitteet sekä tutkimusta ja kritiikkiä niiden taustalla. Samalla pureudun tarkemmin niihin uudelleenkirjoittamisen muotoihin, jotka ovat oman tutkimukseni kannalta oleellisia. Luku tarkentaa tutkimuksen ilmiötä ja toisaalta esittelee sen moninaisia ilmenemismuotoja.

Luvussa kolme keskityn myytteihin ja satuihin uudelleenkirjoittamisen kohteena. Tarkastelen toisaalta myyttien ja satujen uudelleenkerrontaan houkuttelevaa perusluonnetta sekä esittelen tapoja, joilla esimerkiksi nykykirjallisuus yhä hyödyntää niitä ja palaa tuttuihin tarinoin kerta toisensa jälkeen.

Tutkielmani keskeisimpiin aiheisiin eli uudelleenkirjoittamiseen nimenomaan kirjoittajan näkökulmasta paneudun tarkemmin luvuissa. 4 ja 5. Niissä esittelen muun muassa syitä kirjoittaa palimpsesteja sekä niille ominaisia haasteita.

Luvussa 6 kuvaan omaa kirjoitusprosessiani: kuinka valitsin lähtötekstin, päätin palimpsestin toteutustavan ja kuinka toteutin sen. Luvun lopussa palaan vielä Genetten teoriaan ja analysoin syntyneen käsikirjoituksen palimpsestisiä piirteitä lyhyesti.

Viimeisessä luvussa vedän langat takaisin yhteen. Pohdin, millaiseksi uudelleenkirjoittamisen prosessi muotoutui ja minkä koin mielekkääksi tavaksi lähestyä ilmiötä. Lopuksi esitän näkemyksiäni mahdollisista jatkotutkimus- ja -sovellusmahdollisuuksista ja -tarpeista.

## 1.3 Taiteellinen osio

Pro graduni taiteellinen osio on uudelleenkirjoitettu kertomus. Sen pohjana olen käyttänyt inuittien mytologiaan kuuluvan Sedna-jumalattaren tarinaa. Taiteellisen osioni genreksi muotoutui lähiten historiallista fantasiaa muistuttava romaani. Kuten Nyqvist (2018, 52) toteaa, sattumalla on usein kirjojen ideoiden syntymisellä suuri rooli, ja niin oli nytkin. Sedna valikoitui palimpsestini lähtötekstiksi muun muassa siksi, että halusin valita vähemmän tunnetun lähtötekstin, jossa näin mahdollisuuksia tarinan laajentamiselle itselleni mielekkäillä tavoilla.

### 1.3.1 Lähtöteksti: Myytti inuittijumalatar Sednasta

Sedna on inuittien, eli Grönlannissa ja Kanadan pohjoisrannikoilla asuvien arktisten alkupe-  
räisasukkaiden mytologinen jumalhahmo, jonka synnystä on useita toisistaan eroavia versioita.  
Sedna on mereneläinten ja sitä kautta kalastajien ja metsästäjien tärkeä jumala, jonka suopeus vai-  
kuttaa olennaisesti inuittien selviytymiseen karuissa oloissa. Esittelen seuraavaksi keskeisiä kohtia  
Sednan syntytarinoista.

Sedna oli kaunis nuori inuittinainen. Hän asui leskeksi jääneen isänsä luona. Monet nuoret  
miehet tulivat kosimaan häntä hänen tultuaan täysi-ikäiseksi, mutta Sedna ei suostunut heistä ke-  
nenkään morsiameksi, vaan pilkkasi heitä. Isäänsä uhmaten Sedna meni naimisiin koiran kanssa.  
(Hjelt & Nuutinen 2012, 39; Philip 1997, 168.)

Wardlen (1900, 576) mukaan tämä lienee Sedna-myyttien versioista vanhin. Joissain tarinoiden  
versioissa koiraa ei esiinny ollenkaan, vaan Sednaa tulee kosimaan komea mies. Sedna lähtee  
tämän mukaan, mutta miehen kotiin saavuttaessa käy ilmi, että tämä onkin todellisuudessa lintu  
(useimmissa tarinoissa myrskylintu), joka pystyy muuttumaan ihmisen hahmoon (Hämeen-Anttila  
& Hämeen-Anttila 2007, 143–144; Wardle 1900, 571). Sedna on onneton lintumiehensä luona.  
Sednan isä saa vihiä tyttärensä kurjuudesta ja tulee pelastamaan tätä. Kun he pakenevat isän veneel-  
lä, joko Sednan aviomies tai tämän laumaan kuuluvat muut linnut lähtevät heidän peräänsä ja nos-  
tattavat siivillään merelle ankaran myrskyn. Aallokossa Sednan isä pelästyy ja omaa henkeään suo-  
jatakseen yrittää heittää Sednan pois veneestä. Sedna tarttuu veneen laitaan kiinni ja isä hakkaa tä-  
män sormet nivel kerrallaan irti.

Erilaisissa versioissa yhteistä on se, että joko Sednan isä tai muu miesjoukko vie Sednan ve-  
neellä merelle ja yrittää heittää hänet mereen, mutta Sedna tarrautuu veneen reunaan. Sednan sor-  
met hakataan nivel kerrallaan irti, kunnes Sednan ote viimein kirpoaa ja hän uppoaa meren pohjaan.  
Hänen irtileikatuista sormistaan syntyy merieläimiä, kuten hylkeitä, mursuja ja valaita.

Hukkumisensa myötä Sednasta tuli paitsi merieläinten äiti, myös elämän ja kuoleman jumala-  
tar, koska hän hallitsee veden pohjasta kaikkia veden eläjiä, joista inuittien elinkeino oli riippuvai-  
nen. Shamaanien täytyi lepytellä helposti kiukustuvaa jumalatarta (Wardle 1900, 573–574). Joiden-  
kin lähteiden mukaan hänen hiuksiaan piti harjata, koska hän ei irtileikatuilla sormillaan siihen itse  
pystynyt (Philip 1997, 168; Hjelt & Nuutinen 2012, 39).

Useimmissa versioissa toistuu Sednan haluttomuus mennä naimisiin sekä sormien irti leik-  
kaaminen merellä. Koiran lisäksi avioliitto ihmiseksi naamioituneen linnun kanssa on hyvin yleis-  
nen. Joissain näistä kahdesta versiosta enemmän eroavissa varianteissa Sedna ja hänen vanhempansa  
ovat jättiläisiä. Sednan vanhemmat hukuttivat hänet, koska hän uhkasi kasvaa liian suureksi.

(Carr 2018.) Näissäkin versioissa lopputulos on sama: Sedna viedään veneellä merelle, hänet yritetään syystä tai toisesta heittää yli laidan, hän tarttuu veneen reunaan, ja hänen sormensa on leikattava yksi kerrallaan irti.

Kuten erilaisia juonia, tällä tarinalla on myös monia erinimisiä päähenkilöitä. Sednan nimet vaihtelevat alueittain ja myyttivariaatioittain. ”Sednan” sanotaan olevan anglistinen versio inuittikielten alkuperäisestä muodosta Sanna (Qitsualik 1999b). Lisäksi hänet tunnetaan muiden muassa nimellä Nerrivik, Niviaqsi(aq) ja Nuliajuk. Kanadalainen, inuittitaustainen kirjailija Rachel Attituq Qitsualiq (1999a, 1999b) kutsuu Sednaa muun muassa nimellä Talilajuq, Wardle (1900, 569–570, 575–576) mainitsee nimet Sedna, Sidne, Sana, Aiviliajoq, Nuliajok, Uinigumissuitung, Ildiragijenget ja Niviarsiang.

Nimien etymologiaa tai alueellista esiintymistä en käsittele tämän tarkemmin tutkielmani puitteissa – esimerkiksi Wardle (1900) käsittelee aihetta kattavasti artikkelissaan ”The Sedna Cycle: A Study in Myth Evolution”.

Sen lisäksi, että Sedna on yksi parhaiten tunnetuista ja levinneistä inuittimyyteistä, tarinaa on hyödynnetty myös tuoreemmassa populaarikulttuurissa. Englanninkielisessä kirjallisuusperinteessä kirjoiksi myytin ovat adaptoineet esimerkiksi Beverly Brodsky McDermott vuoden 1975 teoksessaan *Sedna: An Eskimo Myth*, sekä vuonna 1981 on ilmestynyt Robert D. San Soucin versio *Song of Sedna*. Sedna esiintyy myös joissain satukirjoissa, esimerkiksi kokoomateoksessa *From Sea to Shining Sea: A Treasury of American Folklore and Folk Songs* (Caswell 1993). Näistä kaikki ovat kuvitettuja ja suunnattu nuoremmille lukijoille. Lisäksi Sednasta kertoo moni tietokirja. Kattavasti Sedna-adaptaatioista ja myytin käsittelystä kertoo Kennedy (1997) artikkelissaan ”The Sea Goddess Sedna: An Enduring Pan-Arctic Legend from Traditional Orature to the New Narratives of the Late Twentieth Century”.

Artisti Heather Dalella on hänen tarinastaan kertova laulu nimeltä ”Sedna” albumilla ”The Road to Santiago”. Kanadan inuitteihin kuuluva muusikko Kelly Fraser on myös tehnyt Sednanimisen kappaleen ja esittänyt sen samannimisellä albumillaan.

Sednan mukaan on nimetty myös pikkuplaneetta 90377 Sedna, joka sijaitsee Aurinkokunnan ulkolaitamilla.

### 1.3.2 Miksi palimpsesti?

Valitsin palimpsestin kirjoittamisen taiteelliseksi osiokseni siksi, että minua on jo pitkään kiinnostanut tekstien (sekä omien että muiden) muokkaaminen ja kehittäminen kirjoitusprosessina. Yli-



päänsä koko tutkimuksen aihetta ohjasi se, mistä aihepiiristä saisin luontevasti ja mielekkäästi kirjoitettua siihen liittyvän taiteellisen osion, jotta nämä kaksi tukisivat toisiaan.

Kuten jo mainitsin, valintaa ohjasivat myös hiljattaiset lukukokemukset mielestäni onnistuneista kansansatujen pohjalta tehdyistä romaaneista. Ensisijainen kiinnostuksen kohteeni oli nimenomaan uudelleenkirjoittamisen ilmiössä, eikä niinkään saduissa ja myyteissä itsessään, vaikka ne antavatkin erinomaisen tavan tarkastella ilmiötä. Näen palimpsestin kirjoittamisessa sellaisia haasteita, joita ei originaalimpaa teosta kirjoittaessa kohtaisi, joten se tarjoaisi myös kiinnostavia haasteita ja mahdollisuuden kehittyä sekä kirjoittajana että editoijana samalla kertaa.

### 1.3.3 Oma teksti

Taiteellinen osioni on romaanikäsitteinen kirjoitus, ja se on kirjoitettu aikavälillä joulukuu 2017 – toukokuu 2018. Se edustaa spekulatiivista fiktiota eli spefiä, tarkemmin rajattuna historiallista fantasiaa. Spekulatiivisella fiktiolla tarkoitetaan yleisesti kirjallisuutta, joka rikkoo realismin ja tosielämän rajoja, esimerkkeinä tästä on fantasia ja tieteisfiktio eli scifi (esim. Leinonen 2012, 6). Lopullisessa käsikirjoituksessa on 22 lukua ja noin 34 000 sanasta. Käsikirjoituksen työnimeksi muotoutui *Tyttö, koira ja lintu*.

Käsikirjoituksen juoni syntyi yhdistelemällä myytin eri versioita. Yhdistelyssä tärkeää oli ottaa mukaan keskeiset elementit sekä tehdä tarinasta tasapainoinen, kiinnostava ja riittävän monipuolinen kokonaisuus. Otin mukaan sen, mitä tarvitsin, ja jätin pois sen, mille ei löytynyt luontevaa sijaa uudesta tarinasta. Suurin muutos, jota myytille käsikirjoituksessani tein, oli kaikkien päähenkilöiden nimien muuttaminen sekä tapahtumien sijoittaminen tarkemmin määrittelemättömään fiktiiviseen arktiseen ympäristöön, ei siis todellisten inuittien asuin ympäristöön meidän maailmassamme. Jotkin muutoksista, lisäyksistä ja poistoista tapahtuivat aivan viime hetkillä. Kerron yksityiskohtaisemmin näistä muutoksista ja mukaan ottamisista luvussa 6.

## 1.4 Tutkimuksen metodeista ja teoriapohjasta

Tutkielmani pohjaa vahvasti muun muassa Gérard Genetten termistöön ja teoriaan. Olen käyttänyt teoriaosiossani paljon juuri Genetten käsitteitä, mutta esittelen myös muita lähestymistapoja. Ne, sekä muut liittyvät käsitteet esittelen luvussa 2. Genetten lähestymistapa on pääasiassa strukturalistinen, mutta esimerkiksi Christian Moraru (2001) pohjaa postmoderniin kirjallisuudentutkimukseen. Omassa tutkimuksessani hyödynnän ajatuksia (post)strukturalismista, postmodernismista, sekä yhdistelen kirjallisuuden ja kirjoittamisen tutkimuksen näkökulmia. Myös kirjallisuussosiologiaa

sivutaan, sillä kirjoittajaa luultavasti kiinnostaa ja hänen kirjoitusprosessiin vaikuttaa se, miten kirjallisuus vaikuttaa yhteiskuntaan ja miten yhteiskunta vaikuttaa kirjallisuuteen. Sekä minua uudelleenkirjoittamisen tutkimuksessani että kirjallisuussosiologista suuntausta yleisesti kiinnostaa, miksi teksti on juuri sellainen kuin se on eikä toisenlainen (ks. esim. Ruohonen 2011, 84).

Lisäksi fantasiakirjallisuuden ja satuihin keskittyvän kaunokirjallisuuden tutkimuksen saralta löytyy paljon kirjallisuutta, esimerkkejä ja käsitteitä. Fantasia on kenties eniten ja ainakin läpinäkyvimmin hyödyntänyt satujen ja mytologioiden aineksia, joten fantasiakirjallisuuden tutkimuksen parista haen esimerkkejä siitä, kuinka ja miksi näitä tekstejä on käytetty uudelleenkirjoittamisen pohjana.

Kuten jo sanottua, tutkimukseni on laadullinen. Tutkielmani pääkysymykseen ”kuinka palimpsestin kirjoittaminen eroaa muusta fiktion kirjoittamisesta” saan parhaiten ensikäden tietoa tutkimalla nimenomaan omaa kirjoitusprosessiani. Muun kirjallisuuden luomisen taustat perustuvat tulkintoihin, koska tämän tutkielman puitteissa ei ollut mahdollista järjestää esimerkiksi kyselyä tai haastattelututkimusta, jossa muilta kirjailijoilta olisi kysytty samaa.

## 2. KESKEISET KÄSITTEET JA TEORIAN TAUSTOITUS

Tässä luvussa kerron tutkielmani keskeisistä käsitteistä ja määrittelen ne.

Aluksi haluan esittää muutamia huomioita terminologian valitsemisesta sekä käytöstä yleisesti. Monesta käsitteestä on lukemattomia erilaisia määritelmiä, jotka voivat erota toisistaan paljonkin. Osalle termeistä on voinut arkikeskustelussa vakiintua erilaisia merkityksiä, jotka pahimmillaan hämärtävät niiden tarkoitusta akateemisessa kontekstissa. Lisäksi eräänlaisena haasteena voidaan pitää sitä, että monet teorioista ja käsitteistä on kehitetty alun perin kirjallisuustieteen tarpeisiin, eikä sovellusesimerkkejä kirjoittamisen tutkimukseen juuri ennestään ole.

Itse olen sitä mieltä, että useimpia kirjallisuustieteen käsitteitä on mahdollista soveltaa myös kirjoittamisen tutkimukseen, ovathan kirjoittaminen ja kirjallisuus ikään kuin saman ilmiön ja prosessin kaksi eri päätä, osa samaa tapahtumaa. Tutkimussuuntien yhdisteleminen tietenkin edellyttää tarkkaa käsitteiden määrittelyä ja rajaamista. Tutkijalta vaaditaan kriittisyyttä päättää, milloin käsite on sopiva kuvaamaan myös kirjoittajan näkökulmaa kirjallisuuden ilmiöön. Tämän luvun alaluvuissa pyrin paitsi esittelemään käsitteet yleisesti, myös perustelemaan, miksi niitä on luontevaa käyttää kuvaamaan asioita, joita tutkielmani käsittelee.

### 2.1 Käsitteet

#### 2.1.1 Genetten transtekstuaalisuus ja palimpsestit

Seuraavaksi esittelen ranskalaisen kirjallisuudentutkija Gérard Genetten (1930–2018) teoksessa *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) esittelemiä käsitteitä, jotka ovat tutkimusaiheeni kannalta keskeisiä. Nämä kaksi käsitettä ovat transtekstuaalisuus ja palimpsesti, jotka liittyvät samaan ilmiöön, mutta käsittelevät niitä hieman eri näkökulmasta.

**Transtekstuaalisuus** on käsite, joka tarkoittaa kaikkia niitä tapoja, joilla teksti on yhteydessä kaikkiin muihin teksteihin (Genette 1997, 1). Transtekstuaalisuuteen kuuluu viisi alalajia: paratekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, intertekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Näistä jälkimmäinen on tutkimukseni kannalta keskeisin, mutta esittelen lyhyesti kaikki. Nämä viisi eri transtekstuaalisuuden muotoa eivät ole toisensa poissulkevia tai selvärajaisia (em., 7).

Paratekstuaalisuus tarkoittaa esimerkiksi tekstin otsikkoa, esipuhetta, alaviitteitä, takakan-sitektiä, kirjan kansia. (em., 3.) Toisin sanoen se on julkaistuissa kirjoissa kaikkea varsinaisen tekstisisällön ulkopuolista tekstiä kirjan yhteydessä. Aikaisemmissa teoksissaan Genette on käyttänyt parateksti-käsitettä tarkoittamaan sitä, mitä hän myöhemmin alkoi kutsua transtekstuaalisuudeksi (em., 1).

Metatekstuaalisuus tarkoittaa ilmiötä, jossa yksi teksti kommentoi toista. Se voi tarkoittaa monenlaisia kommentaareja ja kritiikkejä ja teoksia, jotka suoraan kommentoivat jotain aikaisempaa teosta. (em., 4.)

Intertekstuaalisuus tarkoittaa Genetten terminologiassa suoria allusioivia viittauksia toisiin teksteihin. Käytännössä se tarkoittaa sitaatteja, kopioituja ja myös plagioituja otteita toisesta teoksesta. Genette korostaa käyttävänsä käsitettä tarkoituksella suppeammassa merkityksessä kuin käsitteen äiti, Julia Kristeva. (em., 2.) Genetten tapa käyttää intertekstuaalisuuden käsitettä ei ole vailla kritiikkiä: esimerkiksi Mary Orr (2003, 133) pitää Genetten määrittelyä alentavana Kristevan intertekstuaalisuutta kohtaan ja kuvailee sitä väheksyväksi. Selvyiden vuoksi vältän käyttämästä intertekstuaalisuutta Genetten tarkoittamassa merkityksessä vaan puhun silloin allusioista tai sitaateista. Käsittelen intertekstuaalisuuden käsitettä muissa kuin Genetten merkityksissä tarkemmin alaluvussa 2.1.4.

Arkkitekstuaalisuus on luonteeltaan taksonomista, kuten Genette asian ilmaisee: se siis tarkoittaa genrejä, tekstilajeja ja muita (yleensä) lukijoiden luomia lokerointeja teoksille. (Genette 1997, 4.)

Tutkimukseni kannalta tärkein transtekstuaalisuuden muoto on hypertekstuaalisuus. Siinä on kyse ilmiöstä, jossa kirjoittaja kirjoittaa aiemmin ilmestyneen teoksen A pohjalta teoksen B. Genette kutsuu tätä aiempaa, alkuperäistä tekstiä nimellä hypoteksti ja myöhempää, hypotekstin pohjalta syntynyttä tekstiä nimellä hyperteksti<sup>2</sup>. (em., 5.) Tutkimuksessani Sedna-myytti on hypoteksti, kun taas taiteellinen osioni, käsikirjoitus nimeltä *Tyttö, koira ja lintu*, on sen hyperteksti.

Prosessin, jossa teksti B syntyy A:n pohjalta olematta kuitenkaan sen kommentaari, ja jossa B ei pysty olemaan olemassa ilman A:ta, Genette nimeää transformaatioksi (em., 5). Transformatio voi olla yksinkertaista (eng. *simple*), tai epäsuoraa (eng. *indirect*), jota Genette kutsuu imitaatioksi

Monet muut akateemikot Genetten jälkeensä ovat käyttäneet tai kehittäneet hänen teoriaansa. Hyper- ja intertekstuaalisuuden käsitteitä on hyödynnetty jopa populäärimusiikin tutkimuksessa (ks. Lacasse 2000). Kirjallisuuden saralla esimerkiksi David Cowart (1993) on jalostanut Genetten hypo- ja hypertekstien käsitteitä oman kirjallista symbioosia käsittelevän teoriansa puitteissa. Cowart kutsuu teoksessaan *Literary Symbiosis: The Reconfigured Text in twentieth-century Writing* hypotekstiä nimellä *host text* eli isäntäteksti, kun taas hypertekstiä hän kutsuu *guest textiksi* eli vierastekstiksi. (Cowart 1993, 4–5.)

---

<sup>2</sup> Tutkielmani kontekstissa käsitettä hyperteksti ei tule sekoittaa digitaalisessa ympäristössä esiintyviin hyperteksteihin ja hyperlinkkeihin, jotka ovat arkikielestä tutumpia merkityksiä.

Cowartin teoriassa näkyy Genetteä arvottavampi ajatusmaailma tekstien suhteista, sillä hän käyttää tietynlaisista vierasteksteistä käsitettä *parasite text* eli loisteksti (em.). Vaikka käsitteeseen ”symbioosi” yleensä liitetään käsitys molempia hyödyttävästä rinnakkaiselosta, tuo Cowart vahvasti esille myös ne tapaukset, kun vierasteksti ei ”hyödytä” isäntätekstiä. Cowartin lähestymistapa eroaa Genettestä myös sikäli, että hän on kiinnostuneempi tarkastelemaan, mitä vierasteksti merkitsee suhteessa isäntätekstiin (em., 3).

Sekä Genette että Cowart kuvailevat hypertekstuaalisuutta asteittaiseksi ilmiöksi. Cowart (1993, 2) kutsuu tätä symbioottiseksi kirjoksi (*symbiotic spectrum*), Genette (esim. 1997, 24–25) taas tarkastelee hypertekstejä mm. jatkumolla, jonka toisessa päässä on satiirinen teksti ja toisessa päässä ei-satiirinen pastissi, tai toisessa päässä jatkumoa tekstiä muuttava hyperteksti ja toisessa päässä sitä mahdollisimman paljon imitoiva hyperteksti.

Hypertekstin käsite on siis koko tutkimukseni keskeisimpiä käsitteitä. Lisäksi se on nykykirjallisuudessa muutenkin hyödyllinen, koska lopulta kirjalliset tekstit ovat hypertekstuaalisia, mutta toiset ovat sitä enemmän ja näkyvämmiin kuin toiset (Prince 1997, ix). Hypertekstuaalisuus ja sen rinnakkaiskäsitteet, joita lisää seuraavissa luvuissa, ovat myös vahvasti postmoderneja ilmiöitä (esim. Cowart 1993, Moraru 2001). Siksi onkin suorastaan erikoista, että valitsemani tutkimuskysymystä ei ole ennestään tarkasteltu kuten tutkimuksessani tarkastelen.

Genetten teos *Palimpsestes* vakiinnutti kirjallisuudentutkimukseen myös muita keskeisiä käsitteitä, nimittäin luonnollisesti myös nimikkoterminä **palimpsesti**. Palimpsesti on tarkoittanut pergamenttia tai papyrusta, josta alkuperäinen teksti on raaputettu tai pesty pois, mutta alkuperäinen kirjoitus on vielä siitä luettavissa. Myöhemmin sen on laajentunut tarkoittamaan metaforisesti myös teosta, jonka kirjoittamisen pohjana on käytetty vahvasti jotakin toista, aiempaa teosta. (Tieteen termipankki 2018b.) Pro gradussani miellän palimpsestin yhdeksi hypertekstin yleisimmistä ilmenemismuodoista ja käytän niitä paikoitellen täysin synonyymisinä käsitteinä.

Myös muut taiteen tutkimuksen suuntaukset ovat käyttäneet sitä joko kirjaimellisessa tai kuvaannollisessa merkityksessä. Myös kirjallisuuden piirissä sille on erilaisia käyttötapoja. Esimerkkinä tästä englantilainen kirjailija Thomas De Quincey ja ”mielen palimpsesti”. De Quincey yritti teoksillaan vakuuttaa itselleen, että hänen menehtynyt sisarensa voisi ikään kuin jatkaa elämää: ihmismielen ei ole mahdollista todella unohtaa, joten tiedot ovat vain unessa eivätkä kuolleita, ja täten myös siskonsa Elizabeth nukkuu, ei ole kuollut. Mielen palimpsestin kautta De Quincey fantasioi sisarensa eräänlaista ylösnousemusta. (Dillon 2005, 245–246; 250.)

### 2.1.2 Uudelleenkirjoittaminen

Uudelleenkirjoittaminen on monitulkintainen käsite, kuten moni muukin tutkimukseni keskeisistä termeistä. Eri tutkijat, tutkimussuuntaukset ja aikakaudet ovat käyttäneet käsitettä hieman eri tarkoituksiin, ja toisaalta samasta ilmiöstä on puhuttu muutoinkin kuin käsitteen uudelleenkirjoittaminen alla. Käytän sitä kuitenkin siksi, että se on informatiivinen, helposti ymmärrettävissä, ja se sopii kirjoittamisen tutkimukseen sen tarjoaman konkreettisen tulkitsemistavan vuoksi.

Suomeksi käsitteelle ”uudelleenkirjoittaminen” voisi antaa läheisen vieruskäsitteen ”uudelleenkertominen”. Englanniksi sitä käytetään useimmiten muodossa *rewriting* tai *rewrite* (sekä merkitsemässä verbiä ”uudelleenkirjoittaa” että substantiivia ”uudelleenkirjoitus”). Sen rinnakkaiskäsitteitä ovat mm. *retelling* ja *renarrativization*. Muita vastaavia käsitteitä ovat esimerkiksi *counterwriting*, vasta(an)kirjoittaminen<sup>3</sup> (Moraru 2001, 9). Morarulle (2001, 17) käsitteet uudelleenkirjoittaminen ja uudelleennarrativisointi eivät kuitenkaan ole synonyymejä.

Renato Barilli (1989, 13) puolestaan kuvaa uudelleenkirjoittamista näin käsitteellä *riscittura*: uudelleenkirjoittamisprosessissa narratiivi muotoutuu uudelleen *topoin*, aiemman kirjailijan tunnetuksi tekemän teoksen pohjalta, ja se muotoillaan uudestaan toisenlaiseen narratiiviseen rekisteriin.

Erotan tutkimuksessani käsitteen ”uudelleenkirjoittaminen” selvästi arkisemmasta ilmauksesta ”uudelleen kirjoittaminen”. Yhdysstanana viittaa palimpsestiseen ja intertekstuaaliseen ilmiöön, erilleen kirjoitettuna taas voidaan puhua minkä tahansa tekstin kirjoittamisesta uudelleen: esimerkiksi voin kirjoittajaa ostoslistani uudestaan, jos koirani söi ensimmäisen, tai kirjailija voi kirjoittaa romaanikäsikirjoituksensa alusta asti uudestaan, koska kokee sen auttavan häntä parantamaan sitä ja ikään kuin aloittamaan puhtaalta pöydältä. Tällaiset jokapäiväiset merkitykset jätän kokonaan tutkimukseni ulkopuolelle.

Kirjallisuustieteellisessä kontekstissa uudelleenkirjoittaminen voi merkitä monenlaisia asioita, joista osa on abstraktimpia ilmiöitä, osa taas konkreettisempia. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä käsite on voinut tarkoittaa laajemmin narratiivien uudelleenkirjoittamista: sitä, kuinka uudet sukupolvet kirjoittavat vanhempaa kirjallisuutta uusiksi. Moraru (2001, 11–12) määrittelee uudelleenkirjoittamiseksi kaikenlaisen toiminnan, jossa aiheen, kuvan, motiivin, tyylin, esteettisen tai poliittisen mallin työstämistä ja uudelleenarviointia, ja hän pitää sitä osana kulttuurista evoluutiota.

Uudelleenkirjoittamiseksi voidaan jossain määrin laskea myös kääntäminen, adaptaatio, parodiat ja pastissit, fanifiktio eli ficit (eng. *fan fiction*). Kääntäminen on uudelleenkirjoittamista kenties konkreettisimmillaan ja miellämme usein, että siinä pyritään säilyttämään mahdollisimman

<sup>3</sup> Ks. myös Miia Pirisen pro gradu -tutkielma Vastakarvaan kirjoittaminen feministisen fiktion kirjoittamisen menetelmänä (2017).

paljon alkuperäisestä teoksesta ja ainoastaan kieli muuttuu. Kääntäjä voi kuitenkin tehdä merkittäviäkin ideologisia muutoksia käännöstyössään (ks. esim. Lefevere 2016, 44).

Sitä, mitä kaikkea ja miten tällaisessa prosessissa voi uudelleenkirjoittaa, esitellään tarkemmin luvussa 2.2.1.

Uudelleenkirjoittaminen, kuten hieman myöhemmin esiteltävät käsitteet subteksti ja intertekstuaalisuus, liittyvät konkreettisemmän kirjoitusprosessin lisäksi yhä vahvasti kirjallisuudentutkimukseen ja lukemisprosessiin. Moni rinnastaa uudelleenlukemisen (eng. *rereading*) uudelleenkirjoittamiseen. Esimerkiksi Morarun (2001, 15) mukaan valveutunut ja taitava lukija tulee postmodernina aikana teosta lukiessaan myös ”kirjoittaneeksi” sitä uudelleen. Uudelleenkirjoittaminen on hänestä kriittistä luentaa kaikkein syvimmällä tasolla, ja jokainen (uudelleen)lukija on tavallaan ”matkalla” kohti uudelleenkirjoittamista (em., 4).

Samoin Cowart (1993, 19–20, 131) toteaa, että vierasteksti (eli esim. palimpsesti) voidaan lähes aina nähdä isäntätekstin kriittisenä ”luentana”, joskin vain aktiivisempänä ja muodollisempaan sellaisena. Uudelleenkirjoittaminen (tai kirjallinen symbioosi, kuten hän ilmiötä nimittää) on Cowartille paitsi uudelleenlukemista, myös *väärin*lukemista, eräänlaista lähtötekstin dekonstruointia; joskaan se ei ole uudelleenkirjoittamiselle välttämätöntä (vrt. em., 156).

### 2.1.3 Subteksti

Subteksti, venäjäksi *podtekst* eli aliteksti tarkoittaa tekstiä, joka tulee uudesta tekstistä ilmi (Makkonen 1991, 10). Kyse on nimenomaan yksittäisten teosten välisestä yhteydestä erotuksena kaiken kirjallisuuden keskinäisestä yhteydestä (esim. Lahdelma 1986, 22). Subteksti voi toisinaan tarkoittaa samaa ilmiötä kuin hyperteksti ja se on myös läheistä sukua intertekstuaalisuudelle. Subteksti-analyysiä on ollut luomassa ja vakiinnuttamassa erityisesti Kiril Taranovski, joka myös kehitti käsitteen. (Makkonen 1991, 10; Tammi 1991, 60.) Subtekstin käsitettä käytettiin teksteihin sisältyvien hermeneuttisten ongelmien tunnistamiseen (Tammi 1991, 61). Subtekstin ja alitekstin rinnalla on käytetty myös esimerkiksi käsitettä pohjateksti ja ur-teksti.

Siinä missä palimpsestisellä hypertekstillä tyypillisesti on yksi tietty hypoteksti, voi yhdessä teoksessa olla useita erilaisia subtekstejä. Subteksti voi periaatteessa olla myös ulkokirjallinen ilmiö (Lahdelma 1986, 21).

#### 2.1.4 Intertekstuaalisuus

Graham Allen (2000, 2) toteaa, että intertekstuaalisuus on paitsi nykykirjallisuudentutkimuksen käytetyimpiä, myös väärinkäytetyimpiä käsitteitä. Kirjaimellisesti se merkitsee tekstienvälisyyttä (esim. Makkonen 1991, 10), mutta täsmällisempiä määritelmiä on nykyisin monia erilaisia, minkä lisäksi arkipuheessa intertekstuaalisuus elää paljon suppeammassa käytössä.

Alkuperäisessä merkityksessään intertekstuaalisuus ei subtekstuaalisuuden tavoin kuvaa yksittäisten tekstien välistä suhdetta vaan ontologisemmasta näkökulmasta kirjallisuuden perusluonnetta (vrt. Lahdelma 1986, 22), mutta, kuten moneen kertaan olen kirjoittanut, tutkimusaiheeni ilmiöön liittyvä terminologia on varsin kirjavaa enkä voi välttää käyttämästä tätä hieman ristiriitais-takin käsitettä.

Julia Kristeva (s. 1941) käytti intertekstuaalisuus-termiä ensimmäisen kerran vuonna 1969 jatkaessaan Mihail Bahtinin dialogisuutta käsitteleviä teorioita (Orr 2003, 21). Käsitettä ovat sittemmin kehittäneet tutkimuksessaan eteenpäin esimerkiksi Michael Riffaterre, Roland Barthes ja myös Genette (joskin melko erilaiseen suuntaan) (esim. em., 32).

Esimerkiksi klassikkoteoriat, Bahtinin dialogisuus ja Kristevan intertekstuaalisuuden käsitteet lähestyvät aihetta siten, että kaikki kirjallisuus on lähtökohtaisesti intertekstuaalista, aina jo aiemmin kirjoitetun uudelleen kirjoittamista, sillä aiempi kirjallisuus on aina läsnä uudemmassa (ks. esim. Makkonen 1991, 16).

Bahtinin ja Kristevan ero intertekstuaalisuudessa ja dialogisuudessa on siinä, onko tekstien välinen maailma mukana analyysissä tai onko se olennainen. Kristeva ajattelee, että kaikessa on kyse tekstien välisiä suhteita, Bahtinilla taas ilmiössä mukana oli vielä yhteys yhteiskuntaan ja muuhun ei-kirjalliseen. Kristeva ei huomioi tekstien ulkopuolista todellisuutta. (Hakkarainen, 1998, 30; Saariluoma 1998a, 9–10.)

Intertekstuaalisuus on tutkimuksessani alue, jossa kirjallisuuden- ja kirjoittamisentutkimus eniten limittyvät. Siinä on ongelmansa, mutta pidän kuitenkin sitä enimmäkseen luontevana asiana: kirjallisuutta ei ole ilman kirjoittamista, eikä kirjoittaja toimi tietämättömänä ja irrallisena kirjallise-  
sta ja kulttuurisesta kentästä, jossa hänen lukijansa elävät ja kuluttavat hänen kirjojaan. Kirjoittaja on lisäksi lähes poikkeuksetta itsekin lukija, tavalla tai toisella. Yksi Morarun (2001, xv) intertekstuaalisuuden muodoista on uudelleenkirjoittaminen, mutta kaikki intertekstuaalisuus ei ole uudelleenkirjoittamista (em., 19, 21).

Oma lähestymistapani intertekstuaalisuuteen pro graduni aiheen yhteydessä kytkeytyy kristevalaista koulukuntaa enemmän esimerkiksi Paul Williamsin (2015) käsitykseen intertekstuaalisuudesta kirjoittajan ”välineenä”. Williamsin artikkeli ”Plagiarism, palimpsest and intertextuality”



käsittelee intertekstuaalisuutta ja muiden, aiempien tekstien läsnäoloa sekä tietoista käyttämistä uusissa teksteissä. Hän tarkastelee plagioinnin, palimpsestin ja intertekstuaalisuuden rajoja. Williams vertaa tietoista kirjallisen materiaalin käyttämistä ja kirjailijoiden ”intertekstuaalisista peliä”<sup>4</sup> Julia Kristevan ja Roland Barthesin näkemyksiin intertekstuaalisuudesta. Hänelle, T. S. Eliotia mukaillen, intertekstuaalisuus suorastaan kuuluu jokaisen kirjailijan ammattitaitoon (em., 174).

Jossain määrin intertekstuaalisuudesta voi siis puhua myös ilmiönä, jota kirjoittaja voi itse olla toteuttamassa. Vaikka hänen teoksensa on väistämättä lukemattomissa intertekstuaalisissa suhteissa maailman kirjallisuuteen, voi hän ottaa sen tietoisesti myös välineekseen. Tammi (1991, 91) tosin huomauttaa (subtekstejä käsittelevässä artikkelissa, mutta kuitenkin tähän yhteyteen sopivasti), että lukijan tulkinnoista riippumatta tekijä ei voi viitata sellaiseen, mitä hän ei tiedä ja tunne.

Vaikka juuri totesin intertekstien läsnäolon olevan liki väistämätöntä kirjallisuudessa, ja kirjoittajasta riippumatta lukija voi tulkita niitä teokselle oman kokemuksensa pohjalta, ei ainakaan Genetten (1997, 51) mukaan ole kovin järkevää nimetä hypertekstiksi sellaista teosta, jonka hypotekstin olemassaolosta ei ole varmuutta. Sen vuoksi intertekstuaalisuus (ymmärrettynä eigenetteläisittäin) ei ole automaattinen osa hypertekstuaalisuutta.

Käsite on hyvin monitahoinen ja siksi haastava. Toisaalta sen monipuolinen käyttö tarjoaa myös mahdollisuuden rajata sen merkityksen aiheeseen sopivaksi (lihavointi lisätty):

Myöhäis- ja jälkistrukturalistisessa kontekstissa syntynyt intertekstuaalisuuden käsite viittaa yleisimmässä merkityksessään siihen tosiasiaan, että jokaisen kirjallisen tekstin olemassaolo perustuu lukemattomaan määrään muita tekstejä: ei ole olemassa kirjallisuutta ilman edeltävää kirjallisuutta. Tätä laajaa, periaatteellista intertekstuaalisuuden määrittelyä **hyödyllisempi kirjallisten tekstien analyysin kannalta on intertekstuaalisuuden kapeampi käsitystapa, jonka mukaan kirjailija toimii intertekstuaalisesti, kun hän viittaa tiettyyn toiseen tekstiin** (tai tekstiryhmään tai kirjalliseen konventioon) ja ohjaa lukijan huomaamaan tämän viittauksen. (Saariluoma 1998b, 53.)

### 2.1.5 Satu, kansansatu ja folklore

Satu on jälleen sana, joka on arkikielestä hyvin tuttu ja näennäisen hyvin ymmärretty, mutta tässä yhteydessä sitä on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Haasteita tulee vastaan etenkin englanninkielistä tutkimuskirjallisuutta lukiessa, sillä ”satu” ei käänny yksi yhteen englanniksi: yleisesti käytetty sana *fairy tale* on hieman suppeampi merkitykseltään kuin pelkkä ”satu”, toisaalta *tale* voi olla laajempi kuin ”satu”.

Sadun sanakirjamääritelmä suomeksi kuuluu: ”todellisen elämän rajat ylittävä mielikuviin vetoava (lapsille tarkoitettu) kertomus” (Kielitoimiston sanakirja 2018b). Kirjallisuudentut-

<sup>4</sup> Myös Genette vertaa hypertekstuaalisuutta peliin ja leikilliseen kirjoittamiseen, ks. 1992, 399.

kimuksen näkökulmasta Tieteen termipankki (2018d) määrittelee sadun näin: ”mielikuvitukseen perustuva, tavallisesti moniepisodinen, usein opettavainen kertomus, jolle on ominaista selväpiirteinen ja pitkälti vakiintunut juonirakenne”.

Sadulle on tyypillistä, että siinä esiintyy epäluonnollisia asioita (esim. Wienker-Piepho 2004, 34, 38). Monesti tämä epäluonnollisuus tulkitaan allegorisuudeksi ja vertauskuvallisuudeksi. Eksakteja määritelmiä niin aikaan kuin paikkaan liittyen vältetään. Sadut ovat jopa niin abstrakteja, että niiden henkilöahmoja ei pidetä ”persoonina” sinänsä, vaan ”tyyppinä”. (Sinisalo 2004, 13.) Lisäksi sadut useimmiten sijoittuvat menneisyyteen tai tarkemmin määrittelemättömään aikaan (em., 17).

Edeltävien määritelmien mukaisia satuja voi periaatteessa kirjoittaa kuka tahansa, mutta kansansatu taas kuuluu pääasiassa suullisesti säilyneeseen perimätietoon (Kielitoimiston sanakirja 2018b). Kansansadun vastakohta on taidesatu (Tieteen termipankki 2018d). Koska kansansadut ovat perinteisesti olleet suullisia, joillekin ainoastaan suullisessa muodossa elävät kansansadut ovat sitä ja kirjalliset kansansadut kuuluvat ”fakeloren” piiriin (esim. Doughty xi, 2006).

Sadun rinnakkaiskäsitteenä voi pitää myös ”tarua”, jonka Kielitoimiston sanakirja (2018c) määrittelee näin: ” sadunomainen, uskomuksellinen kertomus, myytti, satu, tarina, legenda”. Se on satua ja seuraavaksi esiteltävää myyttiä yleisempi sana. Selvyiden vuoksi en kuitenkaan käytä tarun käsitettä juurikaan tutkielmassani.

### 2.1.6 Myytti

Myytti on, kuten taru, sukua kansansadulle ja muille perinneaineistotarinoille. Kielitoimiston sanakirja (2018a) määrittelee sen näin: ”jumalia, yliluonnollisia olentoja, maailman syntyä tms. käsittelevä taru, jumalaistaru”. Lauri Honko (1972, 112–114) määrittelee myytin niin, että se on uskonnolliseen maailmankäsitykseen kuuluva kertomus alkuajan perustavanlaatuisista tapahtumista ja jumalten ja sankarien esikuvallisista teoista.

Kuten kansansadut, myytit perustuvat suulliseen perimätietoon (Tieteen termipankki 2018a). Etenkin klassisen kirjallisuuden yhteydessä myytillä tarkoitetaan yleensä mytologista tarustoa (Wienker-Piepho 2004, 10). Alun perin myytit olivat selvästi uskonnollisia tekstejä (em., 10) mutta modernit myytit ovat usein täysin maallisia (em., 26.)

Miten myytti ja satu eroavat toisistaan? Wienker-Piepho (2004, 39) sanoo ”[M]yytti, joka on selitys maailman synnystä, ei ole fiktiota [– –] vaan kertomus, jonka ihmisten odotetaan uskovan faktana”. Nykypäivänä tosin myytteihin ei enää suhtauduta samoin, vaan sanaan liittyy selvästi fiktiivinen konnotaatio. Kun realistisessa (nyky)kirjallisuudessa sanotaan olevan mukana myyttisyyttä,

se tarkoittaa vain sitä, että siinä on jotain luonnon- ja historiatieteellisen maailmankäsityksen vastaista, ei sitä, että siinä olisi jumalia tai muita myyttisiä hahmoja maailman alkuaikoina (Saariluoma 2000, 36).

Myyttiä voi käyttää myös yleisemmässä merkityksessä tarkoittamassa eräänlaisia uskomuksia ja mielikuvia, joita me jokainen elämässämme kohtaamme. Myytti voi kertoa, mitä ja millaisia olemme (tai ”olemme” tai jopa mitä meidän pitäisi myytin mukaan olla) ja selittää, miksi niin on. (Moraru 2001, 8).

Tutkielmassani myytillä tarkoitan pääasiassa myyttillistä, mytologista kertomusta, mutta tietyissä tilanteissa voin viitata sillä yleisemmän tason uskomuksiin.

## 2.2 Palimpsestit ja uudelleenkirjoittaminen kirjallisuuden ilmiönä

### 2.2.1 Uudelleenkirjoittamisen tavat ja kohteet

Kaikki kirjoittaminen on uudelleenkirjoittamista, ja kaikki kirjallisuus on hypertekstuaalista (ks. esim. Genette 1997, 9; Orr 2003, 133). Ajatellaan jopa, että kaikki on jo sanottu ja väistämättä kaikki kirjallisuus on uudelleenkirjoittamista, vaikka kirjailija ei niin haluaisikaan.

Moraru (2001, 7–8) kritisoi tätä näkökulmaa ja toteaa, etteivät kirjoittajat kirjoita uudestaan, koska heillä ei olisi muuta sanottavaa tai koska heillä ei olisi muuta vaihtoehtoa. Tarkastellaan hetki siis uudelleenkirjoittamisen ilmiötä hieman kapeammin ja tutkitaan, kuinka tutkimukseni keskeisimpänä mielenkiinnonkohteena olevat palimpsestit eroavat muista uudelleenkirjoittamisen muodoista.

Vaikka tutkimukseni keskittyy pääasiassa edellä mainittuihin rajattuihin uudelleenkirjoittamisen muotoihin, esittelen tässä luvussa myös tapoja, joilla kirjallisuuden kautta voi kirjoittaa ja luoda uudestaan yleisiä narratiiveja ja diskursseja – jopa historiaa. Kun narratiiveja kirjoitetaan uudestaan, ei yksittäisten teosten välille synny yhtä tiivistä yhteyttä kuin hypertekstuaalisuudessa, mutta motiivit ja vaikutukset voivat olla samanlaisia, ja siksi pidän tärkeänä myös tämän näkökulman käsittelemistä: kuinka yleisesti narratiivit tulevat uudelleenkirjoitetuiksi, vaikka yksittäinen teos ei olisikaan transformaation kohteena.

Erityisesti postmoderni kirjallisuus toimii näin, ja uudelleenkirjoittaminen on sille keskeistä (Moraru 2001, xv). Oikeastaan postmodernin ajan ja tyylin kirjoittajien *ainoa* tapa on Morarun (em., 170) mukaan juuri menneeseen vaikuttaminen ja sen kohtaaminen sekä poliittinen vaikuttaminen *muiden kirjojen kautta*. Uudelleenkirjoittaminen luo historiaa kirjoittamalla ja revisioimalla kirjallisuutta (em., 172). Lisäksi postmoderniin ajatteluun kuuluu toisaalta erittäin vahvasti se, että

alkuperäisen kirjailijan tai tekijän kuva on myytti, kaikki on kopioitua, eikä ole olemassa ”alkuperäisiä” (esim. Treiger-Bar-Am 2006, 65).

### 2.2.2 Uudelleenkirjoittamisen muodot

Ensinnäkin on mahdollista uudelleenkirjoittaa yksittäisiä teoksia tai tarinoita. Ilmeisin esimerkki siitä on teosten kääntäminen. Lefevere (2016, 9) toteaa, että samanlainen uudelleenkirjoittamisen prosessi liittyy niin kääntämiseen, historiankirjoitukseen kuin esimerkiksi editointiin. Myös Greyling (2014, 177) rinnastaa uudelleenkeronnan ja uudelleenesittämisen kääntämiseen, koska kaikissa näissä kirjoitusprosesseissa on tiiviisti mukana sekä lähdeteksti että kohdeteksti.

Cowart (1993, 6) sijoittaa kääntämisen kirjallisessa symbioottisessa jatkumossa toiseen ääripäähän. Kun teoksiin lisätään mediumista ja genrestä toiseen siirtymistä, päädytään lopulta toiseen ääripäähän, jossa ovat täysin omaehtoisesti syntyneet tekstit. Käännösprosessissa lähtötekstin käyttäminen uuden pohjana on täysin läpinäkyvää (em., 7). Vaikka yleensä käännöksissä pyritään pysymään mahdollisimman uskollisena lähtötekstille, voi kääntäjä kuitenkin tehdä merkittäviä muutoksia käännökseen tarkoituksella ja jopa tahattomasti.

Käännöksistä päästäänkin teksteihin, jotka muuttavat lähtötekstistä muutakin kuin kielen, esimerkiksi sen tekstilajin, genren tai tyylin. Parodiassa jokin varhaisempi teksti muokataan pilkkaavaan muotoon, se on ikään kuin pilkkaavaa adaptaatiota (esim. Genette 1997, 12; 16). Travestia on käsitteenä monelle hieman vieraampi. Se on läheistä sukua parodialle ja tarkoittaa ivakuvaelmaa. (Tieteen termipankki 2018e.) Parodia ja travestia eroavat toisistaan siten, että travestia muokkaa tyyliä mutta ei muutoksissaan kajoa esittämäänsä aiheeseen, parodia taas muokkaa aihetta mutta ei kajoa tyyliin (Genette 1997, 22). Parodiaan kuuluu satiiria ja ironiaa, mutta pastissi on neutraalimpi ja käsitteenä teknisempi (em., 24). Yleensä pastissi mielletään nimenomaan tyyllilliseksi jäljittelyksi ilman edellä mainittuja satiirisia piirteitä.

Toisin kuin käännöksiä, näitä syntyneitä teoksia on mielekästä kutsua palimpsesteiksi, sillä käännöksiä harvoin mielletään erillisiksi teoksiksi. Kuitenkaan esimerkiksi kaikki parodiat eivät ole palimpsesteja, sillä ne voivat parodioida muutakin kuin tiettyä kertomusta, esimerkiksi genreä tai historiallisia tapahtumia ja henkilöitä.

Fanifiktio on myös uudelleenkirjoittamista. Jatko-osat, täydennykset ja muut vastaavat Genetten mukaan kuuluvat myös ”toisen asteen” kirjallisuuden piiriin. Kaikkein epämääräisimmillään uudelleenkirjoittaminen voi ilmetä kirjoittajalla ainoastaan inspiraation lähteenä.

Yksi valitettava uudelleenkirjoittamisen muoto on tietysti plagiaatti. Plagiaatilla tarkoitetaan kirjallista varkautta, jossa yhdestä teoksesta on lainattu suuria määriä tekstiä, ja kirjoittaja antaa

ymmärtää, että kyseessä on hänen oma tuotoksensa (esim. Tieteen termipankki 2018c). Williams (2015, 176) liittyy plagiointiin tarkoituksenmukaisen harhaanjohtamisen: plagiointi ei tapahdu vahingossa. Plagiaattia tekisi mieli olla kutsumatta teokseksi ollenkaan, koska sen kohdalla plagioijan aktiivinen tekijyyden panos ja luovuus asettuvat kyseenalaiseksi.

Pääasiassa kuitenkin uudelleenkirjoittaminen ei tarkoita kopioimista – vaikka esimerkiksi Treiger-Bar-Am (2006) käyttää artikkelissaan tiuhaan käsitettä ”kopio”, myös puhuessaan esimerkiksi adaptaatiosta eli selvästi ei-identtisistä palimpsestisista teoksista. Englannin kieli tarjoaa asian ilmaisemiseen luontevammat sanat: uudelleenkirjoittamisessa ei ole kyse *repetitiosta* eli toistosta, vaan *representaatiosta*, uudelleen esittämisestä (Moraru 2001, 13). Kopioiminen ei välttämättä ole edes mahdollista, vaikka sitä yrittäisikin: tarina, joka tulee uudelleen kerrotuksi, muuttuu ja adaptoituu aina kertojan sosiaalisen tilanteen ja elämäkokemuksen mukaan (Greyling 2014, 173). Kuten jokainen lukukerta, myös jokainen kirjoitus on erilainen ja muuttaa tarinaa. Näin on silloinkin, kun palimpsesti noudattaa hypotekstinsä juonta tarkastikin.

### 2.2.3 Uudelleenkirjoittaminen ja palimpsestit välineinä

Yksinkertaisimmillaan uudelleenkirjoittaminen on ollut eräänlaista harjoitusrutiinia kirjoittajille, kun oppilaat ovat mestareitaan imitoimalla pyrkineet oppimaan paremmiksi sanataiteilijoiksi (em., 6). Myös Williams puhui nimenomaan intertekstuaalisesta pelistä, jota kirjoittaja pelaa. Tällöin sitä voidaan pitää myös ”huvin vuoksi” tapahtuvana taiteellisena kokeiluna, joka tuottaa kokonaisia mielekkäitä teoksia. Mutta palimpsestit pystyvät paljon suurempiinkin tekoihin, joten tarkastellaan seuraavaksi niitä.

Kuten Moraru (2001, 171) toteaa, uudelleenkirjoittamisella on aina merkitys, eikä se tapahdu mielivaltaisesti. Uudelleenkirjoitukset eli palimpsestit ovat usein luonteeltaan kriittisiä, eli ne kritisoivat sitä, mitä ne kirjoittavat uudelleen (em., 4). Ahokkaan (200, 286) mukaan ”[u]udelleenkirjoitetut myyttiset kertomukset kumpuavat kulttuurista vastarintaa ja paljastavat valtakulttuurin pedagogisessa diskurssissa olevat ristiriidat sekä sen mahdollistaman systemaattisen epäoikeudenmukaisuuden”. Tässä luvussa esittelen tapoja, joilla uudelleenkirjoittamista ja palimpsestien kirjoittamista on käytetty kritisoimiseen, tavoitteiden saavuttamiseen ja jopa maailman muuttamiseen.

Ensiksi esitän kysymyksen: miksi uudelleenkirjoitukset ja palimpsestit voivat vaikuttaa? Koska uudelleenkirjoittaminen on manipulointia, ja se on tehokasta, toteaa ytimekkäästi Lefevere (2016, 9). Kirjallisuudella on voima vaikuttaa esimerkiksi kulttuurin kehittymiseen, yleiseen ilmapiiiriin ja ihmisten ajatteluun (ks. esim. Jokinen 2011, 69–70). Strukturalistit olivat jopa sitä mieltä,

että kieli itsessään ei pelkästään heijasta todellisuutta, vaan tuottaa sitä (Koskela & Rojola 2000, 72). Voisi jopa sanoa, että kirjallisuus vaikuttaa, halusi kirjailija sitä tai ei. Palimpsestit eivät ole tässä suhteessa poikkeuksia, pikemminkin päinvastoin.

Morarun (2001, 156) mielestä kirjallisuus, joka kirjoittaa uudelleen aiempaa kirjallisuutta, on poliittista toimintaa. Se johtuu siitä, että aiemman kirjallisuuden muotoileminen uudelleen muotoilee samalla uusiksi myös esimerkiksi diskursseja, sosiaalisia rakenteita ja normeja ja representatioita. Vaikka kaikki kirjallisuus ja taide on osana tätä prosessia, kaikki eivät tee sitä yhtä voimakkaasti eikä etenäkään kaikkea tulkita sen aktiiviseksi osaksi. Palimpsestien osalta vaikutus voi toki myös olla vähäinen, mutta toisaalta myös niin huomattava, että se ulottuu selvästi teoksen tarinan ulkopuolelle. Moraru (2001, 106) antaa esimerkin, että teosta, jonka joku on sittemmin uudelleenkirjoittanut, ei voi enää lukea samoin sen jälkeen, kun sen seuraaja on kirjoitettu. Palimpsesti on vaikuttanut niin paljon näkemyksiimme, että luemme jopa sen hypotekstiä toisin, vaikka se itse on periaatteessa säilynyt muuttumattomana.

Kirjallisuus on (keskeinen) osa yleisiä narratiivejamme, ja narratiiveja voi kirjoittaa uudelleen. Uusien narratiivien ja myyttien pitkälinen esittäminen ja edustaminen auttavat yksilöitä ja yhteisöjä omaksumaan muutoksen, ja toimii myös muutoksen aikaansaajana (Greyling 2014, 176). Vähemmistöjen ja sorretussa asemassa olevien asemaa pyritään parantamaan kirjoittamalla niihin liittyviä tai niitä tukevia myyttejä uudelleen. (esim. Saariluoma 2000, 50.)

Nostan esimerkiksi kaksi kirjallisuuden suuntausta, jotka ovat käyttäneet tätä uudelleenkirjoittamisen voimaa tietoisesti ja tehokkaasti: postkolonialistinen eli jälkikolonialistinen kirjallisuus sekä feministinen kirjallisuus. Näillä suuntauksilla on paljon samoja tavoitteita ja luonnollisesti samoja keinoja, vaikka historialliselta taustaltaan suuntaukset eroavat toisistaan. Molemmat suuntaukset ovat löytäneet uudelleenkirjoittamisen vähemmistöjä emansipatorisoivan potentiaalin ja hyödyntäneet sitä pitkään ja menestyksekkäästi.

**Postkolonialistisella** kirjallisuudella tarkoitetaan 1990-luvulla syntynyttä kirjallisuudentutkimuksen suuntausta, joka tutkii kolonialistisia diskursseja ja purkaa niitä; esimerkiksi sitä, kuinka on suhtauduttu siirtomaiden taloudelliseen ja kulttuuriseen alistamiseen, ja sitä, kuinka imperialistista historiaa kirjallisuudessa kuvataan. Postkolonialismi taistelee etnosentrismää ja sitä kautta myös rasismia vastaan ja kyseenalaistaa länsimaiset arvot, joiden kautta asioita on kuvattu. (Koskela & Rojola 2000, 178–179.)

Postkolonialistinen kirjallisuus lähtee emansipaation ajatuksesta (Saariluoma 2000, 51). Siinä kynä taistelee valloittajien aseita vastaan. Moraru (2001, 155–156) menee jopa niin pitkälle, että pitää postkolonialistista intertekstuaalisuutta ”väistämättömän poliittisena”.

Postkoloniaalinen on ollut siinä mielessä sisäisesti yhtenäinen kirjallisuuden suutaus, että sen tarkoituksena on ollut purkaa länsimaisia mallikertomuksia ja luoda uudentyyppisiä kulttuurisia ja myyttisiä kertomuksia (Hakkarainen 2000, 296). Sen lisäksi, että se pyrkii tuomaan näkyväksi kolonialistisen tradition ja purkamaan sitä, se pyrkii vahvistamaan kolonisoitujen maiden omaa kulttuurista identiteettiä (em., 298).

Missä määrin postkoloniaalinen kirjallisuus on uudelleenkirjoittamista? Osa siitä tarjoaa vaihtoehtoisia narratiiveja, mutta osa selvästi kirjoittaa uudestaan sen, minkä valta-asemassa ollut valloittava taho, joka on voinut olla myös enemmistönä, on kirjoittanut vähemmistöjen ja alistetussa asemassa olevien puolesta. Nigerian kirjailija Chimamanda Ngozi Adichie (2009) on todennut: ”Valta on kykyä kertoa ei vain tarinaa toisesta henkilöstä, vaan tehdä siitä henkilön määrittelevä tarina” (Adichie 2009). Tarinat ja myytit luovat yksilöille ja yhteisöille identiteettiä ja legitimoivat sitä (Hakkarainen 2000, 295). Siten esimerkiksi siirtomaavallat ovat voineet määrittellä siirtomaidensa ihmisille yhden tarinan, jonka pohjalta kokonainen kulttuuri on jopa pakotettu omaksu- maan tiettyä identiteettiä, ja samalla lailla kertomusten voimalla on voitu purkaa tätä valta-asemasta annettua tarinaa ja sen vahvistamaa identiteettiä.

Esimerkiksi mustien orjanarratiivien uudelleenkirjoittaminen saattoi tapahtua niin, että ”alkuperäisen” tekstin tyyliä tai genreä karrikoitiin ja teos asetettiin sitä kautta kyseenalaiseksi (Moraru 2001, 90). Kirjallisuus saattoi myös tarjota tapahtumille näkökulman, joka oli aiemmin vaiennettu tai joka ei ole saanut itse kertoa tarinaansa.

Postkolonialistiset kirjailijat purkavat tiettyjen kulttuurien ja kansojen hegemoniaa, feministiset puolestaan patriarkaattista hegemoniaa. Feministinen kirjallisuudentutkimus alkoi syntyä 1800-luvun puolivälissä. Sen ensimmäisiä tarkoituksia oli lukea teoksia ”toisin”, tavalla, joka ei hiljaa hyväksi vallitsevaa patriarkaalista kulttuuria (Koskela & Rojola 2000, 140–141). Morarun (2001, 143) mukaan naisten uudelleenkirjoituksissa on yleensä muita silmiinpistävämmän poliittinen tai kulttuurinen agenda, ja niille on merkityksellisempää käsitellä menneisyyden tekstejä tällä tavoin.

Totta toinen puoli: poliittinen ja kulttuurinen agenda tässä kirjallisuuden lajissa on ilmeinen, mutta Moraru ei kuitenkaan tässä ota huomioon sitä, että feministisen kirjallisuudentutkijan tai feministisen kirjailijan ei ole tarvinnut olla sukupuoleltaan nainen.

Monet myytit olivat lähteinä (tai ainakin vahvistimina) esimerkiksi ajatukselle naisen ja naiseuden passiivisuudesta (Koskela & Rojola 2000, 143). Vaikka feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on panostettu paljon nimenomaan kirjallisuuden tutkimiseen ja sen seksististen ja muiden alistavien rakenteiden tunnistamiseen, ovat monet kirjailijat myös alkaneet aktiivisesti tuottaa vaihtoehtoisia tarinoita. Feministiset kirjailijat tässä tapauksessa käyttivät (ja käyttävät) strategiaa,

jossa he tarttuvat johonkin kulttuurinsa patriarkaaliseen myyttiin ja kirjoittavat niistä uuden version naisnäkökulmasta. Näin he kritisoivat kulttuurin toimintatapaa ja tuovat esille naisten, tai muiden vaiennettujen ihmisryhmien, näkemyksen. (Saariluoma 2000, 50–51.) Saariluoman (em.) mukaan tämä voi tapahtua joko kirjoittamalla tarina uudestaan naisnäkökulmasta tai osoittamalla muuten esimerkiksi naisia koskevat stereotyyptit näkökulmasidonnaisiksi. Yhden esimerkin tällaisesta feministisestä uudelleenkirjoittamisen käytännöstä esittävät Fernandes, Serra ja Fonseca (2016, 3) artikkelissaan ”Recasting Myths in Contemporary Short Fiction: British and Portuguese Women Authors”: kuinka kirjailijat ottavat kulttuurin dominoivat myytit ja kirjallisuuden avulla dekonstruoivat rajoittavia naiskuvia.

Feministinen kirjallisuus ja kirjoittaminen ovat sikälikin lähellä tutkimukseni aihetta, että feministiset kirjailijat ovat käyttäneet paljon sadun ja fantasian genrejä uudistaakseen seksistisiä diskursseja osoittamalla, kuinka miehiä ja naisia voisi kuvata toisin (Crew 2002, 83). Jotkut kirjailijat jopa ”erikoistuvat” tähän, esimerkiksi Donna Jo Napoli, josta lisää luvussa 4.

Vaikka feministisen kirjoittajan tai tutkijan ei tarvitse olla itse nainen, liittyy feministiseen uudelleenkirjoittamiseen ja naiskirjoittamiseen se yhteys, että naisille, kuten kenelle tahansa alistetussa asemassa olevalle tai vähemmistöön kuuluvalla, on tärkeää saada kirjoittaa tarinaansa *itse*. Postkolonialistit taistelevat sitä vastaan, että siirtomaavaltojen valta-asemassa olevat kirjoittaisivat heidän tarinansa, feministit voivat taistella sitä vastaan, että ainoastaan tietynlaiset miehet saisivat kirjallisuudessaan kuvata, millaista on olla nainen tai ihminen. Tässä mielessä tosiaan on lähes väistämätöntä, että emansipatorisesti latautuneesta kirjallisuudesta tulee samalla poliittista ja yhteiskunnallista kritiikkiä.

Näidenkään kirjallisuudenlajien tai niiden kirjoittajien ei ole välttämätöntä olla poleemisia. Kirjailijoilla voi olla pehmeämpiäkin motiiveja uudelleenkirjoittamiselle. Niitä tarkastelen tarkemmin luvussa 4, ja silloin näkökulma on vielä selvemmin rajattu kirjailijan motiiveihin yksilönä eikä niinkään minkään liikkeen agendaan.



### 3. MYYTIT JA SADUT UDELLEENKIRJOITUKSEN JA PALIMPSESTIEN KOHTEENA

Tämän luvun omistan tarkastelemaan, miksi myytit, sadut, tarinat, legendat ja muut vanhat ja tyyppillisesti ”tekijättömät” perinnetarinat ovat usein uudelleenkirjoittamisen ja intertekstuaalisen tilkkutäkkikirjoittamisen ainesosina ja kohteina. Kuvaan, kuinka tätä on käytetty kirjallisessa perinteessä ennen ja nykyisin.

#### 3.1 Myyttien ja satujen uudelleenkertova alkuperä

Saduille ja myyteille on luonteenomaista, että ne ovat aina olleet uudelleenkerrottuja. Joosen (2014, 89) ilmaisee satujen kierrättämisen historian näin:

The history of fairy tales, however, thrives on imitations and adaptations, and ideal standards of originality, purity and faithfulness are more likely to produce frustration than insight in the study of this genre. [- -] There are no ‘firsts’, only seconds, thirds, fourths and so on.

”Alkuperäisiä” ei siis ole. Syntyhistoriansa ja tiettyjen piirteidensä vuoksi näistä teksteistä on syntynyt kauan sitten nimenomaan uudelleenkerrottuja ja -kirjoitettuja lajeja. Letissier (2009, 9) kuvaa, että sadut ovat erityisen alttiita uudelleenkirjoittamiselle, koska ne ovat alusta alkaen olleet suullisesti kiertäneitä versioita tai niiden transkriptioita. Greylingin (2014, 174) mukaan (kansan)satujen syntymisen ja uudelleenkertomisen prosessiin on aina liittynyt valintojen tekemistä, transkriptiota ja editointia. Myös Saariluoman (2000, 52) mukaan myytit ovat ”jatkuvässä purkamisen ja uudelleen rakentamisen prosessissa”. Hämeen-Anttilat (2007, 7) kuvailevat tarujen olennaisiin piirteisiin kuuluvaksi sen niiden helpon muuntumisen vastaamaan mm. yhteisön kunkinaikaisia tarpeita.

Sadut ovat genrenä täysin hypertekstuaalinen (Becket 2002, xvi). Myös Simonsuuri (2017, 5) toteaa ykskantaan, että tarinat ovat kansainvälistä lainatavaraa. Tämä on johtanut siihen, että monista saduista on aina ollut lukemattomia eri versioita, ja se lienee ollut myös keskeinen osa niiden viehätystä.

Mutta mistä tämä johtuu? Miksi tällaiset perinnetekstit ovat uudelleenkirjoittamisen ytimessä?

Ensimmäinen syy on epäilemättä niiden oraalisen ilmenemismuodon historiassa. Niiden muoto itsessään on pakottanut kertomaan ne uudestaan, koska mitään yhtä alkuperäistä muotoa ei ole voinut taltioida. Greyling (2014, 173) kuvaa satujen uudelleenkerroksen prosessia ”kerronnalli-

sen ketjun” kautta: Henkilöt A ja B jakavat yhdessä tarina hetken. Tämän jälkeen B kertoo tarinan C:lle. Sen jälkeen henkilöt C ja B ovat saman tarinan äärellä. Tarina on siis jatkuvasti elävä ja etenevä. Toisaalta, kuten Greyling (em.) toteaa, on tämä ketju-vertauskuva sikäli hämäävä, etteivät tarinat koskaan etene lineaarisesti henkilöltä toiselle, vaan ne muodostavat laajan kudoksen: tulee- han sana ”teksti” alun perin latinan kutomista tarkoittavasta sanasta *texere*.

Toinen keskeinen syy on sekä satujen että myyttien tyypillisessä sisällössä. Sadut ja myytit käsittelevät tiettyjä, tyypillisiä, ikiaikaisia ja peri-inhimillisiä teemoja, jotka ovat kautta maailman samantyyllisiä, vaikka ilmenemismuoto vaihtelisi. Niitä kerrotaan yhä uudestaan, koska niiden sanoma ei vanhene, tai koska niiden muoto ei lakkaa tenhoamasta ihmisiä. Vaikka kyse on periaatteessa hyvin primitiivisistä teksteistä, jotka ovat syntyneet kauan ennen länsimaista sivistystä ja tuntemaamme kriittistä tiedettä, myytit koetaan ”esimerkillisiksi narratiiveiksi”. Myyttejä pidetään ikään kuin ihmissielun perimmäisenä ilmauksena, jonka keinoilla voidaan yhä välittää valtavasti merkityksiä ja jopa ratkoa ongelmia. (Fernandes, Serra & Fonseca 2015, 1.)

Esimerkiksi jungilainen psykoanalytikko ja runoilija Clarissa Pinkola Estés (s. 1945) julkaisi vuonna 1992 suositun (ja myös kiistellyn) kirjan *Naiset jotka kulkevat susien kanssa* (suom. 2014), jossa hän esittelee naisten arkkityyppisiä erilaisten myyttien kautta. Estés on valinnut sadut ja myytit näkemyksensä pohjaksi siksi, että ne hänen mukaansa ”tarjoavat ymmärrystä, joka terävöittää katseemme ja näin auttaa meitä löytämään villin luonnon jälkeensä jättämän polun ja seuraamaan sitä” (em., 16). Estés pitää tarinoita voimakkaina, jopa parannuskeinona (em., 26). Luottamus tarinoiden voimaan ja käytettävyyteen säilyy kauan niiden syntymisen jälkeenkin (em., 31).

### 3.2 Myytit ja sadut uudelleenkirjoituksessa nykyään

Myyttien ja satujen historia on siis täynnä uudelleenkirjoitusta, palimpsesteja ja subtekstisyyttä. Seuraavaksi käsittelemme, miten ja miksi niitä nykyisin käytetään uuden kirjallisuuden kirjoittamisen tukena ja peräti pohjana.

Me kulttuurimme ja yhteiskuntamme jäseninä olemme tottuneet siihen, että tällaiset perinnetekstit eivät ole erityisesti kenenkään omaisuutta, vaan ne kuuluvat kaikille. Olemme kuulleet ja nähneet monia versioita saduista, yhä uusia adaptaatioista tutuista ja tarinoista. Voisi jopa sanoa, että uuden sadun kohdalla moni alkaa automaattisesti miettiä, kuinka se toimisi toiminnallisena fantasiaelokuvana. Viimeisten vuosikymmenien ajan kansansatujen revisioinnit ovat olleet valtavan suosittuja (Dougty 2006, 12).

Satujen ja myyttien uudelleenkerrotaan ja -kirjoittamisen käytänteet ovat eronneet toisistaan, vaikka nykyään niiden välinen ero on pienentynyt. Sadut ovat eittämättä olleet aina ”kansain-

välistä lainatavaraa”, ja nimenomaan fiktiota. Myytit sen sijaan kertoivat omana aikanaan jumalallisista tapahtumista ja henkilöistä. Vaikka me voimme puhua Olympos-vuoren jumalista samaan tapaan kuin puhumme Muumilaakson asukkaista, ennen ei ollut näin. Myytit olivat tosikertomuksia ja usein myös pyhiä. Vaikka niitä kerrottiin ja kirjoitettiin uudestaan, ei niitä saanut muutella miten tahansa. Antiikin kirjailija ei saanut paljonkaan puuttua myytteihin, mutta modernin ajan kirjailija saa puuttua myyttiin kuten haluaa, ja sitä jopa vaaditaan: lukijat odottavat saavansa uuden, omaperäisen näkökulman tuttuun tarinaan, jotta se ylipäänsä kannattaa kirjoittaa uudestaan. (Saariluoma 2000, 29–30.)

Nykyään myytit siis koetaan lähes yhtä fiktiivisinä kertomuksina kuin sadut, mutta edelleen on hyvä pitää mielessä, että niillä on suurempi todennäköisyys loukata muiden uskoa kuin kertomuksilla, jotka ovat luonnostaan melko sekulaarisia. Vaarana on myös vääristellä toisten uskontoon kuuluvia asioita. Käsittelen tätä näkökulmaa tarkemmin luvussa 5.2.

Warner (2015, 18) kuvailee, että myyttien kierrättäminen kirjallisuudessa juontaa juurensa tarpeesta ratkaista palapeli toisin kuin edeltäjämme sen ovat ratkaisseet. Koska myyttinen kerronta on luonteeltaan niin joustavaa, se ikään kuin luonnostaan muuttaa muotoaan yhä uudestaan samalla, kun ajan huolet ja näkemykset muuttuvat, ja auttaa luomaan uutta maailmankuvaa (Fernandes, Serra & Fonseca 2015, 1.)

Myytit ja sadut voivat olla kirjoittajan välineinä monella tapaa. Wienker-Piepho (2004, 47) ottaa esimerkiksi tyypillisen sadun kaavan, jota on elementtinä lainattu paljon, esimerkkinä retoriisiin tarkoituksiin lainattu sadun aloituskaava (olipa kerran...).

Folkloresta voi ottaa sieltä täältä pieniä aineksia tarinaan, tai sitten käyttää kokonaista tarinaa (Wienker-Piepho 2004, 42). Sama pätee myyttiin: siitä voidaan käyttää yhtäläillä sen sisältöä kuin perinteistä muotoa (Saariluoma 2000, 42–43). Myytti voi olla mukana intertekstuaalisesti, mutta se ei vielä tee siitä teokselle kovin relevanttia (em., 40). Tällöin ei ole mielekästä puhua palimpsestista, eikä uuden teoksen intertekstuaalinen yhteys satuun vielä tee teoksesta sen uudelleenkirjoitusta (kuten aiemmin todettiin, kirjailijan täytyy tehdä se tietoisesti).

Myytit ja sadut ovat hyvin käytettyjä aineita fantasiakirjallisuudessa, onhan molemmissa oletusarvoisesti asioita, jotka meidän nykytietomme mukaan ovat jollain tapaa yliluonnollisia tai mahdottomia. Wienker-Piepho (2004, 42) kuvailee kansanperinteen tarinoiden käyttöä näin:

”Fantasian” kirjoittaja, mahdottomien maailmojen luoja, sekä tarvitsee että käyttää folklorea tehdäkseen nuo mahdottomat maailmat lukijalle paremmin avautuviksi. [— —] [F]antasian kirjoittajat käyttävät hyväkseen perinneaineistoja, yksittäisistä motiiveista kokonaiseen kertomuksiin, auttaakseen lukijoitaan tunnistamaan luomiensa mahdottomien maailmojen luonteen ja kulttuurisen syvyyden.

Kirjailijat eivät välttämättä ajattele asiaa aivan näin filosofisesti. Heille perinnetarinat, kuten Wienker-Piepho niitä yleisesti nimittää, tarjoavat kirjailijoille kehikkoja, joita he voivat käyttää oman kirjoituksensa pohjana (em., 46). Tämän ajatuksen Wienker-Piepho tosin vie pitemmälle ja arvottaa perinneaineistojen käyttämisen tapoja:

Useimmiten perinnetarinat kuitenkin tarjoavat kirjailijoille juonen luurangon ja nämä sitten kirjoittavat lihan luiden päälle, seuraten lähdeä usein varsin uskollisesti. Toisessa ääripäässä ovat nerokkaat kirjailijat, kuten Tolkien, jotka käyttävät sadun perusrakennetta, mutta sijoittavat siihen keksimänsä henkilöt ja tapahtumat. (em.)

Kyseenalaistan vahvasti Wienker-Piephon yleistysten siitä, että tällainen aineistojen yhdistäminen tarkoittaisi nerokkaampaa kirjoittamista kuin tarinoiden lähdeversion uskollinen noudattaminen. Taustalla lienee paitsi omaperäisyyden arvostaminen, myös käsitys siitä, että uudelleenkirjoittamista perustellaan sillä, että palimpsestin täytyy kertoa jotain uutta. Käsittelen tätä aihetta syvemmin luvussa 5.3.

Myyttien ja satujen käyttö on yleisintä fantasiakirjallisuudessa. Niitä voi kuitenkin uudelleenkirjoittaa myös realistisessa tyyliä laajissa, siirrettynä meidän realistiseen ja empiristiseen todellisuuteemme. Tätä prosessia kutsutaan myös myyttiseksi psykologisoinniksi. (Saariluoma 2000, 38.)

Vaikka niin satuja kuin myyttejä voi nykyään käyttää kirjoittamisessa monella eri tavalla, kuuluu siihen muutamia yleistettäviä piirteitä. Yksi niistä on vapaa valikointi ja muokkaaminen. Esimerkiksi adaptaation kirjoittaja saati kääntäjä ei saa toimia yhtä omapäisesti kuin kirjailija, jonka käsissä on jokin tarina, josta hän aikoo ottaa aineksia joko subtekstein kyllästettyyn tekstiin tai varsinaiseen palimpsestiin. Hämeen-Anttilat (2007) kuvaavat teokseensa *Tarujen kirja* liittyen omaa muokkausprosessiaan näin:

[K]äytimme tarinankertojan ikiaikaista vapautta saada kertoa tarina uudelleen omin sanoin. Yhdistelimme eri versioita, muutimme runomuodon proosaksi, lyhensimme tekstiä toisin paikoin ja laajensimme sitä toisaalta. Näin tehdessämme pyrimme kuitenkin säilyttämään alkuperäisen tarinan olennaiset piirteet ja sen kulttuurin ilmapiirin, jossa se on syntynyt. (Hämeen-Anttila & Hämeen-Anttila 2007, 7.)

Kirjoittajat siis sekä valikoivat ja poistavat että tietoisesti säilyttävät jotain. Esimerkiksi historiankirjoituksessa olisi ennenkuulumatonta toimia yhtä vapaasti. Fiktio kirjoittajan työ tällaisen aineiston edessä on erilainen:

Kirjailija menettelee joka tapauksessa eri tavalla kuin historioitsija tai filosofi siinä, että hän ottaa traditiosta valikoiden sen, mikä sopii hänen kulloiseenkin tarkoitukseensa. Kirjailija ei ole ensisijaisesti kiinnostunut perinteen uskollisesta toistamisesta, vaan hän käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa, ja onnistuminen pitää arvioida lopputuloksesta,

tässä tapauksessa hänen kirjoittamastaan romaanista, ei siitä, miten täsmällisestä hän on käsitellyt lähteitään. (Miilumäki 2000, 153.)

Se, miten myytti tai satu uudessa tekstissä ilmenee, riippuu paljon kirjailijasta. Toisaalta kirjailijankin päätösten taustalla on yleensä jotain muuta. Sekä se, mitä myyttiä tai satua käytetään, että se, *miten* sitä käytetään, riippuu kirjailijan (ja miksei sukupolvenkin) käsityksestä historiasta ja sen tulkitsemisesta (Miilumäki 2000, 139).

Konteksti vaikuttaa kirjaan kuin kirjaan, siis myös palimpsestiin. Kerronta tapahtuu aina tietyssä kontekstissa ja on aina konstruoitu tietylle yleisölle (Greyling 2014, 175). Esimerkiksi yhteiskunnallinen konteksti (esimerkiksi miljö, ajankohta, kirjoittajan luokka-asema ja rotu, jopa kirjoitusajankohdan poliittis-yhteiskunnallinen tilanne – Sevänen 2011, 38) vaikuttavat siihen, miten tarinaa käytetään ja millaiseksi palimpsesti muodostuu. Tämä johtuu siitä, että kussakin ajassa on tarvetta ja kysyntää erilaisille kertomuksille. 1600-luvulla kirjoitetun teoksen yleisöä ei ole enää olemassa, ja oikeastaan juuri se voi olla yksi syy kirjoittaa jokin tarina uudestaan. Palaan tähän luvussa 5.

Lopuksi nostan esille erään mahdollisen syyn satujen ja myyttien käyttämiseen palimpsestien aineksina: se on sosiaalisesti hyväksyttyä ja useimmiten lain puitteissa sallittua, koska tekijättömien ja vanhojen perinnetekstien kohdalla ei ole tarpeen miettiä tekijänoikeuslain pykälää. Tähänkin näkökulmaan palaan uudestaan luvussa 5.1.

## 4. UDELLEENKIRJOITTAMISEN MOTIIVIT

Tämä luku on omistettu tarkastelemaan erilaisia syitä teosten kirjoittamiselle uudestaan ja uusien versioiden tekemiselle. Kuten edellisissä luvuissa on esitelty, on alkuperäisenä syynä ollut osittain pakko: tarinat eivät ole voineet elää, ellei niitä ole kerrottu uudestaan. Nyt tarinat on mahdollista taltioida ja niistä on mahdollista nimetä ensimmäisiä versioita. Uudelleenkirjoittamiselle ilmiönä esittelin edellisissä luvuissa esimerkiksi poliittisia syitä. Tästä eteenpäin tarkastelen enemmän kirjoittajayksilön arkielämässä kokemia syitä palimpsestien kirjoittamiselle.

Korostan ennen aiheeseen pureutumista, että kirjailijoiden yksilöllisiä motiiveja emme voi täysin luotettavasti tietää kysymättä sitä heiltä itseltään (ja kenties emme välttämättä sittenkään, jos kirjailija ei voi tai pysty paljastamaan todellisia motiivejaan). Se ei ole tämän tutkimuksen puitteissa ollut mahdollista, joten tulkinnat on tehty muun muassa kirjallisuustieteellisen kirjallisuuden tulkintojen pohjalta sekä käyttäen jonkin verran esimerkiksi journalistisia haastatteluaineistoja, joissa on päästy lähimmäksi kirjailijoiden omia kokemuksia.

”Miksi tämä teos on kirjoitettu?” on kysymys, jonka voi esittää mille tahansa tarinalle. Vastaus voi olla, teoksesta riippuen, hyvin kiehtova, tai lähinnä arkinen. Uskon, että kysymys ja sen vastaukset ovat kiehtovampia, kun ne esitetään teoksille, jotka on kirjoitettu läpinäkyvästi toisten tekstien pohjalta. Samalla se on yksi tärkeimmistä kysymyksistä, joita tutkielmani puitteissa olen halunnut esittää. Mitä sellaista kirjailija haluaa kertoa, mihin tarinan ensimmäinen versio ei pystynyt? Miksi hän kertoo sen palimpsestin kautta, eikä ”originaalin” kertomuksen kautta?

Tämä ”miksi” on samalla kysymys, jota moni kirjallisuudentutkija on esittänyt liittyen uudelleenkirjoittamiseen, mutta johon ei kuitenkaan löydy ennestään selkeitä vastauksia – valitettavan usein esimerkiksi tutkija on jättänyt tämän kysymyksen vaille vastausta. Uskon kuitenkin, että useimpien syiden taustalla on yksi yhteinen tekijä: hypoteksti on tehnyt kirjailijaan jollain tavalla vaikutuksen ja on tälle merkittävä. Mahdollisesti hypoteksti on tehnyt vaikutuksen myös lukijoihinsa. Tämä merkitys voi olla joko myönteinen tai kielteinen, mutta kuitenkin on selvää, että kirjailijat tuskin kirjoittavat uusiksi tarinoita, jotka ovat heille täysin merkityksettömiä.

Paitsi hypotekstillä, myös hypertekstillä oletan olevan vahva merkitys sen kirjoittajalle. Syyksi uskon palimpsestien esitetyn vaikuttavuuden ja poliittisuuden. Uudelleenkirjoittamiseen liittyy monia haasteita (joita käsittelen luvussa 5), eikä kirjailija niitä ylittäisi, ellei työllä olisi hänelle henkilökohtaista merkitystä. Hypertekstin kirjoittaminen ja julkaiseminen on tavallaan riski tavoilla, joilla ”omaperäinen” teos ei ole.

Rinnastan palimpsestisuuden kirjallisuudessa muihinkin tehokeinoihin, joita kirjailija voi käyttää. Teos voi esimerkiksi poikkeavalla kielenkäytöllä, rakenteella tai ellipseilla kiinnittää luki-

jan huomion haluamaansa suuntaan. Sen käyttämisellä voi olla monia ulkokirjallisia ja kiehtovia syitä. Toisaalta kyse voi olla osittain myös sattumasta. Hyvinkin pieni mieliteko kyseenalaistaa onnellinen loppu tai halu tyydyttää tiedonjano, jonka jätti jonkin teoksen aukko.

Seuraavaksi esittelen neljä syytä, joita voi pitää mahdollisina ja yleisinä. Sen jälkeen esittelen lyhyesti myös kaksi itsekkäämpää syytä, joita uudelleenkirjoittamiselle on mahdollista kuvitella, mutta joiden paikkansapitävyyden kyseenalaistan.

#### 4.1 Tarinan saattaminen uudelle yleisölle

Kirjailija saattaa kirjoittaa sadun uudestaan, jotta se saisi jälleen laajemman lukijakunnan. Tässä syyssä korostuu palimpsestien sukulaisuussuhde kääntämiseen: kääntämisen perimmäinen tarkoituksena on saattaa teos eri kieltä puhuvan yleisön eteen. Luvun alaotsikosta huolimatta tämä motiivi pitää sisällään myös tapaukset, jossa yleisölle halutaan tarjota yksittäisen tarinan lisäksi ylipäänsä hypertekstissä esiteltyä kulttuuria. Esimerkiksi Stephens ja Geerts (2014, 193) esittävät, että monet uudelleenkerroinnat pyrkivät nimenomaan pitämään perinteisiä tarinoita hengissä kulttuurissaan.

Tämän motiivin taustalla on käsitys siitä, että tarinat ja kulttuurin piirteet ansaitsevat tulla säilytetyksi ja ansaitsevat tulla koetuksi ja kulutetuksi. Taiteen ja tiedon saattamista (laajemman) yleisön saataville pidetään arvokkaana asiana sinänsä (vrt. *access principle*, Young 2010, 99).

Eräs esimerkki tällaisesta uudelleenkirjoittamisesta löytyy kotimaastamme. Lastenkirjailija ja kuvittaja Mauri Kunnas (s. 1950) on kirjoittanut monia tuttuja tarinoita, kuten *Kalevalan* ja *Seitsemän veljestä* lapsille, eli uudelle yleisölle ja eri mediumiin. Teoksillaan hän haluaa sivistää lapsia ja itseään. (Gustafsson 2017.) Vastaavia adaptointeja löytyy kirjallisuudesta todella paljon: Suomesakin monista klassikkoteoksista on tehty omia lasten versioita. Vastaavasti viattomammista saduista on voitu tehdä aikuisten versioita, jotka voivat olla pidempiä, väkivaltaisempia ja eroottisempia, mikseivät jopa pornografisia.

Kun esimerkiksi plagiointitapauksia käsitellään oikeudessa tai yleisessä keskustelussa, tämä motiivi nousee helposti myös syytetyn puolustukseksi. Esimerkin tästä antaa Williams (2015, 176) omasta romaanistaan *Cokcraco* (2013). Romaanin päähenkilö plagioi bantukirjailijoiden klassikkoteoksia, mutta oikeudenkäynnissä hän vetoaa siihen, että kyseiset teokset ansaitsevat tulla jälleen kuulluksi, että hän pyrki luomaan niille renessanssin. Vaikka kyseessä onkin fiktiivinen esimerkki, on se uskottava: jotkut pitävät tarinoiden lukemista ja säilymistä niin tärkeänä, että ovat valmiita tuottamaan kirjallisuutta kyseenalaisin ja tuomittavin keinoin.

## 4.2 Imartelun korkein muoto

Sanonta kuuluu: kopiointi on imartelun korkein muoto. Tämän sanonnan valossa myös uudelleenkirjoittamista ja -kerrontaa voidaan pitää osoituksena siitä, että kirjoittaja on arvostanut alkuperäistä niin paljon, että on halunnut jäljitellä sitä ja käyttää sitä oman työnsä materiaalina. Kenties kirjoittaja on lukiessaan toivonut voivansa joskus kirjoittaa jotain yhtä hienoa. Kenties hän kokee tarvetta levittää ihailemansa teoksen ilosanomaa ja tuoda sen uusien yleisöjen saataville. Tai ehkä laajentaa sitä (määrällisesti), jotta nautittavaa olisi enemmän.

Keski-Maastaan tunnettu fantasiakirjailija J. R. R. Tolkien käytti *Kalevalasta* tuttua Kullervon tarinaa: hän teki siitä oman versionsa (keskeneräinen käsikirjoitus julkaistu teoksessa *Kullervon tarina*, 2016) ja lisäksi käytti sitä aineksena aivan uuteen tarinaan, josta tuli osa *Silmarillionia*, Keski-Maan historiaa, ja lopulta myös oma teoksensa (*Húrinin lasten tarina*, 2006). Tolkienin tiedetään olleen Kalevalan ja suomen kielen suuri ystävä, ja hän puhuu *Kalevalasta* hyvin ihailevaan sävyyn (esim. Tolkien 2016).

*Kullervon tarinassa* Verlyn Flieger (2016a, 9) kuvaa asiaa näin: ”Uudelleen kerrottu poloisen Kullervon taru oli raaka-ainetta, josta Tolkien kehitti yhden väkevimmistä kertomuksistaan, Húrinin lasten tarinan”. Myöhemmin Flieger täsmentää: ”[I]lman Kalevalaa ei olisi Kullervon tarinaa ja ilman Kullervon tarinaa ei olisi Túrinia” (Flieger 2016a, 16). Näinpä siis Tolkienin *Kalevalaa* ja sen Kullervoa kohtaan kokema ihailu kulminoitui uusien tarinoiden syntyyn.

Olisi kiinnostavaa tietää, kuinka hypotekstien kirjailijat suhtautuvat tällaiseen motiiviin ja teostensa ihailevaan käyttämiseen. Kokisivatko he todella tulevansa imarrelluiksi? Kokisivatko, että heidän reviirilleen astutaan? Loukkaantuisivatko he? Varmaa vastausta ei tähän(kään) kysymykseen voi saada, sillä reaktiot varmasti riippuisivat sekä itse kirjailijasta että tämän teoksen pohjalta tehdystä palimpsestista. Kirjailijat eivät kuitenkaan yleensä itse saa päättää, tulevatko heidän teoksensa uudelleenkirjoitetuiksi ja kuinka, koska useimmiten he ovat jo kuolleita (vrt. Hermans 1985, 236).

Joillekin esimerkiksi parodioiduksi tuleminen voi olla kunnia ja hauska kokemus, toisille se saattaa olla loukkaus. Niin ikään esimerkiksi pastissien tai muiden ei-satiiristen palimpsestien kohdalla saattaa nousta esiin plagioinnin problematiikka sekä palimpsestin kirjoittajan itsekkäät syyt: haluaako tämä kenties ratsastaa hypotekstin kirjan suosion aallolla? Cowart (1993, 28) pitää mahdollisena, että kirjailijat pyrkivät hyödyntämään isäntätekstien tuttuutta ja ymmärrettävyyttä. Voisiko kirjailija siis olla varma, että hänen teoksensa päätyminen palimpsestin rakennuspalikaksi on imartelua?



### 4.3 Päivittäminen ja parantaminen

Tämä aihealue on käsittelemistäni laajin ja liittyy samalla jo esiteltyihin emansipatorisen kirjallisuuden aloihin. Tässä luvussa esittelen tapoja, jolla uudelleenkirjoittamisella tai palimpsestin kirjoittamisella kirjoittaja pyrkii korjaamaan teoksessa (tai, kuten aiemmin todettiin, kulttuurissa tai diskurssissa) olevia puutteita, jotka nykyisessä kontekstissa voivat tehdä hypotekstistä vähemmän vaikuttavan, toimivan ja houkuttelevan lukuelämyksen. Kirjailija voi kokea, että teoksessa on selkeitä ”virheitä” jotka tulisi korjata, tai sitten hän kokee, että jokin siinä – kieli, kuvasto, arvomaailma – on niin vanhentunut, että muuten hyvä tarina ei enää nyky-yhteisölle toimi.

Jopa Grimmin veljekset ovat satuja kerätessään parannelleet niitä lisäämällä niihin sanontoja, jotta tekstit vaikuttaisivat folkloristisesti autenttisemmilta (Wienker-Piepho 2004, 44). Thomas Mann on kirjoittanut neliniteisen teoksen *Joosef ja hänen veljensä*, jossa hän pyrkii tekemään Raamatun elliptisestä kertomuksesta täydemmän, jotta kylkylukija käsittäisi ja hyväksyisi sitä tarinana paremmin (Saariluoma 2000, 44). Samoin Tolkien korjasi epä johdonmukaisuuksia Kullervon tarinasta, johon hän oli hyvin viehtynyt:

[K]ertomus Kullervosta tosiaan on ”outo” [– –]. Kysymyksessä on hämmentävä sekamelska toisiinsa löyhästi liittyviä episodeja, joissa ihmiset tekevät käsittämättömiä asioita selittämättömistä syistä tai aivan vääristä syistä tai ilman minkäänlaista syytä. Kullervoa lukuun ottamatta henkilöt ovat yksilöllisiä – ilkeä setä, julma kasvatti äiti, vääryyttä kärsinyt tyttö; ja vaikka Kullervo itse onkin monitahoisempi, hän on arvoitus sekä itselleen että niille, jotka hänet kohtaavat. Tolkienin versiossa suuri osa tarinan outoudesta on kuitenkin kadonnut, sillä siinä syyt, seuraukset, motiivit ja lopputulos on huolella liitetty toisiinsa. Tolkienilla on jo oma metodinsa: hän pyrkii muokkaamaan perinteisen tarinan oman makunsa mukaiseksi, täyttämään siinä olevat aukot ja siistimään irtonaiset langanpäät pois. (Flieger 2016b, 145.)

Tällaisella korjaavalla ja parantavalla uudelleenkirjoittamisella voidaan esimerkiksi pyrkiä tuomaan vaiennetut äänet kuuluviin. Esimerkiksi Väinö Linnan klassikko *Tuntematon sotilas* sai vuonna 2017 eräänlaisen lisäosan nimeltä *Toinen tuntematon*, joka kertoo novellein samaa tarinaa niiden henkilöiden tai ihmisryhmien näkökulmasta, jotka jäävät alkuperäisessä teoksessa pimentoon. Novellikokoelma nostaa erityisesti kotirintaman naisia estradille. Etelä-Saimaan arviossa teosta kuvaillaan ”vastakirjoitukseksi ja uustulkinnaksi Väinö Linnan maskuliiniselle äijäsaagalle” (Forsström 2017).

Toinen kotimainen esimerkki tulee näyttämötaiteen puolelta. Kirjailija E. L. Karhu (s. 1982) käsikirjoitti vuonna 2016 näytelmän nimeltä *Prinsessa Hamlet*. Näytelmällä hän halusi muuttaa hulluuden glorifointia ja kertoa tarinan hulluudesta ja mielisairaudesta ilman ”haitallisia” näkö-

kulmia. Näin syntyi näytelmä, jossa on myös esikuvansa mukaiset sukupuoliroolit käännetty nurin. (Vilkman 2017.)

Karhu ei tosin toiminut tässä tapauksessa niin, että hän olisi nähnyt nimenomaan William Shakespearen *Hamletissa* hulluuden glorifiointia ja halunnut korjata sen hypotekstissä, vaan ilmiö haittasi häntä nimenomaan tosimaailmassa. Sen jälkeen hän mietti pitkään, minkä tarinan kautta hän voisi käsitellä asiaa ja esittää asiaa toisin ja muuttaa vääryyttä. Kohteeksi valikoitui Shakespearen kuuluisa näytelmä. (em.)

Karhun lisäksi yleiseen vääryyteen on palimpsestin keinoin tarttunut kirjailija Donna Jo Napoli (s. 1948). Napoli on esimerkki kirjailijasta, joka on kirjoittanut useita eri satuja uudelleen. Näissä hypertekstisissä tarinoissa hän on muuttanut moniakkin asioita. Usein hänen teoksissaan esiintyy jokin hahmo, joka on väärinymmärretty tai marginaaliseksi jätetty aiemmissa kerronnoissa (esim. Tomlinson 2012). Kuulemma kerran Napolin tytär oli kysynyt, miksi saduissa on niin paljon ilkeitä äitipuolia, mutta ei ilkeitä isäpuolia? Siitä syntyi teos *The Magic Circle*, joka käänsi tämän nimenomaisen asetelman nurin. (Phillips 2017.) Muissakin teoksissa Napoli on puuttunut esimerkiksi juuri naiskuvaan ja sukupuolien rooleihin. Perinteisten roolien kyseenalaistaminen tuttujen ja perinteisten tarinoiden läpi voi olla erittäin tehokasta ja vaikuttavaa.

Napoli kyseenalaista ilkeän äitipuolen myytin, Michael Tournier taas on kyseenalaistanut esimerkiksi robinsonadien myyttiä teoksessaan *Perjantai* (ks. Saariluoma 2000, 46). Tournierin kerrotaan mieltävän ”tehtäväkseen kirjailijana ennen kaikkea näiden ihmisten elämää ympäröivien myyttien rikastamisen, muuntelun ja uudistamisen siten, että ne puhuttelisivat hänen aikalaisiaan – toimisivat paremmin ’happena heidän sielulleen’” (Meretoja 2000, 191). Hän on siis malliesimerkki uudelleenkirjoittajasta, jonka kirjoitusta on motivoinut tämä päivittämisen ja parantamisen tarve.

Tarpeet ja halut muuttaa teosta tietyille yleisölle tai mediumille sopivammaksi voi tehdä myös vähemmän jaloin perustein. Otetaan esimerkiksi disneyfikaatio.

Disneyfikaatio merkitsee sitä, että Walt Disney Studion piirroselokuvaksi adaptoitavaa tarinaa muutettiin sopimaan Walt Disneyn visioon (Van Coillie 2017, 138). Muutoksia uudelleenkerrottuun satuun on tehty vastaamaan tietyn henkilön näkemyksiä, joiden voimme vain olettaa perustuneen omien mieltymysten lisäksi yleisön tuntemiseen ja palvelemiseen. Van Coillie esittelee tästä esimerkkinä H. C. Andersenin sadun *Pieni merenneito* kokemat muutokset sen siirtyessä valkokankaalle. Disney muutti Pienen merenneidon tarinan moraalia lapsille (em., 137). Lisäksi *Pienessä merenneidossa* piti Disneyn mielestä muuttaa esim. Andersenin tarinan uskonnollisen opetuksen läsnäoloa, koska se ei sopinut 80-luvun Yhdysvaltojen näkemykseen koulutuksesta ja kasvatuksesta (em., 139).

Esimerkkejä olisi mahdollista esitellä sivukaupalla.

Kiinnostavaa on pohtia, että mikäli kirjoittajat voivat ottaa teoksen parantamisen ja päivittämisen asiakseen, miksei sitä tehdä vielä enemmän? Maailma on väärällään keskinkertaisia ja huonoja kirjoja, joiden tekijänoikeudet ovat rauenneet – mikseivät kirjailijat ota tehtäväkseen tehdä niistä parempia? Syy tähän löytyy nähdäkseni luvun alussa esittelemästäni merkittävyyden ajatuksesta. Jotta kirjailija haluaisi kirjoittaa kirjan uusiksi, teoksella (tai aiheella, jota teoksen kautta voi käsitellä) tulee olla kirjailijalle tai yleisölle tai molemmille erityistä merkitystä, jotta kirjailija sitoutuu siihen ja tekee siitä palimpsestin.

#### 4.4 Kokeilunhalu

Kokeilunhalusta kumpuaavaa tarinoiden kirjoittamista uudelleen toisin käytetään myös kirjallisuuden, ei ainoastaan kirjoittamisen opettamisen välineenä. Rob Pope on kehittänyt tekstuaalisen intervention metodin, jota on käytetty nimenomaan opetuksellisessa tarkoituksessa. Hänen teoksensa *Textual Intervention: Critical and Creative Strategies for Literary Studies* pitää sisällään paljon konkreettisia harjoituksia tekstien. Tekstiä interventoidaan eli siihen puututaan, sitä kokeillaan. Kirjoittaja kokeilee, mitä tekstille tapahtuu, jos siitä muutetaan jotakin. (Pope 1991, 1; 4.)

Uudelleenkirjoittaminen voi tosiaan toimia kirjailijalle henkilökohtaisena harjoituksena tai kokeiluna: millainen tästä teoksesta tulee, jos sukupuoliroolit vaihdetaan päikseen? Kuinka tämä tarina menisi, jos se sijoittuisi 2000-luvulle? Mitä jos tarina kerrottaisiin sivuhenkilön näkökulmasta?

Näin toimiessaan kirjailija voi haastaa taitonsa tai uteliaana kokeilla, mitä kirjallisella kokeilulla saa aikaan. Jotkut kirjoittajat tekevät tätä myös omille teksteilleen, kirjoitusharjoituksena tai muuten vain. Tällaisia tehtäviä voi tulla vastaan kirjoittamisen opiskelijoilla, ja silloin luultavasti harjoitellaan jotain teknistä taitoa, jota saattaa tarvita tulevaisuudessa. Silloin esimerkiksi poliittiset ja esteettiset tavoitteet lienevät minimissä. Kokeiluilla kunnianhimoisempi kirjailija voi myös tutkia, mikä olisi hyvä tapa toteuttaa hänen visiotaan: hänhän voi haluta esimerkiksi kokeilla, kuinka hän voisi omalta osaltaan vaikuttaa esimerkiksi siihen, että vähemmistöt tulisivat paremmin edustetuksi kirjallisuudessa.

Esimerkki tällä tavalla ideoidusta palimpsestisesta teoksesta on Johanna Sinisalon (s. 1958) romaani *Sankarit*. Nuortenromaani on kirjoitettu *Kalevalan* pohjalta. Sinisalo (2004, 30) kuvailee, kuinka hän kerran pohti: ”entä jos Kalevala sijoittuisikin nykyaikaan?”. Hän päätti noudattaa ideaa ja seurata kirjoitusprosessissa *Kalevalaa* (jota hän kutsuu ur-tekstiksi) mahdollisimman tarkkaan (em., 31).

Kerroin aiemmin, että myyttien käyttämisellä teoksien pohjana haetaan uutta ratkaistua tai vastausta vanhaan pulmaan. Joistain myyteistä näitä vaihtoehtoisia vastauksia on saatettu kirjoittaa jo niin paljon, että niistä on enää vaikea keksiä näkökulmaa, jota ei olisi jo käsitelty. Esimerkiksi monille tuttu prinsessasatu Tuhkimosta on tarina, jota on varioitu niin paljon, että on vaikeaa löytää kysymystä, johon jollain uudelleenkirjoituksella ei olisi jo yritetty vastata. Tarinallista ja kirjallista kenttää ei kuitenkaan voi saturoida vain yhden tarinan hyperteksteillä. On kuitenkin mahdollista, että kirjoittaja on jostain syystä silti niin sitoutunut juuri Tuhkimo-tarinaa, että hän haluaa sen kuluneisuudesta huolimatta käyttää juuri sitä. Vaikka maailmassa ennestään on lukemattomia versioita siitä, se ei tarkoita, etteikö tästäkin voisi tulla onnistunut – sille vain ei välttämättä riitä enää lukijoita, jos teos ei pysty vakuuttamaan kirjamarkkinoita siitä, että sillä on vielä jotain uutta sanottavaa.

#### 4.5 Laiskuus?

Voisiko uudelleenkirjoittamiseen liittyä myös laiskuutta tai kyvyttömyyttä keksiä omia ideoita? Tämä alaluku jää lyhyeksi, koska vastaus on melko selvä ”ei”. Wienker-Piepho (2004, 48) painottaa, että (fantasia)kirjailijat eivät käytä folkloren aineksia mielikuvituksen tai luovuuden puutteestaan.

En tietenkään pidä tätäkään skenaariota täysin mahdottomana. On olemassa ihmisiä, joilla ei omasta takaa ole riittävästi mielikuvitusta tai halua käyttää aikaa tarinoiden keksimiseen. Kuitenkaan tällaiset ihmiset eivät välttämättä lähde alun alkaenkaan omaehtoisesti kirjoittamaan kirjaa. Ja jos lähtisivät, myöntäisivätkö he, että valitsivat uudelleenkirjoittamisen tien laiskuuttaan tai kyvyttömyyttään?

Mistä päästäänkin toiseen pointtiin: vaikka kirjailija voisi kokea olevansa laiska keksimään uusia juonia ja henkilöitä, tämä syy ei voisi olla hänen ensisijainen syynsä alkaa kirjoittaa hypertekstiä. Kun puhutaan kulttuurisesta (kirjallisuuden, ideoiden, tarinoiden, ym.) ”kierrättämisestä”, syntyy siitä helposti vaikutelma jostain vähemmän luovasta prosessista (Moraru 2001, 7). Uudelleenkirjoittaminen vaatii kuitenkin luovuutta, mielikuvituksellisuutta ja pitkäjänteisyyttä, vaikka omaperäisiin tarinalinjoihin ei tarvitsisikaan käyttää energiaa.

#### 4.6 Ahneus?

Voisiko kirjailija sitten ryhtyä kirjoittamaan palimpsestia, koska uskoo tienaavansa sillä paremmin rahaa tai saavansa enemmän mainetta? Tekevähän suuret elokuvastudiotkin jatko-osia toistensa perään ja saduista tehdään yhä uusia adaptaatioita, koska niiden tiedetään myyvän, eikö niin?

Toisin kuin edellisessä kohdassa, nyt vastaus ei ole yksiselitteinen ”ei”. Kirjailijan kohdalla on vaikea puhua ahneudesta, koska nykyään Suomessa kirjailijat tienavat hyvin vaatimattomia summia. Vain harva henkilö pystyy todella elättämään itsensä kirjoittamisella. Siksi on vaikeaa kuvitella, että ahneus toimisi kenelläkään motivaattorina kirjoittaa ja julkaista kirja, oli kyseessä sitten palimpsesti tai ei.

Kuitenkin ahneuden osatekijyydelle löytyy hieman enemmän tukea. Se, että satujen ja myyttien uudelleenkeronnat ovat niin suosittuja, liittyy myös vahvasti siihen, että ne myyvät.

Suomen kirjallisuushistoriasta löytyy esimerkkejä siitä, kuinka ahneus on luultavasti myötävaikuttanut kirjan kirjoittamiseen ja julkaisemiseen, nimittäin Lahja Valakiven (1892–1956) *Tarssa*-kirjat. *Tarzan*-kirjojen suomennoksien ja Tarzan-adaptaatioiden (ja myös Tarzan-suomennosten) julkaisemisen motivaattorina oli Lehtosen (2014, 24) mukaan selvästi niiden suuri suosio, joskin hän myöntää, että myös sosiaaliset ja poliittiset vaikuttimet olivat myös julkaisupäätösten taustalla.

Kun ilmiö ilmaistaan niinkin arvottavan adjektiivin kuin ”ahneus” kautta, on tätä motivaattoria helppo pitää kyseenalaisena. Kuitenkin se on pohjimmiltaan hyvin ymmärrettävä: useimmat meistä haluavat tulla taloudellisesti toimeen itsenäisesti, ja jos palimpsestien kirjoittaminen on siihen käytettävissä oleva keino, miksei henkilö sitä käyttäisi? Jos ahneus on ainoa ”riike”, johon kirjailija kirjoitus- ja julkaisutyössään syyllistyy, on hänen työnsä moneen muuhun ammattikuntaan verrattuna eettistä.

Cowart (1997, 28) ehdottaa symbioottisen kirjallisuuden tuottamiselle myös tällaisen syyn: kun uudelleenkirjoittajan ihailema tai esikuvanaan pitämä kirjailija kuolee, hän tuottaa symbioottista kirjallisuutta ikään kuin itsekehuna – oletan Cowartin tällä tarkoittavan sitä, että kirjailijan kuoltua tämän ihailija haluaa esitellä sekä kirjailijan että omaksi kunniaakseen taitoja, joiden mallina hän on kirjailijaa pitänyt. Ahneudesta tässä ei suoranaisesti liene kyse, mutta jonkinlaisesta itsekkyydestä. Kuitenkin Cowartin visio vaikuttaa minusta kaukaa haetulta, etenkin, koska kirjailijan kuolema ei vielä tarkoita, että hänen työtään saa käyttää.

## 5. UUDELLEENKIRJOITAMISEN HAASTEET

Kun teoksesta tehdään palimpsesti, täytyy miettiä monia asioita ja kohdata haasteita, joita esimerkiksi aivan jokainen romaanikirjailija ei joudu kohtaamaan. Sen lisäksi, että kirjailija joutuu muidenkin kirjailijoiden tavoin tekemään parhaansa ylipäänsä kirjoittaakseen toimivan teoksen, josta lukijat pitävät ja johon hän itse on tyytyväinen, hän joutuu ottamaan huomioon alkuteoksen kunnioittamisen. Joidenkin teosten kannalla tämä on erittäin haastavaa, joissain tapauksissa vain vähäinen lisävaiva. Kirjailijan täytyy vähintäänkin tietää, mitä asioita hänen on varottava ja huomioitava.

Kirjailijan kannalta lohdullista on kuitenkin tietää, että tiettyjä sudenkuoppia lukuun ottamatta on mahdotonta määritellä tarkkaan, mikä on onnistunut tai mikä on epäonnistunut palimpsesti. Esimerkiksi Cowart (1993, 132) huomauttaa, ettei mikään luenta voi olla vääränlainen, koska mikään luenta ei ole myöskään samanlainen. Jos uudelleenkirjoittaminen on samalla luentaa, sama ”kaikki käy” -asenne on sovellettavissa myös palimpsesteihin. Palimpsestin kirjoittamiseen on monia tapoja ja niistä on mahdoton erotella yhtä täydellistä.

Seuraavaksi esittelen kolmeen pääryhmään jaottelemani keskeiset uudelleenkirjoittamisen haasteet. Ne eivät ole selvärajaisia eivätkä etenkään toisensa poissulkevia: etenkin eettiset ja sosiaaliset haasteet ovat usein kytköksissä toisiinsa.

### 5.1 Tekijänoikeudelliset syyt

Kun mietitään, mistä on sallittua kirjoittaa versioita, on ensimmäiseksi huomioitava lait. Aluksi kirjoittajan on varmistettava, että se, mitä hän tekee, ei riko Suomen tai muun kirjoittamisen kannalta olennaisen maan lakia. Tekijänoikeuslaki määrittelee tekijänoikeuden keston sekä summittaisesti sen rajat.

Tekijänoikeuslaki toteaa:

Teosta älköön muutettako tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa tahi omalaatuisuutta loukkaavalla tavalla, älköönkä sitä myöskään saatattako yleisön saataviin tekijää sanotuin tavoin loukkaavassa muodossa tai yhteydessä (Tekijänoikeuslaki 2015/607, § 3).

Tekijänoikeus kieltää käyttämästä toisen työn tuloksia tällaisiin tarkoituksiin, muutamalla poikkeuksella. Ensimmäinen niistä on tekijänoikeuden voimassaolon aika:

Tekijänoikeus on voimassa, kunnes 70 vuotta on kulunut tekijän tai, jos kysymys on 6 §:ssä tarkoitettusta teoksesta, viimeksi kuolleen tekijän kuolinvuodesta (Tekijänoikeuslaki 2015/607, § 43).

70 vuotta pätee silloinkin, kun teoksen tekijän henkilöllisyys ei ole yksiselitteisen selvä:

Teokseen, joka on julkistettu tekijän nimeä taikka yleisesti tunnettua salanimeä tai nimimerkkiä ilmoittamatta, on tekijänoikeus voimassa, kunnes 70 vuotta on kulunut siitä vuodesta, jona teos julkistettiin (Tekijänoikeuslaki 2015/607, § 44).

Tekijänoikeuden suoja-ajan jälkeiseen aikaan on siihenkin eräs tiukennus:

Jos kirjallisen tai taiteellisen teoksen suhteen tekijän kuoltua menetellään julkisesti sivistyksellisiä etuja loukkaavalla tavalla, on asetuksella määrättävällä viranomaisella valta, vaikka tekijänoikeus on lakannut tai sitä ei ole ollut, kieltää sellainen menettely (Tekijänoikeuslaki 2015/604, § 53).

Jos kirjailija kuitenkin haluaa käyttää hypotekstinä kansansatua, myyttiä tai muuta perinnetarinaa, hän pääsee helpommalla, sillä näiden tekstilajien edustajat ovat usein sekä tekijättömiä että riittävän vanhoja. ”Folklore ei tunnusta tekijänoikeutta”, toteaa yksiselitteisesti Wienker-Piepho (2004, 39). Saduilla tosin voi olla kirjailija, jonka teoksia tekijänoikeuslaki vielä suojaa: esimerkiksi suomalainen kirjailija Anni Swan on kuollut vuonna 1958, joten hänen kirjoittamiaan satuja ei siksi vielä ole sallittua käyttää omiin taiteellisiin töihin vapaasti. Jos kyse taas on kansansaduista, Wienker-Piephon toteamus pitää selvästi paikkansa.

Tekijänoikeuslaissa on uudelleenkirjoittamisen kannalta myös yksi poikkeus, tai jopa poraanreikä. Se esimerkiksi sallii teoksen parodioinnin. Parodiankaan rajat eivät tosin aina ole selviä.

## 5.2 Eettiset syyt

Moraalin vaikutuksesta kirjailijan työhön voisi tehdä oman pro gradun. Tässä pyrin käsittelemään aihetta vain pintapuolisesti ja tarkastelen, mitä moraalisia kysymyksiä palimpsestin kirjoittaja voi kohdata kirjoitustyöhönsä liittyen.

Jokaisella kirjoittajalla on lähtökohtaisesti vastuu siitä, mitä hän julkaisee ja mitä hän kirjoituksissaan väittää. Kun kirjoittaa muiden tekemien tarinoiden pohjalta, voi törmätä ongelmiin, joita jokaisella kirjailijalla ei tule vastaan yhtä usein. Seuraavaksi pohdin, mitä eettisiä näkökulmia palimpsestin kirjoittaja voi joutua kohtaamaan. Siinä missä tekijänoikeuslaki on vielä kohtalaisen selvä tai vähintäänkin ammattilaisen tulkittavissa pätevästi, eettisissä kysymyksissä ei ole aukottomia oikeita vastauksia.

Kirjoittaessaan ja julkaistessaan palimpsestin kirjailija joutuu miettimään hypotekstiä sekä suhdettaan siihen. Asettaako hän teoksen oikeanlaiseen valoon? Tekeekö hän sille oikeutta? Mitä

jos palimpsestista tulee tunnetumpi kuin sen hypotekstistä, tai mitä jos palimpsestikirjailija vie näkyyvyyttä hypotekstin tai -tekstien kirjoittajilta?

Kun puhumme nimenomaan kansansatujen ja myyttien uudelleenkirjoittamisesta, nousee erityisesti kulttuurinen omiminen<sup>5</sup>, kulttuurinen lainaaminen eli kulttuurinen *appropriatio* tärkeäksi eettiseksi pulmaksi. Kulttuurisella omimisella tarkoitetaan ilmiötä, jossa henkilö tai ihmisryhmä ottaa toisen kulttuurin omaisuutta tai piirteitä omaan käyttöönsä omassa kontekstissaan. Kulttuurinen omiminen on ongelmallisinta silloin, kun omijana on hallitsevammassa asemassa omittavaan kulttuuriin nähden. Kulttuurisen *appropriation* kohteena voivat olla taiteen tuotokset, mutta myös ihmisten jäänteet, arkeologiset löydökset, antropologinen data, tieteellinen tietämys, geneettinen materiaali, maa (Young 2010, 2).

Kulttuurinen omiminen on ja voi olla haitallista ja loukkaavaa monella tapaa. Youngin (2010, 18) mukaan se voi olla vertauskuvallisesti varastamista, eli siinä käytetään ilman oikeutta jotain toisen omaa, tai se saattaa aiheuttaa vahinkoa ilman, että mitään konkreettisesti riistetään: esimerkkeinä hän mainitsee taloudellisten ja koulutusmahdollisuuksien rajoittumisen tai oman kulttuurin säilyttämisen rajoittumisen. Lisäksi *appropriatio* voi olla moraalisesti väärin, vaikka se ei aiheuttaisikaan tekona merkittävää konkreettista haittaa.

Se tarkoittaa tietysti sitä, että kulttuurin edustajat kokevat teon loukkaavana. (em., 26.) Myytin uudelleenkirjoittamisen mahdollisina *appropriatio*-ongelmina Young (em., 49) pitää esimerkiksi sitä, ettei kirjoittaja tunne täysin kaikkien käyttämiensä elementtien symbolista merkityksiä, tai ettei tämä itse usko myyttiin, jota kertoo, joista molemmista seuraisi, ettei lopullinen työ olisi täysin autenttinen. Se voi olla ongelma erityisesti niille, joille kerrotut asiat merkitsevät enemmän ja alkuperäisemmällä tavoilla kuin kirjoittajalle. Hurka (1994, 184) on kiteyttänyt asian osuvasti: ”If a white treats a Native subject, he or she is likely to get it wrong and, worse, to be taken by whites as getting it right”.

Kun kirjoittaja representoi tai hyödyntää jotakin kulttuuria tai kulttuurin elementtiä, hänen täytyy pohtia, voiko hän tehdä sille oikeutta. Jos hän epäonnistuu, hän voi jopa vahvistaa heikommassa asemassa olevalle vähemmistölle vaikutelmaa siitä, että enemmistö toimii aina näin: hän vahvistaa stereotypiaa etuoikeutetusta enemmistökansalaisesta, joka käyttää itsevarmasti vähemmistökulttuurin elementtejä osaamatta esittää niitä oikein.

Kirjailijan täytyy siis olla varma, että hän pystyy esittämään lainaamansa asian ”oikein”, jottei siitä tulisi haitallista omimista. Julien Marillier (Worldcon 2017b) totesi Worldconin ohjelma-

---

<sup>5</sup> Joidenkin lähteiden mukaan kulttuurinen lainaaminen ei ole kulttuurisen omimisen synonyymi (ks. esim. Laiti 2018). Siksi käytän itse käsitteitä *appropriatio* ja omiminen, joista välittyy paremmin ilmiön rajaaminen haitallisiin tapoihin, joilla kulttuurin ulkopuoliset voivat sen tuotteita ja piirteitä käyttää. Lainauksella tarkoitetaan neutraalimpaa ei-omien asioiden esiintymistä teoksessa.



numerossa ”Crafting a fantasy novel from mythology”, että uudelleenkirjoittamisen haasteisiin kuuluu tekijän kannalta ehdottomasti se, että esimerkiksi mytologia on tunnettava todella hyvin, jos sitä aikoo muuttaa. Silloin riskit ”väärälle” esittämiselle kasvavat.

Kun kulttuurin ulkopuolinen julkaisee approprioitua taidetta, tämä saattaa samalla riistää kulttuurin edustajilta itseltään mahdollisuuden saattaa taidetta yleisön äärelle, sillä yleisöllä on yleensä rajallisesti huomiointikykyä (Young 2010, 25). Toisaalta Young (em., 116) väittää myös, ettei kirjoilla ole vain rajattua määrää lukijoita ja ostajia, eivätkä approprioidut kirjat välttämättä todellisuudessa riistä muista kirjoilta markkinatilaa.

Kuten jo tuli ilmi, kulttuuriseen appropriatioon liittyy vahvasti kulttuurien ja kansallisuuksien valta-asemien väärinkäyttöä. Käytännössä kirjailijan tulisi jo hypotekstiään valitessaan osata ottaa huomioon, ettei hän tule omineeksi toisten kulttuuria, etenkin (kenties jopa nimenomaan) sellaista kulttuuria, joka on tai on ollut pitkään alistetussa asemassa tai vähemmistönä. Kulttuurinen appropriatio nähdään hyvin vahvasti liittyvän siihen, että rikkaat ja vahvat enemmistö-kulttuurit hyväksikäyttävät alkuperäisiä ja vähemmistökansoja, jolloin siihen liittyy lähtemättömästi myös vähemmistöjen alistaminen (Young 2010, ix).

Teoriassa turvallisin ratkaisu olisi käyttää vain ja ainoastaan oman kulttuurin ja yhteisön materiaalia. Pitemmän päälle näin tiukka linja ei kuitenkaan palvelisi taidetta. Kulttuurinen appropriatio on liki väistämätöntä taiteissa, kaikissa kulttuureissa, sitä on kaikkialla (esim. Young 2010,1). Myöskään kaikki taiteilijoiden appropriatio ei ole kulttuurista appropriatiota (em., 4).

Ehdottoman kiellon linja ei myöskään takaisi sitä, että (vähemmistö)kulttuurit tulisivat esitetyksi hyvin ja oikein taiteessa (sikäli kuin jokin representaatio on mahdollista määritellä ”hyväksi” tai ”oikeaksi”). Salman Rushdie (1991, 14) on kommentoinut asiaa näin: ”There are terrible books that arise directly out of experience, and extraordinary imaginative feats dealing with themes which the author has been obliged to approach from the outside”. Ilman kulttuurista omimista olisi jopa moni taiteen rakastettu tyyliuunta voinut jäädä syntymättä.

Myös Ellen Kushner (Worldcon 2017b) on puhunut kulttuurisen omimisen täyskiellon harmillisista vaikutuksista ohjelmassa, että jos kirjailija saisi käyttää vain omaa kulttuuria, maailmassa olisi vähemmän kirjoja. Hän kuitenkin tarkensi: ”Mutta jos [teoksessa esiintyvä, omittava] asia kuuluu elävälle traditiolle, on oltava varovainen” (Worldcon 2017b). Tämä jättäisi vapaasti käytettäväksi materiaaliksi jo kadonneiden sivilisaatioiden ja kulttuurien perinteet. Tosin nähdäkseeni se, että niin sanotusti kaikki potentiaaliset loukkaantujat olisivat kuolleita, ei automaattisesti tee omimisesta täysin puhtoista. Muutosten tekemistä ei muutenkaan tulisi kirjailijan työssä leimata vaarallisiksi tai haitallisiksi asioiksi, sillä usein uudelleenkirjoittamisen muodosta riippumatta ne ovat tarpeen. Kuten Mark Tomkins (Worldcon 2017b) kommentoi, kirjoittaja joutuu jatkuvasti

miettimään sitä, palveleeko hän ensisijaisesti mytologiaa vai lukijaa. Tällöin kirjoittaja voi joutua pohtimaan, pysyykö hän uskollisena alkuteokselle, vai muuttaako sitä, jotta se olisi lukijoille miellyttävämpi kokemus.

Tästä voimmekin siirtyä appropriatian tunnistamisen ongelmaan. Se, että kulttuuri on representoituna taideteoksessa, ei vielä tarkoita, että kulttuuria olisi approprioitu (Young 2010, 8). Lisäksi aina ei ole mahdollista aukottomasti määritellä, ketkä kuuluvat kulttuuriin ja ketkä eivät (em., 16). Se, onko jokin väärin vai ei, riippuu aina ajasta ja paikasta. Jokin asia voi olla sallittua toisaalla ja toisessa ajassa, mutta toisessa tilanteessa hyvinkin väärin. (Vrt. em., 143.)

Kulttuurinen omiminen ja toisten kulttuurien tarinoiden käyttäminen vaikuttaa tämän varjolla luultavasti vaaralliselta tieltä. Sitä se voi olla, mutta mielestäni kirjailijan on mahdollista väistää näitä vaaroja ottamalla asioista selvää. Hän voi selvittää, minkälaiset asiat todennäköisesti voitaisiin tulkita loukkaavana ja haitallisena omimisena, tai onko tietyn kulttuurin aineksilla erityistä approprioiduksi tuleminen taustaa. Näin kirjailija voi kartoittaa tapoja, joilla hän voisi käyttää lainattuja elementtejä oikein, jos voi.

Monille toisista kulttuureista lainaamisessa olennaisempaa on se, *kuinka* asiaa käytetään, kuin se, mistä tai keneltä se on omittu. Esimerkiksi Thomas Mannin tuotantoa analysoineet ovat pitäneet lainauksen lähdeä olennaisempana sitä, miten lainattua asiaa on käytetty ja miten se palvelee teoksen kokonaisuutta (Saariluoma 1998b, 52). Uskon, että jopa vähemmistöltä on mahdollista lainata aineksia ja käyttää niitä hyviin tarkoituksiin, vaikka se tie onkin riskialtis. Lisäksi kannattaa muistaa, että yleisö ja lainatun kulttuurin edustajat ovat lopullisia tuomareita siinä, onko lainaamisessa ”onnistuttu”, vai onko kuitenkin sorruttu haitalliseen appropriatioon.

Kirjailijan ja uudelleenkirjoittajan kannalta kulttuurisen omimisen haasteeseen helpotusta tuo myös se, että esimerkiksi aiheet, tarinat ja juonet eivät voi olla minkään kulttuurin tai kansan yksinoikeutta – samoin kuin ideoita ja juonia ei voi suojata tekijänoikeuslaillakaan. Young (2010, 81–82) toteaa yksiselitteisesti esimerkkinään *Romeo ja Julia*, että mikään kulttuuri, valtio tai edes yksilö, ei voi omistaa ideaa tarinasta, jossa on kaksi kilpailevan ja riitaisen suvun nuorta rakastavaista, koska se on liian yleinen tarina, jota esiintyy taatusti lukemattomissa kulttuureissa. Tietysti haasteeksi tulee erottaa, milloin kyse on tarinaelementistä, jota ei ole mahdollista omistaa, ja milloin taas tarinasta laajemmin ja yksityiskohtaisemmin, jota voi varastaa ja plagioida.

Kulttuurisen omimisen dilemmaan liittyy se, onko omittu asia kulttuurisesti merkittävä ”omistajalle” tai kenellekään (vrt. Young 2010, 91–93). Kirjailijan on siis mahdollista valita niin vähäpätöisiä tai epäolennaisia asioita, että lainauksen merkityksellisyyden vähäisyys pitää myös haitat minimissä.

Lopuksi nostan esille myönteisiä näkökulmia kulttuuriseen omimiseen. Palimpsestit voivat olla emansipatorisia, ja siten myös niillä voidaan omia takaisin sellaista, mitä ulkopuoliset ovat väärin approprioineet (vrt. Moraru 2001, 91). Youngin (2010, 102) mukaan kulttuurinen omiminen on mahdollista sallia myös muuten kyseenalaisissa tapauksissa, jos ilman sitä jokin taideteos tai vastaava olisi kadonnut kokonaan. Tätä hän kutsuu nimellä *rescue argument*. Parhaimmillaan siis kulttuurisella omimisella voi saavuttaa jotain hyvää, kunhan sitä tekevät oikeat ihmiset ja oikeille kohteille.

### 5.3 Sosiaaliset syyt

Vaikka jokin asia olisi lain mukaan mahdollista ja useimpien mielestä myös riittävän eettistä, voi vastaan tulla vielä muita, sosiaalisia syitä, jotka voivat rajoittaa tai muuten vaikuttaa kirjoittajan työhön, kun hän tekee palimpsestia. Nämä syyt liittyvät ennen kaikkea läpinäkyvästi uudelleenkirjoitetun teoksen vastaanottoon.

Tekijänoikeuslaki estää toista henkilöä hyötymästä taloudellisesti jonkun toisen työn tulokista. Siksi esimerkiksi plagiointi on väärin, ja lain lisäksi sitä pidetään myös sosiaalisessa mielessä tuomittavana. Kun tekijänoikeudet raukeavat, teon rangaistavuus poistuu lain silmissä, mutta muutuuko teon hyväksyttävyyttä välittömästi myös yleisön silmissä? Kyse ei ole pelkästään tulonmenetyksestä ja kunnian riistämisestä, vaan taiteellisesta arvosta ja taiteilijan kunniaista.

Palimpsestin kirjoittaja joutuu usein sietämään suoraa vertailua alkuperäistekstiin. Niin arkielämässä kuin kirjallisuuskriittisissäkin yhteyksissä adaptaatioihin suhtaudutaan usein väheksyvällä asenteella (Joosen 2014, 89). Cowartin (1993, 11) mukaan sellainen taiteilija, joka selvästi tai jopa huomiota herättävästi perustaa uuden kirjallisen työnsä ennestään olemassa olevaan materiaaliin joutuu kohtaamaan riskin, että häntä pidetään epäalkuperäisenä jäljittelijänä. Hän maalaa kuvan vierastekstien melko raa'asta kohtelusta:

The latecomer artist, moreover, would seem to run the risk of being perceived by readers as lacking maturity and originality; readers may, indeed, assume that the production of a guest text is somehow less admirable than the production of a host text. (Cowart 1993, 26.)

Uudelleenkirjoituksiin liittyvä kielteinen suhtautuminen tavallisten lukijoiden (ja kenties jopa tutkijoidenkin) keskuudessa kumpuaa romantiikan ajan alkuperäisyyden ihannoinnista, joka saa kaikki myöhemmät jäljitelmät vaikuttamaan heikommilta yksinkertaisesti siksi, että ne eivät ole originelleja (Geerts & Van den Bossche 2014, 10). Jos kirjailija vieläpä käyttää teoksensa hypotekstinä jotain arvovaltaista ja kanonisoitua tarinaa, saatetaan se nähdä kuin johonkin pyhään kajoamiseksi ja sitä

halventavaksi. Kuinka uskaltautua kirjoittamaan tavalla, joka saattaa vetää puoleensa ”alkuperäinen on aina parempi” -asenteen mukaisia väheksyviä kommentteja? Samoin Hakkarainen (2000, 298) kirjoittaa, että jälkikoloniaalisia vastakertomuksia on kritisoitu siitä, että ne ovat liian riippuvaisia kritisoimistaan pohjateksteistä. Haluaako kirjailija sitoa itsensä oletettuun jopa alisteiseen riippuvaisuussuhteeseen?

Palimpsestin kirjoittaja, tai oikeastaan kuka tahansa intertekstuaalista peliä tai subtekstistä kirjoittamista toteuttava kirjailija voi kohdata vähättelyn lisäksi muitakin kielteisesti sävyttyneitä asenteita. Teoksen arvon kiistämisen sijasta tai lisäksi kritiikki saattaa kohdistua kirjailijaan itseensä. Onko hän varas ja jäljittelijä, kun hän käyttää muiden aihioita ja vieläpä antaa painattaa oman nimensä kirjan kanteen? On täysin mahdollista, että kirjailijan työhön ja hänen kuvaansa itsestään ja työstään vaikuttaa se, jos hän pelkää tuotantoaan lähtökohtaisesti pidettävänä vain kalpeana heijastuksena alkuperäisestä.

Kirjailijoita onkin kautta aikain nimitetty ”varkainiksi”, jotka hyödyntävät teostensa luomissa kaikkea ympärillään. Näkemykset siitä, tekeekö varastaminen kirjailijasta lahjakkaan vai lahjattoman, on hieman vaihdellut. Tätä suosittua aihetta käsitteli esimerkiksi vuoden 2018 ensimmäisessä *Parnassossa* Sanna Nyqvist (2018) artikkelissaan ”Kirjailijat varkaina”.

Artikkelissa Nyqvist käsittelee varastamismetaforaa osana kirjailijoiden työtä sekä esittelee muun muassa kirjailijoiden tapaa kuvata muualta otettujen vaikutteiden ja ideoiden käyttämistä. Selväksi tulee, että varastamista pidetään sekä välttämättömyytenä että oikeutena kirjailijoille, ja erityisesti kirjailijat itse artikkelin otannan perusteella pitävät sitä sallittuna. Sivulla 49 lainataan Tiina Raevaaraa, jonka mukaan kirjailijat varastaisivat, vaikka eivät saisi. Myös Oscar Wilde on kirjoittanut päiväkirjaansa tylynkuuloisesti: ”It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything.” (Ellmann 1986, 133.) Varastamisesta puhutaan huolimatta siitä, suhtaudutaanko siihen välttämättömänä ja sallittuna tekona vai hieman kyseenalaisena.

Olellaista Nyqvistin kirjoituksessa on tapa, jolla hän pyrkii ”kaunistamaan” varastamisen metaforaa. Plagiointia lukuun ottamatta se nähdään suorastaan armottomana ja tuomitsevana. Nyqvist (em., 49) ehdottaa tilalle ”kompostin” metaforaa: kirjailija ottaa muilta aineksia tarinaan, mutta ruokkii sitä edelleen ja ”tuottaa siitä jotakin uutta ja hyödyllistä”. Samaa näkemystä hän tarkoittaa: ”Laajamittaiseenkin lainaamiseen on suhtauduttu suopeasti, kunhan kirjailija tekee lainoista jotakin arvokasta tai ainakin sellaista, joka **ylittää alkuperäisen teoksen tason**” (em., 50, lihavointi lisätty).

Kirjailijoille tämä näkökulma luo paineita. Jos hän lainaa muilta, hänen on tehtävä se hyvin. Cowartin (1993) ajatuksia mukaillen läsnä on oletus siitä, että lainaava teksti vaikuttaa myös lähtötekstiin. Huono hyperteksti voi ”alentaa” myös hypotekstin arvoa, tuoda sen huonoon valoon tai halventaa sitä. Toki kirjailija voi sitäkin haluta, mutta lähdän oletuksesta, ettei se tavallisesti ole tarkoitus.

Yksi ratkaisu vertailun ongelmaan olisi käyttää teoksessa vain sellaisia hypotekstejä, joita yleisö ei todennäköisesti tunnista, tai käyttää niitä tavoilla, jotka kätkevät niiden lähteet hyvin. Tässäkin tapauksessa toki on riski, että joku valveutunut lukija kuitenkin löytää yhteyden. pahimmillaan kirjailijaa voitaisiin syyttää siitä, ettei hän anna kunniaa sille, jolle kunnia kuuluisi.

Lisäksi tietyn tarinan jatkuva uudelleenversiointi saattaa herättää yleisössä myös vastustusta. Heitä saattaa turhauttaa, että jatkuvasti julkaistaan ”samaa vanhaa”. Vaikka periaatteessa taide ei ole kulutustavara, liittyy aiheeseen myös jonkin aiheen liiallisen käyttämisen vaara. Pazdziora (2014, 242) kuvailee myyttien runsaan käytön sosiaalista ongelmaa näin:

[T]he worry is in deconstructing the tale until nothing is left; one has only the distant echoes of fairy tale with a genre piece, and nothing more. The mythic centre is lost. [– –] redundancy: the simple repetition of tales already told, asking of tales questions already asked, resulting in a possessive enclosing of the mythic centre in retellings that may ultimately lead readers away from the original tale.

Lukijat voivat suhtautua subteksteihin hyvin myönteisestikin. Monet lukijat jopa nauttivat siitä, että tunnistavat tekstistä alluusioita.

## 6. OMA KIRJOITUSPROSESSI

Tämän luvun omistan oman palimpsestini eli *Tyttö, koira ja lintu* -käsikirjoituksen kirjoitusprosessin kuvaamiselle ja analysoimiselle.

Huomauttaisin aluksi, että lähtötekstin valinnasta eteenpäin prosessin vaiheet eivät ole selvärajaisia ja toisistaan erillisiä tai lineaarisia. Esimerkiksi suunnittelu jatkuu läpi kirjoitusprosessin ja editointia voi tapahtua heti ensimmäisen sadan sanan kohdalla. (Uudelleen)kirjoittajana kysyn koko ajan itseltäni, mitä sellaista pyrin kertomaan, mitä alkuperäinen myytti ei kerro, ja kuinka hyvin siinä onnistun. Kuvaan kuitenkin kirjoitusprosessia näin vaihe vaiheelta, jotta sitä olisi helppo paitsi dokumentoida, myös seurata ja tarkastella ulkopuolisena.

Lisäksi mainittakoon, että koska tämä kirjoitusprosessi on vahvasti osa tieteellistä tutkimusta, tilanne ei välttämättä vastaa jokaisen palimpsestin kirjoittajan työvaiheita. Asetelma, jossa kirjailija päättää kirjoittaa jonkin myytin tai kansansadun uusiksi tietämättä, minkä tarkalleen valitsi lähtötekstiksi, ei luultavasti ole kovin luonnollinen. Sen vuoksi tämä luku kuvaa parhaiten vain minun kirjoitusprosessiani eikä sitä pidä liikaa yrittää soveltaa muihin kirjoittajiin. Kattavaa tietoa muiden kirjailijoiden kirjoitusprosessista ei ole eikä sitä tietoa välttämättä koskaan tulla saamaankaan. Edes suomalaisten kirjailijoiden luovasta työstä kertovat teokset *Miten kirjani ovat syntyneet* eivät paljasta kirjoitusprosessista näin yksityiskohtaista tietoa. Ja kenties lukijoiden tai edes kirjallisuudentutkijoiden ei sitä kuulukaan aina tietää.

Kuitenkin tässä nähdään yksi tapa uudelleenkirjoittaa sekä se, miten se suhteutuu teorioihin, sekä se, missä kohtaa voisi ottaa toisenlaisen käänteen ja mitä kukin valinta merkitsee. Usein saamme tietää siitä vain pieniä välähdyksiä esimerkiksi kirjailijahaastatteluissa, kirjailijan lukijakysymysten vastauksissa nettisivuilla, Twitterissä...

### 6.1 Lähtötekstin valinta

Lähtötekstin valinta oli vaikeaa: se kesti kuukausia, toi kotiini puolen metrin korkuisia kirjapinoja ja toi minussa päätöksenteon jähkailijan piirteet esiin. Osittain valinnanvaikeus johtui ehdottomasti siitä, että vaihtoehtoja on liki loputtomasti senkin jälkeen, kun on käynyt kaikki tekijänoikeudelliset rajoitteet läpi ja rajannut kohdetekstit satuihin, myytteihin ja taruihin.

Sen jälkeen, kun valikoima oli rajattu niihin tarinoihin, joilla ei ollut yhtä yksittäistä tunnettua tekijää, halusin luonnollisesti välttää kulttuurista omimista. Siksi kysyin itseltäni kriittisesti, millaisia tarinoita minä olen oikeutettu kertomaan uudestaan niin, että tekisin sille oikeutta. Moni tarina epäilemättä ansaitsisi tulla kerrotuksi uudestaan, mutta juuri minä en välttämättä ole oikea

henkilö siihen tehtävään. Absoluuttista oikeaa vastausta siihen, kuka saa kertoa minkäkin tarinan, ei tietenkään ole. Hyvä muistisääntö on, että erityisen kunnioittavasti ja varovaisesti kannattaa kohdella sellaista, mikä kuuluu heikommissa asemassa olevalle vähemmistökulttuurille (esim. Young 2010, 140).

Päätin tietoisesti välttää tarinoita, joihin liittyi hyvin paljon sellaisen kulttuurisen tietämyksen hyödyntämistä, jota minulla ei ole. On oltava varovainen, jos haluaa kuvata sellaista kulttuuria, joka on yhä tänä päivänä elinvoimainen. Siksi päätin, että palimpsestissani en yrittäisi jäljitellä hypotekstin kulttuuria. Ottaisin siitä juonen ja henkilöhahmoja, mutta etäännyttäisin ne fantasiamaailmaan. Kun teen selväksi, että en yritä tässä representoida kulttuuria, josta hypoteksti on peräisin, uskoin pääseväni heti turvallisemmille vesille.

Tämän jälkeen mietin, mitkä tarinat kaipaavat uudelleenkertomisen suoma lisähuomiota eniten. Esimerkiksi suomalainen mytologia ja kalevalaiset tarinat ovat päässeet moniin kotimaisiin ja ulkomaisiin teoksiin niin moneen kertaan, etten halunnut toistaa sitä, mitä on jo toistettu. Sama päti esimerkiksi skandinaaviseen mytologiaan, jota on käytetty paljon. Grimmin sadut niin ikään ovat todella käytettyjä niin kirjoissa kuin valkokankaalla, ja Tuhannen ja yhden yön tarinoista on tavattoman monia versioita. Nämä jätin siis heti pois laskuista, nämä tarinat ovat jo saaneet monia mahdollisuuksia viihdyttää ja opettaa lukijoita.

Lopullinen kohdeteksti valikoitui osittain sattumalta. Etsin myyttiä tai tarua, joka ei olisi luultavasti jokaiselle vastaan tulijalle ennestään tuttu, ja joka inspiroi minua ja herätti mielessä kuvan siitä, mitä siinä voisi kertoa toisin. Törmäsin inuittimyyttiin jumalattaresta nimeltä Sedna. Tämä myytti osui silmiini erityisellä tavalla siksi, että versiossa, jota ensimmäisenä luin, nuori nainen kieltäytyy kaikista kosijoista ja menee naimisiin koiran kanssa. Koiraihminenä ajatus viehätti ja huvitti.

Gradun ja kirjoitusprosessin aikataulu piti kuristavaa otetta kurkullani, joten päätin valita Sedna-myytin. Päätöksen jälkeen en ollut vielä täysin levollisin mielin. Jouduin jatkuvasti pohtimaan, teenkö tarinalle tai inuittikulttuurille huomaamattani vääryyttä. Inuittimyytit ovat harvoin yksinkertaisia ja ne saattavat sisältää tavattoman monia käytössääntöjä tai muita yksityiskohtia, joita ulkopuolinen ei voi ymmärtää ainakaan täysin (Houston 2015). Lopulta ainoa tapa, jolla uskoin voivani välttää nämä vaarat, oli sijoittaa tarina toisenlaiseen maailmaan ja luoda mukaan sellaisia yksityiskohtia, joilla oli suuri merkitys minun tarinassani, mutta todennäköisesti ei inuiteilla.

## 6.2 Miksi kirjoittaisin tämän uudestaan?

Kun aloitin uudelleenkirjoittamisprosessin, kysyin itseltäni: mitä mahdollisia epäkohtia haluan korjata joko tässä tarinassa tai muissa sen kaltaisissa? Tein listan mahdollisista asioista.

- **Naiskuvan päivittäminen**<sup>6</sup>. Tämä on yleinen lähtökohta uudelleenkirjoittamisessa, etenkin satujen ja myyttien, kuten aiemmin on todettu. Minäkin voisin ottaa tämän yhdeksi tavoitteeksi. Sedna vaikuttaa tyypilliseltä tarinan naishahmolta, jolle elämässä on asetettu tärkeimmäksi tehtäväksi naimisiinmeno ja jonka tärkein ominaisuus on tämän kauneus. 2000-luvun naiselle tämä antaa varsin vähän samastuspintaa – ja luultavasti muitakin kuin naisia tympäännyttää ja jopa ahdistaa kuulla tällaisia tarinoita.
- **Hyvän tarinan jakaminen**. Miksipä ei? Maailmassa on aina tilaa uusille (ja uusvanhoille) tarinoille. Sedna-myyttiä ei luultavasti ole vielä liikaa kerrottu ainakaan länsimaissa eikä se luultavasti ole kovin monelle suomalaiselle tullut vastaan etenkään fiktiivisissä proosateoksissa. Uskoin myös poikkeuksellisen tapahtumaympäristön tekevän tästä tarinasta erityisen kiinnostavan. Fantasiassa on seikkailtu kyllä keskiajassa ja sitä muistuttavissa maailmoissa, mutta ankaran arktinen ympäristö ja metsästäjä-keräilijäkulttuuri on vähemmän käytetty. Siksi tällainenkin tarina olisi monipuolisuuden nimissä kertomisen arvoinen.
- **Inuittikulttuurin jakaminen**. Tämä voisi olla tärkeä tehtävä, mutta koin heti alussa, että minä en ole tehtävään pätevä tai edes halukas tekijä. Sen takia päätin, että en kirjoita tarinastani inuittikulttuurin representaatiota, vaan jotain aivan muuta, jotta en tekisi vääryyttä inuittien perinteille. Jouduin jatkuvasti kirjoitusprosessin aikana jopa miettimään tapoja, joilla ottaa inuitti- ja eskimokulttuuriin etäisyyttä. Korkeintaan haluan rohkaista tarinani lukijoita tutustumaan alkuperäiseen myyttiin ja inuiteihin omaehtoisesti.

---

<sup>6</sup> Sedna-myytin antamasta kuvasta huolimatta ei vaikuta, että inuittikulttuurissa naisen tärkein tehtävä olisi avioliitto ja siitä kieltäytyminen olisi ollut skandaali. Myytin alkuasetelmasta huolimatta inuittikulttuurissa avioliittoon pakottaminen ei ollut tapana (Guemle 1995, 23). Suullisessa perinteessä on lisäksi tarinoita, joissa nainen jättää huonon (eli esimerkiksi pahoinpitelevän) miehensä (Martin 2011, 188).



- **Yksiulotteisten hahmojen korjaaminen.** Ehdottomasti. Tämä oli yksi suosikkisyistäni alkaa kirjoittaa tarinaa uudelleen paremmin. Myytin eri versioissa on eri näkemyksiä siitä, miksi Sedna kieltäytyi avioliitosta. Osassa siksi, että oli ylpeä, osassa siksi, ettei halunnut seurata perinteitä. Mutta miksi niin oli? Oliko Sedna todella ylpeä, vai pidettiin häntä ylpeänä? Ja miksi? Mielestäni palimpsestin tulisi vastata näihin kysymyksiin.

Sednan lisäksi tarinassa on muitakin melko yksiulotteisia hahmoja, esimerkiksi hänen isänsä. Toisaalta alkuperäisessä myytissäkin hänessä on toki hieman harmaan sävyjä: hän tulee pelastamaan tyttärtään, joskin senkin jälkeen hän taas sortuu itsekkyyteen ja tappaa tyttärensä pelastaakseen itsensä. Se ei tuntunut paljolta. Halusin syventää isän hahmoa ja löytää järkeenkäyvät motiivit kaikelle, mitä hän tekee ja miten.

- **Epäjohdonmukaisuuden ja puutteiden korjaaminen.** Ei välttämättä. Myytissä on epäilemättä yliluonnollisia elementtejä, mutta niiden korjaaminen ei kuulunut minun, paatuneen spefirakastajan, intresseihin. Tarinan epäjohdonmukaisuus on mielestäni keskimääräisen myytin tasoa. Puutteita on myytille vaikea määritellä, koska kyseessä on tiukasti tietynlainen tekstilaji. Tässä myytissä ei sinänsä ollut merkittäviä ristiriitaisuuksia, mutta jotkin asioista kaipasivat enemmän perusteluja. Pelkästään adaptaatio myytistä romaaniksi ilman suurempia muutoksia olisi luultavasti täyttänyt myytin jättämiä aukkoja ja korjannut epäjohdonmukaisuuksia ja epäuskottavuuksia.
- **Ulkokirjalliset syyt.** Myönnetään: kirjailijat eivät aina kirjoita pelkästään rakkaudesta lajiin, vaan myös saavuttaakseen suorituksellaan jotakin. Luonnollisesti keskeinen motiivini kirjoittaa palimpsesti tästä myytistä on akateeminen ja taloudellinen: valitsemani opintolinja edellyttää, että pro gradu -tutkielmaan sisältyy taiteellinen, kirjallinen osio. Pro gradu -tutkielma taas minun tulee kirjoittaa, jotta voin valmistua filosofian maisteriksi. Valmistumaan minua painostavat tutkinnon avoimet mahdollisuudet työmarkkinoilla sekä Kansaneläkelaitoksen painostus: Kelan opintotuen turvin olen opiskellut kaikki nämä vuodet, ja mikäli en valmistu tietyssä ajassa, voi toimeentuloni saaminen vaikeutua. Palimpsestin onnistuminen vaikuttaa

myös tutkielmani kokonaisarvosanaan. Pahimmassa tapauksessa huonosti kirjoitettu palimpsesti voi vaikuttaa myös maineeseeni. Henkilö, joka on opiskellut kirjoittamisen korkeakouluopintoja, mutta on keuhko kirjoittaja, ei herätä luottamusta ja ihailua.

### 6.3 Tiedonhaku

Seuraavaksi kuvailen taustatyötä, jonka tein, jotta koin olevani valmis kirjoittamaan Sedna-myytin uudelleen. Lainasin runsaasti kirjoja, jotka käsittelevät (usein vain varsin lyhyesti) Sedna-jumalatarta ja häneen liittyviä myyttillisiä kertomuksia. Etsin käsiini mahdollisimman monta eri versiota samasta tarinasta eri kielillä: Löysin tarinan kolmesta suomenkielisestä tietokirjasta ja internetistä etsin lukuisia englanninkielisiä lähteitä, sekä nettisivuja että tieto- ja satukirjoja.

Keräsin eri versiot yhteen ja vertailin niitä. Etsin kaikki mahdolliset yksityiskohdat. Tässä vaiheessa en vielä miettinyt löydöksieni laajempaa merkitystä, kasasin vain mahdollisimman paljon aineistoa, josta seuloa haluamani ytimen. Siitä lisää seuraavassa alaluvussa.

Varsinaisen kirjoitusprosessin alettua päädyin monesti etsimään lisää tietoa inuittien elämäntavoista sekä esimerkiksi arktisista eläimistä ja luonnosta. Selvitin, millaista on arki paikoissa, joissa ei ole luonnossa sulaa vettä ja joissa ei ole mahdollista viljellä mitään, puuta käytettävissä van vähän ja tulenteke on haastavaa. Mistä vaatteet valmistettiin, miten peseydyttiin? Kuinka heidän jalkansa pysyivät lämpiminä? Tällaisia melko arkisia asioita tutkin matkan varrella monen monta kertaa. Mutta kuten sanottua, en halunnut yrittää kuvastaa inuittikulttuuria aidoimmillaan, joten osan löytämistäni asioista jätin pois, osaa muuntelin, osan sisällytin käytännöllisistä syistä.

Tutkin myös, millaisia Sedna-representaatioita on aiemmin tehty. Etsin kappaleita, taideteoksia, elokuvia, kirjoja, lähes mitä tahansa, joka jotenkin liittyi Sednaan. Vaikka tiesin, etten taatussi löytänyt kaikkea, pystyin kuitenkin muodostamaan summittaisen kuvan siitä, kuinka Sednaa on käsitelty kirjallisuudessa ja populäärikulttuurissa ja osasin suhteuttaa oman tuotokseni Sedna-kerrontojen jatkumolle.

Moni kirjoittaja käyttää paljon aikaa taustatutkimiseen, etenkin, jos kirjoittaa historiallisia teoksia. Tarkoitukseni oli välttää sitä, mutta houkutus uppoutua tutkimiseen oli jatkuvasti suuri ja välillä jouduin lähes väkisin irtautumaan kaikesta tausta-aineistosta, jota internetistä helposti löytyi. Vaarana oli, että imisin liikaa vaikutteita inuittikulttuureista ja elämäntavoista enkä enää osaisi pitää niihin etäisyyttä ja täyttää aukkoja oman mielikuvitukseni tuotteilla.

## 6.4 Luuranko esiin

Myyttien ja satujen uudelleenkirjoittamisen prosessi on tiivistettävissä esimerkiksi näin: ”ota tarinan luuranko ja rakenna uusi liha niiden ympärille” (vrt. Wienker-Piepho, 46; Kim Wilkins / Worldcon 2017a). Silloin minun on kirjoitusprosessini lähdeittävä siitä, mikä on tämän myyttillisen tarinan luuranko.

”Luurankoon” voi olla monia lähestymistapoja. Joku voi lähestyä tarinaa esimerkiksi juonen näkökulmasta, jolloin luurangon muodostavat tarinan tapahtumat ja käännekohdat. Toisissa tarinoissa taas henkilöt ja heidän väliset suhteensa saattavat olla olennaisempia ja yksittäisillä tapahtumilla ei ole niin merkitystä.<sup>7</sup> Samaan tarinaan voi yrittää hahmotella muutaman erilaisen luurangon. Apuna voi käyttää esimerkiksi sankarin matkaa tai mitä tahansa muuta valmista mallia tarinoiden kokoamiseen ja analysoimiseen. Jokainen lukija tulkitsee kertomuksen hieman eri tavalla, ja siten myös jokainen kirjoittaja voi muodostaa siitä erilaisen luurangon. Seuraavaksi kuvaamani on jälleen vain oma tapani eikä universaalisti pätevä analyysitapa.

Lähestyin lähtötekstiäni näin: Luin eri versiot ja etsin niistä eroja ja yhteneväisyyksiä. Yhteistä eri versioiden välillä oli, että päähenkilö on nuori, kaunis nainen, joka kieltäytyy avioliitosta, ja isän kanssa käytyjen konfliktien vuoksi hän päätyy roikkumaan veneen tai kajakin reunalta myrskyisällä merellä ja isä hakkaa hänen sormensa irti. Se, miten tähän tilanteeseen päädyttiin, vaihteli. Yhteistä on myös se, että Sedna päätyy naimisiin jonkun muun kuin ihmisen kanssa.

Versioista voisi valita yhden, tai niitä voisi yhdistellä. En halunnut valita vain yhtä tiettyä versiota, koska tällainen päätös voisi pahimmassa tapauksessa olla tulkittavissa niin, että sillä tavalla julistan tietyn version muita legitiimimmäksi (vrt. Joosen 2014, 67). Siksi yhdistelin itselleni mieluisimmista ja koherenteimmista versioista tällaisen tapahtumaluurangon palimpsestiani varten:

1. Sedna on haluton menemään naimisiin ja torjuu kosijoita.
2. Sedna menee naimisiin koiran kanssa.
3. Sednan isä tappaa koiran ja Sedna palaa kotiin.
4. Myrskylintu tulee kosimaan Sednaa ja tämä suostuu lähtemään tämän kotiin.
5. Sednalle paljastuu Myrskylinnun oikea luonto ja hän viettää surkeaa elämää tämän luona.
6. Sednan isä tulee pelastamaan tytärtään. Isä tappaa Myrskylinnun, Myrskylinnun parvi lähtee kostamaan ja nostattaa myrskyn merelle. Isä tappaa Sednan.
7. Sedna vajoaa meren pohjaan ja hänestä tulee merien ja merenelävien hallitsija.

---

<sup>7</sup> Toisaalta esimerkiksi Wienker-Piepho (2004, 40) pitää sekä kansansatuja että folklorea toimintakeskeisinä genreinä, jolloin tällainen lähestymistapa ei olisi yhtä luonteva.

Kun luuranko on muodostettu, voin päättää, tulkitsenko sen kohtia kirjaimellisesti vai vertauskuvallisesti, noudatanko tätä luurankoa kaikilta osin tai pilkonko sen ja järjestän uuteen järjestykseen.

## 6.5 Mitä tästä puuttuu?

Ennen kuin lähdin muodostamaan lihaa luurangon ympärille, tarkastelin tiettyjä asioita, joita siihen on sisällytettävä luurangon mukaisten käänteiden lisäksi. Tämä vaihe tapahtui kirjoitusprosessissani vahvasti päällekkäin edeltävän ja seuraavan kohdan kanssa. Jotta voisin keksiä uuden lihan vanhan luurangon päälle, pitäisi päättää, mitkä asiat haluan vanhasta lihasta muuttaa. Päätin lähestyä ongelmaa seuraavilla kysymyksillä: Mitä alkuperäisen tarinan lihasta **puuttuu**? Mitä siinä on **liikaa**?

Kysymyksiin vastatessa täytyy muistaa, että vastaukset riippuvat aina ajasta ja paikasta, kulttuurista, kontekstista ja kirjoittajan tavoitteista. Kysymyksen voisi kääntää myös näin päin: **Mitä sellaista alkuperäisestä tarinasta puuttuu, että se saa nykylukijat pitämään tarinaa huonona elämyksenä?**

Etenkin ”mitä tästä puuttuu?” osoittautui erittäin hyväksi kysymykseksi. Myös Doughty (2006, 4) näkee satujen uudeelleenkirjoituksissa, että alkuperäisistä saduista on täytynyt puuttua jotain, joka on houkutelut kirjailijat kirjoittamaan uudet versionsa.

Siis hyvä kysymys, mutta vastauksia voi olla monia. Samasta tarinasta voi samassa ajassa ja paikassa kaksi eri kirjoittajaa saada erilaiset vastaukset ja nostaa tarinasta esiin erilaisia asioita, aivan kuten kuka tahansa lukija voi tulkita lukemiaan tarinoita eri tavoin. Tarinasta voi puuttua joidenkin mielestä esimerkiksi koherenssia, uskottavuutta, yhdenmukaisuutta, toimintaa, moniulotteisia henkilöahmoja, rakkautta, vähemmistöjä, historiallista täsmällisyyttä, tai oikeastaan mitä tahansa. Jonkun mielestä tarina saattaa kaivata enemmän panssariajoneuvoja, jonkun mielestä enemmän ruokakulttuurin kuvausta.

Tarinasta voi puuttua myös niinkin yksinkertainen asia kuin nykylukijoihin vetoava kirjoitustapa. Aina on huomioitava konteksti, johon kirjoitetaan. Myyttiä ei olisi vuosisatoja sitten voinut kirjoittaa minä-muodossa, mutta nyt se on mahdollista. Puhekielisyyskin on nykyään sallitumpaa. Kerronnalliset kokeilut, kuten kronologian rikkominen, epäluotettava kertoja ja jopa monimediaisuus ovat asioita, jotka ovat nykylukijoille luultavasti jollain tapaa tuttuja asioita, mutta joita alkuperäisissä tarinoissa ei ole samalla lailla kohdattu. Siksi oli kysyttävä: puuttuuko tarinasta jotain, mikä tekisi siitä kiinnostavan juuri suomalaisille lukijoille 2000-luvulla? Vai puuttuuko siitä jotain, mikä tekisi siitä universaalimman ja enemmän aikaa kestävän, toisin sanoen vähemmän aikaan ja paikkaan sidotun?

Kautta linjan olin sitä mieltä, että alkuperäisestä ”lihasta” ei saanut juurikaan käsitystä ihmisten motiiveista eikä selitystä heidän luonteenpiirteilleen ja teoilleen. Tämän takia listasin jokaiselle henkilöahmolle keskeiset luonteenpiirteet ja juonenkäänneet ja kysyin jokaisen kohdalla jälleen: miksi näin on? Vastaamalla loputtomiin miksi-kysymyksiin sain lihotettua tarinaa ja tehtyä henkilöahmoista kiinnostavampia. Samalla sain tarinaan luontevaa kerrottavaa ja uutta sisältöä. Juoni rakentui lopulta yllättävän paljon sen pohjalta, millaisia henkilöt olivat ja millaisiksi heidän piti tulla. Päätin, että yksikään hahmo ei tee asioita vain siksi, että on ”ylpeä” tai ”julma”. Taustalla oli oltava muitakin syitä. Lisäksi henkilöillä oli oltava tavoitteita ja esteitä niiden tiellä, koska ne tekevät tarinasta kiinnostavan.

Entä mitä alkuperäisessä tarinassa taas on liikaa? Onko siinä liikaa turhia henkilöahmoja, yksityiskohtia, toistoa? Tukeeko se liikaa stereotyyppioita, onko siinä liikaa rasistisia tai seksistisiä asetelmia? Onko siinä liikaa toimintaa suhteessa kuvailuun? Onko siinä liikaa runoja? Sitä samaa vanhaa?

Tähänkään ei ole olemassa yksiselitteisiä ja oikeita vastauksia. Itse en keksinyt läheskään niin paljon vastauksia tähän kysymykseen kuin siihen, mitä tarinassa on liian vähän. Toisaalta esimerkiksi väitteen ”tarinassa on liian vähän moniulotteisia henkilöahmoja” voi kääntää myös muotoon ”tarinassa on liian paljon yksiulotteisia henkilöahmoja.” Yhdestä asiasta olin kuitenkin varma: alkuperäisessä tarinassa oli liikaa klassisen myytin piirteitä minun makuuni ja romaanini tarpeisiin. Siksi päätin jättää siitä pois vähintään luomistarinan elementit: Sednan irtileikatuista sormista ei synny eläinlajeja, vaan eläimet ovat valmiiksi olemassa, koska tarina sijoittuu ”valmiiseen” maailmaan.

Huomasin myös, että sana ”liikaa” saattoi kuvata liian arvottavasti joitain asioita. Päätin jättää tiettyjä asioita pois omasta versiostani, mutta perustelin ne muulla tavoin, kuin pitämällä niitä ”ylimääräisinä” tai ”liiallisina.” Esimerkiksi päätin, että tässä tarinassa Sedna ei saa lapsia sen enempää koiran kuin linnunkaan kanssa, koska epäilin sen pidentävän tarinaa liikaa enkä toisaalta itse halunnut kirjoittaa romaaniini eläinten ja ihmisten välisestä lisääntymisestä, vaikka spekulatiivisen fiktion genre sen sallisi.

Jätin pois myös kaiken, mikä koski Sednaa tämän kuoleman jälkeen. Palimpestissani Sedna ei siis ole jumalatar, vaan ihminen. Ihminen, jolla on yliluonnollisia kykyjä, totta, mutta ei kuitenkaan jumalhahmo edes tarinan lopussa.

Samankaltaisista syistä jätin pois inuittikulttuuriin keskeisesti kuuluvan shamanismin. Halusin keskittyä erilaisiin asioihin ja ihmisten kykyihin muista näkökulmista. Shamanismi saattaa olla myös tavallaan ”helppo” reitti lisätä tarinaan yliluonnollisia piirteitä, enkä halunnut sitä.

Kuten tästä huomaa, kysymysten esittämisestä tuli suorastaan keskeinen metodi uudelleenkirjoittamiselle. Sain tutkielman aikana huomata, etten suinkaan ole ainoa kirjoittaja, joka on lähestynyt uudelleenkirjoittamista esittämällä kysymyksiä lähtötekstille tai sen (kuvitteelliselle) kirjoittajalle. Doughty (2006, 1–2) esittelee myös, kuinka alkuperäinen teksti on esimerkiksi hämmentänyt lukijaa, ja kun tämä lukija on muuttunut kirjoittajaksi ja tehnyt tekstistä uuden version, hän on saanut vastauksen itseään pohdittaneeseen asiaan.

## 6.6 Lihan luonnostelu

Kun luuranko on kasassa, on aika koota liha. Edellä kuvailtujen kysymysten avulla olen saanut siihen aineksia, joten oli aika tehdä päätös, minkälaisen lihaluonnoksen pohjalta alan kirjoittaa itse romaanikäsikirjoitusta.

Olennaista lihassa on, että se on jollain tapaa erilainen kuin alkuperäinen, että se kertoo jotain uutta. Salla Simukkakin totesi kesän 2017 Worldconin ”Fairy tale retellings” -paneelissa (Worldcon 2017a): ”Jos teet sadusta uudelleenkerrontaa, tee siitä kiinnostava ja kerro jotain, mitä ei ole jo kerrottu”. Siksi halusin tietysti varmistaa, että kaikki tekemäni muutokset tai muuttamatta jättämiset tukevat pyrkimystäni vastata kysymyksiin, jotka itselleni esitin.

Toinen keskeinen lähtökohtani oli tehdä pesäeroa myyttiin, sekä sisällöllisesti että tyyllillisesti. Alkuteksti kertoo siitä, kuinka syntyy jumalatar Sedna, joka hallitsee meren eläimiä, sekä kuinka kaikki nämä mereneläimet alun perin syntyivät. Synty tarinat ja jumaluudet siis halusin jättää pois, tai ainakin muuttaa niitä mahdollisimman symbolisiksi.

Myytit ovat tekstilajina satujen tapaan usein hieman epämääräisiä eivätkä ne tarjoa paljon yksityiskohtia etenkin henkilöhahmojen suunnitteluun ja kirjoittamiseen. Fantasaromaanissa taas on paljon tilaa päähenkilön sisäisen kokemuksen kuvaamiselle. On jopa suotavaa tehdä kaikista hahmoista kiinnostavia ja monipuolisia, esitellä heitä erilaisissa tilanteissa, sekä arjessa että seikkailuissa. Palimpsestini lihan keskeiseksi osaksi muodostuivat siksi henkilöhahmot ja heidän suhteensa. Esimerkiksi maailma ja ympäristö tulivat siihen nähden ilmi hyvin toissijaisena.

Ensiksi halusin muuttaa Sednan hahmoa. Hahmossa itsessään oli minun silmissäni ongelmia: hän vaikutti kliseiseltä: nuori kaunis nainen on liian ylpeä suostuakseen tavallisen pulliaisen vaimoksi. Hänestä piti tehdä moniulotteisempi. Sama pätee hänen isäänsä. Hän ei saanut olla pelkästään julma henkilö, jolle tärkeintä oli saada tytär kunniallisiin naimisiin, vaan hänen toimilleen täytyi olla muitakin syitä kuin muutama luonteenpiirre.

Melkein mitä tahansa tarinaa kirjoittaessa kannattaa kysyä itseltään joka asiasta: miksi. Niin minäkin kokosin listan henkilöhahmoista ja tein listan miksi-kysymyksiä. Miksi Sedna ei ha-

lunnut naimisiin tarjottujen miesten kanssa? Miksi isä murhasi tämän koiran? Miksi Myrskyläitaja halusi ihmisen vaimokseen? Näihin kysymyksiin vastaamalla sain täytettyä tarinaa ja henkilöähahmoja.

Sitten kysyin itseltäni, minkä kaiken luurangossa ja lihassa haluan pitää sellaisenaan ja minkä taas muuttaisin esimerkiksi vertauskuvalliseksi. Tähän kysymykseen vastatakseni täytyi miettiä, mitä genreä haluan tekstini edustavan ja millä tyyllillä haluan sen kertoa. Jos haluan pysyä fantasiassa, asioita tarvitsee muuttaa vähemmän. Voisin aivan hyvin kirjoittaa Sednan lisääntymään kirjaimellisesti oikean koiran kanssa. Toisaalta voin muuttaa koiran tarinassani ihmiseksi mutta tehdä tästä esimerkiksi etnisesti tai sosiaalisesti eri ryhmään kuuluvan ja saman tien sijoittaa tarinan vaikka nyky-Suomeen. Päätin kuitenkin olla tekemättä näin.

## 6.7 Kirjoittaminen

Kirjoitusprosessini oli tällainen: tekemästäni luurangosta tein hieman yksityiskohtaisemman luette-  
lon tapahtumista, ja siitä tuli runko juonelle. Kun rungossa oli keskeiset tapahtumat, jaottelin ne lukuihin. Osa kävi sellaisenaan luvuksi ja joitakin yhdistelin. Joidenkin väliin päätin lisätä uusia lukuja, vaikken vielä täysin tiennyt, mitä kaikkea siinä tulisi olemaan, koska koin, että esimerkiksi kaksi keskeistä käännettä tarvitsivat riittävästi rauhallisempaa kerrontaa väliinsä.

Sen jälkeen aloin kirjoittaa näihin käännekohtiin ja lukuihin tapahtumia ja kohtauksia. Kirjoitustyylini oli välillä poukkoileva ja reikäinen. Vasta aivan lopussa kasassa oli kokonaisia lukuja, joista ei välistä puuttunut mitään. Se kuitenkin sopii omaan tyyliini: aloitan suurista linjoista ja etenen siitä yksityiskohtiin. Siksi palimpsestini maailma syntyi suurimmaksi osaksi vasta kirjoitusprosessin aikana. Kun jokin kohta jäi liian paljaaksi pelkällä suoralla toiminnalla ja dialogilla, kehitin siihen tarpeeseen täytettä jälkikäteen. Kysyin jälleen itseltäni, mitä tästä puuttui, ja kirjoitin esimerkiksi miljöön kuvausta. Näitä kirjoitustavastani syntyneitä aukkoja täyttäessäni maailmaan alkoi syntyä yksityiskohtia myös ilman minkäänlaisia kysymyksiä tai erityisiä tarpeita.

Muutamaan otteeseen kirjoittaessani kuvittelin keksineeni yksityiskohtia omasta päästä, mutta huomasin sen olevan myös alkuperäisistä tarinoista tuttua asia. Qitsualik (1999a) kuvailee, kuinka kerran Sedna torjuu miehen, koska tämän vaatteet on hassusti ommeltu. Itse olin juuri kirjoittanut Sednan esittämään samanlaisen tekosyy, jonka olin keksinyt aivan sattumalta tarvittuani Sednalle jonkin näennäisen moitteen esitettäväksi kosijasta.

Vastaavia yksityiskohtia saatoinkin kuitenkin ottaa mukaan myös tarkoituksella tausta-  
aineistosta. Otin esimerkiksi sen yksityiskohdan, että Myrskylintu pukeutunut hienoihin turkiksiin, kun hän tulee kosimaan Sednaa. Samassa tausta-aineistossa mainittiin, että tämän kaulassa roikkui

torahampaita, mutta tätä yksityiskohtaa en ottanut mukaan. Ne kun luultavasti eivät ole olleet kaikissa versioissa toistuvia asioita, vaan kenties aikoinaan joku yksittäinen tarinankertoja on keksinyt lisätä vastaavia yksityiskohtia.

Käsikirjoitusta kirjoittaessa ja editoidessa huomasin, että kirjoitin eräällä tavalla laput silmillä. Keskityin niin vahvasti kertomaan Sednan tarinaa ja Sedna-myyttiä, että jopa tarkoituksellisen tiukasti suljin pois pienet viittaukset ja kädenojennukset muuhun kirjallisuuteen. Williamsin (2015) intertekstuaalista peliä en pelannut siis laisinkaan. Tiedostamattomasti intertekstuaalisuutta ja muita subtekstejä teokseen on luultavasti syntynyt. Tällainen tiukasti vain yhteen lähteeseen keskittynyt kirjoittaminen saattaa olla epäluonnollinen prosessi ja ehkä vasta pieni ajallinen etäisyys ja muiden lukijoiden palaute käsikirjoituksesta saavat minut näkemään sen yhteydet muihin kuin hypotekstiin.

Seuraavaksi tarkastelen tarkemmin sitä, millaisia muutoksia tein myyttiin käsikirjoituksesani ja miksi.

### 6.7.1 Mikä muuttui?

Totesin jo aiemmin, että tekstilaji ja genre muuttuivat: myytistä tuli fantasiaromaani. Itse en pitänyt tätä kovin valtavana muutoksena, ovathan genret sukua toisilleen.

Muitakin yksityiskohtaisempia muutoksia tein. Yksi isoimmista oli nimien muuttaminen. Sednasta tuli kirjoitusprosessini loppuvaiheessa *Tytössä, koirassa ja linnussa* Alna. ”Sedna” ei ole alun perin inuittien kieltä vastaava kirjoitusasu, vaan se on anglistien käännös sanasta Sanna (Qitsualik 1999b). ”Sannaa” en halua käyttää siksi, että se kuulostaa liian suomalaiselta ja tutulta, vaikka se olisi alkulähdettä kunnioittaen sopiva. Muut, luvussa 1.3 luetteleman nimet olivat usein pitkiä ja suomalaiseen suuhun ja korvaan liian outoja. Pelkäsin, että ne etäännyttäisivät lukijaa ja tekisivät tarinasta liian eksoottisen.

Toisaalta senkään vuoksi en halunnut käyttää inuittien alkuperäisiä nimiä, koska en halunnut kirjoittaa inuittitarinaa inuiteista. Tästä käsikirjoituksesta tulee oma tarinansa omassa maailmassa, joka ei yritä liikaa jäljitellä esimerkiksi Kanadan inuitteja. Lisäksi monet nimet liittyivät tiettyyn alueelliseen versioon myytistä, ja koska en voinut tutustua jokaiseen yksitellen luotettavien lähteiden kautta, en halunnut ottaa riskiä, että loisin epähuomiossa ristiriitoja. Kaikkein vähiten halusin loukata inuitteja sekoittamalla heidän myyttejään ja nimiään tavoilla, joita asiat oikeasti tunteva ei tekisi.



Alnan nimi oli vaikein keksiä, muut syntyivät vähemmällä vaivalla. Keksin ne niin sanotusti omasta päästäni, mutta yritin kevyesti jäljitellä inuktitutin (erään isoimmista inuittikielistä) äänneasua.

Henkilöhahmojen nimien muuttamisen lisäksi lisäsin tarinaan henkilöhahmoja, joita ei mainita lukemissani myyttiversioissa. Enimmäkseen nämä olivat Alnan perheenjäseniä. Yksi tärkeimmistä oli Alnan setä eli hänen isänsä veli, joka kuvataan käsikirjoituksessani melko narsistiseksi ja manipuloivaksi ihmiseksi. Perheen sisäiset ristiriidat ja sedän painostus on merkittävä syy siihen, miksi isä käyttäytyy näennäisen julmasti tyttärtään kohtaan esimerkiksi pakkonaittamalla tämän pilailumielessä koiralle ja sitten tappamalla koiran. Tarinan lopussa Alnan isä tulee katumapäälle ja lähtee etsimään tyttärtään, kun on onnistunut katkaisemaan suhteet myrkylliseen veljeensä. Se selittää mielestäni alkuperäisiä versioita paremmin, miksi isä on toiminut, kuten on toiminut. Hän ole vain epä johdonmukaisesti toimiva hahmo, joka kutsutaan kohtaukseen, kun tarinankertoja kaipaa pakoreittejä.

Perheenjäsenten lisäksi kehitin Alnan perheelle erityisen taustan: he olivat alueen rikkain ja arvostetuin perhe, joka poikkeuksellisesti eli ympäri vuoden samassa asumuksessa, koska he olivat ”tulenjakkajia”. Tarinassani Alnan koti sijoittuu sellaiselle jäätikköalueelle, jossa on myös vulkaanista toimintaa, ja jäätikön keskellä on kuilu, jossa palaa maan alta kumpuavien kaasujen vuoksi ainainen tuli. Sitä kutsutaan Tulikuiluksi. Koska arktisissa ympäristöissä asuvilla on ollut käytösään hyvin vähän poltettavaa ja sytykkeitä, pääsy tällaiseen ikuisen liekinlähteeseen on ollut suuri etu.

Alnan henkilöön liittyen lisäsin paljon yksityiskohtia, kuten sen, että hänet tunnetaan myös erinomaisena koirankouluttajana, että hän rakasti pienten luuesineiden keräilyä, ja että hän suunnittelei kotoa karkaamista jo pitkään ennen hetkeä, josta romaanini alkaa.

Kenties merkittävimmän muutoksen tein aivan loppumetreillä. Kamppailin loppuratkaisun parissa monta kuukautta. Alkuperäiset tapahtumat, joissa isä yrittää oman henkensä pelastamiseksi heittää Sednan yli laidan, ei millään sopinut uuteen tarinaani. Sen sisällyttäminen tuntui kuitenkin tärkeältä: mitä on Sednan myytti ilman irtileikattuja sormia? Lopulta kuitenkin tein radikaalin ratkaisun: Alnan isä ei yritä hukuttaa tyttärtään paniikissa eikä Alnan sormia leikata irti lainkaan. Sen sijaan Alna päättää itse hypätä veneestä jäiseen mereen ja hän muuttuu valaaksi. Genetten (1997, 294) termein tällaista tapahtumiin puuttumista voisi kutsua nimellä pragmaattinen transpositio.

### 6.7.2 Mikä säilyi?

Olen jo monesti sanonut, että halusin etäännyttää tarinani tapahtumat inuittien maailmasta. Kaikessa en näin toiminut: tarina sijoittuu silti arktiseen ympäristöön, joka voisi olla sama kuin alkuperäisessä myytissä. Vaikka kuvailen hahmojen ulkonäköä käsikirjoituksessa melko vähän, siitä vähästä on mahdollista tulkita, että he näyttävät etnisesti inuiteilta.

Romaanini päähenkilö Alna on myös kaunis, kuten Sedna, ja yhtä haluttu morsian paikallisten naimaikäisten miesten keskuudessa. Myös Alna torjuu kaikki kosijat. Alnan isä on osittain tai kokonaan vastuussa monista Alnan kokemista vastoinkäymisistä, mutta tämä tulee silti pelastamaan tytärtään Myrskylinnun pesästä. Tarinan perustapahtumat ja keskeisten henkilöiden suhteet säilyivät siis versiossani samana.

Monissa tarinoissa Sedna kuvataan isokokoiseksi (Wardle 1900, 573). En tehnyt Alnasta jättiläistä (kirjaimellisesti), mutta päätin hänet erittäin pitkäksi ollakseen nainen. Lisäksi kuvittelin hänen ylipainoiseksi ja kurvikkaaksi, mutta tätä asiaa ei tarinassani kovin paljon käsitellä.

En muuttanut yhdenkään myytistä tutun henkilöhahmon sukupuolta. Olin sitä mieltä, että se olisi niin iso muutos, että tilaa muille muutoksille ei juuri olisi ilman, että muutosten teho laimentuisi. Kirjailijana en pysty puuttumaan kaikkiin epäkohtiin enkä kokeilemaan kaikkea mahdollista yhdessä tekstissä. Siksi päätin keskittyä kokonaan muihin asioihin kuin esimerkiksi sukupuolinormien muuttamiseen päähenkilön toiminnan kautta, sekä stereotyyppien purkamiseen kuvaamalla maailmaa ylpeän ja kauniin kuoren takana. Ujutin kuitenkin mukaan pienen maininnan siitä, että tarinani maailma ei ole täysin heteronormatiivinen eikä välttämättä edes yksiavioinen.

Myöskään henkilöhahmojen eläinlajeja en muuttanut: olisin voinut laittaa Alnan menemään naimisiin vaikkapa karibun ja mursun kanssa, mutta pidin alkuperäiset mukana.

## 6.8 Analyysi

Seuraavaksi analysoin, millainen palimpsesti tarinasta lopulta tuli ja pohdin samalla, miksi siitä kenties tuli sellainen kuin tuli.

Tiesin alusta asti, että käsikirjoituksestani ei tule pastissi, koska kirjoitukseni ei perustu imitaatioon (sikäli kuin juonen käyttämistä runkona ei pidetä imitaationa), eikä esimerkiksi parodia, koska se ei ole satiirinen eikä pyri asettamaan hypotekstiään kyseenalaiseen valoon. Kyse oli siis selvästi transformoivasta kirjoitusprosessista. Vaikka näin esimerkiksi naiskuvassa ”korjattavaa”, ei tavoitteeni missään vaiheessa ollut kyseenalaistaa sitä kautta nimenomaan Sedna-myyttiä, vaan yleistä tarinankerronnan diskurssia, joka esiintyi myös Sedna-myytissä.

Genetten transtekstuaalisuusteorian puitteista uudelleenkirjoitusprosessiani kuvaa esimerkiksi transstilisaatio (eng. *transstylization*), jossa teosta kirjoitetaan toiseen tyyliin (Genette 1997, 226). Tämä on ilmeinen muutos, joka kirjoittaessa tapahtui. Tyyli ei, kenties ristiriitaisesti, kuitenkaan ollut asia, johon kirjoittaessani olisin kiinnittänyt paljon huomiota. Epäilen tämän johtuvan rajallisesta ajasta ja siitä, että kirjoittaessa jouduin keskittymään enemmän muihin kuin ilmaisutyyllisiin asioihin. Koska tiiviissä aikataulussa kirjoitin tavalla, joka tuntui minusta luontevalta, hyvältä ja luontui nopeasti, paperille (eli tietokoneen ruudulle) syntyi jotain, jota voidaan kenties pitää minun omana äänenäni tai tyylinäni, joka ei vaadi aktiivista tekemistä, ja jolle itse voin hyvinkin sokeutua. Lausetasolla tyyllinen transformaatio on ollut maltillista, lähinnä lihottavaa ja koristelevaa, mutta isommassa mittakaavassa ja muotoa ja rakennetta tarkastellessa huomaa myös tyyllillisen muutoksen.

Samoin palimpsestini kokemaa muutosta voi kutsua transpositioksi, jota Genette (em., 212) pitää tärkeimpänä ja esteettisesti ansioituneimpana hypertekstuaalisuuden muotona. Muutos, jonka hypoteksti prosessissa koki, oli pääasiassa formaalista eli muotoon paneutuvaa, eikä esimerkiksi temaattista.

Joskin temaattiseksi transformaatioksi voi kutsua myös painopisteen muuttumista: *Tyttö, koira ja lintu* ei ole enää maailman ilmiöiden synnyistä kertova myytti, vaan se kertoo tarinan nuoresta naisesta, joka ei sopinut joukkoon ja löysi rauhan ennemmin eläinten kuin ihmisten keskuudesta. Se ei vastaa kysymyksiin siitä, miksi maailma ja elämä ovat kuten ovat, vaan se esittelee erään ihmisen tarinan sekä päähenkilön, johon esimerkiksi sosiaalisten käyttäytymisnormien tai yhteisön odotusten kanssa painiva henkilö voi samastua.

Tämä temaattisen painopisteen muutos on tapahtunut osittain narratiivisen moodin (eng. *narrative mode*) mukaisen transfokalisaation kautta (ks. Genette 1997, 286–287): tarinan näkökulma, kerronnan fokalisaatio on muuttunut. Käytännössä kevyin diegeettisen transposition keinoin (ks. em., 294–296) muutin kerronnan ja tapahtumien kokemisen tapaa muuttamalla päähenkilöä ja tapaa, jolla hänen kokemuksensa meille välittyvät. Pidän tätä merkittävänä muutoksena. Kun kertoja on muuttunut tiukasti fokalisoituneeksi, muuttuu lukijoiden suhde tarinaan, koska sitä tarkastellaan eri kulmasta.

Nyqvist (2018, 50) kuvaa, kuinka laajamittaisen lainaamisen voi tulkita hyväksyttäväksi, jos teos ylittää alkuperäisteoksen tason. Minä en haluaisi lähteä moiseen kilpailuun enkä väittää, että minun käsikirjoitukseni ylittää vanhan myytin. Tietyllä tapaa ne eivät ole edes vertailukelpoisia keskenään. Korkeintaan toista voi pitää parempana johonkin tiettyyn tilanteeseen ja tarkoitukseen, mutta minusta on hankala määritellä tiettyjä tilanteita, joissa omani ylittäisi mitkään vanhan myytin ansiot.

Vaikka kritisoin Cowartin näkemyksiä isäntä- ja vierastekstistä turhan arvottavaksi, pohdin kuitenkin, mikä on tällä hetkellä Sedna-myytin ja *Tytön, koiran ja linnun* välinen suhde. Ei kai käsikirjoitukseni loisi tässä vanhassa inuittimyytissä? Haluaisin toivoa, että palimpsestini on ainoastaan vieraana eikä loisena, ja että se voi tarjota jotain hyödyllistä symbioottisessa suhteessaan isännälleen. Kun henkilö lukee *Tyttöä, koira ja lintua*, hän toivottavasti tulee samalla yhteyteen sen hypotekstien kanssa. Kuten Williams (2015, 170–171) asian ilmaisee, se aktivoi lukijan ”kirjallisuuden ensyklopedian” viittaamalla itsensä ulkopuolelle.

Lopullisen tuomion siitä, kuinka tasapuolisen symbioottisessa suhteessa käsikirjoitukseni on hypotekstiinsä tai -teksteihinsä, voivat antaa ainoastaan lukijat.

Kysyin myös itseltäni, onko palimpsestini poliittinen, jollaiseksi Moraru väitti kaikkea uudelleenkirjoitusta. Poliittiseksi teoksi en ole mieltänyt kirjoitusprosessiani missään vaiheessa, mutta hyväksyn, että sellaisia näkökulmia siinä joka tapauksessa on. Kun kirja julkaistaan, sen kertomus ei ole enää minun yksinomaisuuttani kirjailijana, vaan siitä tulee tavallaan myös lukijoiden omaisuutta ja heillä on kaikki oikeus tulkita Sedna-tulkintaani myös poliittisuutta.

## 7. PÄÄTÄNTÖ

Olen tässä tutkimuksessa tarkastellut fiktiivisten perinnetarinoiden, kuten myyttillisten kertomusten ja satujen uudelleenkirjoitusprosesseja, joissa uuden teoksen yhteys esikuvaansa on läpinäkyvä. Muun muassa Gérard Genetten transtekstuaalisuuden kautta olen tutkinut palimpsestien kirjoittamista nimenomaan kirjoittajan näkökulmasta ja kartoittanut uudelleenkirjoittamisen erityispiirteitä sekä tekstilajina että käytännön kirjoittamisaktina.

Luvussa 4 esittelin erilaisia syitä, joilla kirjailija voi perustella päätöstään kirjoittaa jokin tietty teos uudelleen. Uudelleenkirjoittamista, erityisesti satujen ja myyttien, on käytetty emansipatorisesti, mutta kirjailija voi myös subjektiivisemmassa mielessä esimerkiksi päivittää ja parantaa tarinaa tai haluta saattaa tärkeänä pitämäänsä teos uuden, laajemman yleisön saataville. Esitin, että erilaisten motiivien taustalla lähdeteoksen tekemä vaikutuksen kirjoittajaan. Väitin myös, että laiskuus tai mielikuvituksen puute ei todennäköisesti saa kirjoittajaa valitsemaan palimpsestin kirjoittamista, ei ainakaan ensisijaisesti.

Luvussa 5 tarkastelin erityisesti palimpsestin kirjoittamiseen liittyviä haasteita, joita kirjoittaja kohtaa. Tekijänoikeudellisten rajoitteiden lisäksi esittelin eettisiä syitä, joista tärkeimmäksi muotoutui kulttuurisen omimisen välttäminen. Lisäksi pohdin, kuinka erilaiset sosiaaliset syyt, kuten oletettu lukijoiden arvottava suhtautuminen julkaistuun palimpsestiin, voi vaikuttaa kirjoittajaan. Kuten sanottua, nämä haasteet olivat ominaisia nimenomaan hypertekstuaaliselle kirjoittamisprosessille eivätkä sulje pois muita haasteita, joita mitä tahansa teosta kirjoittava kirjoittaja luultavasti kohtaa.

Lopuksi tarkastelin oman palimpsestin kirjoittamisen prosessia. Kirjoitin uudelleen inuittien Sedna-myyttiä. Tutkielmani taiteelliseksi osioksi syntyi romaanikäsikirjoitus *Tyttö, koira ja lintu*, jossa seurasin myytin alkuperäistä juonta, mutta jonka muun muassa sijoitin tarkemmin määrittelemättömään fantasiatodellisuuteen ja muutin kaikkien henkilöiden nimet. Pohdin korostetun analyttisesti kaikkia motiiveja, jotka liittyivät hypotekstin valintaan sekä hypertekstissä tehtyihin muutoksiin.

Aloitin käsikirjoituksen kirjoittamisen niin ikään korostetun analyttisesti ja loin kirjaidean hahmottamista varten listan kysymyksistä, joita kysyin itseltäni ja myytiltä. Esitin kirjoitusprosessin muutaman eri vaiheen kautta lineaarisesti, vaikka käytännössä kirjoittaminen ja editoiminen eivät tapahdu koskaan täydellisen lineaarisesti, vaan hypertekstin muotoutumisen vaiheet ovat ainakin osittain limittäisiä.

Sekä kirjoitusprosessin että teorian viitekehyksen kautta osoitin, että palimpsestin kirjoittajan on hyödyllistä ja usein keskeisellä tavalla inspiroivaa esittää lähtötekstiltä tai sen kuvitteelliselta

kertojalta kysymyksiä, joihin vastaamalla uudelleenkirjoittaja saa muotoiltua palimpsestin, joka kertoo jotain sellaista, mitä hypoteksti ei kerro. Uskon tämän prosessin opettaneen tarinasta paljon. Rob Pope (1995, 1) toteaa myös, että tekstin toimintatavan ymmärtää parhaiten sitä muuttamalla.

## 7.1 Jatkotutkimus

Uudelleenkirjoittaminen on, kuten moneen kertaan on todettu, hyvin yleinen ilmiö – myös silloin, kun se ymmärretään suppeassa mielessä yhden teoksen uudelleenkirjoittamiseksi. Sitä on tutkittu kirjallisuustieteen parissa, mutta kirjoittamisen näkökulma on jäänyt vielä vähäiselle huomiolle.

Kirjoittamiskeskeisen lähestymistavan lisääminen edellyttäisi nähdäkseni lisää tekemäni kaltaisia tutkimuksia, joissa kirjoittajat itse analysoivat kirjoittamisprosessia sekä kirjoittamis päätöksen motiiveja. Lisäksi olisi mielekäästä tutkia esimerkiksi haastattelututkimusten kautta, kuinka kirjailijat kuvaavat uudelleenkirjoittamistaan ja sen vaikuttimia. Hyödyllistä aineistoa löytyy luultavasti myös esimerkiksi kirjailijoiden blogeista, twiiteistä ja esimerkiksi vastauksista, joita kirjailijat antavat lukijoiden kysymyksiin. Näitä selityksiä olisi mielenkiintoista verrata niihin selityksiin ja tulkintoihin, jotka lukijat antavat palimpsesteille ja palimpsestikirjailijoille.

Eräs kiinnostava tulokulma uudelleenkirjoittamiseen olisi myös laajentaa esimerkiksi tutkielmani luvun 5.3 aiheesta: kuinka erilaiset sosiaaliset syyt vaikuttavat kirjoittajan työhön. Pitävätkö kirjailijat itse uudelleenkirjoittamista vähemmän arvostettua tai vähemmän luovuuksia vaativana kirjoituksena? Aihe laajenisi tuolloin reseptitutkimuksen puolelle.

Palimpsestisen kirjoittamisen ja omaehtoisemman kirjoittamisen kirjoitusprosessien vertailu sekä palimpsestien ja ei-palimpsestisten teosten kirjoittamisen vaatimat taidot kirjoittajilla olisi myös eräs mahdollinen tapa tutkia nimenomaan kirjoittamisen tutkimuksen näkökulmasta tätä ilmiötä.

Joka tapauksessa palimpsestinen uudelleenkirjoittaminen on aihe, joka tarjoaa hyvin hedelmällisiä aiheita nimenomaan kirjoittamisen tutkimuksen saralle, koska se on monella tapaa muusta fiktiivisestä kirjoittamisesta poikkeavaa. Sen tutkiminen on arvokasta siinä missä kirjallisuuden yleisestikin: kirjoitettu kirjallisuus vaikuttaa maailmaan.

Päätän pro graduni tämän tutkielman tekoaikana menehtyneen Gérard Genetten (1997, 398) innostaviin sanoihin:

”Let me simply say that the art of ’making new things out of old’ has the merit, at least, of generating more complex and more savory objects than those that are ’made on purpose’”.

## LÄHTEET

- Adichie, Chimamanda Ngozi (2009) ”The Danger of a Single Story”. TEDGlobal.
- Allan, Graham (2000) *Intertextuality : The New Critical Idiom*. New York: Routledge.
- Barilli, Renato (1989) ”My ’Long Infidelity’ Towards Calvino”. Teoksessa Ricci, Franco (toim.) *Calvino Revisited*. Toronto: Dovehouse, 9–15.
- Carr, K. E. (2018) ”Inuit creation myth – Native American religion”. Quatr.us Study Guides. URL: <https://quatr.us/nativeamerican/inuit-creation-myth-native-american-religion.htm>. Linkki tarkistettu 4.6.2018.
- Caswell, Helen (1993) ”Sedna, the Sea Goddess. Retold by Helen Caswell.” Teoksessa Cohn, Amy: *From Sea to Shining Sea: A Treasury of American Folklore and Folk Songs*. New York: Scholastic Inc., 18–22.
- Catani, Johanna & Mäkelä, Lari (toim.) (2017) *Toinen tuntematon*. Helsinki: WSOY.
- Cowart, David (1993) *Literary Symbiosis : The Reconfigured Text in the Twentieth-century Writing*. Athens: University of Georgia Press.
- Crew, Hillary S. (2002) ”Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale”. *Children’s Literature in Education*, 33:77. Human Sciences Press, Inc. 77–95.
- Dillon, Sarah (2005) ”Reinscribing De Quincey’s palimpsest: the significance of the palimpsest in contemporary literary and cultural studies”. *Textual Practice*, 19:3, 243–263
- Doughty, Amic A. (2006) *Folktales Retold : An Critical Overview of Stories Updated for Children*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Ellmann, Richard (1987) *Oscar Wilde*. New York: Knopf.
- Estés, Clarissa Pinkola (2014) *Naiset jotka kulkevat susien kanssa : villinaisen arkkityyppi myyteissä ja kertomuksissa*. Suom. Valtavirta, Nina (1992) *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. Helsinki: Basam Books.
- Fernandes, Ana Raquel; Serra, José Pedro & Fonseca, Rui Carlos (toim.) (2015). *The Power of Form: Recycling Myths*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Flieger, Verlyn (2016a) ”Johdanto”. Teoksessa J. R. R. Tolkien *Kullervon tarina*. Helsinki: WSOY, 9–21.
- Flieger, Verlyn (2016b) ”Tolkien, Kalevala ja ”Kullervon tarina””. Teoksessa Tolkien, J. R. R. *Kullervon tarina*. Helsinki: WSOY. 135–160
- Forsström, Seija (2017) ”Kirja-arvio: Toisen tuntematon”. Etelä-Saimaan verkkopalvelu 3.12.2017. URL: <https://esaimaa.fi/uutiset/kulttuuri-ja-viihde/22278926-ed13-47e1-b0a7-1cfbbe8f7990>. Linkki tarkistettu 13.5.2018.
- Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (2014) ”How canonical Works Live on in Children’s Literature”. Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children’s Literature*. New Hampshire: Academia Press, 5–22.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes: Littérature au second degré*. Pariisi: Editions du Seuil, collection Essais.
- Genette, Gérard (1997) *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*. Englannintanut Channa Newman & Claude Doubinsky (1989) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Greyling, Franci (2014) ”Stories in Transition. Observations at Grassroots Level.” Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children’s Literature*. New Hampshire: Academia Press, 169–191.
- Guemle, Lee (1995) ”Gender in Inuit Society”. Teoksessa Klein, Laura F. & Ackerman, Lillian A. (toim.) *Women and Power in Native North America*. Norman: University of Oklahoma Press, 17–27.
- Gustafsson, Miia (2017) ”Koirahahmoista tunnettu Mauri Kunnas on kissaihminen henkeen ja vereen”. Yle.fi uutiset, 26.12.2017. URL: <https://yle.fi/uutiset/3-9988468>. Linkki tarkistettu 26.12.2017.
- Hakkarainen, Marja-Leena (1998) ”Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin Kerjäläisromaanissa”. Teoksessa Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Interteksti ja konteksti*. SKS: Helsinki, 30–50.
- Hämeen-Anttila, Virpi & Hämeen-Anttila, Jaakko (2007) *Tarujen kirja : Kansojen kertomuksia läheltä ja kaukaa*. Helsinki: Otava.
- Hermans, Theo (1985) *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm.

- Hjelt, Marjut & Nuutinen, Christer (2012) *Veden valtiat : totta ja tarua*. Helsinki: SKS.
- Houston, James (2015/2006) "Inuit Myth and Legend". *Historica Canada* -verkkosivusto. URL: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/inuit-myth-and-legend/>. Linkki tarkistettu 3.6.2018.
- Hurka, Thomas (1994) *Principles: Short Essays on Ethics*. Toronto: Harcourt Brace.
- Ivey, Eowyn (2013) *Lumilapsi*. Suom. Marja Helanen (2012) *The Snow Child*. Helsinki: Bazar Kustannus.
- Joosen, Vanessa (2014) "'A translation Far Worse'. Canonisation and Adaptation in the Early Dutch and English Translations of the Brother Grimm's *Kinder- und Hausmärchen*". Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children's Literature*. New Hampshire: Academia Press, 89–107.
- Karhu, E. L. (2016) *Prinsessa Hamlet ja muita näytelmiä*. Helsinki: Into.
- Kennedy, Michael P. J. (1997) "The Sea Goddess Sedna: An Enduring Pan-Arctic Legend from Traditional Orature to the New Narratives of the Late Twentieth Century". Teoksessa Moss, John (toim.) *Echoing Silence : Essays on Arctic Narrative*. Ottawa: University of Ottawa Press, 211–224.
- Kielitoimiston sanakirja (2018a) "Myytti." Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433. Verkkojulkaisu, URL: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/myytti>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Kielitoimiston sanakirja (2018b) "Satu". Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433. Verkkojulkaisu, URL: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/satu>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Kielitoimiston sanakirja (2018c) "Taru". Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433. Verkkojulkaisu, URL: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/taru>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Kontturi, Katja (2009) "Alussa oli Ptah, ja Ptah loi taivaan, maan ja meret." Fantasian kirjoittamisesta mytologia-aineistoja hyödyntäen. Pro gradu -tutkielma. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos: Jyväskylän yliopisto.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014) "(De)Canonisation process. E. T. A. Hoffmann's 'The Nutcracker and the Mouse King' and the Interfaces between Children's and Adult literature." Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children's Literature*. New Hampshire: Academia Press, 143–168.
- Lacasse, Serge (2000) "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music". Teoksessa Michael Talbot (toim.) *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool Music Symposium 1, 35–58.
- Lahdelma, Tuomo (1986) *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Laiti, Petra (2018) "Hei Suomi-twitter, te ette vieläkään ymmärrä." URL: <https://petralaiti.com/2018/05/16/hei-suomi-twitter-3/> Linkki tarkistettu 27.5.2018.
- Lefevre, Andre (2016) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lehtonen, Sanna (2014) "Tarzan of the Apes – The bearman Tarsa. Discourses of National Identity and Colonialism in a Finnish Adaptation of an American Classic". Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children's Literature*. New Hampshire: Academia Press, 23–44.
- Leinonen, Anne (2012) "Esipuhe". Teoksessa Leinonen, Ann (toim.) *Kirjoita kosmos : Opas spekulatiivisen fiktion kirjoittamiseen*. Turku: Suomen Tieteiskirjoittajat ry. & Turun yliopiston tietenskulttuurikabinetti ry, 6–8.
- Letissier, Georges (2009) *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Maamies, Sari (2000a) "Eskimo vai inuitti?" Kielikellon verkkojulkaisu, 2/2000. URL: <https://www.kielikello.fi/-/eskimo-vai-inuitti->. Linkki tarkistettu 24.5.2018.
- Maamies, Sari (2000b) "Inuit, inuitti vai inuiitti". Kielikellon verkkojulkaisu, 2/2000. URL: <https://www.kielikello.fi/-/inuit-inuitti-ja-inuiitti> Linkki tarkistettu 24.5.2018.
- Makkonen, Anna (1991) "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 9–31.
- Martin, Keavy (2011) "Rescuing Sedna: Doorslamming, fingerslicing, and the moral of the story". *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol 38, No 2, 186–200.
- McDermott, Beverly Brodsky (1975) *Sedna: An Eskimo Myth*. New York: Viking Juvenile.



- Meretoja, Hanna (2000) ”Tarujen hirviön harteilla: myytit todellisuuden hahmottamisen välineinä Michael Tournierin *Keijujen kuninkaassa*.” Teoksessa Saariluoma, Liisa (toim.) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 191–226.
- Miilumäki, Risto (2000) ”Joycen *Odysseus* ja Homeroksen *Odysseia*: myytti ja historia”. Teoksessa Saariluoma, Liisa (toim.) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 138–157.
- Moraru, Christian (2001) *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York Press.
- Nyqvist, Sanna (2018) ”Kirjailijat varkaina”. *Parnasso*1/2018, 48–52.
- Orr, Mary (2003) *Intertextuality : Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Pazdziora, John Patrick (2014) ”Enchanted Conversations. The Reverse Adaptation of Fairy Tales in Online Culture.” Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children’s Literature*. New Hampshire: Academia Press, 231–254.
- Philip, Neil (1997) *Suuri myyttikirja*. Suom. Itkonen-Kaila, Marja (1995) *Illustrated Book of Myths*. Helsinki: WSOY.
- Phillips, Scott (2017) ”Donna Jo Napoli: A Hunger for Words”. Central Rappahannock Regional Library. URL: [http://www.librarypoint.org/author\\_profile\\_donna\\_jo\\_napoli](http://www.librarypoint.org/author_profile_donna_jo_napoli). Linkki tarkistettu 23.12.2017.
- Pirinen, Miia (2017) ”Vastakarvaan kirjoittaminen feministisen fiktion kirjoittamisen menetelmänä”. Pro gradu -tutkielma. Taiteiden, kulttuurin ja musiikin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.
- Pope, Rob (1995) *Textual intervention : Critical and Creative Strategies for Literary Studies*. New York: Routledge.
- Porsdam, Helle (2006) ”Introduction: Hans Christian Andersen, best of story tellers”. Teoksessa Porsdam, Helle (toim.) *Copyright and Other Fairy Tales. Hans Christian Andersen and the Commodification of Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 1–14.
- Qitsualik, Rachel Attitug (1999a) ”The problem with Sedna: Part two (the father's rescue)”. Nunatsiaq Online. URL: <http://www.nunatsiaqonline.ca/archives/april0199/nunani.html>. Linkki tarkistettu 5.1.2018.
- Qitsualik, Rachel Attitug (1999b) ”The problem with Sedna: Part four, the mythic being”. Nunatsiaq Online. URL: <http://www.nunatsiaqonline.ca/archives/april0199/nunani.html>. Linkki tarkistettu 5.1.2018.
- Rushdie, Salman (1994) *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Ganta.
- Saariluoma, Liisa (1998a) ”Saatteeksi”. Teoksessa Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Saariluoma, Liisa (1998b) ””Siteeraamisen” funktiot Thomas Mannin ”montaasiromaanissa” Tohtori Faustus.” Teoksessa Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS, 51–81.
- Saariluoma, Liisa (1998c) ”Pois sivilisaatiosta: Tournierin *Perjantai* ja Rousseau’n sivilisaatiokritiikki.” Teoksessa Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS, 105–152.
- Saariluoma, Liisa (2000) ”Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa”. Teoksessa Saariluoma, Liisa (toim.) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 8–57.
- San Souci, Robert D. (1981) *Song of Sedna*. New York: Bantam Doubleday Books for Young Readers.
- Simonsuuri, Lauri (2017) *Myytillisiä tarinoita*. Helsinki: SKS.
- Sinisalo, Johanna (2004) ”Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä”. Teoksessa Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irmi; Kovala, Urpo (toim.) *Fantasian monet mailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 11–31.
- Stephens, John & Geerts, Sylvie (2014) ”Mishmash, Conceptual Blending and Adaptation in Contemporary Children’s Literature Written in Dutch and English”. Teoksessa Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (toim.) *Never-ending Stories. Adaptation, Canonization and Ideology in Children’s Literature*. New Hampshire: Academia Press, 193–214.
- Tammi, Pekka (1991) ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä”. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 59–103.
- Tekijänoikeuslaki 2015/607. Annettu Helsingissä 22.5.2015.

- Tieteen termipankki (2018a) Kirjallisuudentutkimus: myytti. Verkkojulkaisu, URL: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:myytti>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Tieteen termipankki (2018b) Kirjallisuudentutkimus: palimpsesti. Verkkojulkaisu, URL: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:palimpsesti>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Tieteen termipankki (2018c) Kirjallisuudentutkimus: plagiaatti. Verkkojulkaisu, URL: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:plagiaatti>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Tieteen termipankki (2018d) Kirjallisuudentutkimus: satu. Verkkojulkaisu, URL: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:satu>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Tieteen termipankki (2018e) Kirjallisuudentutkimus: travestia. Verkkojulkaisu, URL: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:travestia>. Linkki tarkistettu 23.5.2018.
- Tolkien, J. R. R. (2016) *Kullervon tarina*. Suom. Kersti Juva, Jaakko Kankaanpää ja Alice Martin (2015) *The Story of Kullervo*. Helsinki: WSOY.
- Tomlinson, Heather (2012). "Inside His Skin: Donna Jo Napoli's "Beast"". *Los Angeles Review of Books*. 11.10.2012. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/inside-his-skin-donna-jo-napolis-beast/>. Linkki tarkistettu 24.5.2018.
- Treiger-Bar-Am, Leslie Kim (2006) "Adaptations with Integrity". Teoksessa Porsdam, Helle (toim.) *Copyright and Other Fairy Tales. Hans Christian Andersen and the Commodification of Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 61–82.
- Valente, Catherynne M. (2011) *Deathless*. New York: Tor Books.
- Vilkman, Sanna (2017) "Kulttuurivieras, näytelmäkirjailija E.L. Karhu sai tarpeekseen taiteilijoiden hulluuden romantisoinnista: "Oikeasta hulluudesta on glamour kaukana"". Yle.fi uutiset, 26.2.2017. URL: <https://yle.fi/uutiset/3-9476439>. Linkki tarkistettu 23.12.2017.
- Wardle, H. Newell (1900) "The Sedna Cycle: A Study in Myth Evolution". *American Anthropologist*. New Series, Vol. 2, No. 3, 568–580.
- Warner, Marina (2015) "Voices in the Dark: Dreams, Confidences, Sisters". Teoksessa Fernandes, Ana Raquel; Serra, José Pedro & Fonseca, Rui Carlos (toim.) (2015). *The Power of Form: Recycling Myths*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 6–28.
- Wienker-Piepho, Sabine (2004) "Kansantarinat ja folklore fantasian maaperänä". Teoksessa Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irma; Kovala, Urpo (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 32–55.
- Williams, Paul (2013) *Cockeraco*. Sydney: Lacuna.
- Williams, Paul (2015) "Plagiarism, Palimpsest and Intertextuality". *New Writing* 12:2, 169–180.
- Worldcon (2017a) "Fairy tale retellings". Worldcon-ohjelma numero 5.8.2017. Panelistit Salla Simukka, Kim Wilkins, Navah Wolfe, Karen Lord. Messukeskus, Helsinki.
- Worldcon (2017b) "Crafting a fantasy novel from mythology". Worldcon-ohjelma numero 5.8.2017. Panelistit Juliet Marillier, Mark Tompkins, Maura McHugh, Ellen Kushner ja Helena Waris. Messukeskus, Helsinki.