

Satujen sankarittarien sovittaminen 2010-
luvun populaarikulttuuriin
– kolme Tuhkimoa analyysissä

Malla Eira
Maisterintutkielma
Kirjallisuus
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2022

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Malla Eira	
Työn nimi Satujen sankarittarien sovittaminen 2010-luvun populaarikulttuuriin – kolme Tuhkimoa analyysissa	
Oppiaine Kirjallisuus	Työnlaji Maisterin tutkielma
Aika elokuu 2022	Sivumäärä 77
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkielma käsittelee Tuhkimon hahmon rakentumista moderneissa adaptaatioissa. Tutkielman tavoitteena on tarkastella tapaustutkimuksen avulla, kuinka naishenkilöhahmoja sovitetaan nykyiseen populaarikulttuuriin. Analyysissa on kolme Tuhkimo-adaptaatiota 2010-luvulta: <i>Cinderella – Tuhkimon tarina</i> (ohj. Kenneth Branagh 2015, <i>Cinderella</i>), <i>Pimeä metsä</i> (ohj. Rob Marshall 2014, <i>Into the woods</i>) ja <i>Olipa kerran</i> -televisiosarjan 7. tuotantokausi (Edward Kitsis & Adam Horowitz 2017—2018, <i>Once upon a time</i>).</p> <p>Tutkimuksessa on kaksi tutkimuskysymystä: Millaisia piirteitä Tuhkimo-hahmoin liitetään adaptaatioissa? Kuinka syvällisiä modernit Tuhkimo-hahmot ovat henkilöahamoteoreettisesta tutkimusnäkökulmasta?</p> <p>Tutkimuksessa käytetään Forsterin määritelmää hahmon syvällisyydestä ja analysoidaan hahmojen syvällisyyttä Ewenin hahmoteorian perusteella <i>tietoisuuden</i>, <i>kehittyvyyden</i> ja <i>kompleksisuuden</i> kautta. Hahmojen piirteitä analysoidaan suorien ja epäsuorien kuvauksien avulla. Erityisesti suorissa kuvauksissa tukeudutaan tekstianalyysin välineistöön, kuten merkitysprosesseihin ja sanasemantiikkaan. Henkilöhahmot asetetaan syvällisyyden perusteella janoille, jotka on tehty Ewenin henkilöahmoteorian pohjalta. Janat helpottavat henkilöahmojen piirteiden vertaamista toisiinsa, mutta henkilöahmojen sijoittaminen perustellaan kvalitatiivisesti tutkimuksen analyysiosassa. Tutkimuksen tarkoituksena ei ole arvottaa hahmoja, vaan tutkia niiden rakentumista.</p> <p>Piirteiden analyysiin käytetään hermeneuttista tutkimusotetta. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys muodostuu adaptaation ja satuperinteen tutkimuksesta ja henkilöahmoteoriasta. Syitä hahmojen piirteisiin etsitään intertekstuaalisista piirteistä sekä nykykulttuurin vaikutuksesta. Tutkimuksessa käsitellään, että Tuhkimon hahmojen on oltava katsojien tunnistettavissa, mutta todennäköisesti niiden on oltava myös aiempaa syvällisempiä. Lisäksi hahmot ottavat kantaa moniin paikka- ja aikakausikeskeisiin käsityksiin, kuten ajatuksiin kauneudesta tai hyvästä naiseudesta.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että nykyisissä populaarikulttuurin satuadaptaatioissa henkilöahmojen kuvauksessa tukeudutaan osittain perinteisten satuhahmojen litteisiin malleihin. Tutkielman aineiston kolmelle Tuhkimo-hahmolle annetaan kuitenkin myös uusia piirteitä, jotka sopeuttavat hahmoja nykykulttuurin vaatimuksiin. Analyysin Tuhkimo-hahmot ovat perinteisiä satuhahmoja syvällisempiä ja kaikki ne representoivat positiivisesti kuvattua naishahmoa, vaikka monet hahmojen piirteet ovat erilaisia. Tuhkimo esitetään edelleen usein hyvän naisena kuvana.</p> <p>Tulevissa tutkimuksissa käsitystä satujen henkilöahmojen piirteistä ja syvällisyydestä voisi laajentaa tutkimalla uusia adaptaatioita samalla menetelmällä.</p>	
Asiasanat: adaptaatio, satuadaptaatio, henkilöahmo, Tuhkimo, syvällisyys, Cinderella, Pimeä metsä, Olipa kerran	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Sisällysluettelo

Sisällysluettelo	3
1 JOHDANTO – Olipa kerran	4
2 SADUN LUONNE JA HISTORIA	7
2.1 TUHKIMO-SADUN ERITYISPIIRTEET	10
2.2 SATU ADAPTAATIOIDEN VERKOSTOSSA	12
3 HENKILÖHAHMON MÄÄRITELMÄ	15
3.1 HENKILÖHAHMOT PIIRTEIDEN KOKOELMANA	18
3.2 HENKILÖHAHMO ROOLINA JA TOIMIJANA	20
3.3 HENKILÖHAHMOJEN LITTEYS JA PYÖREYS	21
3.3.1 TIETOISUUS	24
3.3.2 KEHITTYVYYS	25
3.3.3 KOMPLEKSISUUS	26
3.4 SADUN HENKILÖHAHMO	27
4 TUHKIMON HAHMON ANALYYSI	29
4.1 KOHDEADAPTAATIOIDEN ESITTELY	31
4.2 TUHKIMON HENKILÖHAHMO TUHKIMON TARINASSA	34
4.2.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS TUHKIMON TARINASSA	35
4.2.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS TUHKIMON TARINASSA	39
4.2.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS TUHKIMON TARINASSA	42
4.3 TUHKIMON HENKILÖHAHMO PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ	45
4.3.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ	46
4.3.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ	50
4.3.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ	54
4.4 TUHKIMON HENKILÖHAHMO OLIPA KERRAN -SARJASSA	57
4.4.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS OLIPA KERRAN -SARJASSA	59
4.4.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS OLIPA KERRAN -SARJASSA	62
4.4.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS OLIPA KERRAN -SARJASSA	65
5 PÄÄTÄNTÖ	70
LÄHTEET	75

1 JOHDANTO – Olipa kerran

Maisterintutkielmani käsittelee klassisten ihmesatujen päähenkilönaishahmojen sovittamista 2010-luvun populaarikulttuuriin. Keskityn perinteisesti hyveelliseksi kuvailtuun hahmoon, Tuhkimoon, ja tämän adaptaation eli versioinnin rakentumiseen nykykulttuurissa. Tutkimusaineistonani käytän kolmea erilaista Tuhkimo-adaptaatiota 2010-luvulta: *Cinderella – Tuhkimon tarina* (ohj. Kenneth Branagh 2015, *Cinderella*), *Pimeä metsä* (ohj. Rob Marshall 2014, *Into the woods*) ja *Olipa kerran* -televisio sarjan 7. tuotantokausi (Edward Kitsis & Adam Horowitz 2017—2018, *Once upon a time*). Käsittelen Tuhkimoita henkilöahmoteorian näkökulmasta ja tarkastelen hahmojen representaatioiden lisäksi niiden *tietoisuuden*, *kehittyvyyden* ja *kompleksisuuden* rakentumista. Adaptaatioita tutkiessani otan huomioon myös niiden intertekstuaalisuuden eli sen, kuinka tekstit viittaavat toisiinsa Tuhkimo-hahmojen representaatioissa. Tämän ohella pohdin hyvän naiseuden rakentumista Tuhkimo-hahmoissa ja naiseuden toisintamista 2010-luvun satuadaptaatioissa.

Satuperinne tuntuu motivoivan aina uusia populaarikulttuurin käsikirjoittajia, ohjaajia ja kirjailijoita luomaan omat versionsa satujen tapahtumista, joten satuadaptaatioita virtaa populaarikulttuuriin tiheästi. Erityisen kuuluisia ovat feminiinisten ihmesatujen hahmot, kuten hyljeksityt kaunottaret ja lumotut prinsessat (Apo 2018, 12). Näitä ovat Tuhkimon, Lumikin ja Ruususen kaltaiset henkilöahmot. Yhdysvaltain elokuvateollisuuden menestyneitä satuadaptaatioita viime vuosikymmeneltä ovat esimerkiksi *Red Riding Hood – Punahilkka* (ohj. Catherine Hardwicke 2011), *Lumikki ja metsästäjä* (ohj. Rubert Sanders 2012), *Maleficent – Pahatar* (ohj. 2014), *Cinderella – Tuhkimon tarina* (ohj. Kenneth Branagh 2015) ja *Beauty and the beast – Kaunotar ja hirviö* (ohj. Bill Condon 2017). Monet näistäkin elokuvista, kuten myös tutkimuskohteeni, ovat ylittäneet vuoden katsotuimpien elokuvien joukkoon.

Yllä mainitsemieni elokuvien yksinkertaiset ja pelkistetyt satuhahmot ovat käyneet adaptaatioissa eli versioinneissa (Tieteen termipankki 2022) läpi suuriakin muutoksia voittaakseen yleisönsä suosion ja sopeutuakseen nykymedian vaatimuksiin. Satuja on jo pitkään kritisoitu erityisesti niiden suppeasta naiskuvasta ja passiivisista sankarittarista (Hayik 2016), joten muutokset suurelle yleisölle tarkoitetuissa satuadaptaatioissa ovat usein tarpeen. Satuhahmoilta odotetaan adaptaatioissa esimerkiksi yhteneväistä arvomaailmaa modernin maailman kanssa ja aiempaa syvällisempää henkilökuvausta. Nykykulttuurin esityksissä hahmojen mielenliikkeitä ja luonnetta pyritään kuvailemaan enemmän kuin satuperinteessä aiemmin, ja kerronnan monimuotoistuminen on muuttanut suurelle yleisölle esitettyjä sankareita ja sankarittaria. Kiinnostukseni kohdistuukin siihen,

miten hyvin yksinkertaisista satujen henkilöhahmoista on saatu muovattua myös nyky-yleisöä viehättäviä ja kiehtovia hahmoja. Tutkin, millaisia piirteitä Tuhkimoihin liitetään adaptaatioissa ja miten syvällisiä modernit Tuhkimo-hahmot ovat henkilöahmoteoreettisesta tutkimusnäkökulmasta. Uskon adaptaatioiden hahmojen poikkeavan perinteisistä satukonventioista ja arvelen hahmojen sopeutuneen sekä aikaan että paikkaan, ja kantavan näin 2010-luvun länsimaisia arvoja.

Tutkiessani Tuhkimoiden rakentumista hyödynnän E. M. Forsterin (2005) käsitystä litteiden ja pyöreiden henkilöahmojen erottelusta. Syvällinen eli pyöreä henkilöahmo kuvataan henkilöahmoteorioissa usein todellisen ihmisen kaltaiseksi, monimuotoiseksi ja vaikeasti avattavaksi rakennelmaksi tekstin sisällä. Tämän vastakohta on litteä henkilöahmo, joka yleensä kuvaa vain harvoja ominaisuuksia tai ideologiaa. (Rimmon-Kenan 1991, 54.) Henkilöahmo voi saada myös piirteitä sekä pyöreästä että litteästä hahmotyypistä, jolloin se ei edusta puhtaasti kumpaakaan. Analyysini apuna käytän henkilöahmoteoriaa, jonka Joseph Ewen (1971) loi Forsterin teorian pohjalta. Teoriassa käsitellään hahmon syvyyttä sen *tietoisuuden*, *kehittyvyyden* ja *kompleksisuuden* kautta (Rimmon-Kenan 1991, 55–56).

Analyysini perustuvat henkilöahmojen suoriin ja epäsuoriin kuvauksiin elokuvissa *Cinderella – Tuhkimon tarina* ja *Pimeä metsä* ja televisiosarjassa *Olipa kerran*. Tässä tutkielmassa käytän kumpaakin menetelmää. Audiovisuaaliset teokset nojautuvat usein epäsuoraan kerrontaan, joten pelkkä dialogin analysoiminen ei anna kokonaiskuvaa henkilöahmon rakentumisesta (Boggs & Petrie 2008, 61).

Analysoin siis sitä, mitä hahmojen välisestä dialogista käy ilmi ja mitkä henkilöahmon pyöreyttä kuvaavat piirteet ovat pääteltävissä hahmojen toiminnasta. Tutkiessani suoraa kuvausta tukeudun tekstianalyysin välineistöön, erityisesti sanasemantiikkaan ja merkitysprosesseihin. Tekstianalyysini perustuu pääasiassa Suomessa myytyjen dvd-levyjen suomenkielisiin tekstityksiin. Käytän alkuperäiskieltä silloin, kun koen sen henkilöahmon analyysin kannalta tarpeelliseksi.

Koska representaation tulkinta ja intertekstuaaliset viitteet eri tekstien välillä eivät voi koskaan olla täsmällisiä, on tutkimuksessa väistämättä myös hermeneuttinen ote (Knuutila & Lehtinen 2010, 8–9). Kukaan ei voi tarkasti sanoa, mikä piirre fiktiivisessä hahmossa on intertekstuaalinen viite toiseen teokseen tai mitä tosielämän hahmoa, ideologiaa tai käsitystä henkilöahmo todellakin toisintaa. On kuitenkin selvää, että katsoja tekee päätelmiä ja liittää henkilöahmot todellisen elämän kontekstiin (Toomeos-Orglaan 2013). Hyvin perusteltu hermeneuttinen henkilöahmoanalyysi auttaa ymmärtämään henkilöahmoihin liitettyjä käsityksiä ja sosiaalisia rakenteita, kuten yllä mainittua hyvän naiseuden representaatiota.

Vahvojen mielikuvien ja tunneyhteyksien avulla voidaan siis tarjota yleisölle tuotteiden lisäksi aatteita ja ideologioita (Karkulehto 2011, 29). Populaarikulttuuri on siihen erityisen tehokas väline, sillä se tuottaa kansantajuista ajanvietettä esimerkiksi elokuvien, musiikin ja televisiosarjojen muodossa suurelle yleisölle. Juuri tällaiset teokset tavoittavat paljon kuluttajia, joten niiden tarkasteleminen myös tutkimuksen näkökulmasta on tärkeää. Viihteelliset teokset esittävät yleisölle jonkin näkökulman, jonka katsojat joko hyväksyvät tai torjuvat. Hyväksymisen ja torjumisen prosessi voi olla tietoisesti tehty valinta tai tiedostamaton prosessi. Toiston avulla mielikuvat ja ideologiat vahvistuvat, ja uudet muutokset tässä kehässä ottavat aikansa. Tämä näkyy myös hyveellisten henkilöhahmojen esittämisessä. Populaarikulttuurin merkitys yleisölleen on ollut monen tutkijan kohteena sen suuren vaikutuksen ja laajan yleisön vuoksi. (Austin 2016; Modinos 1994.)

Populaarikulttuuria onkin kutsuttu oveksi sosiaaliseen kasvatukseen, sillä sen avulla opitaan tehokkaasti ja varhain sosiaalisia arvoja (Ryan, Macey & Books 2013, 169). Erityisesti nuoret katsojat saavat identiteettiinsä rakennusaineita juuri tätä kautta (Smith 2017, 146). Gilbert esittää, että juuri tarinoiden avulla katsojat opettelevat jäsentämään hallitsevia ja hyväksyttäviä versioita esimerkiksi hyvyydestä, huonoudesta, feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta (1992, 190). Nuori yleisö luottaa usein toistettuihin rooleihin, sillä maailmaa on helpompi hahmottaa niiden kautta (Baker-Sperry 2007, 718). Siksi ei ole lainkaan yhdentekevää, millaisiksi representaatiot populaarikulttuurissa muodostuvat.

2 SADUN LUONNE JA HISTORIA

Kansansatuja tutkivat folkloristit ovat määrittäneet sadun fiktiiviseksi, sepitteelliseksi proosakertomukseksi, jossa on fantasian elementtejä (Apo 2018, 16; Fowkes 2010, 15). Jotkut tutkijat ovat esittäneet satujen piirteiksi esimerkiksi juonen selväpiirteisyyttä ja vakiintuneisuutta sekä kertomuksen opettavaisuutta (Hosiaislouma 2003, 827). Satujen opettavaisuus on ollut kuitenkin hyvin ristiriitaista, sillä vaikka usein opettavaisuus liitetään satuihin, monet satututkijat ovat mieltäneet tämän koskevan ainoastaan modernimpien satujen genreä. Alun perin satujen antina nähtiin nimenomaan viihteellisyys, eikä opettavuudella ollut samanlaista painoarvoa kuin nykypäivänä. (Zipes 2011, 18—20.)

Sadut voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään: kansansatuihin ja taidesatuihin. Kansansadut olivat varhaisimpia satuja, ihmiseltä toiselle kulkevia suullisia esityksiä, jossa kertoja pystyi käyttämään hyväkseen erilaisia äänenpainoja ja eleitä. Myöhemmin satuja alettiin kirjata ylös ja ne muuttuivat kirjailijoiden käsissä taidesaduiksi. Toisin kuin monissa muissa kielissä, suomessa ”satu” on erotettu muista kertomuksista omaksi jaottelukseen. Saduista puhutaan vain kertomuksina esimerkiksi ranskan (*conte de fée*) ja englannin kielessä (*fable, tale*). (Apo 2018, 16.)

Folkloristit ovat erotelleet kansansadut luokkiin, joista tärkeimmät ovat faabelit eli eläinsadut, legendasadut, humoristiset sadut ja ihmesadut. Klassiset prinsessasadut, kuten Tuhkimo, kuuluvat feminiinisten ihmesatujen ryhmään. Feminiinisessä sadussa päähenkilö on nainen ja tarinan juoni keskittyy usein naisten maailmaan, naisten väliseen kilpailuun tai naimakauppoihin. (Apo 2018, 16.) Ihmesatujen piirteitä taas ovat yliluonnolliset tapahtumat tai agentit, kuten taikaesineet, muodonmuutokset, auttajaesineet ja haltiakummit. Ihmesaduissa päähenkilö onnistuu usein pääsemään tavoitteeseensa joko taian avulla tai taian voittamalla. (Apo 2001.) Suullisena perinteenä sadut ovat olleet olemassa todennäköisesti jo ihmishistorian alkuajoista asti. Vaikka nykypäivänä sadut ymmärretään useimmiten juuri lasten viihteeksi, alun perin sadut eivät olleet lapsille kohdistettuja kertomuksia. Satujen oli tarkoitus viihdyttää myös aikuista yleisöä, ja tästä syystä sadut sisälsivät paljon materiaalia, jonka nykypäivänä ajateltaisiin olevan lapsille sopimatonta. (Zipes 2011, 18)

Vaikka sadut ovat olleet suuressa roolissa ihmishistorian aikana, ne eivät ole aina saaneet osakseen suurta arvostusta. Satujen halveksuntaan on todennäköisesti vaikuttanut se, että kertojat ovat olleet usein kouluttamattomia ja alaluokkaisia tai naisia. Lisäksi keskiajalla Euroopassa ihmesatujen

pelättiin olevan ristiriidassa kristinuskon ideologian kanssa, ja valistusaikana satuja väheksyttiin yliluonnollisten elementtien vuoksi. Vasta 1900-luvun romantiikan aikana sadut saivat vihdoin osakseen ihailua myös koulutettujen keskuudessa, sillä ne alettiin nähdä osana kansanperinnettä. Naisten ja lasten suosimat kertomukset pääsivät oikeuksiinsa ensin kirjallisuudessa ja myöhemmin elokuvissa ja piirrosklassikoissa. (Apo 2018, 18–19.) Tänä päivänä sadut kuuluvat adaptaatiosuosikkeihin. Uuden mediamuodon ilmestyessä sadut kuuluvat usein ensimmäisiin tarinoihin, jotka halutaan kertoa uudelleen uudessa muodossa.

Vaikka sadut on useimmiten mielletty naisten ja lasten viihteeksi, ne ovat silti olleet hyvin miesvaltaisia. Kuuluisimmat satukirjailijat ovat olleet miehiä, eivätkä naiskirjailijoiden sadut ole menestyneet suhteessa mieskirjailijoiden satuihin. Myös kansalta kerätyissä saduissa ja tarinankertojien valinnassa näkyy vahva maskuliinisuuden ihanne. Tämä on todennäköisesti johtunut siitä, että naiskertojia ei ole kansan keskuudessa arvostettu yhtä paljon, vaan hierarkian mukaisesti miesten kertomuksia on suosittu suhteessa naisten kertomuksiin. (Apo 2018, 19). Tästä kertoo esimerkiksi se, että Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston kokoelmissa kaikki sadut ovat yhtä lukuun ottamatta sisällöltään maskuliinisia. *Tuhkimo* on ainut feminiininen ihmesatu, joka arkistosta löytyy (Apo 2001). Naisten feminiiniset kansansadut eivät kenties ole tulleet yhtä tunnetuiksi niiden kerrontaympäristön vuoksi. Naiset ovat todennäköisesti kertoneet tarinoita lähinnä kodin piirissä, lapsille ja muille naisille.

Satuja on syytetty naishahmojen passivoimisesta aina 1970-luvulta asti. Vaikka saduissa on esiintynyt myös aktiivisempia naishahmoja, ne ovat hukkuneet historian hämärään tai jääneet passiivisten satusisariensa varjoon. Passiiviset satunaiset, kuten kaltoin kohdellut prinsessat, ovat tätä nykyä tunnetuimpia naishahmoja satuperinteessä. Aktiiviset naishahmot ovat puolestaan joutuneet varsin negatiiviseen valoon, sillä toiminnallisuus on ollut useimmiten ilkeiden syöjättärien, noita-akkojen ja äitipuolten piirre. (Apo 2018, 207; Hayik 2016) Tästä syystä sadut on useimmiten mielletty misogynisiksi. Kuitenkin esimerkiksi Satu Apo kertoo, että kansansatujen sankarittaret saattoivat olla kansan kertomuksissa hyvinkin toiminnallisia (Apo 2001; 2018, 20–24). Kuitenkaan nämä sadut eivät ole tulleet osaksi nykypäiväistä valtavirtakulttuuria, eikä niiden adaptointi ole tästä syystä myöskään yleistä.

Suhtautuminen klassisiin, usein feminiiniseksi miellettyihin satuihin on ollut vaihtelevaa myös lähihistoriassa. Satujen liittäminen niiden opettavaisuuteen on aiheuttanut monia ristiriitoja suomalaistenkin kasvatusopeissa. 1950- ja 1960-luvulla oltiin huolestuneita siitä, että sadut saattavat hämmäntää nuorena iässä olevia lapsia. Tuolloin uskottiin, että lapset saattaisivat sekoittaa sadun

todellisuuteen ja kasvettuaan tuntea tulleen petetyiksi. Tämän uskottiin vaurioittavan lasten kehitystä ja etäännyttävän heidät todellisesta elämästä. Myös vasemmistolainen aate vastusti satuja, jotka kannustivat epärealistiseen ajatteluun. Lisäksi satujen julmuus ja väkivaltaisuus haluttiin häivyttää pois nuorten viihteestä. Lasten kulttuurissa alettiin esittää fantasian sijasta reaalielämää lähempänä olevaa viihdettä, jossa käsiteltiin lasten arkea ja tavallisen elämän sattumuksia. Prinsessat ja lohikäärmeet laitettiin syrjään, ja tilalle luotiin lasten jokapäiväisessä elämässä toimivia arjen sankareita. (Apo 2001.)

Kun kirjailija Bruno Bettelheim julkaisi psykoanalyttiseen traditioon nojaavan kirjansa *Satujen lumous* (1984) (*The Uses of Enchantment* 1975) satuperinteen hyödyistä lapsen kehityksessä, oli satuperinteen arvostus jälleen taattu. Bettelheim tulkitsi kansansatujen perinteen olevan tärkeä osa lapsen kehitystä, sillä hänen mukaansa satujen avulla lapset pystyvät käsittelemään elämän vaikeuksia ilman, että heidän tarvitsee oikeasti kohdata niitä. Satujen tapahtumat edustivat esimerkiksi lapsen alemmuuden tunteita, seksuaalisuuden kokemuksia ja itsenäistymistä. Bettelheimin mielestä lapsi pystyy käsittelemään näin vaikeita asioita juuri siksi, että satu etäännyttää ongelmat lapsen todellisuudesta. Hänen mielestään myös satujen sensuroiminen ja pehmentäminen mitätöivät niiden kasvatuksellisen merkityksen. (Bettelheim 1979, 123—124.) Myöhemmin Bettelheim sai paljon kritiikkiä tulkintojensa ongelmallisuuden vuoksi. Useimmiten hänen päätelmänsä saattoivat olla korkealentoisiakin, ja niiden todistaminen oikeaksi tai vääräksi oli lähes mahdotonta. (Apo 2001.) Nykypäivänä Bettelheimin kirjoituksia pidetään yleisesti arveluttavina, mutta hänen merkityksensä satujen tulkitsijana on kiistatta suuri.

1970-luvun aikana myös feminismi oli tärkeä osa suomalaista satukeskustelua. Satujen nähtiin uusintavan naisiin kohdistuneita sukupuolistereotypioita, kuten passiivisuutta, nöyryyttä ja miesten tahtoon alistumista. Satuperinnettä pyrittiin uudistamaan naismyönteisellä tavalla, ja tästä syystä 1980-luvulla alettiin julkaista satukokoelmia, joissa oli aktiivisia satuhahmoja (Apo 1990). Näihin kuuluivat esimerkiksi *The Maid of the North: Feminist Folk Tales around the World* (Ethel Johnston Phelps 1981) ja *Clever Cretchen and Other Forgotten Folktales* (Alison Lurie 1980). Kokoelmien sadut ja myytit oli kerätty eri kulttuureista, ja niiden tarkoituksena oli tuoda esille toiminnallisia, rohkeita ja älykkäitä naishahmoja. Lisäksi klassisten länsimaiden ihmesatujen taustoista yritettiin löytää naiseutta voimauttavia elementtejä, kuten vahvoja jumalatarhahmoja ja aktiivisia sankarittaria. (Apo 2001.)

Satuja pyrittiin myös uudelleentulkitsemaan niin, että naishahmot näyttäytyisivät aiempaa positiivisemmassa valossa. Tuhkimon kengän esimerkiksi tulkittiin symbolisoivan Tuhkimon

sukupuolielintä, jonka hän saa omakseen sadun päätteeksi. Nämä tulkinnat ovat saaneet myös kritiikkiä ylitulkinnallisuudestaan Bettelheimin analyysien tavoin. (Apo 2001.) Myös satujen kääntäjät olivat osaltaan vaikuttamassa satujen muokkaamiseen. Liian väkivaltaiset kohtaukset voitiin kiertää tai jättää kokonaan pois, ja esimerkiksi hahmojen perusluonnetta voitiin muuttaa käännöksen avulla paljonkin. Kulttuurillista vaikutusta satujen käännöstyöhön on käsitellyt esimerkiksi Sipinen (2014, 21–24). Sadut ovat siis jääneet mielenkiintoiseen tilanteeseen, jossa ne ovat olleet sekä kansan mieliin painuneita perinteitä että jatkuvasti muuttuvia tarinoita. Adaptaatiot, joissa satuja voidaan muokata suoraan ja tulkinnat sisällyttää itse teokseen, ovat olleet yksi tapa hyödyntää ja uudistaa satuja.

2.1 TUHKIMO-SADUN ERITYISPIIRTEET

Tarinaa äiti- ja sisarpuolten alistamasta tyttärestä on pidetty usein maailman kuuluisimpana ihmesatuna. Viimeistään 1950 Walt Disneyn animaatioelokuva Tuhkimosta varmisti sen paikan tunnettuna ja rakastettuna satuklassikkona. Kuitenkin sadun vanhin löydetty kirjallinen versio on jo 800-luvun Kiinasta, jonne sen uskotaan kulkeutuneen Vietnamista. Osa kirjallisuuden tutkijoista on väittänyt Tuhkimo-sadun piirteitä löytyneen jo antiikin ajoilta asti. Tarkkaa tietoa sadun alkuperästä ei ole voitu selvittää edes vuosisatojen tarkkuudella, mutta Tuhkimon hahmo on epäilemättä elänyt tarinoissa pitkään. 1960-luvulla erilaisia suullisia kansansatuversioita oli löydetty Euroopan ja Aasian lisäksi Pohjois- ja Etelä-Amerikasta, ja pelkästään Euroopan sisältä on kirjattu yli 500 erilaista Tuhkimo-versiointia. (Apo 2018, 94; Dundes 1982, luku 1.) Sadut Tuhkimosta eivät siis ole olleet kaikki samanlaisia, vaan tarinoissa on ollut paljon eroavaisuuksia. Satua on muunneltu tarvittaessa esimerkiksi tarinan mielenkiinnon lisäämiseksi tai nuorten tyttöjen opettamiseksi. Kotouttaminen on ollut myös tärkeä osa sadun säilymisen kannalta. Syitä satujen muutoksiin selitän tarkemmin luvussa 2.2.

Vanhimmissa löydettyissä Tuhkimo-saduissa on yhteneväisyyksiä moniin muihin iäkkäisiin kertomuksiin. Sadussa esimerkiksi näkyy *Pars pro toto* -käsitys, jonka mukaan esineen avulla voisi saada tietoa myös sen omistajasta. Esimerkiksi hiuskiehkuraa tai vaatetta koskettamalla voisi näin oppia tuntemaan sitä kantaneen henkilön. *Pars pro toto* -käsitystä käytettiin arkaaisessa satuperinteessä ja mitä todennäköisemmin Tuhkimo-sadun alkuvaiheessa. Henkilön persoonallisuuden tunteminen ei ollut tuolloin tarinassa välttämätöntä, vaan prinssi, sulttaani tai kuningas pystyi rakastumaan neitoonsa pelkästään esinettä ihaillemalla. Pelkästään ihailtavan esineen

kautta näytettävää naishahmoa voitaisiin pitää kerronnasta riippuen äärimmäisen litteänä hahmona, sillä sen tarinaan osallistumisen määrä ja syvyys vastaisivat lähinnä taustahenkilöä. Tarinan rakenne muuttui ajan myötä, ja myöhemmin kuningas tai kuninkaanpoika rakastui ensin koreasti puettuun neitoon ja kiinnostui neidon jättämästä esineestä vasta tämän jälkeen. Myös Tuhkimon rooli muuttui tuolloin hieman aktiivisemmaksi ja tarina keskittyi itse neitoon sormuksen tai kengän sijasta. (Apo 2018, 95—100.)

Perrault'n ja Grimmien sadut ovat tunnettuutensa vuoksi olleet monien modernien adaptaatioiden esikuvia Euroopassa. Molemmat heidän Tuhkimo-versionsa ovat hyvin aikansa eurooppalaisten ihanteiden mukaisia. Zipes kuvailee hahmojen luonteenpiirteitä seuraavasti; *molemmat tytöt ovat lempeitä, hurskaita, hyviä ja heidän kauneutensa ja onnellisuutensa riippuu heidän henkisistä hyveistään* (Zipes 2011, 173). Grimmien Tuhkimossa kristinuskoa korostetaan enemmän esikuviinsa nähden ja he kuvailevat Tuhkimoa jumalanpelkoiseksi ja hurskaaksi neidoksi. Perrault'n Tuhkimo on taas Grimmin versiota lempeämpi, sillä Grimmien lisäämät väkivaltaisuuudet sisarpuolia kohtaan on karsittu pois. Sen sijaan Perrault'n hyväsydäminen Tuhkimo antaa anteeksi kiusaajilleen. Grimmien ja Perrault'n hahmoilla on monista eroistaan huolimatta myös monia yhteneväisyyksiä. Molemmat kuuluvat moraalisiin henkilöihahmoihin, joiden avulla nuorille tytöille esitettiin hyviin naimisiin haluavalle nuorelle naiselle sopivaa ajatusmaailmaa (Zipes 2011, 174). Useat adaptaatiot luovat Tuhkimo-hahmon juuri näiden versioiden tarjoamalle perustalle.

Grimmin ja Perrault'n ohella Walt Disneytä voidaan pitää yhtenä länsimaisen kulttuurin vaikutusvaltaisimmista satujen kertojista (Altman 2002, 131). 1900-luvulta lähtien Walt Disney Pictures -yhtiöllä on ollut ollut suuri merkitys satujen uudelleenkirjoittamisessa. Disney teki läpimurtonsa kokopitkien satuihin perustuvien animaatioidensa ansiosta 1930-luvulla. *Lumikin ja seitsemän kääpiön* (1937) menestyksen jälkeen yhtiön seuraava läpimurtoelokuva *Tuhkimo* (1950) pelasti yhtiön rahallisilta vaikeuksilta (Fowkes 2010, 22—23). Usein ihmiset muistavat Tuhkimo-versioista parhaiten juuri Disneyn animaation Tuhkimon (Hayik 2016).

Disney suosi tunnettuja satuja, joissa esiintyi passiivisia sankarittaria, mutta hän rohkaisi kirjoittajia ja piirtäjiä lisäämään hahmoihin enemmän luonnetta ja tekemään niistä mielenkiintoisempia kuin esikuvistaan. Kaikissa Disneyn elokuvissa muokattiin tarinoiden juonta, hahmoja ja motivaatioita alkuperäisiin nähden. Lisäksi Disney polarisoi hahmoja ja niiden eroavaisuuksia. Protagonistit ja antagonistit vietiin äärimilleen, melkein parodiaan asti. Hyvät hahmot olivat äärimmäisen hyviä ja ihastuttavia, pahat taas todella pahoja.

Disneyn perinnettä jatkettiin vielä pitkään hänen kuolemansa jälkeen, mikä näkyy esimerkiksi elokuvissa *Kaunotar ja hirviö* (1991) sekä *Pieni merenneito* (1989). Disneyn *Tuhkimo* (1950) teki tunnetuksi myös Tuhkimo-hahmoon nykyään liitettyjä merkittäviä. Näitä ovat esimerkiksi lasikenkä ja sininen tanssiaisasu (Apo 2011). Disneyn merkitys satujen adaptoinnissa on tänäkin päivänä suuri, ja studio muokkaa satuperinnettä ahkerasti. Tämän huomaa esimerkiksi siitä, miten kaikki tutkielmaan valitsemani Tuhkimo-hahmot sattuvat olemaan Walt Disney -studion tuottamia.

2.2 SATU ADAPTAATIOIDEN VERKOSTOSSA

Sanan ”adaptaatio” etymologia tulee latinan sanasta *adaptatio*, joka tarkoittaa uusiin olosuhteisiin sopeutumista (Tieteen termipankki 2022). Tuo käänös kuvaa hyvin myös termin merkitystä kirjallisuuden tutkimuksessa, jossa adaptaatiolla tarkoitetaan jo olemassa olevaan teokseen pohjautuvaa uutta teosta. Tarina muotoutuu tuolloin uusien tekijöiden käsissä joksikin muuksi. Usein adaptaatiot ylittävät taidemuotojen rajat, jolloin teoksen on sopeuduttava uuteen mediamuotoon. Monille tutuimpia adaptaatioita ovat kirjoihin perustuvat elokuvat, mutta adaptaation mahdollisuudet ovat hyvin laajat. Adaptaatiot voisivat olla esimerkiksi lauluihin perustuvia näytelmiä tai oopperaan perustuvia sarjakuvia. (Hutcheon 2013, 2; Bacon 2005, 109—110.)

Intertekstuaalisuus tarkoittaa teoksen yhteyttä muihin teoksiin, ja luonnollisesti se on välttämätöntä adaptaatioissa. Jos teoksessa on elementtejä, jotka voidaan tunnistaa muista teoksista, voidaan teosta pitää intertekstuaalisena. Esimerkiksi tapahtumasarjat tai hahmojen nimet voivat olla tällaisia yhtymäkohtia. Vaikka kaikissa adaptaatioissa on oltava intertekstuaalisuutta, voi teos olla intertekstuaalinen olematta silti adaptaatio. Adaptaatioissa yhtymäkohtien lähde teokseen on oltava niin selkeät ja vahvat, että voimme määritellä niiden olevan sama tarina. (Hutcheon 2013, 6—9.) Myös folkloristiikkaa ja satujen uudelleenkerontaa tutkiva Jack Zipes (2011, 137) on erotellut toisistaan adaptaatiot ja vain yleisesti intertekstuaalisuutta sisältävät teokset toisistaan. Hän jakaa teokset satugenreen yleisesti viittaaviin ja suoraan tunnettuun satuun viittaaviin versiointeihin. Viimeksi mainittujen voidaan nähdä edustavan jotain tiettyä satukaanonaa, kuten esimerkiksi Tuhkimoa. Usein toisintoja käytetään myös sadun konventioiden tai asetelmien kriittiseen kuvaamiseen. (Zipes 2011, 138.) Kuitenkaan ei ole olemassa selkeää linjausta siihen, milloin intertekstuaalinen teos muuttuu adaptaatioksi.

Linda Hutcheon määrittelee adaptaation olevan tunnustettu transpositio teoksesta tai useista teoksista. Adaptaatio on luovaa ja tulkinnallista pohjateoksen haltuun ottamista, ja lisäksi teksti on laajasti intertekstuaalisesti sitoutunut adaptoitavaan teokseen (Hutcheon 2013, 8). Myös tekstilajit ja medioiden omat traditiot vaikuttavat esitystapaan. Esimerkiksi populaarikulttuurissa elokuvan tavoitteena on suuren yleisön saavuttaminen, joten elokuvan entiteetit valikoituvat myös sen mukaisesti. Esimerkiksi elokuvan moraalikäsitteet tai kieli muokataan yleisön mielenkiintoa herättäväksi.

Adaptaatioiden yhteydessä puhutaan usein myös mediaspesifisyyden problematiikasta. Erilaisten medioiden välillä siirtyvät tarinat muovautuvat ympäröivän kulttuurin lisäksi myös taidemuotoon sopivaksi (Bacon 2005, 115). Vaikka tarina pysyisi mahdollisimman muuttumattomana, elokuvassa ja kirjoitetussa tekstissä se esiintyy väistämättä eri tavalla. Myös Andrew Dudley pohtii mediaspesifisyyden ongelmia vertaamalla toisiinsa kirjoitettua tekstiä ja elokuvaa. Hänen kuvauksessaan elokuva antaa katsojalleen havainnon, josta tämä rakentaa merkityksiä. Kirjallisuuden tulkinta taas alkaa merkeistä, joista tulee lukijan havaitsemia propositioita. Elokuva etenee siis ulkoisesta havainnosta sisäiseen merkityksenantoon, kun taas kirjallisuus etenee merkeistä kohti sisäisen maailman rakentamista. (Bacon 2005, 115.) Mediaspesifisyyden vuoksi myös henkilöhahmot rakentuvat eri tavalla. Elokuvassa henkilöhahmojen visualisointi on osa sen ominaispiirrettä, (Rantanen 2014, 55; Boggs & Petrie 2008, 60) mutta kirjallisuudessa hahmon ulkomuoto saattaa jäädä toissijaiseksi, jopa määrittelemättömäksi. Myös henkilöhahmojen motiivien ja luonteen rakentaminen tapahtuu elokuvissa usein ulkoisesta havainnosta kohti sisäistä merkityksenantoa. (Bacon 2005, 18.)

Satuadaptaatiot ovat erityisen vaikeaselkoisia adaptaatioiden verkostossa. Sadut liikkuvat sekä suullisena perinteenä että kirjallisuudessa pitkään ennen kuin satujen tutkimusta oli edes aloitettu (Apo 2018, 42). Zipes (2011, 8) kuvaileekin satuja ”hyperteksteiksi”, jotka ovat olemassa erityisen laajasti kulttuurissa, jopa varsinaisten teosten ulkopuolella. Kirjallinen ja suullinen perinne ovat sekoittuneet keskenään, ja suullisen aineiston puuttuessa emme pysty varmasti kertomaan satujen alkuperästä tai ensimmäisistä versioista. Kun kirjailijat ja yksittäiset kertojat vielä korjailivat satuja aikaan ja paikkaan sopivammiksi, syntyi pitkä adaptaatioiden ja muunnelmien ketju, josta myös nykyiset satuadaptaatiot ammentavat ideoita yhä uusiin adaptaatioihin. (Apo 2018, 12—14.)

Satujen adaptointia on lisännyt yleisen kiinnostuksen lisäksi myös adaptoinnin helppous. Hahmot eivät ole tekijänoikeuksien alaisia, ja lisäksi ne ovat perustuneet vain muutamalle luonteenpiirteelle. Tunnettuihin tarinoihin nojaaminen on turvallista ja usein myös kaupallisesti kannattavaa. Lisäksi

yksinkertaisen juonen seuraaminen on tehnyt satuadaptoinnin helpoksi vielä nykypäivänäkin. (Bacon 2005, 109—104.)

Satuintertekstuaalisuus on siinäkin mielessä kiehtovaa, että tekijät joutuvat yhdistelemään sekä vanhoja oletuksia ja kuvitelmia että uusia ihanteita ja tavoitteita rakentaessaan henkilöhahmoja. Näin hahmot voivat poiketa toisistaan paljonkin riippuen siitä, kuka kertoo tarinan ja milloin. Postmodernit adaptaatiot pyrkivät usein syventämään hahmoja antamalla äänen aiemmin litteille, kertojakeskeisille hahmoille (Cutolo 2014, 92). Tällä tavalla voidaan vaikuttaa myös siihen, millaiset piirteet henkilöhahmosta lopulta korostuvat. Hahmo voi edustaa esimerkiksi kokonaan eri sukupuolta, seksuaalisuutta tai etnisyyttä kuin aiemmin satuperinteessä.

Usein adaptaatioita halutaan tehdä juuri representaation vuoksi, jotta vakiintuneita käsityksiä voidaan joko vahvistaa tai uudistaa. Representaatio tarkoittaa edustamista, ilmentämistä tai kuvaamista, joten esimerkiksi elokuvassa henkilöhahmo aina esittää jotain, mitä se ei varsinaisesti ole. Tuhkimo ei ole oikea nainen vaan pelkästään representoi sellaista. Henkilöhahmon rakentumisesta kerron tarkemmin luvussa 3. Esityksen kohde saattaa olla esimerkiksi ihmistyyppi tai ideologia, josta halutaan esittää versiointi.

Representaatio voidaan nähdä myös poliittisena, sillä se kuvaa edustussuhdetta. (Knuuttila & Lehtinen 2010, 11.) Esimerkiksi ”naisuus” ei ole muuttumaton, vaan erilaiset esitykset hyvästä naisuudesta muuttavat määritelmää kaiken aikaa. Representaatiot taistelevat tilasta ja muovaavat käsityksiä maailmasta. Esimerkiksi juuri Tuhkimo-hahmon avulla voidaan näyttää tuore versiointi ”hyvästä naisesta”, ja näin tarjota myös katsojille mahdollisuus uusiin naisihanteisiin. Usein saduilla on monia yhtymäkohtia katsojiensa todelliseen elämään, joten tarinoiden tarjoaman representaation ja toisinnon kautta yleisö siirtää käsityksiä myös arkeensa. Esimerkiksi kumppanin löytäminen on usein tavoitteena sekä saduissa että katsojan elämässä. Toisaalta myös saduissa tarjottu käsitys kumppanin löytämisen välttämättömyydestä saattaa muuttua katsojien ihanteeksi representaation kautta (Hayik 2016). Tällöin käsitys ihanteellisesta puolisoista ja parisuhteen suositeltavasta dynamiikasta ovat tärkeitä representaation kohteita (Toomeos-Orglaan 2013). Tuhkimo-hahmojen versioinnit voivat representoida siis Tuhkimon lisäksi myös muita asioita, kuten naisuutta, tyttöyttä, hyvyyttä, ihanteellista kumppania tai kauneutta.

3 HENKILÖHAHMON MÄÄRITELMÄ

Henkilöhahmo tarkoittaa yksinkertaisemmillaan teoksessa kuvattua ihmishahmoa tai ihmiseen verrattavissa olevaa toimijaa, jonka lukija erottaa tuotokseen asetelluista viitteistä (Rimmon-Kenan 1991, 49; Käkelä-Puumala 2008). Näitä viitteitä voivat olla esimerkiksi henkilöhahmoon liitetyt sanat, sen ulkomuodon kuvaaminen tai yksinkertaisesti henkilöhahmon nimeäminen. Perinteisesti henkilöhahmo on nähty pelkästään kirjallisuuden substanssina, mutta todellisuudessa henkilöhahmoja esiintyy monissa muissakin taidemuodoissa. Esimerkiksi elokuvat ja televisiosarjat ovat täynnä erilaisia henkilöhahmoja, jotka katsoja voi erottaa teoksen viitteistä.

Elokvien ja televisiosarjojen traditiot henkilöhahmotutkimuksessa ovat eivät ole yhtä pitkät kuin kirjallisuudella, mutta hahmoja tarkasteltaessa päädytään usein samoihin kysymyksiin henkilöhahmon olemuksesta (Michaels 1998, 2—3). Tästä syystä elokuvatutkimus on ottanut paljon vaikutteita kirjallisuuden henkilöhahmojen tutkimusperinteestä. Tutkimuksessani nojaan kirjallisuudentutkimuksen teorioihin, sillä uskon niiden olevan hyödyksi myös elokuvien ja televisiosarjojen henkilöhahmoja analysoidessa. Vielä missään tutkimussuuntauksessa ei ole olemassa täysin selkeää, systemaattista teoriaa henkilöhahmojen olemassaolosta, sillä yleisesti teoriat ovat päätyneet tasapainottelemaan reduktiivisten (rakenteeseen keskittyvien) ja impressionististen (tulkinnallisuuteen keskittyvien) näkökulmien välille (Rimmon-Kenan 1991, 40).

Henkilöhahmot rinnastetaan usein ihmisen kaltaisiksi, mutta uskottavimmatkin niistä ovat vain ihmisten ja persoonien representaatioita. Ne siis eivät ole oikeita henkilöitä, vaan yritys kuvata ihmisiä (Michael 1998, 3). Representaatiot rakentavat vaikutelman reaalielämän kohteesta ja esittävät asioita tekstin ulkopuolelta, mutta ovat itse jotain muuta. Esimerkiksi elokuvassa esitetty prinsessa ei ole todellisuudessa prinsessa, vaan hän pelkästään representoi sellaista. Representaatiot pohjautuvat todellisuuden konteksteihin ja sopimuksiin, joiden avulla niiden kohde voidaan tunnistaa. Jos prinsessa ei pukeutuisi kuin prinsessa, hän ei käyttäytyisi kuin prinsessa tai häntä ei puhuteltaisi prinsessana, katsoja tuskin tunnistaisi hahmoa prinsessaksi.

Yhteiskunnallisen kehittymisen myötä tapahtuva kulttuurin ja sosiaalisten normien muutos on yhteydessä myös representaatioihin. (Käkelä-Puumala 2008; Karkulehto 2011, 18, 29.) Ne ovat sekä kulttuurin peilejä että vaikuttajia, sillä toisinnot sekä muokkaavat että heijastavat kulttuuria (Karkulehto 2011, 29). Tämä voi näkyä esimerkiksi tilanteessa, jossa yhteiskunnallinen muutos

naisten rooleissa muuttaa myös perinteisen prinsessan roolihahmoa. Kun prinsessaa esitetään aiemmasta poikkeavalla tavalla vaikkapa elokuvassa, tämä vaikuttaa katsojien käsitykseen prinsessahahmon roolista. Katsojien käsityksien muuttuessa mediat vastaavat asenteeseen toistamalla roolia. Toistaminen taas vakiinnuttaa representaation. Esimerkiksi Disneyn esittämät prinsessahahmot ovat muuttuneet tällä tavoin useita kertoja. Aika ja paikka vaikuttavat siihen, millaisia representaatioita milloinkin halutaan esittää ja miten nämä otetaan vastaan. Jos yhteiskunta ei vastaanota representaatiota, se ei toisinnu eikä yleisty.

Representaatiot toimivat myös identiteetin ja toimijuuden rakennusaineina, ja niiden esittäminen vaikuttaa myös siihen, millaisia minäkuvia katsojan on mahdollista rakentaa (Karkulehto 2011, 36—37). Jos ominaisuus representoidaan toistuvasti huonossa valossa, on todennäköisempää, että ihminen kokee tuon ominaisuuden epämiellyttäväksi. Henkilön on myös vaikeampi kuvitella itselleen identiteettiä tai toimijuutta, josta ei ole koskaan nähnyt minkäänlaista representaatiota. Representaatiot voivat laajentaa, mutta toisaalta myös supistaa, käsityksiä minuudesta, toimijuudesta ja identiteetistä.

Tutkijat eivät ole yksimielisiä siitä, onko henkilöhahmo osa teoksen rakennetta, vai voitaisiinko hahmoa ajatella omana yksilönään. Onko henkilöhahmo vain juonen rakentama funktio vai ominaisuuksien luoma kokonaisuus? Jos henkilöhahmo ymmärretään vain teoksen sivutuotteena, ei hahmon siirtäminen teoksesta toiseen olisi mahdollista. (Rimmon-Kenan, 1983, 40—41; Eder, Jannidis & Schneider 2010, 68.) Voitaisiinko henkilöhahmoa siis irrottaa ja siirtää uuteen ympäristöön, esimerkiksi kirjasta elokuvaan tai elokuvasta kirjaan? Tämä kysymys on olennainen adaptaatiota ja intertekstuaalisuutta tutkiessa, sillä juuri näissä hahmojen siirtely eri ilmaisumuotojen välillä on vilkasta.

Marvin Mudrick esitteli 1961 kaksi mahdollista henkilöhahmon ymmärtämisen näkökulmaa, joista hän käyttää nimityksiä ”realistinen” ja ”puristinen” näkökanta (Rimmon-Kenan 1991, 43). Realistisessa näkemyksessä henkilöhahmo voidaan nähdä enemmän tai vähemmän ihmisen kaltaisena kokonaisuutena. Tällaista käsitystä edustaa esimerkiksi Murray Smith, jonka mukaan lukiessamme pyrimme ymmärtämään henkilöhahmoja hyvin samalla tavoin kuin ihmisiä muutenkin. Samaistumme henkilöhahmoihin ja yritämme luoda niille persoonallisuuden niistä piirteistä, jotka teos meille antaa. Elokuvissa henkilöhahmo muodostuu esimerkiksi näyttelijän käyttämistä vaatteista, hänen vuorosanoistaan ja eleistään, mutta hahmo ei kuitenkaan ole näyttelijä itse (Eder, Jannidis & Schneider 2010, 68). Hahmo syntyy katsojan mielessä monen viitteen lopputuloksena. Vaikka katsojina tiedostamme hahmojen olevan epätodellisia, yritämme kuitenkin tulkita niitä kuin ne olisivat ihmisiä.

Hahmo ei siis ole oikeasti olemassa, mutta yhdistämme hahmot vahvasti kokemuksiimme oikeista ihmisistä. (Smith 2010, 234—236.) Koska realistisessa näkemyksessä henkilöahmo voidaan käsittää lukijoiden mieleen muodostuneena ihmisen kuvana, sitä voidaan myös analysoida tästä näkökulmasta. Henkilöahmoa voidaan tulkita esimerkiksi toimintansa kautta, tämän käytöstä voidaan yrittää ennakoita ja tätä voidaan liikuttaa teoksesta toiseen.

Narratologiaa tutkiva James Phelan erottelee toisistaan henkilöahmon reaali maailmasta erottavat ja sen niihin sitouttavat ominaisuudet. Synteettiset komponentit tuovat ilmi henkilöahmon fiktiivisyyden esimerkiksi yksinkertaistamalla henkilöahmon ihmissuhteet tai motiivit. Mimeettiset komponentit taas yrittävät luoda hahmosta uskottavan esimerkiksi eettisillä ongelmilla tai henkilöahmoja syventävällä dialogilla. Näiden lisäksi Phelan kertoo temaattisista osatekijöistä, jotka rakentavat henkilöahmon symbolista puolta (Phelan 1989, 1–3). Esimerkiksi henkilöahmoon liitetty värimaailma voi kuvata hahmon symboliikkaa.

Henkilöahmolle valitut ominaisuudet voivat joko syventää henkilöahmoa tai vaihtoehtoisesti ne voivat toimia esimerkiksi kerrontaa tukevinä funktioina. (Phelan 1989, 9.) Vaikka kirjallisuuden henkilöahmolta puuttuu fyysinen olemus, usein lukija pystyy tunnistamaan ja liittämään hahmon reaalielämän tilanteisiin. Elokuvataiteessa hahmolla on fyysinen olemus, mutta myös tässä tapauksessa kerronta on rajallista, eikä hahmoa voi siksi tuntea ”kokonaisvaltaisesti” (Michaels 1998, 12). Katsoja voi tehdä tulkintoja hahmosta vain sen perusteella, mitä ohjaajat ja käsikirjoittajat ovat päättäneet näyttää. Tästä huolimatta katsojalle hahmo voi tuntua uskottavalta, sillä hän täyttää kuvauksen jättämät aukot omilla kokemuksillaan ja tulkinnoillaan.

Puristisen tai semioottisen näkökulman mukaan henkilöahmo ei voi olla olemassa ilman tekstiä tai teosta, eikä hahmoa voida siksi käsitellä ihmisen kaltaisena. Koska hahmo on fiktiivinen ja muodostunut vain viitteistä, sitä ei voida ajatella yhtenä kokonaisuutena. Henkilöahmojen ei tuolloin uskota olevan vahvassa yhteydessä myöskään ulkopuoliseen maailmaan, vaan hahmot nähdään puhtaasti osana teoksen rakennetta. (Rimmon-Kenan 1991, 43.) Puristinen näkökulma voidaan nähdä realistista käytännönläheisempänä, mutta se kuitenkin mitätöi representaation ja lukijan, kuulijan tai katsojan kokemusten merkityksen. Hahmot kaikesta huolimatta liitetään oikeisiin ihmisiin ja ne kuvastavat jonkinlaisia ajatusta ihmisestä. Käckelä-Puumala esittää, ettei henkilöahmosta puhuttaessa voitaisikaan koskaan puhua pelkästään fiktiivisestä henkilöahmosta, vaan hahmo yhdistyy tahtomattammekin laajaan reaalielämän kulttuurilliseen ja sosiaaliseen koodistoon (Käckelä-Puumala 2008). Hahmoa onkin mielestäni paras tarkastella hieman kumppaakin näkökulmaa käyttäen. Henkilöahmo ei ole oikea ihminen, mutta ei myöskään pelkkiä kirjaimia ja kuvia. Tässä tutkielmassa

tarkastelen siis hahmoja ihmisen representaatioina ja tiedostan niiden fiktiivisyyden ja mediaalisuuden.

Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Aleid Fokkema on yrittänyt tehdä erottelua oikean ihmisen ja fiktiivisen henkilöahmon välillä. Hänen mukaansa täydellistä jaottelua näiden kahden välillä ei ole olemassa. Selkeimpiä eroavaisuuksia ovat kuitenkin hänen listauksensa mukaan fiktiivisyyden tiedostaminen, symbolismi ja mediaalisuus (1991). Fiktiivisyys tarkoittaa paitsi hahmon keinotekoisuutta myös sitä, ettei hahmo koskaan pysty olemaan täysin kokonainen. Joudumme lukijoina tai katsojina täyttämään jatkuvasti kuvauksen jättämiä aukkoja, jotka fiktiivinen maailma jättää huomiotta. Henkilöahmoon yhdistyy lukijan mielessä myös hänen tietoutensa teoksen ominaisuuksista ja säännöistä. Esimerkiksi genre, intertekstuaaliset viittaukset ja tunnistettavat hahmotyypit vaikuttavat tulkintaan (Eder, Jannidis & Schneider 2010, 11—16).

Henkilöahmoa tutkiessa käytetään toisinaan hyvin inhimillistäviäkin piirteitä, jotka aiheuttavat terminologisia epäselvyyksiä. Kirjallisuuden ja elokuvan tutkimuksessa käytetään usein henkilöahmojen kuvailuun muilta tieteenaloilta lainattuja termejä hahmon ominaisuuksien kuvaamiseksi. Esimerkiksi psykologiasta ja filosofiasta lainatut termit ”minuus” ja ”identiteetti” esiintyvät toisinaan tutkimuksessa. (Käkelä-Puumala 2008; Michaels 1998, 9.) Hahmolla voi olla useita sosiaalisia rooleja ja identiteettejä, joita se pyrkii kuvastamaan. Hahmon rooli tarinassa voi olla myös tilanneriippuvainen.

3.1 HENKILÖHAHMOT PIIRTEIDEN KOKOELMANA

Henkilöahmojen syntyminen diskursseissa perustuu ensisijaisesti karakterisointiin eli hahmojen luonnehtimiseen. Samalla tavoin kuin muidenkin fiktiivisten entiteettien, myös henkilöahmojen on rakennuttava jonkinlaisen profiloinnin varaan. Henkilöahmojen nimeämisen jälkeen heihin aletaan yhdistää piirteitä joko suoraan kertomalla tai epäsuorasti esittämällä. Chatman (1980) esittää piirteet persoonallisuuden kuvauksiksi, useimmiten adjektiiveiksi kopulalauseissa. Tällöin piirteiden kuvaus esitettäisiin muodossa ”Tuhkimo on ahkera” tai ”äitipuoli on julma”. Kuitenkaan useimmiten hahmon kokoaminen ei ole näin suoraviivaista. Kerronnantavat vaikuttavat piirteiden profilointiin, ja siksi media ja genre voivat muuttaa sitä. Esimerkiksi sadun genressä ”äitipuoli” mielletään usein julmaksi, kun taas elokuvissa hahmoihin liitetyt värit vaikuttavat tulkintaan. Karakterisointi voi olla myös teoksen sisällä tapahtuva prosessi. Henkilöahmo voi esimerkiksi kasvaa ulos aiemmasta profiloinnistaan tai paljastua erilaiseksi kuin hänet alun perin kuvailtiin. (Mikkonen 2013.)

Hahmon ominaisuuksien ja tätä kautta ”luonteen” rekonstruoiminen on aina lopulta hypoteesi. (Käkelä-Puumala 2008). Suorista ja epäsuorista viitteistä voimme kerätä ominaisuuksia, joista kokoamme oman käsityksemme henkilöahmon ”luonteesta”. Aina emme kuitenkaan voi varmaksi sanoa, mikä teko tai sana kertoo minkäkin luonteenpiirteen olemassaolosta. Hahmoa voidaan myös kuvailla suoraan jollakin tavalla, mutta myöhemmin tarinassa voi ilmetä, ettei hahmon käytös noudata aiempaa kuvausta. Hahmon kokoaminen ei siis aina ole täysin suoraviivainen prosessi, vaan se vaatii tulkintaa (Chatman 1980). Mediaspesifisyys muuttaa tulkintaa, ja usein genre tai laji vaikuttavat epäsuorien ja suorien viitteiden merkitykseen. Esimerkiksi kirjallisuuteen verrattuna elokuvissa painottuu audiovisuaalisten piirteiden merkitys hahmon luonteen rekonstruoimisen kannalta. Tällöin luonteen tulkinta saattaa painottua epäsuoriin viitteisiin. (Heidbrink 2010.) Kirjallisuudessa henkilöahmon ajatukset ja tunteet kuvataan usein sanallisesti, sillä kirjan kerronta perustuu tekstiin. Elokuvassa suora kerronta ole yhtä luontevaa, sillä tekstin sijasta elokuvan kerronta on enimmäkseen audiovisuaalista.

Formalistisen ja strukturalistisen näkökulman mukaan henkilöahmot ovat juonen synnyttämiä funktioita. Tätä näkökantaa kannatti esimerkiksi venäläinen satututkija Vladimir Propp, joka lajitteli henkilöahmot täysin tarinallisten funktioiden kautta. Strukturalistisen näkökulman etuna on se, että sen mukaan pyöreiden merkitsijät voidaan erottaa tekstistä analysoitaviksi. (Fokkema 1991, 34—41). Fokkema (1991) edustaa näkökulmaa, jossa henkilöahmoja pystytään ymmärtämään kokonaisvaltaisesti sääntöjärjestelmien eli koodistojen avulla. Joskus elokuvien kuvitellaan olevan strukturalistisen näkökulman ulottumattomissa, sillä niiden visuaalisen luonteen vuoksi elokuvien hahmot mielletään lähemmäksi representaationsa kohdetta (Michaels 1998, 2). On kuitenkin tärkeää muistaa, ettei elokuvienkaan henkilöahmoja voida irrottaa elokuvien ympäristöstä. Hahmo on edelleen fiktiivinen, ja hahmolla on edelleen tarinalliset funktiot (Michaels 1998, 3).

Fokkeman mukaan henkilöahmo muodostuu, kun denotatiiviset ja konnotatiiviset koodit yhdistyvät. Denotatiivinen koodi tarkoittaa hahmon nimeämiseen tarvittavaa erisnimeä ja persoonapronomineja. Nämä toimivat myös hahmon ”identiteetin” rakennusaineina. (Fokkema 1991, 57.) Denotatiiviset koodit painottuvat, kun henkilöahmolla ei ole visuaalista olemusta. Konnotatiiviset koodit taas ovat tulkittavissa olevia kulttuurillisia koodistoja, jotka sisältävät käsityksen hahmosta ihmisen representaationa. Loogiset, biologiset, psykologiset, sosiaaliset ja metaforiset koodistot rakentavat kuvan siitä, millaisia piirteitä hahmoon liitetään. Henkilöahmo, joka on saanut useita piirteitä monien eri koodistojen kautta, tulkitaan pyöreäksi eli syvälliseksi henkilöahmoksi. (Fokkema 1991, 57.) Kiinnitän tässä tutkimuksessa huomiota sekä denotatiivisiin että konnotatiivisiin koodistoihin Tuhkimo-hahmoja analysoidessani. En kuitenkaan usko, että puhtaasti strukturoitu näkökulma antaa

kokonaiskuvaa monimuotoisista henkilöhahmoista. Representaatioihin liittyy aina tulkinnallisuutta, jota ei pystytä avaamaan pelkästään sääntöjärjestelmiä analysoimalla.

3.2 HENKILÖHAHMO ROOLINA JA TOIMIJANA

Kertomuksissa toistuvia rooleja ja toimijoita kutsutaan aktanteiksi. Aktanteissa henkilöhahmot luokitellaan sen mukaan, mikä tarkoitus heillä tekstissä on. Kielentutkija Tesnière jakoi tekstissä esiintyvät roolit kolmeen luokitteluun: toimija, toiminnan kohde sekä toiminnasta hyötyjä. Ranskassa tunnetuksi noussut semiootikko A. J. Greimas erotteli myöhemmin aktantit toisistaan Tesnièrieriä laajemmin. Hänen määrittelynsä mukaan aktanteja on kuusi, ja nämä aktantit muodostavat kolme binaarista oppositioparia: subjekti—objekti, lähettäjä—vastaanottaja sekä auttaja—vastustaja. Aktantti voi olla henkilöhahmo, esine tai abstraktio. Aktanttien rinnalle Greimas on määritellyt käsitteen *aktori*. Aktori tarkoittaa roolin toteutumaa eli sitä, miten aktantti esiintyy. Esimerkiksi haltiatarkummi on aktori, joka toteuttaa auttajan aktanttia. Aktoreita on lukemattomasti erilaisia, mutta aktanteja vain kuusi. Aktantit antavat tietoa tarinan syvärakenteesta, kun taas aktorit pinnallisesta. (Hosiaislouma 2003, 33.)

Folkloristeista henkilöhahmojen määrittelyä rooleihin on hyödyntänyt esimerkiksi Vladimir Propp, joka luokitteli venäläisiä kansansatuja juonirakenteiden ja henkilöhahmojen toiminnan avulla. Hänen mukaansa venäläisissä kansansaduissa on 31 peruselementtiä, joiden avulla kaikki sadut on rakennettu. Hän luokittelee myös seitsemän satuhahmon perustyyppiä, jotka perustuvat siihen, mitä funktiota hahmot tarinassa toteuttavat. Nuo hahmotyypit ovat *vastustaja*, *taikavoimien luovuttaja*, *auttaja*, *prinsessa* eli *tavoittelun kohde*, *lähettäjä*, *sankari* ja *valesankari*. (Propp 2009, 79—80.) Luokittelu keskittyy sadun tapahtumiin, ja sopii siksi toimintakeskeisten satujen tulkintaan. Ainoa selkeästi naiseksi nimetty hahmo, prinsessa, on ainoa toiminnan kohteeksi jäävä hahmo.

Strukturalistisessa ja semioottisessa tutkimuksessa henkilöhahmojen lisäksi teoksen luonnetta voidaan analysoida merkityksenantojärjestelmien avulla. Tietyt kuvat tai ilmaisut voivat antaa lukijalle tietoa siitä, kuinka hänen täytyisi suhtautua tekstiin ja henkilöhahmoihin. Esimerkiksi ”Olipa kerran” on koodattu ilmaisu, jonka avulla lukija voi päätellä tekstin olevan fiktiivinen satu, jonka aika ei ole tarkoituksellisesti määriteltävissä. (Hosiaislouma 2003, 465.) Koodien avulla myös tarinan henkilöhahmot voivat saada tapahtumiinsa kehyksen, joka määrittelee myös itse hahmoja.

Henkilöhahmojen määrittelyyn tarvitaan jonkinlainen kehys, joista heitä tarkastellaan. Hahmon rooli, joka voi olla esimerkiksi pelastamista tarvitseva prinsessa, voi olla yksi näistä kehyksistä.

3.3 HENKILÖHAHMOJEN LITTEYS JA PYÖREYS

Kuten aiemmissa luvuissa olen selvittänyt, kaikki henkilöhahmot eivät ole yhtä monimuotoisia kuin toiset. Englantilainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija Forster tutki henkilöhahmon rakennetta vuonna 1927 kirjassaan *Aspects of Novel* ja kehitti määritteet ”litteä” (flat) ja ”pyöreä” (round) kuvaamaan henkilöhahmojen syvällisyyttä (Forster 2005). Hänen tarkoituksenaan oli erottaa nuo kaksi hyvin erilaista henkilöhahmotyyppiä ääripäätä toisistaan. Tätä teoriaa on käytetty myöhemmin hyväksi kirjallisuudentutkimuksen lisäksi myös audiovisuaalisten hahmojen määrittelyssä (Boggs & Petrie 2008, 67).

Litteä henkilöhahmo mielletään usein kaksiulotteiseksi hahmoksi. Kaikkein yksinkertaisemmillaan litteä henkilöhahmo rakentuu vain yhden idean tai ominaisuuden varaan. Jos hahmon tarkoitus ja sisältö voidaan tiivistää yhteen tai muutamaan lauseeseen, kyseessä on mitä todennäköisemmin litteä hahmo. Tällaisilla hahmoilla ei ole merkitystä tai olemassaoloa yhden yksinkertaisen tarkoituksen ulkopuolella. (Forster 2005.) Jos esimerkiksi sadussa prinsessaa voitaisiin kuvailla lauseella ”minun pitää huolehtia siitä, että olen erityisen ystävällinen” tai ”minun pitää päästä naimisiin”, eikä hän tee muuta tuon tarkoituksen ulkopuolelta, hänet voidaan nähdä litteänä hahmona. Tällöin emme tietäisi mitään prinsessan muista kiinnostuksen kohteista tai historiasta eikä hahmoa olisi olemassa tuon yhden tarkoituksen ulkopuolella. Hahmo voidaan tuolloin nähdä vain juonta eteenpäin liikuttavana voimana, pelkästään aktanttina.

Litteä henkilöhahmo on Forsterin mukaan hyvin tunnistettava henkilöhahmo, jonka lukija erottaa teoksesta vaikeuksitta. Lukija muistaa henkilöhahmon helposti ja tietää, mitä henkilöhahmolta voidaan odottaa. Tällaisten hahmojen uudelleenkirjoittaminen on yksinkertaista niiden tunnistettavuuden vuoksi. Litteys mahdollistaa myös hahmojen kuljettamisen adaptaatiosta toiseen helposti. (Forster 2005.) Monet yksinkertaiset denotatiiviset ja konnotatiiviset koodit helpottavat litteiden satuhahmojen liikuttelua, ja siksi esimerkiksi pelastusta tarvitsevat prinsessat voidaan luoda uusiin taidemuotoihin helposti.

Forsterin mukaan todentuntuista ja ihmisen kaltaista henkilöahmoa kutsutaan syvälliseksi eli pyöreäksi henkilöahmoksi (Forster 2005; Rimmon-Kenan 1991, 54). Pyöreää henkilöahmoa on litteää henkilöahmoa vaikeampi selittää auki tyhjentävästi, sillä hahmolla on taustatarina ja useita luonteenpiirteitä. Käkälä-Puumala kuvailee henkilöahmon pyöreyttä esimerkiksi seuraavasti: ”Pyöreä henkilöahmo on aina enemmän kuin tekojensa ja ulkoisten piirteidensä summa” (2008). Pyöreät hahmot käyvät läpi ristiriitoja ja ovat ennalta-arvaamattomia. (Forster 2005.) Ne eivät ole myöskään staattisia, vaan kehittyviä entiteettejä. Hahmo voi siis olla tarinan lopussa toisenlainen ja kasvaa juonen edetessä. Forster määrittelee lisäksi pyöreän henkilöahmon toimijaksi, joka kykenee yllättämään lukijan uskottavalla tavalla. Pyöreän hahmon täytyisi siis olla yllättävä mutta toisaalta myös looginen kokonaisuus. Litteät hahmot Forster erottaa pyöreiden hahmojen vastakohtiksi, joilta puuttuvat yllä mainitut ominaisuudet. Henkilöahmojen litteys ja pyöreys ovat usein genresidonnaisia, ja siksi esimerkiksi satujen hahmoilta voidaan odottaakin litteyttä. Forsterin mukaan yksinkertaiset henkilöahmot sopivat paremmin koomisiin tilanteisiin, kun taas kompleksiset henkilöahmot sopivat usein paremmin draaman ympäristöön. (Forster 2005.) Litteitä hahmoja voidaan hyödyntää myös esimerkiksi metaforisissa tarkoituksissa tai allegorioissa (Boggs & Petrie 2008, 72—73).

Forsterin dikotomia on aiheuttanut myös vastaväitteitä. ”Litteä” nähtiin terminä liian negatiivisena, sillä se loi mielikuvan kaksikulotteisesta ja elottomasta hahmosta. Forsterin syvällisyyden kriteerit eivät ole keskenään yhteydessä, vaikka ne usein osuvatkin yhteen. Henkilöahmot saattavat täyttää esimerkiksi vain muutaman Forsterin nimeämistä pyöreän henkilöahmon ominaisuuksista ja olla muuten litteitä. Henkilöahmo voi olla esimerkiksi kehittyvä mutta perustua silti vain muutaman ominaisuuden tai idean varaan. Näin käy esimerkiksi joissain opettavaisissa taidesaduissa. Charles Perrault’n *Tuhkimossa* sisarpuolten henkilöahmot rakentuvat sisarkateuden ympärille, mutta sadun lopussa he kuitenkin pyytävät Tuhkimolta käytöstään anteeksi. Kun henkilöahmot asettuvat jonnekin litteän ja pyöreän välille, niiden luokittelu on varsin vaikeaselkoista selkeää kahtiajakoa suosivassa järjestelmässä. Forsterin reduktiivinen jaottelu tulkittiin liian tiukaksi, eikä sen uskottu ottavan tarpeeksi huomioon henkilöahmojen vivahde-eroja ja vaihtelevuutta (Rimmon-Kenan 1991, 54).

Joseph Ewen kehitteli Forsterin teoriaa eteenpäin korjatakseen sen heikkouksia ja loi aiemman teorian pohjalta oman luokittelujärjestelmänsä. Ewenin mukaan henkilöahmoja ei pidäkään yrittää jakaa tyhjentäviin lokeroiteihin, vaan hahmojen ominaisuuksia pitäisi voida analysoida joustavammin. Tästä syystä Ewenin luokitusjärjestelmässä hahmot asetellaan ominaisuuksiensa perusteella janalle. Hän erotti teoriasta kolme mielestään tärkeintä ominaisuutta hahmon syvällisyyden analysoimiseksi.

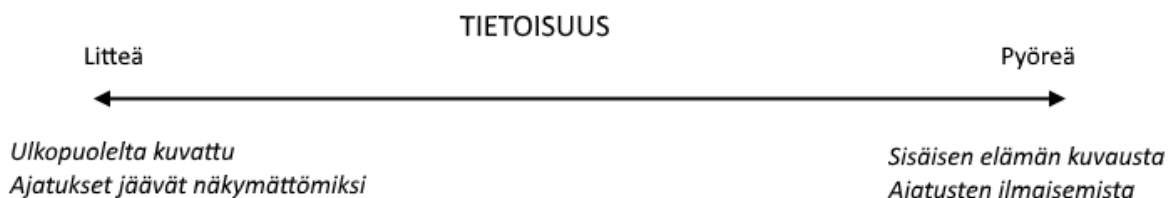
Nämä ominaisuudet ovat *tietoisuus*, *kehittyvyys* ja *kompleksisuus*, jotka avaan myöhemmin tässä luvussa käyttäen apuna Forsterin ja Rimmon-Kenanin määritelmiä sekä omaa luokitteluani kunkin ominaisuuden roolista henkilöhahmon rakentamisessa. Kun henkilöhahmo asetetaan janalle näiden ominaisuuksien määrän perusteella, voidaan henkilöhahmon syvällisyyttä analysoida muihin hahmoihin verraten. (Rimmon-Kenan 1991, 54—56). Hahmojen ominaisuuksia määrittämällä ja jaottelemalla tutkimukseni osallistuu osaltaan henkilöhahmoteorian kehittämiseen.

Käytän tutkimuksessani hahmojen analyysin apuna Ewenin jaottelua, ja tätä varten olen tehnyt janat henkilöhahmojen sijoittamiseksi. Tekemissäni janoissa mukailen Ewenin luokitusjärjestelmää. Jokaisella Ewenin kolmesta kriteeristä on oma janansa. Kriteeri (*kompleksisuus*, *kehittyvyys* tai *tietoisuus*) ilmoitetaan ylhäällä. Oikealla puolella janaa ovat pyöreät henkilöhahmot, jotka täyttävät kriteerin. Vasemmalla puolella janaa ovat hahmot, jotka eivät täytä kriteerejä ja ovat näin ollen litteitä. Musta piste janalla tarkoittaa henkilöhahmoa, ja henkilöhahmo voi sijoittua mihin tahansa näiden kahden ääripään välillä.

Ewenin jaottelu on hyödyllinen mutta ei ongelmaton: sen haaste on siinä, ettei siitä ole hyötyä ilman vertailuaineistoja. Hahmon sijoittuminen janalle ei yksinään kerro meille, miten pyöreä tai litteä hahmo oikeastaan on. Tässä tutkimuksessa käyttämäni kolme tutkimusaineistoa luovat kuitenkin toinen toisilleen kontrastia. Vertailun avulla voi siis nähdä, miten litteitä tai pyöreitä hahmot ovat suhteessa toisiinsa. Tulen analyysiluvussani myös avaamaan syitä siihen, miksi olen päätenyt sijoittamaan hahmot tietyille kohtaa janalla. Sijoittaminen ei ole absoluuttista vaan suuntaa antavaa. Lisäksi mielestäni aineiston määrällinen analyysi yksinään ei anna tarpeeksi selkeää kuvaa henkilöhahmojen rakentumisesta. Käytän Ewenin luokittelujärjestelmää tästä syystä laadullisen tutkimuksen tukena, mutta en perusta analyysiani kokonaan sen varaan. Luokittelujärjestelmän etuna ovat selkeys ja sen tarjoamat mahdollisuudet hahmojen väliselle vertailulle.

3.3.1 TIETOISUUS

a)



Psykologian ja filosofian terminologiassa ”tietoisuudella” tarkoitetaan yksilön subjektiivista kokemusta esimerkiksi itsestään ja ympäristöstään. Termi on ollut varsin kiistelty sen epäselvän luonteen vuoksi. Ihmisellä tietoisuus voi ilmetä esimerkiksi ajatuksena, muistona tai tunnekokemuksena (Tieteen termipankki 2019). Fiktiivisten henkilöhahmojen tietoisuus on tietysti kyseenalaista, sillä hahmo ei kykene käymään läpi subjektiivisia kokemuksia, eikä hahmolla näin ole tietoisuutta. Hahmoa on siis tällöin tarkasteltava jälleen ihmisen representaation näkökulmasta. Vaikka hahmolla ei itsellään ole tietoisuutta, hahmon sisäisen elämän kuvaus jäljittelee oikeiden ihmisten tietoisuutta. Usein ”sisäisen elämän kuvauksesta” puhutaankin kirjallisuudessa hahmon tietoisuuden synonyyminä.

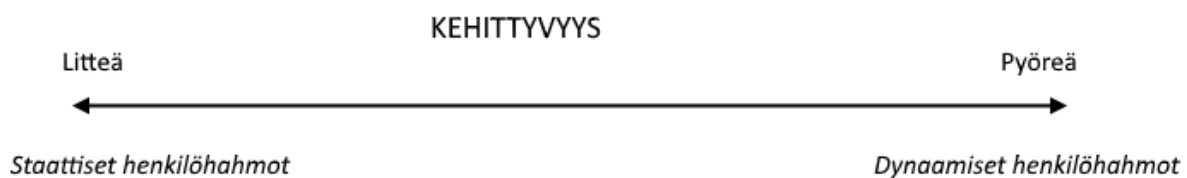
Henkilöhahmoa tarkastellessamme meidän pitää siis analysoida sitä, miten hahmon ajatukset näkyvät ja millaisia tunnekokemuksia hahmolle annetaan. Tarkastelen merkkejä hahmojen tietoisuuden kuvaamisesta tarkastelemalla ensinnäkin sisäisen elämän kuvauksen määrää ja toiseksi sen laatua. Hahmo voi esimerkiksi käydä läpi joko hyvin suppean määrän tunnekokemuksia (perustunteita: suru, viha, ilo) tai monimuotoisempia ja vaikeasti käsiteltäviä kokemuksia (epävarmuus, vastuullisuus, huojennus, syyllisyys). Tarkastelemiani komponentteja ovat esimerkiksi hahmojen kautta esitetyt muistot, ajatukset, mielialat, tunteet ja itsensä tiedostaminen.

Mediaspesifisyyden vuoksi audiovisuaalisen aineiston analyysi poikkeaa jonkin verran perinteisen kirjallisuuden henkilöhahmojen analyysistä. Ensinnäkin teosten kerrontamuodot poikkeavat toisistaan. Siinä missä kirjoitettu teksti voi tehdä kerronnallisia valintoja esimerkiksi minäkertojan tai kaikkitietävän kertojan välillä, audiovisuaalisissa teoksissa kertojan olemassaolo ei ole pakollista. Hahmojen kuvaaminen on myös huomattavasti tiukemmin sidoksissa ulkoiseen näyttämiseen, josta katsojan on rakennettava itse merkityksiä. Siinä missä kirjallisuudessa lukija voidaan kirjoittaa katsomaan tilanteita hahmon silmin, joutuu elokuvan yleisö yleensä tarkastelemaan hahmoja ulkoapäin. (Bacon 2005, 115.) Tämä ei silti tarkoita, ettei hahmolla olisi sisäisen elämän kuvausta.

Usein elokuvataiteessa pystytään luomaan syvällisiäkin hahmokuvaus- ja näyttelijätyön, dialogin ja miljöön avulla (Bacon 2005, 124). Analyysissäni otan huomioon elokuvien ja televisiosarjojen luonteen esittävinä teoksina ja tarkastelen hahmon kuvausta myös sen perusteella, kuinka näyttelijät kuvaavat tunteita ja ajatuksia ilmein ja elein. Näiden lisäksi käytössäni on hahmojen välinen dialogi ja esimerkiksi mahdollisen kertojan ääni.

3.3.2 KEHITTYVYYS

b)



Kehittyvyys tarkoittaa sitä, kuinka henkilöahmo muuttuu tarinan edetessä. Jos hahmo on kaavamainen eikä hän joko saa yllättäviä uusia ominaisuuksia tai ominaisuudet eivät muutu, on kyseessä staattinen henkilöahmo. Näiden henkilöahmojen vastakohta ovat dynaamiset henkilöahmot. Dynaamiset hahmot käyvät läpi muutoksia, eikä heidän luonteenkuvauksensa ole liikkumatonta eikä pysyvää. Dynaamisten hahmojen ominaisuuksia paljastetaan usein vain vähän kerrallaan (Käkelä-Puumala 2008). Erityisesti kasvukertomuksissa käytetään hyväksi henkilöahmojen henkistä kasvamista ja myös tätä kautta tapahtuvaa muutosta. Esimerkiksi L. M. Montgomeryn Anna kasvaa kirjasarjan edetessä rasavillistä tytöstä ensin nuoreksi opettajattareksi ja sitten äidiksi, ja näin myös hänen alkuperäiset ominaisuutensa muuttuvat.

Kehittyvyys nähdään usein tärkeänä osana myös nuorten kirjallisuutta, jossa oppimisen ja erehdyksien kautta hahmosta voi kasvaa myös lukijalle samaistuttava hahmo. Kehittyvät hahmot huomioivat myös ympäristössä tapahtuvat muutokset ja syy-seuraussuhteet staattisia hahmoja paremmin. Esimerkiksi antagonistin toiminta saattaa tuntua lukijasta ymmärrettävämmältä, jos hän tietää, miten hahmosta alun perin tuli paha. Kehittyvyys siis rikkoo mustavalkoisen näkemyksen rajoja ja haastaa näin myös lukijaa. Vaikka dynaamisemmat ja näin pyöreämmät henkilöahmot saattavat vaikuttaa ensisilmäyksellä viehättävimmiltä kuin staattiset hahmot, Forster itse puolustaa staattisten hahmojen käyttöä. Hänen mukaansa ihmiset kaipaavat myös kirjallisuudessa varmuutta ja pysyvyyttä.

965). Kuuluisia kirjallisuuden hahmotyyppejä ovat esimerkiksi satujen kateelliset sisaret ja ilkeät äitipuolet.

Näiden termien rinnalla puhutaan usein myös stereotyyppisistä henkilöahmoista. Stereotyyppiset henkilöahmot ovat toisintoja aiemmista henkilöahmoista ja tietyille henkilöahmoille annetuista kaavoista. Stereotyyppisiä henkilöahmoja ovat esimerkiksi mustasukkainen aviomies, kaltoin kohdeltu tytär ja ilkeä äitipuoli. Stereotypiat ovat usein yhteyksissä etnisiin ryhmiin, ikäryhmiin, sosiaaliseen statukseen tai sukupuoleen. Yrjö Varpio (1996) huomauttaa, että stereotypia kykenee levittämään ideologiaansa tehokkaasti ainoastaan silloin, kun se esiintyy automatisoituneena. Tuolloin stereotypiaa ei tunnusteta stereotypiaksi, vaan ennakkoluuloista mielikuvaa pidetään luonnonmukaisena ja totena. Varpio itse erottaa merkittävät kaunokirjalliset teokset viihdekirjallisuudesta siinä, että viihdekirjallisuus ei kykenisi kyseenalaistamaan tai kritisoimaan stereotypioita. (Hosiaisuus 2003, 876.) Varpion väitettä voidaan kuitenkin pitää myös hyvin kaksijakoisena ja populaarikulttuuria aliarvioivana.

3.4 SADUN HENKILÖHAHMO

Satujen rakenteeseen ja kerrontaan kuuluvat perinteisesti hyvin litteät hahmot. Yksinkertaiset hahmot ja juoni helpottivat satujen kulkeutumista suullisena perinteenä, sillä tällaiset kertomukset olivat helposti siirrettävissä kertojalta toiselle. Hahmot mahdollistivat myös opettavaisuuden piilottamisen tarinaan; hyvälle sankarille annetut ominaisuudet osoittivat, millaiset piirteet olivat toivottuja ja mitkä eivät. (Apo 2018, 168, 196.) Nämä hahmojen piirteet muuttuivat aikaan ja paikkaan sopiviksi erilaisten kertojien mukaan.

Myös Tuhkimo-hahmo on kokenut monia muutoksia matkan varrella. Hahmoa muokattiin aikansa omiin arvoihin sopiviksi kuten jumalanpelkoiseksi, ahkeraksi, anteeksiantavaksi tai kostavaksi. (Apo 2018, 123). Jotta sadut pystyttäisiin tunnistamaan muutoksista huolimatta tietyn satutyypin edustajiksi, Hans-Jörg Uther kehitti ATU-järjestelmän satujen luokitteluun (Aarne-Thompson-Uther classification, 2004). Järjestelmässä samankaltaiset sadut on jaettu tapahtumien perusteella tietyn satutyypin alle. Länsimaisessa populaarikulttuurissa tunnettu Tuhkimo on jaoteltu "Vainottu sankaritar" -osion alle. Usein näissä saduissa naamioitunut sankaritar löydetään tunnistamalla hänet esimerkiksi kengän tai sormuksen avulla. Vaikka esimerkiksi satujen tutkija Vladimir Propp on arvostellut ATU-järjestelmää liian sallivaksi, se antaa useimmiten havainnollistavan kuvan satujen

etenemisestä ja sisällöstä. ATU-järjestelmä on ollut hyödyllinen kansansatujen määrittelyssä, mutta sellaisenaan sitä ei voi käyttää modernien adaptaatioiden luokittelussa. Adaptaatioiden muodot ovat laajentuneet niin paljon, että sadut ja sen hahmot voivat olla tunnistettavissa monienkin tarinallisten muutosten jälkeen. Tässä tutkimuksessa ATU-järjestelmää käytetään pelkästään huomioiden tukena, mutta siihen ei keskitytä analyysissa. Henkilöhahmon luonnetta analysoidessa on hyvä tietää, voitaisiinko hahmo määritellä kansansatujen hahmojen mukaisesti vainotuksi sankarittareksi. ATU-järjestelmä ei kuitenkaan kerro meille hahmon syvyydestä, sillä se keskittyy pelkästään juonen konstruktioihin.

Omaan aineistooni vaikuttaa se, kuinka tulkitsemme Tuhkimon henkilöhahmoja alusta asti satujen näkökulmasta. Tämä pätee niin katsojiin kuin adaptaation tekijöihinkin. Tuhkimon rooli on saduissa yleensä hyvän protagonistin mutta toisaalta myös kärsivän sankarittaren rooli. Hänet koetaan positiivisten ominaisuuksien hahmona, mutta hänet nähdään myös uhrina ja ilkeän äitipuolen ja sisarten vastavoimana. Hahmolta tuskin edes oletetaan samanlaista syvällisyyttä kuin monilta muilta henkilöhahmoilta — onhan Tuhkimo edustanut satujen litteää perustyyppiä jo vuosisatojen ajan.

Satujen henkilöhahmojen kaksiulotteisuus on nähty sekä satujen heikkoutena että niiden voimavarana. Litteät henkilöhahmot ja stereotypiat tarjoavat yksipuolisia rakennusmateriaaleja nuoren yleisön identiteetille mutta ovat toisaalta helpompia ymmärtää kuin kompleksiset henkilöhahmot. Bruno Bettelheim esimerkiksi on argumentoinut litteiden satuhahmojen olevan kompleksisia hahmoja kasvattavampia. Hänen mukaansa lapsen on helpompi samaistua yksinkertaiseen hahmoon ja näin käydä läpi juuri hänen elämänvaiheelleen sopivia kysymyksiä oikeasta ja väärästä. (Bettelheim 1979, 126.) Toisaalta litteisiin hahmoihin ja stereotypioihin liittyy myös riskejä. Ne saattavat yksinkertaistaa nuoren katsojan maailmankuvaa ja aiheuttaa näin monia erilaisia ongelmia. Esimerkiksi ulkoisen kauneuden yhdistäminen suoraan ihanteisiin vaikuttaa myös katsojan minäkuvaan. Virheettömän henkilöhahmon ihannointi voi johtaa siihen, että nuoren on vaikea hyväksyä omia virheitään tai puutteitaan. Lapset myös herkästi uskovat stereotypiat osaksi todellisuutta (Baker-Sperry 2007, 718).

4 TUHKIMON HAHMON ANALYYSI

Jotta Tuhkimon hahmoa pystyy tarkastelemaan, on ensiksi käytävä läpi niitä ominaisuuksia, jotka tekevät hahmoista juuri Tuhkimo-hahmoja. Jenna Lehkonen käyttää maisterintutkielmassaan esimerkiksi Sherlock Holmesin hahmoa määrittävinä ominaisuuksina eristyneisyyttä, eksentrisyyttä ja analyyttisiä kykyjä (Lehkonen 2016). Tuhkimon kaltaisen satuhahmon tiivistäminen muutamaa ominaisuuteen on kuitenkin huomattavasti vaikeampaa useistakin syistä. Tuhkimo on ensinnäkin satuhahmona hyvin litteä, ja tästä syystä pakolliset ominaisuudet tuntuvat olevan harvassa. Tuhkimo esitetään yleensä sadun hyvän edustajana ja kateuden kohteena kauneutensa tähden. Lisäksi useissa adaptaatioissa ja versioinneissa Tuhkimo on määritelty kiltiksi, nöyräksi, ahkeraksi ja tunnolliseksi. Monet ihmesatujen naishenkilöt saavat samankaltaisia piirteitä. Hayik kirjoittaa ihmesatujen naisen olevan useimmiten nöyrä, alistuva tai viehättävä (2016).

Tuhkimo esitetään tarinoissa useimmiten hyveellisenä protagonistina. ”Hyveellisyydellä” tai ”hyvyydellä” viitataan tässä tutkimuksessa henkilöhaamoon, joka pyrkii noudattamaan ”hyvän ihmisen” tai ”hyvän naisen” käsitettä tai ideaa. Hyvyyden määrittelyä tutkineen G. H. von Wrightin jaottelun mukaisesti ”hyvyys” esiintyisi Tuhkimon tapauksessa ”hyvän naisen” attribuuttina. Tuhkimo on siis usein eräänlainen naiseuden ihanne tai malli. (Wright 2001, 34—38.) Voidaan jopa väittää, että Tuhkimo-saduissa hyvä nainen tai tyttö esitetään säännöllisesti myös moraalisesti hyvänä ihmisenä. Hyvän naiseuden konventiot eivät ole pysyviä, vaan kirjallisuushistorian aikana naiskuvat ovat muuttuneet aivan kuten monet muutkin ideologiset rakennelmat. Käsitykset hyvästä naiseudesta ja hyvydestä ovat aina kulttuurisidonnaisia. (Tormulainen 2018, 20—21.)

Selkein Tuhkimo-hahmon ominaisuus sen tunnistamisen kannalta on tietysti hahmon nimeäminen, joka on yksi denotatiivinen koodi. Kun kirjan tai elokuvan kannessa lukee *Tuhkimo*, syntyy selkeä oletus siitä, millaisesta tarinasta on kyse. Hahmon sosiaaliset suhteet ovat myös tärkeässä osassa hahmon tunnistamiseksi. Harveyn mukaan hahmojen suhdeverkostot määrittävät hahmoja olennaisesti. Hahmot rakentavat toisilleen kontekstia, ja niiden luonteesta kertoo paljon se, kuinka hahmot asettuvat suhteessa toisiinsa. (Harvey 1965, 52—53.) Useissa Tuhkimo-tarinoissa Tuhkimon luonteen kuvailu jää hyvin vähäiseksi, mutta äiti- ja sisarpuolten kylmäsydämyyttä saatetaan kuvata sitäkin enemmän. Tällöin Tuhkimo näyttäytyy hyvänä hahmona juuri siitä syystä, että hän on epämiellyttävien hahmojen vastavoima. Toisaalta myös prinssin ihailu saattaa kertoa Tuhkimon

ominaisuuksista. Tuhkimon ympärillä olevat hahmot kuvailevat siis myös Tuhkimoa itseään. Lisäksi juonen perustapahtumat helpottavat henkilöhahmon tunnistamista. Vaikka emme tietäisi hahmon ominaisuuksia tai nimeä, esimerkiksi tanssiaiset, kengän löytäminen ja sen sovittaminen ovat tapahtumia, joiden avulla pystymme yhdistämään hahmon Tuhkimoon.

On kuitenkin otettava huomioon, että luonteen ominaisuudet ja koodistot ovat olleet hahmolla hyvin vaihtelevia. Hahmo on voinut olla Tuhkimon representaatio tai viite ilman monia näistä ominaisuuksista. Esimerkiksi yhdysvaltalainen rikosdraama *Grimm* (2011–2017) käytti hyväkseen Grimmin veljesten Tuhkimo-hahmoa eräässä jaksossaan. Tässä jaksossa Tuhkimo vaikutti aluksi tarinan kiltiltä uhrilta mutta paljastuikin murhaajaksi, jota koko perhe pelkäsi. (”Happily ever aftermath”, kausi 1, jakso 20.) Yleensä Tuhkimo-hahmo edustaa juonen kannalta hyveellistä toimijaa, mutta hahmo ei silti tarvitse tätä ominaisuutta voidakseen olla tunnistettava hahmo. Lisäksi hahmon luonteen ominaisuuksia voidaan pyrkiä muuttamaan ajalleen tyypilliseen tapaan.

Viimeiset, eivätkä suinkaan vähäisimmät, Tuhkimon tunnistettavuutta luovat ominaisuudet ovat ulkoiset merkitsijät. Esimerkiksi lasikenkä, haltijatarkummi ja kurpitsavaunut yhdistetään nykykulttuurissa vahvasti Tuhkimo-hahmoon, vaikka nämä motiivit ilmestyivät Tuhkimo-perinteeseen vasta Perrault’n satukirjan myötä 1700-luvulla (Apo 2018, 115). Myös viitteet aikaisempiin adaptaatioihin lisäävät hahmon tunnistettavuutta. Tuhkimo esimerkiksi puetaan usein siniseen tanssiaispukuun Disneyn animaation *Tuhkimo (Cinderella)* (1950) mukaisesti. Hänet kuvataan usein myös vaaleaksi ja sinisilmäiseksi, sillä nämä ovat olleet Tuhkimoon liitettyjä mielikuvia monissa versioinneissa. Tästä syystä onkin mielenkiintoista, kuinka osa adaptaatioista on lähtenyt rikkomaan tuota kaavaa. Esimerkiksi *Olipa kerran* -sarjan Tuhkimo pukeutuu kyllä animaatioelokuvasta tuttuun siniseen tanssiaispukuun, mutta Tuhkimon näyttelijätär on tummaihoisen Dania Ramirez. Vaikka ulkoiset merkitsijät eivät mielestäni vaikuta hahmon tulkintaan yhtä paljon kuin luonteen representointi, on myös hahmojen ulkoinen esitys otettava huomioon. Visuaalinen esittäminen on elokuvien ja televisiosarjojen mediaspesifinen piirre, jonka avulla katselija voi rakentaa merkityksiä (Bacon 2005, 115). Ulkoiset ominaisuudet määrittävät myös sitä, millaisessa valossa hahmon oletettu ”kauneus” näyttäytyy eli kuinka sitä representoidaan. Tuhkimon kaltaisen hahmon ulkoiset ominaisuudet kertovat siis myös jonkin verran siitä, millaisia ulkonäköihanteita halutaan luoda tai toisintaa.

4.1 KOHDEADAPTAATIOIDEN ESITTELY

Tutkimuksessani käytän kolmea audiovisuaalista adaptaatiota 2010-luvun populaarikulttuurissa. Ensimmäiseksi analysoin Kenneth Branagh'n ohjaamaa vuoden 2015 romanttista fantasiaelokuvaa *Cinderella – Tuhkimon tarina (Cinderella)*. Elokuvan lähimmät esikuvat ovat Charles Perrault'n Tuhkimo-satu sekä Disneyn animaatioelokuva *Tuhkimo* (Clyde Geronim, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1950). *Cinderella – Tuhkimon tarina* on Walt Disney Picturesin tuottama elokuva, ja se on tehty yhdysvaltalais-brittiläisenä yhteistyönä. Tuhkimoa eli Ellaa näyttelee englantilainen Lily James (Lily Chloe Ninette Thomson). Analyysissä lyhennän Tuhkimon tarinan muotoon TT, ja lainausten sijainnin merkitsen Suomessa myytyjen dvd-levyjen kohtausvalikoiden mukaan.

Tuhkimon tarina on fantasiaelokuva, jonka sijoittuu saduille tyypilliseen miljööseen, kaukaiseen kuningaskuntaan menneisyydessä. Tuhkimo on Ella-niminen tyttö, joka elää rakastavassa kodissa vanhempiensa kanssa. Onnellinen perhearki päättyy, kun Ellan äiti menehtyy sairauteen. Ellan isä menee uusiin naimisiin, ja Ella saa itselleen tuhlailevan äitipuolen ja kaksi turhamaista sisarpuolta. Pian myös Ellan isä kuolee, ja perhe joutuu rahavaikeuksiin. Koska palvelusväki on erotettava, äitipuoli pyytää Ellaa auttamaan taloustöissä. Tarinan edetessä perhe alkaa kohtelevaan Ellaa yhä huonommin. Ella kohtaa surressaan prinssi Kitin, mutta luulee tätä linnan palveluspojaksi. Kun Prinssi kutsuu koko valtakunnan tanssiaisiin, Ella haluaa mukaan tavataksaan Kitin uudelleen. Perhe kuitenkin vastustaa tätä, ja äitipuoli estää Ellaa lähtemästä repäisemällä tämän mekon rikki. Kun muut lähtevät palatsiin, Ella itkee yksinään puutarhassa. Silloin valepukuinen haltiatarkummi ilmestyy pyytämään häneltä juotavaa. Kiitokseksi saamastaan maidosta haltiatar taikoo Ellan mekon tanssiaispuvuksi ja kurpitsan vaunuiksi. Tanssiaisissa prinssi Kit tunnistaa Ellan, ja he viettävät illan yhdessä. Keskiyöllä Ella jättää Kitin ja rientää metsään. Matkalla hän pudottaa toisen lasikengistään. Ella palaa kotiin onnellisena ja kirjoittaa päiväkirjaansa illastaan prinssin kanssa. Ilkeä äitipuoli löytää Ellan päiväkirjan ja kengän, ja lukitsee Ellan ullakolle. Prinssin saapuessa hoviväkineen sovittamaan kenkää äitipuoli kertoo, että talossa asuu vain hänen kaksi tytärtään. Kodin hiiret huomaavat tämän ja avaavat ullakon ikkunan niin, että Ellan laulu kuuluu prinssin korviin. Ella päästetään ullakolta, ja hän tapaa prinssin jälleen. Ella antaa äitipuolelleen anteeksi, mutta kertoja ilmoittaa, ettei äitipuolta ja sisaria enää tämän jälkeen ole kuningaskunnassa nähty. Ella saa onnellisen loppunsa, kun hän ja Prinssi Kit menevät naimisiin.

Toinen tarkastelemani elokuva-adaptaatio on yhdysvaltalaisen Rob Marshallin fantasiamusikaali *Pimeä metsä (Into the woods)* vuodelta 2014. *Pimeä metsä* adaptoi samannimistä Tony-palkittua

Broadway-musikaalia vuodelta 1987. Alkuperäisen musikaalin käsikirjoitti James Lapine ja sävelsi Stephen Sondheim. He ovat kertoneet saaneensa inspiraatiota musikaaliin Grimmin veljesten tarinoista sekä Bruno Bettelheimin kuuluisasta psykoanalyttisesta tutkimuskirjasta *Satujen lumous (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales 1975)*. Elokuva on kohdennettu musikaalia nuoremmalle yleisölle, ja siitä on esimerkiksi poistettu ja lievennetty joitain seksuaalissävyytteisiä kohtauksia. Toisin kuin *Tuhkimon tarina*, *Pimeä metsä* ei keskity pääsääntöisesti Tuhkimoon. Vaikka hahmo ei ole musikaalin päähenkilö, hänen roolihahmollaan on silti tärkeä rooli tarinan kehittymisessä. *Pimeässä metsässä* Tuhkimoa näyttelee Anna Kendrick. Analyysissa käytän *Pimeästä metsästä* lyhennettä PM. Myös *Pimeän metsän* analyysissa merkitsen kohtaukset Suomessa myytyjen dvd-levyjen kohtausvalikoiden mukaisesti.

Pimeä metsä sijoittuu taikuuden ja satuolentojen täyttämään fantasiamaailmaan menneisyyden kaukaisessa kuningaskunnassa. Visuaalisesti *Pimeä metsä* on *Tuhkimon tarinaa* synkempi, eikä se muistuta siten yhtä paljon Perrault'n feminiinisten ihmesatujen tapahtumapaikkoja. Elokuva alkaa esittämällä Grimmin veljesten satuhahmoja ja saduista tuttuja toimintamalleja. Jokaisella henkilöahmolla on alkuasetelmassa jonkinlainen tavoite: Leipuri ja hänen vaimonsa kaipaavat lasta, Punahilkkan täytyy viedä ruokaa isoäidilleen, Jaakko lähetetään myymään lehmää ja Tuhkimo haluaa tanssiaisiin. Leipurin taloon ilmestyy noita, joka kertoo pariskunnan lapsettomuuden johtuvan kirouksesta, jonka noita voi purkaa. Hän voi kuitenkin tehdä sen ainoastaan, jos leipuri vaimoineen pystyy keräämään neljä tarvittavaa taika-ainetta. Nämä ainekset löytyvät tarinan muilta satuhahmoilta, ja näin henkilöahmot johdetaan yhteen.

Tuhkimon äitipuoli vaatii häntä suorittamaan vaikeita kotiaskareita, ennen kun Tuhkimo saisi luvan lähteä muiden kanssa tanssiaisiin. Tuhkimo suorittaa tehtävät lintujen avustuksella, mutta äitipuoli kieltää häntä silti lähtemästä. Tuhkimo juoksee äitinsä haudalle ja saa siellä kasvavalta puulta mekon, joka päällä hän rientää tanssiaisiin. Prinssi tanssii Tuhkimon kanssa kahtena peräkkäisenä tanssiaisiltana, mutta molempina Tuhkimo epäröi ja karkaa prinssiltä metsään. Siellä hän törmää leipurin vaimoon. Vaimo on kiinnostunut Tuhkimon kultaisesta kengästä, joka on yksi neljästä tarvittavasta aineksestä. Kolmantena tanssiaisyönä Tuhkimo jättää toisen kenkensä prinssille merkiksi portaille siveltyyn pikeen kiinni. Hän kohtaa jälleen leipurin vaimon ja luovuttaa tälle jäljelle jääneen kenkensä. Noidan kirous puretaan, ja satuhahmot saavuttavat tavoitteensa. Leipuri vaimoineen saavat lapsen, Punahilkka pelastuu sudelta, Jaakko surmaa jättiläisen ja prinssi löytää Tuhkimonsa. Tuhkimosta tulee kuningatar hänen naituaan prinssin.

Valtakunnan rauha kuitenkin rikkoutuu, kun surmatun jättiläisen vaimo palaa hakemaan kostoa. Kauhistuneina satuhahmot pakenevat metsään ja yrittävät löytää ratkaisua tilanteeseen. Siellä kyyhkysset kertovat Tuhkimolle, että hänen prinssinsä on salaa yrittänyt suudella leipurin vaimoa. Tämä saa Tuhkimon jättämään prinssinsä. Elokuvan aikana vihainen jättiläinen tuhoaa kyliä ja tappaa monia hahmoja, leipurin vaimon mukaan lukien. Tarinan lopussa Tuhkimo ja jäljelle jääneet hahmot pelastavat valtakunnan jättiläiseltä, ja Tuhkimo, Jaakko ja Punahilkka muuttavat asumaan leskeksi jääneen leipurin taloon. Elokuvassa on fantasia- ja seikkailuelokuvan piirteitä, mutta välillä siinä voi havaita myös komiikkaa.

Viimeisin analysoimani aineisto on Edward Kitsisin ja Adam Horowitzin luoma televisiosarja *Olipa kerran* (*Once upon a time*). Televisiosarja *Olipa kerran* sai ensiesityksensä 2011, ja viimeinen jakso esitettiin 2018. Sarjassa on intertekstuaalisia viittauksia moniin perinteisiin kansansatuihin, mutta myös klassiseen lastenkirjallisuuteen ja Disneyn elokuviin. Analyysissa lyhennän *Olipa kerran* -sarjan nimen muotoon OP. Analysoin televisiosarjasta ainoastaan seitsemättä tuotantokautta, joten merkitsen lähdeviitteisiin vain jakson numeron.

Olipa kerran on fantasiasarja, jossa tapahtumat sijoittuvat modernin nykymaailman ja menneisyyden satukuningaskunnan välille. Sarja alkaa kaupungista, jossa asuu valepukuisia satuolentoja ja satujen henkilöihahmoja. Ilkeä kuningatar on langettanut asukkaiden ylle kirouksen, jonka vuoksi he eivät voi muistaa todellista identiteettiään. Ainoastaan Emma Swan, prinssi Uljaan ja Lumikin tytär, kykenee murtamaan taian. Tässä häntä auttaa Emman biologinen lapsi Henry, jonka Emma on antanut adoptioon tämän ollessa vauva. Henryllä on satukirja, joka kertoo asukkaiden oikean identiteetin. Tässä tuotantokaudessa sarjan henkilöt ovat joutuneet uudelleen kirouksen uhreiksi ja elävät nyt muistinsa menettäneinä kaupungissa nimeltä "Hyperion Heights". Tuhkimon henkilöihahmo on tässä kaudessa keskeisessä osassa. Tuhkimoa näyttelee viimeisessä tuotantokaudessa Dania Ramirez. Tuotantokaudessa on yhteensä 22 jaksoa.

Seitsemännessä tuotantokaudessa Henry on kasvanut aikuiseksi ja palannut etsimään omaa tarinaansa. Ajettuaan moottoripyörällään portaalin kautta satumaailmaan hän törmää tanssiaisiin rientävän Tuhkimon vaunuihin. *Olipa kerran* -sarjassa on siis fantasialle tyypillinen kahden maailman rakenne, joiden välillä hahmot voivat kulkea. Henry yrittää tarjota Tuhkimolle apuaan, mutta Tuhkimo kieltäytyy siitä. Sen sijaan hän varastaa Henryn moottoripyörän karatakseen palatsiin. Henry seuraa Tuhkimoa tanssiaisiin ja Tuhkimo paljastaa, ettei suinkaan halua naida prinssiä vaan surmata prinssin heidän tanssiessaan. Hän syyttää prinssiä isänsä kuolemasta ja omasta huonosta asemastaan palvelijana. Viime hetkellä Tuhkimo ymmärtää, ettei pysty surmaamaan prinssiä kostaakseen. Tällöin

Tuhkimon äitipuoli iskee tikarin prinssin selkään ja syyttää Tuhkimoa tapahtuneesta. Tuhkimo pakenee metsään, missä hän kohtaa kapinaliikkeen johtajan. Tuhkimolle selviää, että ilkeä äitipuoli on syyllinen Tuhkimon kurjuuteen ja hänen isänsä kuolemaan. Koska Tuhkimo on hyvä miekkailija, hän liittyy Henryn kanssa kapinallisiin. Henry ja Tuhkimo rakastuvat ja saavat tyttären, jolle antavat nimen Lucy. Satumaaailma kuitenkin kirotaan uudelleen, ja hahmot unohtavat todellisen identiteettinsä.

Juonta kuljetetaan sarjassa kahdella aikatasolla, joissa tapahtumien kronologinen järjestys sekoitetaan. Toisinaan esitetään, miten kirouksen vallassa olevat satuhahmot elävät ja millaiset roolit he ovat saaneet modernissa maailmassa. Esimerkiksi Tuhkimo on Hyperion Heightissä äitipuolensa tyrannisoima köyhä yksinhuoltaja Jacinda Vidrio ja Henry on taksikuskina sivutoita tekevä lastenkirjailija. Sarja siirtää kuitenkin juonen kulun toisinaan myös takaisin satumaaailmaan ja avaa näin myös hahmojen taustaa. Nämä kaksi eri aikatasoa kulkevat rinnakkain, ja jotkut hahmojen muistoista liittyvät heidän kasvuunsa myös modernissa maailmassa.

Vaikka analysoimani Tuhkimo-adaptaatiot poikkeavat toisistaan niin tyylillisesti kuin tarinallisesti, niillä on myös paljon yhteneväisyyksiä. Kaikki ne ovat osa tämänhetkistä länsimaista satujen populaarikulttuuria. *Tuhkimon tarinan* ja *Pimeän metsän* tuotantoyhtiö on Walt Disney Pictures. *Olipa kerran* -sarja on taas tuottanut ABC Studios, jonka The Walt Disney Company omistaa.

4.2 TUHKIMON HENKILÖHAHMO *TUHKIMON TARINASSA*

”Ole rohkea ja kiltti, sillä sinun pikkusormessasi on enemmän hyvyttä kuin useimmilla ihmisillä koko ruumiissaan”

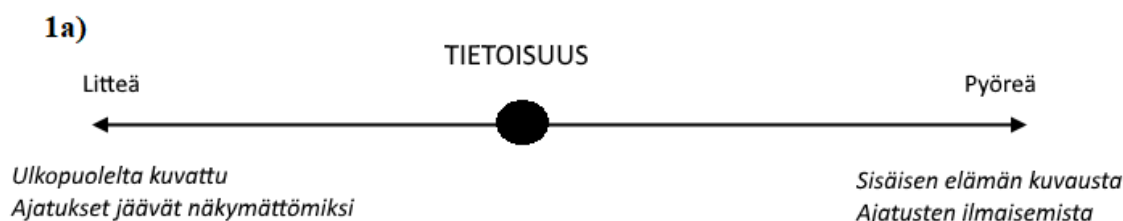
(Tuhkimon tarina, kohtaus 1).

Henkilöhahmoverrokeistani *Cinderella – Tuhkimon tarinan* Ella muistuttaa eniten Perrault’n versiota Tuhkimosta. Juonellisesti tarina adaptoi Perrault’n taidesatua melko uskollisesti kokonaisuutena, vaikka monet yksityiskohdat on vaihdettu tukemaan paremmin nykyajan käsityksiä hyvästä naiseudesta ja hyvydestä. Elokuva rakentaa perinteisten feminiinisten ihmesatujen miljöötä ja käyttää hyväkseen sitä myös hahmoja luodessaan. Saduille tyypillinen karikarisointi on siirretty elokuvan henkilöihin, jolloin hyvät ja pahat henkilöhahmot erotellaan toisistaan ja ne näyttäytyvät kahtena ääripäänä. Elokuvassa nojataan tunnistettaviin hahmotyyppeihin, joihin liitetään vahvasti myös

audiovisuaalinen esitys. Esimerkiksi Tuhkimon hahmoon liitetään paljon vaaleita värejä, mutta äitipuolen värit taas ovat tummempia. Hahmoihin ja heidän rooleihinsa yhdistetään siis fiktiivisille hahmoille ominaista symboliikkaa, jossa ulkoisen havainnon uskotaan antavan tietoa myös hahmon sisäisestä elämästä (Eder, Jannidis & Schneider 2010, 11–16). Kuitenkaan *Tuhkimon tarina* ei erityisemmin syvennä hahmoja tämän pidemmälle, ja vain harvat hahmot poikkeavat antamastaan ensivaikutelmasta.

Tärkein denotatiivinen koodi hahmolle on erisnimi Ella, mutta usein häneen viitataan myös Tuhkimona (Cinderella). Henkilöhahmo erotetaan pelkästä Tuhkimon roolista oikean nimen avulla. Konnotatiivisista koodeista tärkeimmiksi nousevat sosiaalinen koodi ja metonymian ja metaforan koodit (Käkelä-Puumala 2008). Sosiaalisessa koodistossa Ella on varakas ja sivistynyt, mikä näkyy myös hänen kouluttautumisessaan ja pidättäytyvässä käytöksessään. Ellan hahmon näytetään osaavan kieliä eikä hän osoita suuria tunteenilmauksia. Tärkeä osa tarinan miljöötä on Ellan koti; maalaiskartano, ja sen monet palvelijat. Metonymian eli aineellisuuden koodissa Ella on nuori, pitkähiuksinen, vaaleakutrinen, valkoinen, sinisilmäinen ja hoikka. Hän on representaatio nuoresta ja länsimaisesta naisesta, ja hänet voitaisiin tulkita vahvasti moraaliseksi hahmoksi. Ella voidaan nähdä myös heteronormatiivisena toisintona feminiinisestä naapurintytöstä, jonka kauneus on ihailtavan luonnollista verrattuna esimerkiksi laittautuneisiin sisarpuoliin. Sisarpuolten kaunistautuminen esitetään elokuvassa lähinnä koomisena ja turhamaisena (TT, kohta 4). Tuhkimon viattomaan yleisvaikutelmaan yhdistyy myös seksikkyys, sillä vaatimattomin arkipukukin korostaa rintamusta ja vyötärön kapeutta. Hahmo on myös meikattu maltillisesti. Ellassa hyvän naiseuden sukupuoliesitys on yhdistelmä seksikkyyttä ja ”luonnollista” viattomuutta, jossa henkilö ei ole itse tietoinen omasta seksikkyydestään. (Karkulehto 2011, 112—113.)

4.2.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS *TUHKIMON TARINASSA*



Tuhkimon tarinassa Ella on protagonistina ja elokuvan nimihenkilönä tarinan kerronnan keskiössä. Sama ilmenee myös Tuhkimon tarinan esikuvien, Perrault'n ja Disneyn, juonikuvioissa. Vaikka elokuvassa esitetään toisinaan juonen kulkua myös esimerkiksi prinssi Kitin ja äitipuoli Rouva Tremainen näkökulmasta, heidän osuutensa jäävät joko lyhyiksi tai tarinan kannalta vähäpätöisiksi. Kuitenkaan hahmon pitkä esiintymisaika ruudulla ei välttämättä tarkoita, että hahmolla olisi enemmän tietoisuutta. Hahmolle annettu aika mahdollistaa tietoisuuden näyttämisen, mutta hahmo saattaa jäädä litteydessään taustahahmon kaltaiseksi, jos hänen mielipiteensä, muistonsa, tunteensa tai ajatuksensa eivät näy katsojalle.

Tuhkimon tarinassa Ellan tietoisuuden esittäminen näkyy selkeimmin dialogissa. Ellan henkilöhahmo esittää paljon argumentteja ja mielipiteitä, joissa useissa on myös vahva moraalinen sanoma. Tämä on epätyypillistä perinteisessä toimintakeskeisessä satukerronnassa, ja se implikoi tietoisuuden olemassaoloa (Apo 2010; Rimmon-Kenan 1991, 54—56). Ellan hahmoa voidaan pitää monien taidesatujen hahmoille tyypilliseen tapaan opettavaisena esimerkkinä, sillä usein mielipiteet kuvataan elämänohjeina ja ne kantavat jonkinlaisia ihanteita (Apo 2018, 117; Miettinen 2015). Esimerkiksi lausahdukset *"vain koska niin on ollut, ei tarkoita, että niin pitäisi olla"* ja *"ole rohkea ja ystävällinen – ja usko taikaan"* toistuvat elokuvan aikana useasti. Vaikka suurin osa Ellan mielipiteistä tulee esille dialogin kautta, myös kertoja ja muut hahmot toisintavat Ellan repliikkejä ja muuttavat ne motiiveiksi elokuvan sisällä. Ella voidaan tulkita siis vahvasti moraaliseksi hahmoksi, jonka mielipiteet osoittavat tietoisuuden olemassaoloa.

Ellan henkilöhahmon tunteiden kuvailussa käytetään näyttelijän ilmehdintää ja kehonkieltä audiovisuaalisen teoksen vaatimusten mukaisesti (Bacon 2005, 116). Ella hymyilee, nauraa, ja myös itkee. Kuitenkin elokuvassa tunneskaala esitetään melko rajoitettuna. Usein juonen tapahtumien näytetään laukaisevan Ellassa hyvin kokonaisvaltaisia tunteita, kuten surua tai iloa. Tässä mielessä Ellan henkilöhahmo noudattelee melko tarkkaan yksinkertaisen henkilöhahmon tyyppiä (Forster 2005). Perinteisesti satukerronnassa tunteet esitetään hyvin yksinkertaisina, sillä vaikeaselkoiset tunteet vaikeuttavat sadun siirtymistä täsmällisesti kertojalta toiselle. Perinteisessä satukerronnassa yksinkertainen tapahtuma, esimerkiksi äidin kuolema, aiheuttaa yksinkertaisen tunteen, kuten surun. Tätä voidaan esittää adaptaatioissa helposti vaikkapa kyynelillä. Jos hahmon tunneskaala kattaisi vaikeammin selitettävää tunnetta tai surun lisäksi hahmon voitaisiin tulkita esittävän esimerkiksi vihaa, katkeruutta tai syyllisyyttä, tunne olisi vaikeampi esittää yleisölle kattavasti. Tunteiden arvioiminen on toisaalta myös yksilökohtaista, koska usein katsojan on itse luotava merkitykset tilanteesta. Koska Ellassa ei näy viitteitä laajoista tunneskaaloista tai vaikeasti selitettävistä tunteista,

tulkitsen henkilöhahmon tämän suhteen litteäksi. Ellan hahmo esittää muutamia kertoja vaikeampia tunteita, kuten esimerkiksi pettymystä, kiukkua ja epäuskoa, vastustaessaan äitipuoltaan. Kuitenkin tulkintani mukaan nämä ovat lähinnä poikkeuksia, eivätkä siksi määrittele hahmoa.

Ellan tunteiden näyttäminen on usein tilannekohtaista, ja tämä voidaan tulkita uskottavan henkilöhahmon ominaisuudeksi. Tilannekohtaisuuden huomioiminen on tärkeää myös todellisen elämän sosiaalisissa kontakteissa. Kuitenkin hahmon tunteenilmausten rajoittaminen karsii myös hahmon sisäisen elämän kuvausta. Siinä missä perinteisessä kirjallisuudessa ulkoisesti pidättäytyvä hahmo voi käydä läpi monia erilaisia tunteitaan ja ajatuksiaan tekstin keinoilla, audiovisuaalisessa teoksessa sisäisen elämän kuvaus tarvitsee ulkoisia merkitsijöitä (Bacon 2005, 115). Näitä voivat olla esimerkiksi dialogi, eleet tai musiikki. Ulkoisten merkitsijöiden puuttuessa syntyy mielikuva litteästä hahmosta. Tilannekohtaisessa tunteenilmaisussa voi vaikuttaa esimerkiksi hahmon suhde ympäröiviin henkilöhahmoihin. Jos hahmolla on tulehtunut suhde perheeseensä, hänen ei oletetakaan käyttäytyvän noiden hahmojen kanssa samalla tavalla kuin lähimpien ystäviensä seurassa. Henkilöhahmohan rakentuu myös suhteessa muihin hahmoihin. Jos hahmo kuitenkin käyttäytyy valtaosan esiintymisajastaan esimerkiksi pidättyväisesti, voidaan olettaa hahmon luonteen olevan pidättyväinen, eivätkä muutokset johdu tilanteesta tai ympäröivistä hahmoista. Lisäksi hahmo rakentuu paljon esittämiensä tunteiden varaan, joten yksiselitteiset tai näkymättömiin jäävät tunteet saattavat lisätä käsitystä hahmon litteydestä.

Ellan hahmon tunteellisuuden rajoittaminen vaikeuttaa hahmon tulkintaa. Toisin kuin suorasanaiset sisarpuolensa, Ella käyttäytyy usein pidättyväisesti ja välttelee suuria tunteenpurkauksia muiden ihmisten nähden. Tämä näyttäytyy erityisesti negatiivisten tunteiden kohdalla. Jopa silloin kun viestinviejä tuo Ellalle uutisen siitä, että hänen isänsä on kuollut, hillitsee Ella itsensä ja osoittaa surunvalittelunsa viestintuojalle. Toisaalta Ella ei jää täysin vaille tunneilmaisua. Kamera on kohdistettu pitkäksi aikaa suoraan näyttelijä Jamesin kasvoihin, jolloin katsojan oletetaan etsivän hahmosta tunneilmaisua ja tekevän tulkintoja hahmon ajatuksista. Ellan suru näytetään kokonaisuudessaan, mutta vasta kun hän on sulkenut oven ja jäänyt yksin. Tuolloin hän valuu hitaasti nyyhkyttämään suljetun oven taakse. Vastaava käytös toistuu elokuvassa esimerkiksi silloin, kun Ellan uusi perhe nimittelee häntä Tuhkimoksi. Ellan romahdus esitetään vasta sen jälkeen, kun hän ei ole perheensä seurassa. Kertoja sanallistaa Ellan negatiivisia tunteita, mutta Ella itse tekee tätä vain harvoin. Replikeissaan Ella myös vähättelee omien tunteidensa merkitystä tai tilansa kurjuutta. Prinssille hän puolustaa perheensä käyttäytymistä;

”He kohtelevat minua niin hyvin kuin pystyvät. Monen tilanne on huonompi. Meidän pitää vain olla rohkeita ja ystävällisiä.” (TT, kohtaus 6.)

Representaation näkökulmasta ihanteellisen Ellan pidättyväisyys ja hillitty käytös näyttäytyy yhtenä hyvän naishahmon ominaisuuksista (Miettinen 2015). Tämä myös tukisi satuperinnettä, joissa hyvän naisen rooli on usein mielletty hillityksi ja passiiviseksi (Hayik 2016; Toomeos-Orglaan 2013).

Ellan tausta esitetään juonen avulla kronologisesti, joten muistojen esittämiselle Ellan itsensä kautta ei ole tarvetta. Ella ei siis itse kerro lapsuudestaan esimerkiksi dialogin avulla. Elokuva alkaa Ellan vauvaiästä, ja seuraa häntä aikuistumiseen asti. Muistojen ja taustojen luomista pidetään syvällisen hahmon piirteinä itsessään, mutta hahmon tausta voi paljastaa myös litteän henkilöhahmon piirteitä. Hahmo voi paljastua muistojen kautta esimerkiksi hyvin staattiseksi hahmoksi. Muistojen merkitystä hahmon syvällisyyden kannalta pohdin tarkemmin luvussa 4.3.2.

Elokuvassa sisäisen kuvailun keskeinen keino on ulkopuolisen, kaikkietävän kertojan ääni, joka kerronta myös toisintaa satujen genreä (Bacon 2005, 117). Elokuvan lopussa kertojan äänen paljastetaan kuuluvan hyvälle haltijatarkummille. Kertojan repliikit ovat usein saduille tyypilliseen tapaan hahmoja polarisoivia, ja sanavalinnat ovat luokittelevia tai asenteellisia (Heikkinen 2020). Kertoja kuvaa Ellaa esimerkiksi *”prinsessaksi omassa valtakunnassaan”* (TT, kohtaus 1). Ellan sisäisen elämän kuvaus on sanallistettu, mutta se ei ole yleensä lähtöisin Ellasta itsestään. Kertoja kuvailee Ellan mielenmaisemaa esimerkiksi seuraavasti:

”Ella huomasi sisarpuolten muuttaneen hänestä pelkän harmaan työmyyrän” (TT, kohtaus 5).

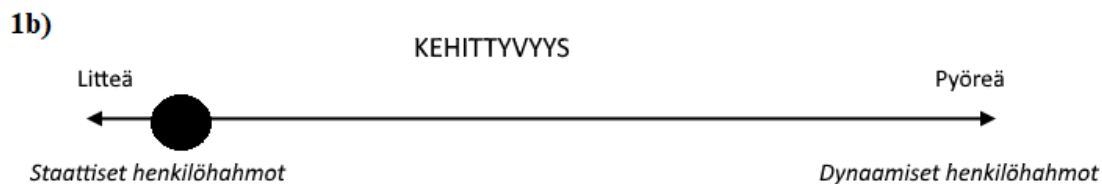
”Vaikka Ella oli surullinen, hän ei ollut toivoton. Hän tiesi, että juhlat ja hetket prinssin kanssa haalistuisivat kauniiksi, kaukaisiksi muistoiksi, kuten isä ja äiti – ja hänen kultainen lapsuutensa.” (TT, kohtaus 17.)

Ellan sisäistä elämää siis kuvataan, mutta tämä tapahtuu usein ulkopuolisen kertojan kautta. Monet Ellan tunteista ovat fiktiivisen kertojahahmon tulkitsemia, mikä muistuttaa myös satuperinteestä tuttua kerrontatyyliä. Vahvaa sisäisen elämän kuvausta voi olla ilman sanallistamistakin, ja usein audiovisuaalisissa esityksissä halutaan tukeutua juuri epäsuoriin viitteisiin. Tällöin hahmo on avoimempi ja siitä voidaan tehdä useampia tulkintoja. Kertojan antama tunnekuvaus samaan aikaan epäsuorasti avaa hahmon tunnekokemusta elokuvassa, mutta myös vähentää tulkinnan mahdollisuutta.

Ellaa täyttää monia tietoisuuden kriteerejä; hänellä on muistoja ja mielipiteitä, joten häntä ei voida tulkita täysin litteäksi hahmoksi. Kuitenkaan muistot tai mielipiteet eivät erityisemmin syvennä

hahmoa, vaan vahvistavat jo annettua stereotyyppistä kuvaa. Tätä pohdin lisää luvuissa 4.2.2 ja 4.2.3. Lisäksi Ellan tunnekokemukset ovat rajoitettuja eikä tunneskaala ei ole kovin laaja.

4.2.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS *TUHKIMON TARINASSA*



Ellan kuvaaminen alkaa hänen onnellisesta lapsuudestaan, jossa Ella leikkii eläinten kanssa ja on vanhempiensa rakastama. 10-vuotiasta Ellaa esittää Eloise Webb. Ellan lapsuutta kuvataan muutamien kohtauksien verran, ja lähes kaikissa kohtauksissa Ella esitetään nauravaisena, ystävällisenä ja hyväkäytöksisenä lapsena. Ainoastaan äidin kuolema saa hänet kyönelehtimään, mutta silloinkin Ellan käytös on hyvin maltillista, eikä hän esimerkiksi huuda tai itke äänekkäästi äitinsä kuolinvuoteella. Koska henkilöahmot rakentuvat niille annettujen yksittäisten hetkien ja piirteiden varaan, on tärkeää ottaa huomioon, millaisia valintoja henkilöahmojen esityksistä tehdään. Henkilöahmo on rajallinen, eikä hahmon koko elämää voida mitenkään representoida teoksen aikana täydellisesti. Tämä on yksi henkilöahmojen synteettisistä komponenteista. Oikeasta ihmisestä voimme olettaa, että hänen kokemusmaailmansa on paljon näkemäämme laajempi. Voimme esimerkiksi uskoa, että lapsi kiukuttelee joskus, vaikka emme sitä näkisikään. Henkilöahmoilla ei kuitenkaan ole todellisia muistoja näytettyjen ja kerrottujen ulkopuolelta. Se, kuinka paljon kokemuksia kuvitellaan myös näytetyn ulkopuolelta, riippuu paljon siitä, ymmärretäänkö hahmot realistisesta vai semioottisesta näkökulmasta. Ella näyttäytyy kuitenkin kaiken kaikkiaan hyvin ystävällisenä ja kilttinä lapsena, koska kaikki Ellan henkilöahmolle annetut muistot toisintavat tätä kuvaa hahmosta.

Kasvettuaan aikuiseksi hän edelleen käyttäytyy kunnollisesti ja ystävällisesti eikä unohda edes perheen tiluksilla asuvia eläinystäviään. Hahmo ei siis kehity lapsuudesta aikuisuuteen kasvaessaan lähes lainkaan. Myös kertojan kuvauksessa Ellan hahmo esitetään muuttumattomana.

”Vuodet kuluivat, mutta Ella pysyi sydämeltyään samanlaisena. Hän ei koskaan unohtanut äidilleen antamaansa lupaus olla rohkea ja ystävällinen.” (TT, kohta 1.)

”Ella säilytti kykynsä nähdä asiat eivät vain niin kuin ne ovat vaan myös niin kuin ne voisivat olla, kunhan on rohkeutta, ystävällisyyttä ja hitusen taikaa” (TT, kohtaus 17).

Ellan henkilöhaahmon samankaltainen kuvaileminen jatkuu pitkin elokuvaa. Jälleen kerran toisintuvista ohjeista *”Ole rohkea ja ystävällinen”* (TT, kohtaus 1), *”Usko taikaan”* (TT, kohtaus 1), ja lisäksi *”Vaikka kaikki on näin, se ei tarkoita, että sen kuuluisi olla näin”* (TT kohtaus 1, kohtaus 6) voidaan tehdä Ellan persoonallisuuteen liittyviä päätelmiä. Elokuvan alussa äiti antaa kuolinvooteellaan toiveen liittyen Ellan persoonallisuuteen (*”ole rohkea ja ystävällinen”* ja *”usko taikaan”*), ja toisinnot osoittavat Ellan jatkuvan pyrkimyksen näihin ihanteisiin. Jopa elokuvan viimeiset lauseet osoittavat henkilöhaahmon ihanteiden pysyvän samanlaisina:

”Heitä pidettiin kaikkien aikojen parhaana kuningasparina, sillä he olivat aina rohkeita, ystävällisiä ja uskoivat taikaan” (TT, kohtaus 17).

Ella näytetään kuitenkin kokevan joitain vaikeuksia näiden ihanteiden täyttämässä eikä hän aina koe olevansa rohkea. Kun äitipuoli ja sisarpuolet ovat repineet Ellan äidin mekon rikki, hän juoksee puutarhaan itkemään. Ella katsoo taivaalle ja puhuu edesmenneelle äidilleen:

”Anteeksi... tiedän, että lupasin olla rohkea. Mutten ole sitä. En enää.” (TT, kohtaus 9.)

Ellan suhtautuminen itseensä ja tavoitteisiinsa siis muuttuu jonkin verran elokuvan aikana. Kuitenkin tämä on vain lyhyt hetki juonessa, eivätkä muutokset ole lopullisia. Voitaisiinkin ajatella, että tämä kohtaus ei niinkään kerro haahmon ominaisuuksien muuttumisesta, vaan lähinnä osoittaa mielialojen muutosta. Kyseessä on siis sisäisen elämän kuvaamista osoittava piirre. Usein toiveikkaan ja hyvän tytön hetkellinen toivottomuus on liitetty Tuhkimon juonikonventioihin, vaikka esimerkiksi Grimmin ja Perrault’n taidesaduissa tällaista ei esiinny. Grimmin satuversiossa Tuhkimo livahtaa ulos kielloista huolimatta, ja Perrault’n versioissa Tuhkimo itse kieltäytyy ensin lähtemästä tanssiaisiin likaisuutensa takia. Uskon, että hyvän sankarittaren hetkellinen toivottomuus olisi Disneyn animaatioadaptaation (1950) luoma muutos konventioihin, joiden avulla henkilöhaahmo on tunnistettavissa. Juonikuvioon ei yleensä ole liitetty rohkeuden piirrettä, joten tässä kohden Ella poikkeaa perinteisestä konventiosta.

Toinen tärkeä muutos Ellassa tapahtuu, kun hän alkaa vastustamaan äitipuolensa käyttäytymistä. Ensimmäisen kerran Ella vastustaa äitipuoltaan Rouva Tremainea, kun tämä kieltää Ellaa lähtemästä tanssiaisiin ja tuhoaa Ellan äidin mekon. Ellalle mekko on muisto hänen edesmenneestä äidistään, ja tuon muiston turmeleminen saa hänet vastustamaan äitipuolensa toimia.

”Kuinka sinä saatoit?” (TT, kohtaus 15).

Tilanne vaikuttaa uhkaavalta ja Ella tiukalta, ehkä peräti vaativalta. Tämä on ensimmäinen kerta, kun Ella vaatii jotain oikeutusta kokemalleen vääryydelle. Tässä kohdassa Tuhkimon tarina adaptoi Disneyn animaatiota (1950) äitipuolen julmuuden ja mekon tuhoamisen osalta, mutta Ellan esittämä vastustus poikkeaa siitä. Vaikka molemmissa versioissa mekon rikkominen kuvastaa äidin muiston turmelemista ja murtaa Tuhkimon kyyneliin, *Tuhkimon tarinassa* Ella osoittaa hetken ajan myös vihaansa äitipuolelle.

Toisen kerran vastustamista esitetään elokuvan loppupuolella, jolloin äitipuoli lukitsee Ellan ullakolle estääkseen tätä tapaamasta prinssiä uudelleen. Myös Disneyn animaatioelokuvassa (1950) Tuhkimo suljetaan ullakolle, mutta tässä versiossa Ella ja Rouva Tremaine jäävät keskustelemaan ullakolle. Äitipuoli esittää tuolloin vaatimuksen, että Ella saisi nähdä prinssin uudestaan ainoastaan, jos molemmat sisarpuolet pääsisivät hyvin naimisiin ja äitipuoli voisi ohjailla prinssiä ja samalla valtakuntaa. Ella ei tottele äitipuolen vaatimuksia vaan vastustaa tämän toimintaa. Toisaalta tämä vastustaminen tapahtuu jälleen altruismin kautta:

”En pystynyt suojelemaan isääni sinulta, mutta aion suojella prinssiä ja valtakuntaa. Tapahtuipa minulle mitä tahansa.” (TT, kohtaus 15.)

Samoin kuin Ella uhraa oman onnensa täyttääkseen edesmenneiden vanhempiensa toiveet, hän avoimesti uhraa itsensä myös prinssin ja valtakunnan vuoksi. Äitipuoli lukitsee Ellan ullakolle ja rikkoo tämän lasikengän. Tässä vaiheessa Ella vaatii selitystä saamalleen kohtelulle:

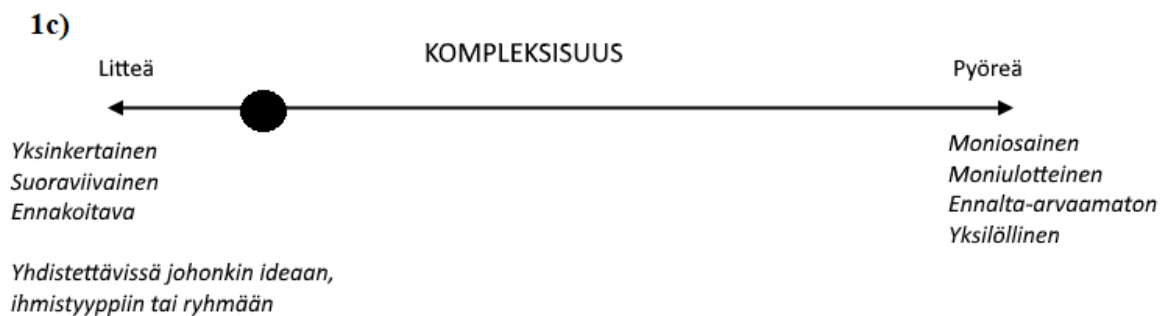
”Miksi? Kukaan ei ansaitse tulla kohdelluksi niin kuin sinä minua kohtelit.” (TT, kohtaus 15.)

Tällöin äitipuolen käytöksestä voidaan huomata, että syy kaltoinkohteluun on yksinkertaisesti kateus. Ella on liian nuori ja hyvä, toisin kuin äitipuoli itse. Kun Ella vihdoinkin löydetään ullakolta, äitipuoli yrittää vielä saada Ellan tottelemaan käskyjään sanomalla, että hän on sentään Ellan äiti. Tuolloin Ella kieltää, että Rouva Tremaine olisi, tai olisi koskaan ollutkaan, hänen äitinsä. Rouva Tremaine jää yksin ullakolle Ellan kiiruhtaessa tapaamaan prinssiään. (TT, kohtaus 17.)

Nämä edellä mainitsemani kohtaukset ovat poikkeavia elokuvan muihin kohtauksiin verrattuna, sillä niissä Ella poikkeaa kunnollisen ja kiltin tytön roolistaan. Yleensä Ella hyväksyy epäreilun kohteluun ja sopeutuu siihen ja peittelee loukkaantumisen tunteitaan. Kuitenkin osassa kohtauksia Ella puolustautuu sanallisesti tai vaatii selitystä. Toisaalta Ella ei varsinaisesti aktiivisesti vastusta äitipuoltaan kuten kieltäydy tekemästä vaadittuja tehtäviä, pyri tulemaan pelastetuksi tai yritä esimerkiksi paeta ullakolta. Osa hänen vastustuksestaan perustuu itsensä uhraamiseen, mikä saattaa liittyä myös Ellan hahmon epäitsekkyteen ja omien tarpeiden vähättelyyn.

Kehittymisestä huolimatta viimeisessä kohtauksessa, jossa äitipuoli esiintyy, Ella kertoo antavansa äitipuolelleen anteeksi. Anteeksianto, Perrault'n Tuhkimon piirre, näkyy siis myös Ellan henkilöahmossa. Samalla se tekee Ellasta jälleen ”kunnollisen” tytön, anteeksiantavan ja sopeutuvan. Anteeksiannosta huolimatta kertojan mukaan ”Ellan äitipuolta ei enää koskaan kuningaskunnassa nähty” (TT, kohtaus 17). Paha saa näin rangaistuksensa, mutta rangaistus ei ole Ellan henkilöahmosta peräisin. Lopussa Ellan ja Prinssi Kitin häissä molemmat hahmot myöntyvät yhdessä siihen, että hyvyys ja rohkeus ovat heidän valtakuntansa vahvuus (TT, kohtaus 17). Ellan ominaisuudet eivät siis lopulta muutu erityisen yllättävästi tai vahvasti, vaan samat arvot ja piirteet pysyvät Ellan henkilöahmolla elokuvan alusta loppuun. Ellan hahmo on hyvin staattinen hahmo, vaikka jotain kehityksen merkkejä on mahdollista huomata tarinan loppupuolella.

4.2.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS *TUHKIMON TARINASSA*



Luokittelen Ellan henkilöahmon melko litteäksi hahmoksi, joka on ennakoitava, suoraviivainen ja melko yksinkertainen. On totta, että Ellan hahmolle annetaan paljon ominaisuuksia sekä suoran että epäsuoran kuvailun kautta. Kuitenkaan nämä ominaisuudet eivät poikkea toisistaan erityisesti, vaan suurin osa niistä viittaa hyvin perinteiseen hyvään nais- tai tyttöahmoon. Tällainen hahmo esiintyy usein tytöille suunnatussa kirjallisuudessa ja elokuvissa. Rättyä luokittelee perinteisen tyttökirjallisuuden päähenkilön yleisiin ominaisuuksiin lempeyden, hyväsydämyyden, avuliaisuuden, rehellisyyden ja velvollisuudentuntoisuuden (Rättyä 2015; Miettinen 2015). Ellan henkilöahmo täyttää kaikki perinteisen tyttökirjallisuuden henkilöahmon ominaisuudet. Hahmon voitaisiin siis nähdä edustavan jonkinlaista naisen, tai oikeammin tytön, arkkityyppiä. Kuitenkaan Ella ei ole luokiteltavissa täysin litteäksi henkilöahmoksi kompleksisuuden osalta, vaikka hahmon käytös on useimmiten ennakoitavaa. Tärkeimmät Ellalle suoraan annetut piirteet ovat rohkeus ja ystävällisyys, mikä näkyy Ellan tunnuslauseessa ”Ole rohkea ja ystävällinen”. Ystävällisyys näkyy ainakin Ellan halussa auttaa ja nähdä ihmisissä ensisijaisesti hyvää. Hän esimerkiksi tarjoaa

sisarpuolien käyttöön oman huoneensa, antaa maitoa vanhaksi naiseksi naamioituneelle haltiatarkummille ja pelastaa hiiriperheen kissan kynsistä.

Rohkeus Ellan toimintatavoissa on huomattavasti vaikeampi määritellä, vaikka elokuvassa viitataan usein hahmon rohkeuteen. Ella esimerkiksi pahoittelee äidilleen kohtauksessa 9, ettei hän ole enää rohkea. Ilman Tuhkimon omaa repliikkiä voitaisiin kuvitella Tuhkimon väsyneen olemaan kiltti. Hän on ollut ystävällinen äiti- ja sisarpuolille, mutta siitä huolimatta hän ei ole saanut ystävällisyyttä takaisin. Kuitenkin hänen repliikissään puhutaan nimenomaan rohkeudesta ja sen puutteesta.

Rohkeus voidaan nähdä esimerkiksi voimana vastustaa normeja ja koetella yhteiskuntaa. Aristoteleen rohkeuden käsitykseen sisältyy lisäksi pelkoa (Saarinen 2019). Rohkeus on tästä määritelmästä käsin pelon voittamista ja asioiden tekemistä pelosta huolimatta. Länsimaisessa kulttuurissa tällainen toiminnallinen rohkeus on perinteisesti liitetty urheuteen ja sankaruuteen, ja se on mielletty maskuliiniseksi ominaisuudeksi. Tämä rohkeuden määritelmä on todennäköisesti tutuin länsimaiselle katsojalle, mutta rohkeus voidaan ymmärtää muistakin perspektiiveistä. Rohkeudella voidaan tarkoittaa myös esimerkiksi positiivisen elämänasenteen säilyttämistä vaikeista takaiskuista huolimatta. (Saarinen 2019.)

Jos rohkeus nähdään kykynä tehdä asioita pelosta ja epävarmuudesta huolimatta, on elokuvassa rohkeuden kuvausta melko vähän. Ella ei esiinny hahmona, joka voittaisi pelkonsa, sillä pelon ja epävarmuuden kuvaus on vähäistä. Ella saatetaan näyttää itkemässä tai järkyttyneenä, mutta Ellan reaktio esitetään seurauksena jostain perheen tekemästä ilkeydestä. Ellan tunne on siis tulkittavissa esimerkiksi suruksi, loukkaantumiseksi tai pettymykseksi, mutta varsinaisesti pelkoon ei viitata. Jos Ellan oletetaan silti olevan peloissaan, on Ellan rohkeus sosiaalista rohkeutta, kuten äitipuolen sanallista vastustamista tai itsensä uhraamista. Vastustamista on kuitenkin melko vähän verrattuna tilanteisiin, joissa Ella joko tottelee tai alistuu asetettuihin vaatimuksiin.

Jos Ellan rohkeutta tarkastellaan ikävien olosuhteiden sietämisenä ja uskon säilyttämisenä, on rohkeus huomattavasti osuvampi ominaisuus. Ella kokee lähinnä pettymyksiä yrittäessään olla ystävällinen saamatta mitään takaisin, mikä saattaa johtaa uskon menettämiseen. Ellan rohkeuden ominaisuus näyttäytyy Ellan kykynä kestää huonoa kohtelua ja säilyttää toiveikas asenne. Tämä rohkeuden muoto ei vaadi siis toimintaa, vaan yksilön asenne riittää rohkeuden ominaisuuteen.

Ystävällisyyden, rohkeuden ja uskon lisäksi Ella saa elokuvassa useita muitakin ominaisuuksia. Ellaa kutsutaan elokuvan aikana myös esimerkiksi ihanaksi, somaksi, ainutlaatuiseksi ja karismaattiseksi. Kaikki nämä ovat positiivisesti sävyttyneitä asenneadjektiiveja (Heikkinen 2020). Epäsuorasta

kerronnasta voidaan nähdä hahmon olevan myös anteeksiantava, älykäs ja sivistynyt. Toisin kuin sisarpuolensa, Ella puhuu sujuvaa ranskaa, osaa tanssia ja käyttäytyy aina hillitysti. Toisaalta hänet voitaisiin tulkita myös esimerkiksi alistuvaksi ja passiiviseksi. Kerronnassa ja suorassa kuvauksessa tätä ei kuitenkaan näytetä negatiivisena ominaisuutena. Ellan hahmo voitaisiin nähdä alistuvan sijasta uhrautuvana henkilöahhmona. Tunneskeemojen mukaan uhrautuvaisuuden ja alistuvaisuuden eroavaisuutena nähdään niiden motiivit ja vapaaehtoisuus. Alistuva ihminen tekee mitä häneltä pyydetään, sillä hän haluaa välttää ikävän seuraamuksen kuten torumisen, riidan, väkivallan tai muun rangaistuksen. Uhrautuva ihminen tekee asioita, sillä hän ei halua aiheuttaa muille mielipahaa. Uhrautuva ihminen saattaa vähätellä omia tuntemuksiaan ja ongelmiaan, keskittyen muiden hyvinvointiin. (Young ym. 2012.)

Samalla tavalla kuin elokuvassa ei näytetä Ellan epävarmuutta tai pelkoa äitipuolen antamista tehtävistä, ei elokuvassa myöskään näytetä Ellan välttelevän kotitöitä rangaistuksen pelossa. Puhuessaan äitipuolille ja sisarpuolilleen hän ei osoita alistumista vaan ystävällisyyttä. Hän kiittää äitipuolta, koska luulee tämän varanneen mekon myös häntä varten kohtauksessa 8 ja kehuu sisarpuoliensa vaatevalintoja kohtauksessa 9. Tästä päätellen Tuhkimo ei koe pelkoa vaan työskentelee perheelleen uhrautuen, yrittäen osoittaa teoillaan ystävällisyyttä. Lisäksi, kuten aiemmin mainitsin, Ella vähättelee toistuvasti huonoa oloaan.

Rättyän mukaan itsenäisyys on perinteisen päähenkilötytön ominaisuus vain harvoin. Ellan käytös liittyy myös tältä osin perinteiseen päähenkilötytön rooliin (Rättyä 2005). Usein Ellan motivaatioksi esitetään hänen muille antamansa lupaukset tai muilta saamansa neuvot. Ellasta kerrotaan kuitenkin vain hyvin vähän negatiivisiksi mielletäviä ominaisuuksia. Vaikka kertoja esimerkiksi kuvailee, kuinka Ella koki äitipuolen ja sisarten tehneen hänestä harmaan työmyyrän (TT, kohta 6) on negatiivinen kokemus tällöin esitetty Ellan subjektiivisena kokemuksena itsestään, ei Ellan ominaisuutena. Syy tähän kokemukseen on myös lähtöisin Ellan perheenjäsenistä, jotka ovat hyvin negatiivisessa valossa esitettyjä hahmoja.

Ellan rooli tuntuu pysyvän suhteellisen samana Perrault'n satumaaailmasta tuttuna alistettuna, tottelevaisena tyttärenä. Tarina seuraa muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta hyvin tarkasti Tuhkimo-sadun juonikuviota, ja Tuhkimon esitys on elokuvassa ATU-järjestelmän mukaisesti vainotun sankarittaren. Proppin satumääritelmässä Ellan rooli olisi lähinnä prinsessan eli tavoittelun kohteena olevan henkilöahhmon rooli, vaikka hän onkin protagonistin. Toisaalta elokuvassa onkin hieman epäselvempää, onko prinssi Kit vai Ella tavoittelun todellinen kohde. Ellan rooli on kuitenkin prinssiä passiivisempi juonen kannalta. Ella muistuttaakin usein perinteisten taidesatujen hyvää naista

– nöyrää ja kuuliaista (Apo 1990). Ellan sosiaalisiksi rooleiksi voitaisiin nimetä esimerkiksi tytär ja ihastuksen kohde, mutta kummassakin näissä hänen roolinsa on tottelevaisen, ystävällisen tyttöhahmon rooli. Tulkitsen Ellan olevan perinteisiä litteitä satuhahmoja pyöreämpi hahmo, mutta kuitenkin häntä ei voida pitää todellisuudessa erityisen tietoisena, kehittyvänä tai kompleksisena hahmona.

4.3 TUHKIMON HENKILÖHAHMO *PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ*

”Äiti käski olla hyvä, isä käski olla kiltti. Se oli heidän neuvonsa.”

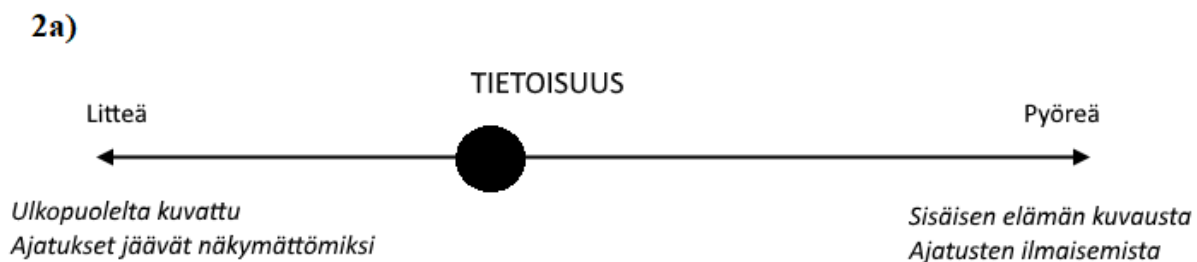
(Pimeä metsä, kohta 1.)

Pimeä metsä rakentuu hieman eri tavalla muihin aineistoihin verrattuna, sillä musikaalina se nojaa erityisen paljon auditiivisuuteen myös henkilöhahmoja rakentaessaan. Elokuvan alkuosa on kuvattu satugenrelle hyvin uskollisesti. Jokaisella hahmolla on yksinkertainen ongelma, ja nämä ongelmat ratkeavat tarinan edetessä esimerkiksi taikojen avulla. Tällainen asetelma on saduille tyypillinen, ja se myös korostaa saduille ominaista toimintakeskeisyyttä (Apo 2018, 296). Elokuva kuitenkin jatkuu siitä, mihin sadut yleensä päättyvät. Toisessa osiossa käydään läpi ongelmia, jotka syntyvät jättiläisen vaimon kostaessa valtakunnalle. *Pimeä metsä* nojaa selkeimmin Grimmin satuperinteeseen, mikä näkyy juonellisesti esimerkiksi haltijakummin puuttumisena, väkivaltaisena pahan rankaisemisena ja kultaisten kenkien käyttönä lasisten sijasta. Elokuva seuraa lisäksi satumusikaalia *Pimeä metsä* (1987), vaikkakin se on ottanut monia vapauksia adaptoimastaan teoksesta (Jubin 2018, 63—74). Elokuva sijoittuu satuperinteestä tuttuun kaukaiseen maahan kauan sitten, ilman varsinaista aikaa ja paikkaa. Kuitenkin miljöö on aineistoistani realistisin, ja myös synkin. Tuhkimo esitetään sosiaalisessa koodistossa selkeästi muita aineistoja köyhempänä.

Pimeän metsän Tuhkimo-hahmo on aineistoistani ainut, jossa henkilöhahmon erisnimi denotatiivisena koodina on pelkästään ”Tuhkimo”. Yleensä satuperinteessä henkilöhahmot saavat vain yhden nimen, joka liittyy jotenkin heidän ominaisuuksiinsa (Bettelheim 1979, 236—137). *Pimeän metsän* Tuhkimo on siis nimeämisenä puolesta lähimpänä perinteistä satuhahmoa, ja hänet on siksi hyvin helppo rekonstruoida elokuvasta. Tuhkimon ulkoisia piirteitä ovat hoikkuus, pitkät ja ruskeat hiukset, vaalea iho, kotona piian asu ja tanssiaisissa kultainen leninki. Hahmo toisintaa feminiinisiä kauneusihanteita esimerkiksi hoikkuudellaan ja pitkillä hiuksillaan (Rosso 2016). Vaikka myös *Pimeän metsän* Tuhkimo voidaan tulkita ”kauniiksi” henkilöhahmoksi, hänen elkeensä ja asunsa eivät ole yhtä

viimeistelyjä eikä hänen asunsa yhtä paljastava. *Pimeän metsän* Tuhkimoa ei yritetä esittää yhtä luonnollisen viattomana ja puhtaana kuin *Tuhkimon tarinan* Ellaa, vaan hän muistuttaa enemmän kaunista, mutta hieman kömpelöä hahmoa. Hahmo on meikattu *Tuhkimon tarinan* Ellan tavoin maltillisesti.

4.3.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS *PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ*



Pimeän metsän Tuhkimon sisäisen elämän kuvaus on poikkeuksellinen verrattuna muihin aineistoihin. Koska kyseessä on musikaali, usein Tuhkimon sisäisen elämän kuvaus tulee esiin laulun muodossa. Elokvassa käytetään usein tehokeinoa, jossa musikaalille tyypillisesti hahmon subjektiivinen kokemus käsitellään musiikin kautta (Boggs & Petrie 2008, 290). Tuhkimo ei ole elokuvan protagonist, ja siten hänen sisäisen elämänsä kuvaus ei ole elokuvan keskiössä. Hänen sisäistä elämäänsä ei kuvata myöskään muiden hahmojen kautta, eli muut hahmot eivät tee oletuksia hänen ajatuksistaan tai tunteistaan. Poikkeuksena tästä on kertoja, joka sanallistaa hahmojen toiveita ja ajatuksia.

Pimeän metsän Tuhkimolle ei ole luotu laajaa taustatarinaa elokuvan narratiivin ulkopuolelle. Elokuvan Tuhkimolle annettu taustatarina on melko suoraviivaisesti Grimmin satujen Tuhkimon mukainen: hänen äitinsä on kuollut ja muuttunut toiveita toteuttavaksi puuksi. Useiden muiden nykyadaptaatioiden lailla tässä versiossa myös Tuhkimon isä on menehtynyt. Tuhkimon taustat esitellään katsojalle kertojan kuvauksen kautta muutamalla lauseella eikä tälle ole annettu muita muistoja tämän narratiivin ulkopuolelta. Muistojen ja taustojen vähyys osoittaa tietoisuuden puutetta, ja se viittaa henkilöhahmon litteyteen. (Forster 2005.)

Tuhkimon hahmo ei esitä tunteita kovin laajalla tunneskaalalla. Useimmat tunteista ovat, muutamia huomattavia poikkeuksia lukuun ottamatta, yksinkertaisia. Lisäksi useimmat tunteet eivät purkaudu

ulospäin. Vaikka dialogi esittäisi jonkin tunteen olemassaoloa, niin hahmon elekieli saattaa olla huomattavan pientä. Tuhkimon hahmo rakentuukin lähinnä muutaman ongelman ja sisäisen ristiriidan varaan. Hahmon luonnetta ja tunteita onkin vaikeaa erottaa toisistaan. Suurin osa hahmon esittämistä tunteista perustuu siihen, millainen kehys hänen hahmollaan on.

Tärkein sisäinen vaikeus hahmolla on hänen omien toiveittensa ja tarpeittensa sisäistäminen. Vaikka sisäisen elämän kuvausta on vähäisesti, tämän ongelman kohdalla sitä tuodaan esille huomattavasti enemmän. Musikaalille ominaisesti *Pimeän metsän* lauluissa Tuhkimon ajatukset tulevat selkeästi esiin, ja tapahtumia kuvataan niiden aikana hahmojen perspektiivistä. Sisäinen elämä on mahdollista siis kuvata laulujen monologiin kautta melko suoraan. Jo elokuvan ensimmäisessä laulussa *Minä toivon (I wish)* henkilöahmot esittävät toiveitaan tulevaisuudestaan luoden näin alkuasetelman elokuvan etenemistä varten. Tuolloin Tuhkimo esittää toiveekseen sen, että hän pääsisi palatsin juhliin. Tämä on yleistä Tuhkimon hahmon juonikonventioissa. Myöhemmin elokuvassa tämä yksinkertainen tavoite muovautuu myös muiksi toiveiksi ja haluiksi.

Sisaruolten valmistautuessa tanssiaisiin Tuhkimo kehuu heitä kauniiksi ja sisaruolet riitelevät ja taistelevat huomiosta. Tuolloin Tuhkimo laulaa:

”Äiti käski olla hyvä, isä käski olla kiltti, se oli heidän neuvonsa. Joten ole kiltti, Tuhkimo. Hyvä, Tuhkimo, kiltti, hyvä, hyvä, kiltti.../ Mitä hyvää on olla hyvänä olemisessa, jos kaikki ovat sokeita. Jättävät sinut aina huomiotta. Ei se mitään, Tuhkimo, ystävällinen Tuhkimo, kiltti, hyvä, ystävällinen, hyvä, kiltti...” (PM, kohta 1.)

Tuhkimon laulun tahti kiihtyy ja muuttuu loppua kohden epävireiseksi ja ehkä jopa raivokkaaksi. Hän viimeistelee samaan aikaan sisarensa hiuksia ja alkaa kiihtyessään kiristää nutturaa yhä tiukemmalle, kunnes lähes tukistaa sisartaan. Sisar suuttuu ja läiskäisee Tuhkimoa kutsuen tätä kömpelykseksi. Kohtauksessa näytetään Tuhkimon tausta vainottuna sankarittarena, mutta samalla myös Tuhkimon hahmon suhtautuminen rooliinsa näytetään katsojalle. Laulu kuvaa Tuhkimon sisäisiä ajatuksia, sillä muut henkilöahmot eivät kuule tai reagoi tilanteeseen. Tällainen monologinen laulu on musikaaleissa melko yleistä (Boggs & Petrie 2008). Elekielen ja dialogin ristiriita ovat tehokeino, jota käytetään muutamassakin kohtauksessa.

Tuhkimon hahmon sisäiset ristiriidat näytetään katsojalle siis jo hyvin varhaisessa vaiheessa. Tuhkimoa on käsketty olemaan kiltti ja hyvä, joten hän tottelee. Tuhkimo siis noudattelee ulkoisesti tunnollisen ja tottelevaisen tyttöahmon roolia (Miettinen 2015). Samaan aikaan hän kuitenkin kokee sisällään jotain muuta, mikä saa hänen laulunsa kiihtymään. Hänet voitaisiin tulkita vihaiseksi tai

katkeraksi, koska hän ehkä huomaa ohjeiden epäoikeudenmukaisuuden. Silti hän hokee itselleen, että hänen on pysyttävä hyvänä ja kilttinä. Näissä kohtauksissa Tuhkimon tunnekokemuksen voi tulkita kompleksiseksi, sillä ristiriita hahmon käytöksen ja monologin välillä luo vaikutelman myös sisäisestä ristiriidasta. Vaikeasti tulkittavat tunteet ja sisäiset ristiriidat ovat merkki syvällisestä henkilöahmasta.

Kun Tuhkimo on suorittanut kaikki hänelle annetut tehtävät, äitipuoli ei silti halua päästää Tuhkimoa tanssiaisiin.

”*Linssit hoidettu on, / mutta vaatteillasi noilla / teet meistä juhlien narrit / ja järkytät prinssin.*” (PM, kohtaus 1.)

Toisin kuin *Tuhkimon tarinassa*, ei äitipuolen käytöksessä *Pimeässä metsässä* vaikuttaisi esiintyvän kateutta Tuhkimon kauneutta ja hyvyyttä kohtaan. Tuhkimo ei myöskään käy läpi samanlaisia epätoivon ja surun tunteita kiellostä. Näyttelijä Anna Kendrickin esityksessä Tuhkimo kuvaa tunteitaan pelkästään huokauksella. Pian hän hymyilee ja oivaltaa juosta äitinsä haudalle toivomaan juhliin pääsyä:

”*Haluan yhä juhliin, / mutta miten minä koskaan pääsen sinne? / Nyt tiedän, käyn äidin haudalla / pajupuun juurella / ja kerron hänelle / kuinka haluan kuninkaan juhliin.*” (PM, kohtaus 1.)

Pimeän metsän Tuhkimo on *Tuhkimon tarinan* Ellaa huomattavasti toimintakeskeisempi, ja monissa kohtauksissa hän siirtyy hyvin nopeasti tekoihin ilman tunnekokemuksen esitystä.

Kertoja sanallistaa Tuhkimon menneisyyden tapahtumia kertomalla puun kasvaneen Tuhkimon vuodattamista kyyneleistä (PM, kohtaus 2). Kohtauksessa käydään läpi Tuhkimon menneisyyttä, ja yleensä hahmojen taustojen kuvaaminen on syvällisen hahmon piirre. Kuitenkin myös tässä kohtauksessa kuvaus on lyhyttä ja lähtöisin kertojasta, joten muistojen kuvaus ei itsessään ole erityisen syvällistä. Tuhkimon puun ja kyyneleiden merkityksen voidaan kuitenkin nähdä myös Grimmin versioinnista jääneenä tunteenkuvauksena tai juonellisena konventiona. Grimmin tarinassa Tuhkimon vuolaat kyneleet äidin haudalla ovat tärkeä osa sadun symboliikkaa. *Pimeän metsän* kohtauksessa Tuhkimon poskelta vierii yksinäinen kyynel äidin hengen laulaessa puun oksilla, ja hänet esitetään surullisena ja hartaana perheenjäsenensä haudan äärellä. Näin äidin hautapuu esitetään Tuhkimolle tunteikkaana paikka myös elokuvassa, ja kohtaus kuvaa myös epäsuorasti Tuhkimon sisäistä elämää.

Tuhkimon sisäistä elämää kuvataan myös siinä, miten hän suhtautuu prinssiin. Leipurin vaimon kysyessä tanssiaisista ensimmäisenä iltana hän vastaa vaivautuen:

”Hän on kovin mukava prinssi / Juhlat olivat mukavat. – Hän oli ihan hurmaava prinssiksi. Luulisin.”
(PM, kohtaus 9.)

Tuhkimo kertoo leipurin vaimolle, että kaikki oli hänelle vierasta eivätkä juhlat vastanneet hänen kuvitelmiin. Hän myös paljastaa, ettei tiedä, haluaako palata seuraavana päivänä tanssiaisiin. Tämä kohtaus poikkeaa Grimmin satuperinteestä, jossa Tuhkimolle ei anneta yhtä vaikeita tunteita pohdittavaksi. Myös Grimmin taidesadussa Tuhkimo palaa kolmena päivänä tanssiaisiin, mutta satu ei anna ymmärtää tämän johtuvan Tuhkimon epävarmuudesta. Tanssiaiset kestävät todennäköisesti kolme päivää, sillä usein sadun rakenteeseen kuuluvat kerrontaa rytmittävät toistuvat tapahtumat (Apo 2018, 131). Grimmin sadussa Tuhkimon taika ei raukea keskiyöhöllä eikä pakenemiselle tanssiaisista esitetä varsinaista syytä. *Pimeän metsän* Tuhkimon kokema, lähes hahmoa määrittelevä epävarmuus, saattaa olla tulkintaa Grimmin sadun Tuhkimon sisäisestä elämästä. Adaptaatioissa kolmen tanssiaispäivän aikana Tuhkimo ehtii käydä läpi monimutkaisiakin tunteita ennen kuin päättää jättää kenkensä palatsin portaisiin siveltyyn pikeen. *Pimeän metsän* Tuhkimo osoittaa tässä kohdin huomattavaa syvällisyyttä esikuvaansa verrattuna.

Grimmin sadun mukaisesti prinssi on levittänyt portaille tanssiaisten kolmantena iltana pikeä, johon Tuhkimon kenkä jää kiinni. Tuhkimolla on tässä oma laulunsa, jossa hän pohtii tilannettaan kohtauksessa, jossa muut hahmot ovat pysähtyneitä.

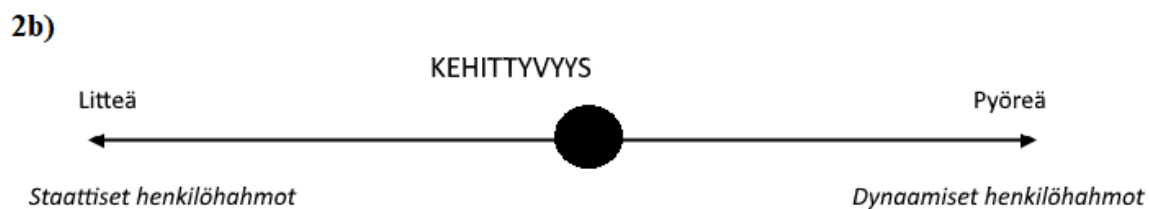
”Pitää pysähtyä ja miettiä, / kun jumissa olen / palatsin portailla. / Mitä sinä haluat? / Pitää tehdä päätös. / Miksen jäisi kiinni?”, ”Mutta entä jos hän tietäisi, kuka olen? / Kun tiedän että en ole sitä, / mitä hän luulee haluavansa, / tai mitä jos olenkin?” (PM, kohtaus 17.)

Tanssiaisiin on jännittävää tulla, mutta Tuhkimon saapuessa perille häntä pelottaa. Tanssiaisissa hänen on hyvä olla niin kauan kuin hän tietää voivansa paeta. Tuhkimo päättää, ettei aio tehdä päätöstä itse, vaan jättää prinssille vihjeen. Hän haluaa nähdä, mitä prinssi tekee löydettyään kengän. Laulusta ja näyttelijän esityksestä voi implikoida monia tunteita, kuten epävarmuutta, alakuloisuutta, toiveikkuutta ja lopulta päätöksen synnyttämää voitonriemua.

Musikaalissa on myös kertoja, mutta toisin kuin *Tuhkimon tarinassa* kertoja ei käy erityisesti läpi hahmojen tuntemuksia tai ajatuksia. Kertoja on lähempänä satujen toimintakeskeisiä kertojia, jotka keskittyvät kuvailun sijasta juonen etenemiseen (Apo 2018, 59). Kertoja esimerkiksi jakaa Tuhkimo-hahmon taustatarinaa muiden hahmojen toimiessa, mutta ei kerro yksityiskohtaisesti Tuhkimon ajatuksista tai tunteista. Kertoja ei siis syvennä henkilö-hahmon tietoisuuden esitystä, mutta toisaalta ei sulje katsojien mahdollisuutta henkilö-hahmon tunteiden tulkittamiseen.

Yhteenvedon hahmon saama taustatarina ei erityisesti poikkea Grimmin versiosta, ja hahmo ei itse kerro taustatarinaansa millään tavalla. Muistot jaetaan katsojalle toimintakeskeisen kertojan kautta. Mielipiteitään ja ajatuksiaan Tuhkimo esittää esimerkiksi halutessaan tanssiaisiin, mutta hahmon esittämät mielipiteet ja halut ovat useimmiten juuri toimintakeskeisiä. Tuhkimon tunneskaala on elokuvassa melko rajattu, eikä hahmo esitä monia suuria tunteenpurkauksia. Toisaalta monet hahmolle implikoidut tunteet ovat kompleksisia, ja tietyissä kohtauksissa hahmo käy läpi vaikeita sisäisiä ristiriitoja.

4.3.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS *PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ*



Anna Kendrickin esittämässä Tuhkimo-henkilöhahmossa voidaan nähdä dynaamisuutta. Erityisesti tämä kehitys näkyy hahmon tavoitteissa ja motiiveissa. Hahmolla on alussa hyvin selkeä tavoite:

"Kuningas järjestää juhlat, / toivon pääseväni juhliin / ja tanssiaisiin." (PM, kohtaus 1.)

Kuitenkin päästyään tanssiaisiin hän karkaa kesken rientojen. Tässä versiossa ei ole keskiyöhön kestävästä aikarajaa, vaan Tuhkimo pakenee juhlista epävarmuuttaan:

"Kaikki oli hyvin outoa. Se ei ollut sitä mitä odotin." (PM, kohtaus 9.)

Aluksi Tuhkimo on hyvin määrätietoinen siinä, että hän haluaa tanssiaisiin. Kehittyvälle hahmolle päämäärien muuttuminen on kuitenkin mahdollinen piirre. Tuhkimon tapauksessa määrätietoisuutta seuraa epävarmuus, jonka vuoksi hän ei pysty jäämään. Jäätyään kiinni pikeen hänen on kuitenkin tehtävä omien sanojensa mukaan *"elämänsä ensimmäinen suuri valinta"*.

Alkuperin musikaali *Pimeä metsä* sai innoitusta Bruno Bettelheimin psykoanalyttisesta kirjasta *Satujen lumous: Merkitys ja arvo (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales 1975)*. Bettelheim tulkitsi satujen symbolisoivan lukijoilleen monia arkielämän sisäisiä ristiriitoja, joita he pystyvät alitajuisesti käsittelemään satujen turvallisessa ympäristössä (Bettelheim

1979, 119). Bettelheim kirjoittaa, että Tuhkimo on samaan aikaan sekä täysin viaton että likainen. Viattomuus kuvaa lapsen uskoa omaan hyvyyteensä ja likaisuus epäonnistumisen pelkoa ja oidipaalista syyllisyyttä. Bettelheimin mielestä Perrault'n Tuhkimon kaltainen nöyrä ja anteeksiantava hahmo ei pysty tarjoamaan epäreiluuden ja pahan voittamisen kokemuksia, joita lapsi kasvuunsa tarvitsisi (Bettelheim 1979, 300–301).

Pimeä metsässä Tuhkimon epävarmuus portailta voi siis olla tarkoitettu tulkittavaksi myös symbolisella tasolla. Esimerkiksi portaat voivat merkitä mitä tahansa suurta elämänmuutosta, joka tapahtuu liian nopeasti. *Pimeässä metsässä* on pehmenetty Bettelheimille tärkeitä sisarkateuden ja epäreiluuden teemoja, ja keskitytty lähinnä hahmojen kokemiin muutoksiin, kuten Tuhkimon äkilliseen nousuun ryysyistä rikkauksiin.

Tuhkimon ja prinssin mentyä naimisiin Tuhkimolla ei ole hetkeen vuorosanoja lainkaan. Tässä vaiheessa on vaikeaa tietää, mihin suuntaan hahmo todella on kehittynyt. Tuhkimon sisäisen elämän kuvausta ei ole, vaan Tuhkimo muuttuu lähes taustahenkilöksi ollessaan prinsessa. Tuhkimon hahmo esiintyy ensimmäisen kerran moneen kohtaukseen, kun leipuri ja Tuhkimo törmäävät toisiinsa metsässä. Tuhkimo on sonnustautunut jälleen elokuvan alkukohtauksissa esiteltyyn piian pukuun. Leipurin repliikki Tuhkimolle on:

”Sinä näytät aivan Prinsessalta. Mutta likaiselta.” (PM, kohta 21.)

Huomatessaan erehdyksensä hän yrittää kumartaa alamaisen tapaan, mutta Tuhkimo sanoo:

”Älä polvistu, en minä täällä ole prinsessa” (PM, kohta 21).

Tuhkimo paljastaa, että hänen oli naamioitettava paetakseen palatsista, koska vartijat eivät haluaisi päästää häntä ulos. Tässä kohtauksessa paljastuu, ettei Tuhkimolla ole uudessakaan elämässään todella päätösvaltaa. Isänsä talossa Tuhkimo oli perheen käskyvallassa, mutta myöskään prinssin linnassa hän ei voi kulkea vapaasti.

Se, ettei Tuhkimo koe olevansa prinsessa palatsin ulkopuolella, saattaa viitata siihen, että hahmo halutaan erottaa kuninkaallisuudesta. Tuhkimo ei itse tunne olevansa prinsessa, vaan se on ulkoisen paineen luoma rooli, johon hän ei kenties itsekään ole tyytyväinen. Vaikka Tuhkimo-hahmo palaa lopulta palatsista lähemmäs alkutilannetta, hänen asenteensa on muuttunut tarinan aikana. Henkilöhahmossa voidaan nähdä dynaamisuutta, sillä hahmon sisäinen maailma on muuttunut elokuvan aikana.

Myöhemmässä kohtauksessa Tuhkimon linnut kertovat hänelle Prinssin pettäneen häntä leipurin vaimon kanssa. Tuhkimon henkilöahmo suhtautuu tietoon hyvin vaisusti ja hillitysti, eikä häntä esitetä esimerkiksi kyönelehtimässä tai suutuksissa. Sattumalta prinssi ja Tuhkimo tapaavat metsässä, ja he jakavat keskustelun toiveistaan. Tuhkimon hahmo sanallistaa tällöin todelliset halunsa:

”Isäni talo oli painajainen. Palatsi oli unelma. Nyt haluan jotain siltä väliltä.” (PM, kohta 28.)

Katsojan on rakennettava käsitys mielenmuutoksen syistä elokuvan pohjalta, sillä sitä ei kerrota suoraan. Aiemmin mainitut pakottavat roolit ja kuulumattomuuden tunne voidaan tulkita syiksi Tuhkimon tarpeeseen löytää kultainen keskitie painajaisen ja unelman väliltä.

Elokuvasta voi tehdä myös tulkinnan, että Tuhkimo säikähtää suurta eroa vanhan elämänsä ja palatsin uuden elämän välillä. Tuhkimo on toivonut muutosta tilanteeseensa, mutta sen tapahtuessa hän toivookin, että jotkut asiat olisivat pysyneet samana. Hän ei halua takaisin edelliseen kurjaan elämäänsä, muttei myöskään täydellisen palatsin vierauteen. Kenties keskitie tarkoittaa arkea, jossa on vieraan lisäksi myös jotain tuttua ja turvallista.

Adaptaatio ei täysin toisinnai aiempien satujen narratiivia. Toisin kuin satuperinteessä yleensä, Tuhkimo ei olekaan onnellinen linnassa. Tuhkimon kokema täydellisen elämän, kauniiden vaatteiden ja hienojen asuntojen kaipuu voi olla tuttu myös katsojalle. *Pimeä metsä* kertoo siitä, kuinka ihmiset toivovat asioita tietämättä, mikä todella tekisi heidät onnellisiksi. Katsoja voi elokuvan kautta kyseenalaistaa myös omat toiveensa ja halunsa.

Elokuvassa Tuhkimon motiivit jäävät kuitenkin hyvin tulkinnallisiksi. Tuhkimon henkisen kasvun vaiheita ei elokuvassa kuvailla, vaan katsoja näkee pelkästään hahmon päämäärien muuttuneen. James Lapinen käsikirjoittamassa musikaalissa *Into the woods* (1987) jokainen hahmo on saanut uuden ongelman aiemman ratkettua. Tuhkimon hahmo esitetään tässä versiossa pettyneenä ja kyllästyneenä palatsin turvalliseen elämään. Vuoden 2014 elokuvaversiossa tämä kohta on kuitenkin jätetty pois, joten Tuhkimon henkilöahmon syyt jäävät avoimiksi. Ero on kuitenkin suuri alkutilanteeseen, jossa Tuhkimon hartain toive oli päästä pois sisarpuoltensa ja äitinsä luota palatsiin.

Kun satuhahmot päättävät surmata jättiläisen, se aiheuttaa moraalisia ongelmia satuhahmoista nuorimmille, Punahilkalle ja Jaakolle. Kohtauksissa leikkaus vaihtelee niin, että osan ajasta ruudulla näkyvät Tuhkimo ja Punahilkka ja osan ajasta Leipuri ja Jaakko. Tuhkimo ja Leipuri esittävät dueton, jossa heidän hahmons eivät ole samassa paikassa, mutta jossa heillä on yhtenäinen rooli nuorempiensa johdattajina:

”Ihmiset tekevät virheitä, / kauheita virheitä, / kaikki tekevät. / Sinä päätät mikä on oikein. / Äiti ei ole luonasi enää, / mutta sinä et ole yksin. / Minä olen täällä, / joku on sinun puolellasi, / kukaan ei ole yksin.” (PM, kohta 29.)

Pimeässä metsässä toistuu teemana lasten itsenäisyyden ja riippuvuuden raja. Tämä on myös yksi Bruno Bettelheimin *Satujen lumous* -kirjan teemoista. Bettelheimin mukaan lapset käsittelevät turvallisen välimatkan päästä vaikeita tunteita ja pelkoja kuuntelemalla aikuisia, ja tarinoiden avulla he käsittelevät niitä. Bettelheimin mukaan näihin kuuluu esimerkiksi aiemmin mainitsemani epäonnistumisen ja epätäydellisyyden pelko. (Bettelheim 1979, 119; 302.)

Elokuvan loppulaulussa *Lapset kuuntelevat* (*Children will listen*) varoitetaan aikuisia siitä, mitä he sanovat lapsilleen, sillä lapset kuuntelevat heitä (PM, kohta 31). Tuhkimon ollessa laulajana ja ohjaajana nuoremmalle hahmolle hänen oma roolinsa alistettuna tyttärenä myös muuttuu. Hän on vaikeita virheitä tehnyt auktoriteetti ja nuoremman lapsen kuuntelija. Häntä ei myöskään voida enää tässä vaiheessa mieltää aktantiltaan ”tavoittelun kohteeksi”, sillä prinssi ei enää tavoittele häntä.

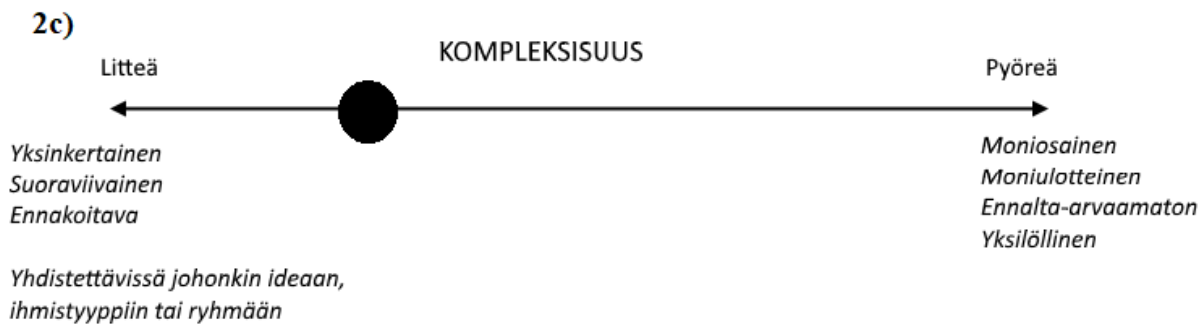
Usein sadut loppuvat siihen, kun tavoittelun kohde on saatu onnellisesti naimisiin. Koska *Pimeä metsä* jatkuu tuon narratiivin ulkopuolelle, Tuhkimon rooli jää satuperinteen kannalta epäselväksi. Musikaali leikittelee ajatuksella siitä, miten kaikkien toiveiden ei kuulukaan toteutua, joten Tuhkimonkin roolin on muututtava ensisijaisista odotuksista.

Viimeisessä kohtauksessa satuhahmot ovat menettäneet monia läheisiä ihmisiä jättiläisen mellastaessa valtakunnassa. He yrittävät sopia, minne mennä, ja päätyvät kaikki asumaan Leipurin luona. Tuhkimo-hahmon kuvaus päättyy siihen, että hän nostaa vanhasta elämästään positiiviseksi tulkittavan aspektin:

”Autan mielelläni siivoamisessa, joskus jopa nautin kotitöistä” (PM, kohta 31).

Tuhkimon hahmon motiivit ja tavoitteet muuttuvat tulkintani mukaan selvästi elokuvan aikana. Elokuvan alkupuolella Tuhkimo-hahmo seuraa melko uskollisesti litteän hahmon perustyyppiä kehittyvyydessään. *Pimeässä metsässä* Tuhkimon hahmon luonteen muuttuminen tapahtuu myös verrattain nopeasti, jonka vuoksi kehitys ei ole täysin uskottavaa. Kuitenkin sekä epävarmuuden esitys että lopun tavoitteiden muuttuminen tukevat väitettä siitä, ettei hahmo olisi täysin staattinen.

4.3.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS *PIMEÄSSÄ METSÄSSÄ*



Tuhkimon hahmossa on kompleksisuutta *Pimeässä metsässä*, vaikka erityisesti elokuvan alkutilanteessa hahmot vaikuttavat litteiden satuhenkilöiden perustyypeiltä. Vaikka Tuhkimon henkilöihahmon ei voida nähdä edustavan yhtä ideaa tai stereotyyppiä, on hänen luonteensa rekonstruoiminen elokuvasta suhteellisen vaikeaa. Tämä johtuu siitä, ettei Tuhkimo osoita elokuvan aikana kovin montaa selkeää luonteenpiirrettä. Elokuvassa Tuhkimoon viittaavat kuitenkin usein muut hahmot, ja hahmon kompleksisuus rakentuu osittain muiden hahmojen kautta.

Kertojan ääntä käytetään elokuvissa usein taustojen selvittämiseen tai tärkeän informaation jakamiseen ruudun ulkopuolelta (Boggs & Petrie 2008, 275). Kertoja esittelee *Pimeän metsän* Tuhkimon alussa kutsumalla häntä ”nuoreksi neidoksi” (young maiden), jolloin kertoja käyttää kuvauksessaan suhteellista adjektiivia ”nuori” ja substantiivia ”neito”. (PM, kohtaus 1.) Kertoja ei käytä juuri lainkaan arvottavia asenneadjektiiveja, kuten ”kaunis” tai ”ihana” (Heikkinen 2020). Poikkeuksena on kertojan ilmaus ”tyttöparka” (poor girl), jolloin kertojan suhtautuminen henkilöihahmoon tulee esiin. Koska tilannetta seurataan elokuvan alkupuolella hyvin paljon kaikkitietävän kertojajäänen näkökulmasta, katsojalle Tuhkimo esiintyy ”tyttöparkana”. Myös elokuvan visuaalisuus tukee väitettä, sillä kohtausten sisällön lisäksi Tuhkimo on puettu vaatimattomasti.

Pimeässä metsässä nimettömäksi jäävä prinssi käyttää Tuhkimosta huomattavasti enemmän myös positiivisesti latautuneita asenneadjektiiveja ja substantiiveja:

”Oletko nähnyt kaunista nuorta naista juhlamekossaan?” (PM, kohtaus 9).

”Olen etsinyt häntä koko yön. Sitä kaunotarta, jota tanssitin koko illan.” (PM, kohtaus 12.)

”Hän oli ihanin kaikista” (PM, kohtaus 12).

Kohtaukset tuntuvat kuitenkin kuvailevan enemmän prinssiä tai hänen subjektiivista kokemustaan kuin varsinaisesti Tuhkimoa. Elokuvasa Tuhkimon tapaamisen jälkeen esitetään kahden prinssin koomissävytteinen duetto *Tuskaa (Agony)*, jossa he laulavat rakkaudenikävästään (PM, kohtaus 12). Näyttelijät repivät paitansa auki ja kieriskelevät neitojensa tähden tuskissaan. Dramatiikka tuntuu kiistattomasti ironiselta Tuhkimon vaisun kiinnostuksen rinnalla. Myöhemmin Tuhkimon prinssi myös suutelee leipurin vaimoa metsässä, mikä saa rakkaudentunnukset vaikuttamaan epäluotettavilta (PM, kohtaus 23).

Toisin kuin esimerkiksi aiemmassa aineistossani *Cinderella – Tuhkimon tarina* tässä tarinassa Tuhkimon kauneutta ei korosteta samalla tavoin verrattuna sisarpuoliin ja äitipuoleen. Kertojan mukaan ”*Kaikilla kolmella oli kauniit kasvot, mutta inhottava musta sydän*”, mikä viittaisi siihen, että *Pimeä metsä* seuraa Grimmin esimerkkiä Tuhkimon kuvauksesta. Kauneus ei esiinny Tuhkimon erityisominaisuutena yhtä vahvasti, ja esimerkiksi kertojan kautta kauneus ei toisinnu. Tuhkimon äitipuoli ja sisaret korostavat usein Tuhkimon ryysyisyyttä esimerkiksi seuraavissa kohdissa:

”*Kuningas etsii pojalleen vaimoa, ei piikaa*” (PM, kohtaus 1).

”*Vaatteillasi teet meistä narrin*” (PM, kohtaus 1).

”*Katso kynsiäsi, / katso mekkoasi. / Sinulle nauretaan. / Hän haluaa silti juhliin*” (PM, kohtaus 1.)

Tässäkin tapauksessa puhutaan lähinnä Tuhkimon tilasta likaisena ja nokisena palvelijana. Ulkoisen kauneuden rakentuminen näkyikin lähinnä esimerkiksi näyttelijävalinnoissa ja elokuvan visuaalisessa ilmeessä (Boggs & Petrie 2008, 60). Näyttelijän kauneus on tietysti subjektiivista, mutta useimmiten Tuhkimo-hahmot toistavat aikansa feminiinisiä kauneusihanteita melko tarkasti.

Grimmin tarinoissa hyvä näyttäytyy hyvänä tai kauniina usein kontekstinsa vuoksi. Tämän ajatuksen mukaan Tuhkimo on hyvä, koska sisarpuolet ovat pahoja. Myös tässä versiossa Tuhkimon sisarpuolet ja äitipuoli, joilla on ”*inhottava ja musta sydän*”, toimivat kontrastina Tuhkimolle (PM, kohtaus 1). Kuten Grimmin saduissa, tässäkin adaptaatiossa keskitytään enemmän kuvaamaan vastapuolen pahuutta ja julmuutta sadun hyvää osapuolta kohtaan. Perrault’n versiossa kuvaus keskittyy Tuhkimoon ja tämän positiiviseen kuvailuun, jolloin vastapuoli vaikuttaa paljon ihailtavaa henkilöahmoa huonommalta. Tuhkimon vähäinen suora kuvailu ei kuitenkaan tarkoita, ettei hänessä voisi olla kompleksisuutta.

”*Minä toivon*” -kappaleessa esitetään ensimmäistä kertaa Tuhkimon ristiriitaisia tunteita suhteessa kiltteyteen. Ristiriitaisuus tuo hahmoon kompleksisuutta, koska katsoja ei voi olla enää varma, onko

kiltteys varsinaisesti Tuhkimon oikea luonteenpiirre vai ei. Tämä epävarmuus seuraa koko elokuvan ajan. Edes Tuhkimo itse ei tunnu aina tietävän, kuka hän on. Myös *Tuhkimon tarinassa* esitetään epävarmuuden hetkiä, mutta *Pimeän metsän* Tuhkimon epävarmuus on pitkäkestoisempaa, ja se vaikuttaa tarinaan myös juonellisesti. Esimerkiksi tämä näkyy *Palatsin portailla* -kappaleessa:

”Mutta kuka olen? / Mitä haluan? / Mitä en tiedä? / Joten miten tehdä valinta?” (PM, kohta 17.)

Tuhkimon dialogissa esiintyy *Tuhkimon tarinassakin* näkynyt pidättyvyys ja ikävien tunteiden peittely. Tuhkimo esimerkiksi reagoi seuraavasti jättiläisen kaadettua hänen äitinsä haudalla kasvavan puun;

”Ei pitäisi valittaa. Myrsky on varmasti tehnyt paljon pahempiakin tuhoja.” (PM, kohta 21.)

Kendrickin ilmaisussa Tuhkimo on usein hyvin rauhallinen eikä hän esitä suuria tunteenpurkauksia. Myös prinssin petettyä Tuhkimoa hänen reaktionsa on tilanteeseen nähden vaisu:

”Jos rakastat minua, miksi petit?” (PM, kohta 28).

Tuhkimo vaatii jonkinlaista vastausta tilanteeseen, mutta edelleenkin hän ei vaikuta vihaiselta tai raivostuneelta. Tunteenpurkausta sisarpuolten hiuksia letittäessä voisi pitää huomattavasti rajumpana esityksenä tunteellisuudesta, mutta Tuhkimo esittääkin tuolloin mielensisäistä monologia. Hänen repliikkinsä eivät kohtauksessa kuulu kuin katsojille, ja muut elokuvan hahmot ovat niistä tietämättömiä. Eräänlainen kuoren kasvattaminen tuntuu olevan myös tälle Tuhkimolle ominainen piirre.

Tuhkimo antaa pian anteeksi prinssille, joten kenties anteeksianto voitaisiin nähdä myös tämän Tuhkimon piirteenä. Tämän tarinan varsinaiset konnat eivät kuitenkaan saa varsinaisesti onnellista loppua. Sen lisäksi, että äitipuoli leikkelee sisarpuolten jalat saadakseen ne mahtumaan kultakenkään, sisarpuolet sokeutuvat Tuhkimon lintujen puhkaistuaan heidän silmänsä. Tässäkin adaptaatiossa rankaisija ei ole suoraan Tuhkimo vaan kolmas osapuoli, tässä tapauksessa Tuhkimon linnut. Tuhkimon aktiivisuus voidaan nähdä kyseenalaisena, sillä vaikka hän hakee itse apua, elokuvan alkupuolella aktiivisesti toimii varsinaisesti toinen osapuoli. Tuhkimo ei kuitenkaan ole myöskään täysin passiivinen, sillä hän pystyy myös vastustamaan kieltoja ja auktoriteetteja ja tekemään omia päätöksiään.

Olaf Judin (2018, 66) esittää että Rob Marshallin *Pimeä metsä* on vähentänyt adaptoimiensa hahmojen kompleksisuutta verrattuna James Lapinen musikaaliin. Judin väittää syynä olevan mediaspesifisyyteen liittyvät ongelmat. Elokuvan aikarajojen vuoksi monet alkuperäisen musikaalin

kohtaukset on pitänyt poistaa, jotta juoni etenisi nopeammin. Kaikkia kohtauksiakaan ei ole voitu käyttää, jotta ikäraajat eivät nousisi liian korkealle. Lyhennetyt ja sensuroidut henkilöhahmot taas eivät ole Judinin arvion mukaan pystyneet luomaan samanlaista kompleksisuutta kuin adaptoimansa hahmot. Rajoitteet ovat olleet erilaisia, sillä elokuva adaptoi sekä satuperinteen lisäksi myös musikaalia. Mediaspesifisyys on siis vaikuttanut uuden Tuhkimo-hahmon rakentumiseen monella tapaa.

Kaiken kaikkiaan Rob Marshallin *Pimeässä metsässä* Tuhkimon kompleksisuus tuntuu rakentuvan enemmän suhteiden kautta kuin piirteiden kokoelmana. Esimerkiksi hänen samanaikainen kiinnostuksensa ja epävarmuutensa prinssiä kohtaan antaa katsojille tilaa tulkita käytöksen syitä. Epävarmuus itsessään lisää hahmon kompleksisuutta huomattavasti, mutta mielestäni hahmoa ei voida väittää erityisen syvälliseksi vain yhden, hyvin hallitsevan piirteen perusteella. Tuhkimo myös niputetaan useissa kohtauksissa muiden hahmojen ominaisuuksiin tai siihen, kuinka hän on yhteydessä muihin. Suhteessa muihin hahmoihin hänet esitetään lopulta melko samanlaisena kuin Punahilkka, Pavunvarren Jaakko tai lapseton leipuri. Tarinallisesti hän ei siis saa ylivertaista hyvän ihmisen asemaa. Tämä saattaa johtua myös siitä, ettei Tuhkimo ole elokuvan päähenkilö.

4.4 TUHKIMON HENKILÖHAHMO *OLIPA KERRAN* -SARJASSA

”En minä ole mikään sankari, joka tekee aina oikein. Minä olen sinun äitisi.”

(*Olipa kerran*, jakso 3.)

Olipa kerran -sarjassa on ollut käytössä kaksi Tuhkimo-representaatiota. Tuotantokausilla 1–6 Tuhkimo-hahmoa esittää Jessica Schram, ja 7. tuotantokaudella häntä näyttelee Dania Ramirez. Nämä kaksi Tuhkimoa ovat toisistaan erillisiä hahmoja, eivätkä heidän luonteensa tai tarinansa ole yhteydessä toisiinsa. Satujen erillisyyttä selitetään 7. tuotantokauden ensimmäisessä jaksossa, jossa päähenkilö Henry Mills perustelee äidilleen, miksi hänen on lähdettävä Storybrookista:

”Tiedätkö, mitä löysin? Satoja muita kirjoja. Kaikki tutut tarinat oli kirjoitettu erilaisiksi. On olemassa ranskalainen Lumikki. Ja italialainen. Loputtomasti mahdollisuuksia.” (OK, jakso 1.)

Hahmojen erillisuus selitetään siis satuverisointien poikkeavuuksilla. Tämä on erikoinen metatason huomio satuadaptaatioiden kentällä, joissa yleensä keskitytään vain yhden satutyypin adaptointiin. Nämä kaksi hahmorepresentaatiota ovat myös varsin erilaisia toisiinsa nähden. Ensimmäinen Tuhkimo muistuttaa huomattavasti enemmän tämän tutkimuksen muita aineistoja. Analyysini perusteella hänelle tyypillisiä ominaisuuksia ovat esimerkiksi hyväuskoisuus, heikko omanarvontunto ja uhrautuvaisuus. Vaikka Jessica Schramin esittämä Tuhkimo sarjan ensimmäisillä kausilla on kompleksisempi ja aktiivisempi kuin perinteinen satujen naishahmo, noudattaa hahmo hyvin selkeästi Tuhkimon perinteisiä piirteitä. Myös hänen taustatarinansa seuraa melko uskollisesti Charles Perrault'n Tuhkimo-satua, vaikka *Olipa kerran* -sarjalle tyypilliseen tapaan hänenkin tarinansa on käynyt läpi monia muutoksia. Metonymian eli ulkoisten merkitsijöiden puolesta (Käkelä-Puumala 2008) ensimmäisten tuotantokausien Tuhkimo muistuttaa Disney-piirroshahmon vaaleaa sankaritarta. Koska Jessica Schramin esittämä Tuhkimo näytettiin sarjassa ensin, uskoisin, että Tuhkimon perinteisempi tulkinta on ollut tässäkin sarjassa ensisijainen lähestymistapa hahmoon.

Seitsemännessä tuotantokaudessa Dania Ramirezin esittämä Tuhkimo, Jacinda, erotetaan selkeämmin perinteisen Tuhkimon arkkityypistä. Esimerkiksi *Olipa kerran* -sarjan metafiktiivisyys vaikuttaa Tuhkimon hahmoon voimakkaasti. Henry viittaa muihin Tuhkimo-versioiteihin jo ensimmäisen tapaamisen aikana:

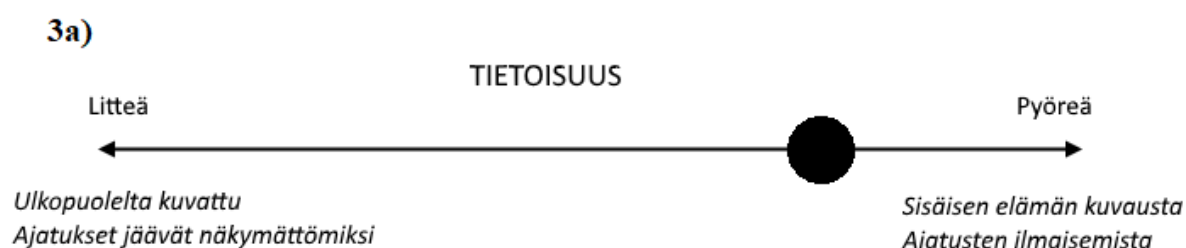
"Aivan... sinun tarinasi. Kaikki tuntevat sen. Kirjoista, piirroselokuvista." (OK, jakso 1.)

Disneyn aiemmat versioinnit siis liitetään uuteen Tuhkimoon, vaikka esimerkiksi tämän ulkoiset merkitsijät poikkeavat huomattavasti aiemmista. Hahmolle annetut erisnimet ovat Tuhkimon lisäksi Jacinda (nimi kirouksen jälkeen) ja Ella (nimi ennen kirousta). Miljöö vaihtelee fantasian ja satujen ympäristöstä nykyajan kaupunkiin. Vaikka Tuhkimon sosiaalisiksi koodiksi määritellään "yksinkertainen tyttö yksinkertaisesta perheestä" (OK, jakso 1) myös hänen perheensä asuu suuressa talossa ja järjestää hienoja juhlia. Tämänkin Tuhkimon perhe on siis varakas, ja yksinkertaisuus näkyy lähinnä kontrastina prinssiin ja tämän hienoon palatsiin. Elokuvan kerronnan siirtyessä moderniin maailmaan Jacinda edustaa köyhää yksinhuoltajaa, jota äitipuoli kiristää. Myös hänen voidaan perustellusti väittää olevan vähintään sarjan alussa ATU-järjestelmän mukainen "kaltoinkohdeltu sankaritar".

Jacindan metonymian koodistoista tärkeimmiksi nousevat hoikkuus, tumma iho ja tummat, pitkät hiukset. Jacindalle on annettu Disneyn Tuhkimolle (1950) perinteisesti mielletty sininen, vyötäröä kiristävä mekko ja lasikenkä, mutta etnisesti hän ei edusta Disneyn kulta-ajan valkoihoista prinsessaa.

Uskon näyttelijän valinnan olleen yritys muuttaa Tuhkimon hahmon aiempaa representaatiota monikulttuurisempaan suuntaan. Feministinen elokuvantutkimus on ottanut kantaa siihen, miten mustat näyttelijättäret eivät ole saaneet naiseuden representaatioissa asemaa samalla tavoin kuin vaaleat kollegansa (Gaines 2000), joten monikulttuurisempia tulkintoja hahmoista on pidetty usein tarpeellisena. Myös Jacindan voidaan nähdä edustavan feminiinisiä kauneusihanteita noudattelevana hahmolla, mutta hänen ulkonäköään ei esitetä ylivertaisena muihin hahmoihin verrattuna.

4.4.1 TUHKIMON TIETOISUUDEN KUVAUS *OLIPA KERRAN* -SARJASSA



Jacinda ei ole sarjan protagonistina, vaikka monet jaksot keskittyvätkin erityisesti häneen. Sisäisen elämän kuvausta on paljon erityisesti sarjan alkuosassa, jossa Jacinda ja Henry vasta tutustuvat toisiinsa. Jacindan sisäisen elämän kuvaus erottuu dialogin ja esittämisen kautta. Toisin kuin muissa aineistoissani, *Olipa kerran* -sarjassa ei käytetä kertojaa sitouttamaan tarinaa satujen ympäristöön tai johdattelemaan lukijan tulkintaa. Toisinaan henkilöahmot saattavat sarjan aikana ottaa kertojan roolin, mutta tämä tapahtuu vain muutamia kertoja sarjan aikana.

Jacindasta on tehty selkeästi perinteistä satuhahmoa pyöreämpi hahmo. Toisin kuin Tuhkimo-hahmoilla yleensä, Jacindalle on luotu muistoja, jotka poikkeavat Tuhkimo-hahmolle tyypillisestä mallista. Jacinda esimerkiksi kertoo Henrylle aina halunneensa asua tyttärensä Lucyn kanssa pienellä saarella (OK, jakso 1) ja hänen äitinsä jättäneen hänen isäpuolensa (OK, jakso 8). En ole analyysissäni tunnistanut muistoissa viitteitä muihin adaptaatioihin, joten uskon niiden olevan Tuhkimon hahmolle epätyypillisiä. Vaikka Tuhkimon narratiivi on näkyvässä Jacindassa, ovat useat tapahtumat myös täysin perinteisen narratiivin ulkopuolelta. Perinteiseen narratiiviin kuuluu esimerkiksi perheen hyljeksintä, mutta ei vastarintaliike tai prinssin murha.

Dialogin kautta esitetyjen muistojen lisäksi Jacindan taustaa luodaan sarjan taikamaailmaan sijoittuvissa takaumissa. Takaumat ovat esitetty lähinnä äitipuolen näkökulmasta, ja teini-ikäistä Jacindaa näyttää Alejandra Pérez. *Olipa kerran* -sarjassa tarina ei etene kronologisesti, joten

Jacindan menneisyys paljastuu katsojille vasta alkuvaikutelman jälkeen. Jacindan lapsuuden tapahtumia ja niiden seurauksia käydään läpi jaksojen aikana, usein kronologiaa sekoittaen. Takaumat eivät keskity *Tuhkimon tarinan* tavoin kuvaamaan hahmon elämää tai persoonallisuutta yksityiskohtaisesti, vaan kuvauksen keskiössä ovat tapahtumat, jotka johtavat hahmojen suhteiden muuttumiseen. Analysoin tätä tarkemmin luvussa 4.5.2.

Jacindalle annetaan läpi tuotantokauden perustunteiden lisäksi monia hyvin spesifejä tunteita, ja tunneskaala on tulkintani mukaan muita Tuhkimo-versioita laajempi. Jacindalla on monia pitkäkestoisia tunnetiloja, jotka voitaisiin nähdä osittain myös luonteen kuvauksena niiden toistuvuuden ja keston vuoksi. Näitä ovat esimerkiksi epäluuloisuus ja katkeruus. Tulen käsittelemään luonteen kuvaamista enemmän luvuissa 4.4.2 ja 4.4.3. Pitkäkestoisten tunteiden lisäksi Jacinda käy läpi monenlaisia pienempiä ja tilannekohtaisempia tunteita, ja useat niistä esitetään hyvin suoraan näyttämisen kautta. Jacinda on esimerkiksi huolissaan, tuntee epätoivoa, päättäväisyyttä, toivoa, helpottuneisuutta, huolta, hämmennystä, leikkisyyttä ja riemua. Tunteita näytetään monipuolisen esityksen avulla, kuten kyynelillä, kulmien kurtistuksella, korkeammalla äänellä tai olkapäiden rentouttamisella. Näitä esitystapoja käytetään lähes aina, kun Jacinda on kuvaruudulla.

Jacindan tunneskaalan laajuus näkyy siinä, miten monia erilaisia tunteita sarjan tapahtumat hahmossa aiheuttavat. Jacinda esimerkiksi käsittelee kuolemaa monen eri tunteen kautta. Jacinda on menettänyt *Olipa kerran* -sarjassa useita läheisiään, mutta toisin kuin aineistoni elokuvissa, Jacindan tunneskaala ei rajoitu pelkän surun esittämiseen. Tähän saattaa vaikuttaa myös se, että televisiosarjassa hahmojen tunteiden esittämiseksi voidaan antaa enemmän aikaa. Menetettyään läheisiään Jacinda ei koe ainoastaan surua, vaan myös monia muita tunteita. Isänsä kuolemasta hän on kostonhaluinen ja vihainen.

”Tulin tappamaan hänet. Koska se ”Prinssi” vei minulta kaiken. Hän tappoi isäni ja vangitsi minut. Olen lakaissut siitä saakka lattiaita. – Enkä saa onnellista loppua.” (OK, jakso 1.)

Äitinsä kuoltua Jacinda kokee tulleensa petetyksi ja jätetyksi. Esimerkiksi jaksossa 8 Tuhkimon todelliset tunteet esitetään epäsuorasti näyttelytyön avulla, mutta repliikki ei ole linjassa elekielen kanssa. Dialogin aikana Jacinda esitetään hieman itkuisena, mutta Jacinda väittää, ettei hänen äitinsä ansaitse kyyneleitä. Ristiriitaisuudet syventävät hahmoa, jos ristiriitaisuus voidaan nähdä hahmolle uskottavana (Rimmon-Kenan 2008, 55).

Jacinda: ”Älä ole pahoillasi. Se nainen hylkäsi perheensä teekutsujen takia. Hän ei ansaitse kyyneliä.” (OK, jakso 8.)

Lisäksi Jacinda tuntee syyllisyyttä, sillä hän kokee olevansa syyllinen sisarensa kuolemaan. Syyllisyys ajaa Jacindan rankaisemaan itseään ja alistumaan äitipuolen vaatimuksiin.

Jacinda: ”Koittaako ikinä se aika, jolloin olen kärsinyt tarpeeksi teostani? Jos haluat rangaista minua, tee se.” (OK, jakso 3.)

Olipa kerran -sarjassa dialogi on tärkeässä osassa tunteiden kuvaamisesta. On kuitenkin merkittävää, etteivät dialogi ja hahmon eleet aina kohtaa. Tämä indikoi todennäköisesti sitä, ettei hahmo ole aina puheissaan rehellinen. *Olipa kerran* -sarjasta puuttuu muissa aineistoissa esiintyvä ulkopuolinen kertoja, mutta joskus muut henkilöhahmot tekevät huomioita Jacindan tunteista ja ajatuksista. Henkilöhahmojen tekemiä huomioita toisesta voitaisiin toisaalta pitää epäluotettavana, mutta tässä tapauksessa uskon kyseessä olevan elokuvallinen keino. Jacindan ”piilottelemat” aatteet voidaan tuoda esiin ja näin syventää hahmoa. Esimerkki tästä on tilanne, jossa Paha kuningatar pohtii, miksi Tuhkimo uhraa itsensä eikä kykene lähtemään äitipuolen luota:

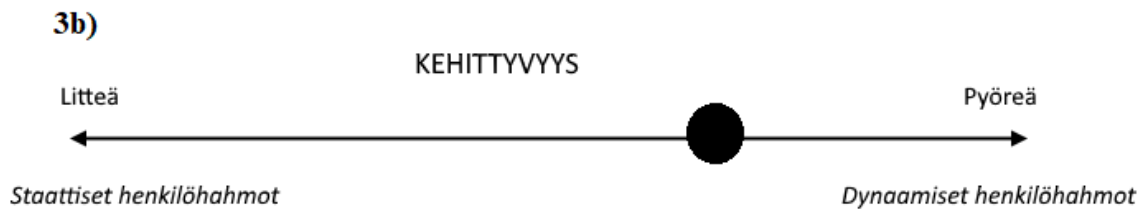
Kuningatar: ”Oh, nyt tässä kaikessa on järkeä. Jäit masentavaan kartanoon. Annoit äitipuolesi komennella ja kutsua sinua – Tuhkimoksi. Mutta siihen on syynsä. Rankaiset itseäsi. Usko minua. Jos haluat tuhota sen naisen, aivan ensimmäiseksi sinun pitää antaa anteeksi itsellesi. Mitä ikinä päätätkin tehdä, pidä huoli, että se on oma toiveesi. Ei kenenkään toisen.” (OK, jakso 3.)

Jacinda kokee sisäisiä ristiriitoja tottelevaisuudestaan, ja Paha kuningatar sekä sanallistaa tunteet että ohjeistaa Jacindaa. Toisessa jaksossa sisäisen elämän kuvausta tukee parhaan ystävän kommentti aamiaispöydässä:

Sabina: ”Annas kun arvaan. Mielessäsi on kirjoittajapoika eivätkä letut.” (OK, jakso 7.)

Sisäisen elämän kuvauksessa käytetään siis myös muita hahmoja ja heidän huomioitaan. Jacindan tunteet ja ajatukset heijastuvat myös muihin hahmoihin ja vaikuttavat heidän toimintaansa. Esimerkiksi Jacindan suru saa Henryn auttamaan häntä (OP, jakso 2), ja hänen päättäväisyytensä inspiroi muita kaupunkilaisia (OP, jakso 1). Vaikka Jacindan luonnetta kuvaillaan tietynlaiseksi, hän kokee monia tunteita tuon kehyksen ulkopuolelta. Esimerkiksi häntä kuvaillaan luonteeltaan pessimistiseksi, mutta hänelle annetaan myös positiivisia tunteita, kuten hellyyttä, leikkisyyttä tai iloa. Vaikka Jacinda on taipuvainen murehtimaan, hän myös esimerkiksi nauraa tyttärensä kanssa ja nauttii musiikista. Tämä on hyvin poikkeavaa yksinkertaisten satuhahmojen koodistossa, jossa teot yleensä määrittyvät kokonaisvaltaisesti hahmon hallitsevan luonteenpiirteen ympärille.

4.4.2 TUHKIMON KEHITTYVYYS *OLIPA KERRAN* -SARJASSA



Jacinda on täysin litteää satuhahmoa huomattavasti dynaamisempi. Sarjan alussa Jacinda on realisti, joka ei usko elämän muuttuvan paremmaksi. Hän ei usko rakkauteen tai merkkeihin tai siihen, että ihmiset voisivat löytää toisensa. Hän esimerkiksi pilkkaa Henryä tämän kertoessa Tuhkimon tarinaa:

Henry: "Useimmissa versioissa jätät jonkun merkin. Lasikengän, jonka avulla hän löytää tytön, jolle se mahtuu.

Jacinda: "Tuo on naurettavaa! Tiedätkö, kuinka monella on samankokoinen jalka kuin minulla? Enkä usko merkkeihin." (OK, jakso 1.)

Monessa jaksossa korostetaan Jacindan tarvetta elää varovasti ja riskittä. Hän on esimerkiksi luopunut tyttärensä huoltajuudesta, koska pelkäsi muuten äitipuolensa erottavan hänet lapsestaan lopullisesti.

Jacinda: "Juttu ei edennyt oikeuteen, koska luovuin hänestä vapaaehtoisesti. Victoria vakuutti, että menettäisin jutun lopullisesti, jos nousisin häntä vastaan. Olisi pitänyt ottaa riski. Mutta minua pelotti." (OK, jakso 8.)

Jacinda ei myöskään usko rakkauteen. Kun hänen ja Henryn suhteet lähenevät, hän vetää itsensä pois sanoen, että asiat ovat "monimutkaisia". Henryn ja Jacindan matkatessa Ihmemaahan kahdeksannessa jaksossa Jacinda avautuu Henrylle siitä, miksi hän ei usko tosirakkauteen:

Jacinda "Siellä, mistä tulet, tosirakkaus voittaa aina. Mutta minun maailmani on täynnä rikottuja lupauksia, eivätkä ihmiset löydä toisiaan." (OK, jakso 8.)

Jacinda: "Haluatko tietää, miksi en usko rakkauteen? Se johtaa aina tuskaan." (OK, jakso 8.)

Kuitenkin Jacindan muuttaa mielensä jo saman jakson aikana samaistuttuaan vahvasti vanhempiensa kokemaan rakkauteen. Rakkaus kuvataan riskinä, jonka Jacindan pitää uskaltaa ottaa.

Jacinda: "Se tarkoittaa, että olen valmis ottamaan riskin, Henry" (OK, jakso 8).

Jacinda päätyy lopulta ottamaan useasti riskejä sarjan aikana. Viidennessä jaksossa Jacinda tuomitsee ystävänsä Sabinan uhkarohkeat kokeilut oman yrityksen perustamiseksi. Myöhemmin samassa jaksossa hän kuitenkin rohkaistuu ostamaan ruokarekan, jotta hän ja Sabina voisivat perustaa yrityksen yhdessä:

Jacinda: "Tein jotain suurta. Niin kuin parhaat ystävät tekevät. He tuuppivat toisiaan." (OK, jakso 5.)

Jacinda myös kyseenalaistaa omaa ennakkoluuloisuuttaan. Kun Jacinda ja Henry päätyvät viidennessätoista jaksossa yökerhoon samaan aikaan, Henry väittää sen johtuvan kohtalosta. Jacinda epäilee tätä, ja yllyttää Henryä todella testaamaan kohtaloa. Jos Henry osuu pelimerkillään pöydän toiseen päähän asetettuun tuoppiin, taikamaailma todella on olemassa. Juuri kun pelimerkki on osumassa tuoppiin, asiakas nostaa tuopin pois pöydältä ja pelimerkki ei osu siihen. Silminnähdyn pettynyt Jacinda lähtee takaisin töihin. Kuitenkin jakson lopussa hän yrittää tempua itse kotona, ja osuu tuoppiin. Jacindan kasvojen näytetään kääntyvän hymyyn. (OK, jakso 15.) Jacindan olemuksen muutosta sarjan alusta kommentoidaan hahmojen kautta, samalla paljastaen syitä hahmon muutoksiin.

Roni: "Kiva nähdä sinut vaihteeksi iloisena."

Jacinda: "Kiva olla iloinen. Ja minulla on illalla treffit. – Hän on herttainen. Ihan kuin alkaisin nähdä taas elämäni." (OK, jakso 7.)

Perusteluita hahmojen kehitykseen näkyy myös takaumien kautta. *Olipa kerran* -sarjan aikana on useita takaumia, joilla myös perustellaan hahmojen kehitystä. Katsoja näkee ensiksi pessimistisen Jacindan, mutta sarjan edetessä takaumat paljastavat Jacindan olleen teini-iässä erilainen hahmo. Teini-ikäisestä Jacindasta annetaan takaumissa iloinen ja luottavainen mielikuva, ja hän tulee hyvin toimeen sisarpuoliensa kanssa. He esimerkiksi rakentavat yhdessä lumiukkoa (OK, jakso 9). Tuolloin teini-ikäinen Jacinda kävelee heikoille jälle, ja sisarpuoli Anastasia tulee auttamaan häntä. Molemmat putoavat jäältä läpi, ja heidän isänsä saa pelastettua vain Jacindan. Anastasia vaipuu kuoleman kaltaiseen uneen, ja äitipuoli katkeroituu perheelleen. Tämä tapahtuma näytetään käännekohtana Jacindan elämässä, jolloin perheenjäsenten väliset suhteet tulehtuvat täysin. (OK, jakso 9.) Hahmoille

on luotu vahva menneisyys, joka antaa vaikutelman hahmon kasvamisesta. Tämä selittää myös aikuisen Jacindan kyynistä käytöstä sarjan alussa, jolloin hahmo tuntuu katsojalle ymmärrettävämmältä.

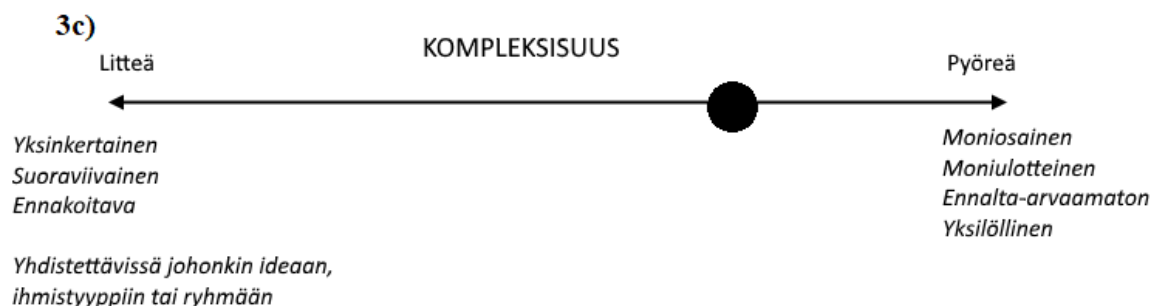
Jacinda saattaa osoittaa jakson alussa epäilystä ja pessimistisyyttä, mutta päätyä kuitenkin rohkaisemaan mielensä usein jo saman jakson loppuun mennessä. Hän saattaa myös yrittää olla kylmäverinen, mutta osoittaa todellisuudessa empatiaa. Tämä näkyy esimerkiksi silloin, kun Jacinda yrittää tappaa prinssin tanssiaisissa ensimmäisessä jaksossa. Hän kohottaa tikarinsa surmataksaan, mutta pysäyttää sen kuitenkin kesken. Jacinda huomaa, ettei pysty toimimaan kostonhimonsa mukaan. Usein tällaiset muutokset pessimistisen ja kylmän Jacindan luonteessa tapahtuvat jopa yhden jakson sisällä.

Narratiivi toistuu erityisen usein Jacindalla juuri sarjan alussa, ja se vähenee sarjan edetessä. Jacindan henkilöhahmon kehitys on tärkeää sarjan kannalta, sillä juuri usko ja luottamus ovat sarjan kantavia teemoja. Epävarman Jacindan ja tämän luottavaisen tyttären Lucyn suhde onkin sarjan alkupuolella usein tarinan keskiössä. Näiden kahden hahmon eroavaisuudet ja Jacindan halu uskoa itsekin kaikesta huolimatta ovat usein käännekohtana jakson lopussa. Yleensä tällainen kehityskulku ei ole tyypillistä Tuhkimo-hahmoille. Luottamus ja usko ovat olleet teemoja esimerkiksi Disneyn aiemmissa Tuhkimo-adaptaatioissa. Erityisesti uskon teema näkyy animaatioelokuvassa *Tuhkimo* (Cinderella 1950), mutta tuolloin juuri usko unelmiin on ollut Tuhkimo-hahmolle tyypillinen piirre. Tästä poiketen Jacinda on alkujaan hyvin epäluuloinen, ja saavuttaa uskon vasta sarjan edetessä.

Forsterin määritelmän mukaan pyöreä henkilöhahmo ”*pystyy yllättämään lukijan tavalla, joka on kuitenkin uskottava*” (Käkelä-Puumala 2008). Jos henkilöhahmon kehitys on ennalta-arvattavaa, kyseessä on litteä henkilöhahmo, joka imitoi pyöreää henkilöhahmoa. Jacindan henkilöhahmossa näkyy useita kehittyviä piirteitä, joten häntä voitaisiin perustellusti kutsua dynaamiseksi henkilöhahmoksi. Kuitenkaan erityistä yllättävyyttä henkilöhahmo ei edusta. Jo aivan sarjan alussa katsoja saa useita viitteitä siitä, millaiseksi hahmoksi Jacinda tulee kasvamaan. Se, miten Jacinda oppii luottamaan ihmisiin, ei ole yllätyksellistä, sillä luottamus ja usko ovat sarjan kantavia teemoja alusta asti. Lisäksi kronologisen järjestyksen rikkonaisuuden vuoksi katsoja tietää Jacindan persoonallisuuden kehittyvyydestä etukäteen. Esimerkiksi Jacinda, joka ei luota rakkauteen, päätyy rakastumaan Henryyn. Sarjassa paljastetaan usein hahmojen lähtötilanne ja päätepiste, ja katsojan tehtävä on pohtia, kuinka tähän tilanteeseen on päädytty. Jacindan motiivit paljastetaan siis jälkepäin, mutta henkilöhahmon piirteet ovat näkyvissä alusta asti. Toisaalta usein kronologisesti

menneet kohtaukset myös syventävät hahmoja, ja antavat myöhemmille teoille merkityksen. Henkilöhahmon ennalta-arvattavuus ja kehittyvyys on siis kyseenalaista.

4.4.3 TUHKIMON KOMPLEKSISUUS *OLIPA KERRAN* -SARJASSA



Jacinda on hahmona melko kompleksinen. Se on satuhahmoja moniulottoisempi ja yksilöllisempi, mutta edelleen melko ennakoitava. *Olipa kerran* -sarja on hyvin moderni satujen toisintaja, ja luonteeseen kuuluu katsojille tuttujen hahmojen syventäminen ja muokkaaminen. Jacinda ei edes sarjan alussa täytä luonteeltaan perinteiseen Tuhkimoon liitettyjä piirteitä, vaan hänet tunnistaa tietyksi satuhahmoksi lähinnä ulkoisista koodeista (lasikenkä ja mekko), denotatiivisista koodeista (nimi) ja joistain tarinallisista konstruktioista (ilkeä äitipuoli ja menehtyneet vanhemmat).

Tuhkimosta puhutaan sarjan aikana erilaisin adjektiivein, ja myös tässä versiossa negatiivisesti latautuneet sanavalinnat ovat useimmiten lähtöisin sisarpuolista tai Tuhkimon vastustajista. Kuitenkin Jacindasta puhutaan useammin negatiiviseen sävyyn, kuin aiemmista aineistoistani. Ensimmäisessä jaksossa Jacindan pomo esimerkiksi puhuu hänestä seuraavalla tavalla hänen puolustaessaan työtoveriaan:

”Minä tunnen sinut. Olen tuntenut miljoona sinua. Yksinhuoltaja, penska huollettavana. Ei osaa muuta kuin äksyillä. Tarvitset tämän paikan. Ja parempaa et saa. Joten sinä pyydät anteeksi.” (OK, jakso 1.)

Usein Jacindasta negatiivisesti sävytynyttä kuvailua käyttävät Jacindan sisar- ja äitipuoli.

Äitipuoli: ”Jacinda on taipuvainen tekemään virheitä. Jos hän haluaa paremman elämän itselleen ja tyttärelleen, se ei onnistu juoksemalla karkuun ongelmia.” (OK, jakso 1.)

Sisaruoli: ”Juoksentelu miehen kanssa, josta toivot isää lapsellesi ei ole elämää. Se on sääliä.”
(OK, jakso 4.)

Toisaalta myös tässä versiossa Jacinda saa monia positiivisia määritelmiä. Esimerkiksi useat mieshahmot kuvaavat Jacindaa viehättäväksi. Ensimmäisessä jaksossa Prinssi kutsuu Jacindaa upeaksi tytöksi. Lisäksi tavattuun Jacindan ensikerran Henry huokaisee hänelle, ettei Lucy voisi olla Jacindan ja Henryn lapsi, vaikka Lucy niin uskookin. Tämä johtuu siitä, ettei Henry mielestään olisi voinut unohtaa Jacindan kaltaista naista.

Prinssi: ”Ajatella, että löysin näin upean tytön” (OK, jakso 1).

Henry: ”Olen vain helpottunut. Ajattelin, että ehkä minulla saattaisi sittenkin olla lapsi. Mutta ei. Koska muistaisin, jos olisin tavannut sinut.” (OK, jakso 1.)

Toisin kuin esimerkiksi *Tuhkimon tarinassa*, tässä versiossa kiltteys ei ole hahmon positiivisimmin esitelty ominaisuus. Sen sijaan Tuhkimo-hahmon rohkeus ja jääräisyys tulee esille usein. Esimerkiksi baarinpitäjä Roni, taikamaailmassa paha kuningatar, sanoo Jacindan määrätietoisuuden inspiroineen häntä. Kun Roni yllättäen kieltäytyy myymästä baariaan Jacindan äitipuolelle, tämä vaatii saada tietää, mikä muutti Ronin mielen.

Roni: ”Tyttäresi. Hän innoitti minua.”

Äitipuoli: ”Karkaamalla?”

Roni: ”Pitämällä päänsä. Olet tottunut tylyttämään ihmisiä. Nyt sait kokea miltä tuntuu, kun joku tylyttää takaisin.” (OK, jakso 1.)

Henry taas kuvailee Jacindaa sanoilla ”paras” ja ”urhein”, kun hän kosii Jacindaa jaksossa 16.

Henry: ”En syntynyt taikamaahan, eikä elämäni ehkä ole satumainen, jolla on täydellinen loppu. Mutta sinä — olet paras ja urhein tapaamani nainen.” (OK, jakso 16.)

Jacindan kuvaus on huomattavasti monipuolisempaa muihin aineistoihin verrattuna. Hän ei saa vain tiettyjä adjektiiveja kuten kauneus, ystävällisyys ja rohkeus, vaan hänen kuvauksessaan on yksityiskohtaisempia sävyjä. Esimerkiksi hän tekee paljon virheitä, ja hänen ”äksyilynsä” ja ”tylyttämisenä” on samaan aikaan sekä negatiivinen että positiivinen piirre. Henry myös kertoo nauttivansa, kun Jacinda kutsuu häntä taiteilijanimellä ”Henry Mills”.

Henry: "Se on vain niin tyypillistä sinulle" (OK, jakso 12).

Jacindan hahmolle siis rakennetaan "hänelle tyypillisiä" tapoja, jotka tekevät hahmosta erilaisen muihin verrattuna. Henryn ihaileva sävy myös antaa ymmärtää, että Jacindan tapa on miellyttävä, koska se on juuri hänen tapansa. Itse tapa ei ole vahvasti positiivisessa valossa esitetty, mutta se on tärkeä Jacindan hahmon ainutlaatuisuuden korostamisessa. Muissa aineistoissa äiti- ja sisarpuoli toimivat kontrastina Tuhkimon hahmon hyvyydelle. Myös *Olipa kerran* -sarjan alussa tilanne on samanlainen, mutta "pahoiksi" miellettyjä hahmoja syvennetään sarjan edetessä. *Olipa kerran* -sarjassa äitipuoli kuolee, mutta tapahtumaa ei näytetä hyvän voiton. Tässäkin tapauksessa teemaksi, vaikkakin pieneksi sellaiseksi, nousee anteeksianto.

Jacinda esitetään sarjassa suurimmaksi osaksi yksinhuoltajana, jota äitipuoli ja sisarpuoli kohtelevat kaltoin. Takaumissa esitetään myös aikaa ennen yksinhuoltajuutta, mutta ison osan tästäkin ajasta Jacinda on huonossa asemassa perheeseensä nähden. Häntä voitaisiin siis ainakin tässä suhteessa pitää vainottuna sankarittarena. Jacindaa ei kuitenkaan koskaan näytetä täysin alistuvana hahmona, sillä hän vastaa aina kaltoinkohteluun ja laittaa verbaalisesti vastaan kiusaajilleen aivan ensimmäisistä jaksoista asti. Ensimmäisissä jaksoissa hänen tyttärensä Lucy yrittää saada hänelle aktiivisempaa roolia "sankarina". Kolmannessa jaksossa hän esimerkiksi vaatii äitiään suojelemaan puutarhaa, jonka päälle äitipuoli haluaisi rakentaa asuinrakennuksia. Lucy puhuttelee äitiään usein nimellä "sankari", mikä toisinaan hermostuttaa Jacindaa:

Lucy: "Ei. Sankari tekee aina oikein."

Jacinda: "En minä ole mikään sankari, joka tekee aina oikein. Minä olen sinun äitisi." (OK, jakso 3.)

Suoraan tämä näkyy Jacindan tyttären Lucyn repliikissä: "*Hänestä on tulossa se sankari, mikä hänen pitääkin olla.*" (OK, jakso 2.) Hänellä on lisäksi monia perinteisiä aktiivisen toimijan tai sankarin ominaisuuksia. Jacinda on taitava miekkailija, hän on osa vastarintaliikettä ja hän vastustaa epäreiluiksi kokemiaan asioita (OK, jakso 1). Sarjan edetessä Jacinda ottaa enemmän vastuuta yhteisöstään ja itsestään. Omaksuessaan itselleen sankarin roolin, Jacinda myös muuttuu henkilöahmona. On kuitenkin huomattavaa, ettei muutos kotiäidistä sankariksi oli täysin yksioikoinen prosessi. Vaikka Jacindan kohdalla voidaan nähdä henkilöahmon roolin muuttumista, hänet esitetään koko sarjan ajan vahvasti äitinä. Useimpia Tuhkimo-hahmoja ei esitetä äiteinä, joten roolin muutos on suuri. Jacinda ei kärsi yksin, vaan hänen pitää myös pitää huolta lapsestaan ja taistella

tyttärensä oikeuksista. Lisäksi jo ensimmäisistä jaksoista alkaen Jacindasta näytetään myös monia aktiivisuuteen ja sankaruuteen viittaavia piirteitä. Jacinda ei siis muutu äidistä sankariksi tai passiivisesta aktiiviseksi, vaan piirteitä molempiin suuntiin on havaittavissa koko sarjan ajan. Nykyään populaarikulttuuri tuntuu suosivan enemmän aktiivisia naishahmoja, vaikka aktiivisuus tai sankaruus ei ole Tuhkimoon perinteisesti liitetty piirre.

Jacindalla on enemmän rooleja kuin aiemmissa adaptaatioissani. Hän on äidin ja yksinhuoltajan lisäksi esimerkiksi tosirakkaus, sankari, vaimo ja taistelija. Muissa aineistoissani Tuhkimon hahmoon ei syvennyttä yhtä paljon Tuhkimon perinteisen roolituksen kuten alistetun sankarittaren, kuuliaisien tyttären ja ihailun kohteen roolituksen ulkopuolelle. Sarjan aikana katsoja ei näe Jacindaa missään vaiheessa perinteiseen Tuhkimoon liitettyissä askareissa, kuten lakaisemassa lattiaa tai laittamassa sisarpuoliaan tanssiaisiin. Sen sijaan Jacindan vaikeudet arjessa perustuvat sarjassa yksinhuoltajuuteen ja äitipuolen yrityksiin saada tyttären vanhemmuus taas itselleen. Jacindan pitää löytää työtä saadakseen rahaa laskuihin ja tyttärensä elättämiseen. Jacindan kautta myös Tuhkimoa verrataan köyhyyttä vastaan taistelevaan yksinhuoltajaan. Taisteleva ja sankaruus yhdistyvät samaan aikaan sekä arkiseen elämään että taikamaailmaan. Taikamaailmassa Jacinda miekkailee ja osallistuu vastarintaliikkeen toimintaan. Arkimaailmassa hän vastustaa äitipuolta sanallisesti ja kieltäytyy tämän asettamista vaatimuksista. Vaimona ja tosirakkautena Jacinda taas esiintyy juuri Henryn, tarinan varsinaisen päähenkilön, näkökulmasta. Vaimona ja tosirakkautena hän ei ole kuitenkaan yhtä aktiivinen toimija kuin muissa rooleissaan.

Proppin satuhahmojen perustyypeistä Jacinda voitaisiin edelleen mieltää perinteisen Tuhkimon tavoin tavoittelun kohteeksi, sillä hän on päähenkilö Henryn ihastus. Jaksossa 6 Henry esimerkiksi soittaa Jacindalle vanhoja kasetteja saadakseen tämän kiinnostumaan itsestään, ja jaksossa 8 Henry korjaa Jacindan ruokarekan, ettei tämä kiinnostuisi toisesta miehestä. Henryn voidaan nähdä tavoittelevan Jacindaa, mutta vaikka Jacinda on usein myötämielinen lähestymiselle, hän harvoin itse tekee samanlaista aloitetta. Toisaalta hänelle ei voida antaa varsinaisesti vain yhtä aktanttia, joka toistuisi koko tuotantosarjan ajan. Jacinda on pelastuksen kohde (jakso 2, jakso 21), mutta myös aktiivinen toimija tai pelastaja (jakso 1, jakso 2, jakso 8).

Jacinda itse ottaa sarjassa usein puheeksi oman osansa Tuhkimona, ja Henrylle hän vertaa omaa rooliaan esimerkiksi Disneyn Tuhkimo-animaatioon:

Jacinda: ”Lucy kuvittelee, että olen Tuhkimo. Inhoan, että hän näkee minut siten. Kun sinä saavuit, se vain muistutti liikaa laulua ”joku päivä vielä minun prinssini saapuu” (OK, jakso 2).

Hän esittää animaatio-Tuhkimon nimenomaan negatiivisena esimerkkinä, passiivisena toimijana, joka hän ei halua olla. Itsenäisyyden tavoittelu äityy välillä jääripäisyydeksi saakka, ja Jacinda torjuu Henryn tarjoaman avun useaan kertaan. Hän esimerkiksi kivahtaa Henrylle, ettei ”tarvitse prinssiä pelastajakseen” (OK, jakso 2). Vaikka hahmo selkeästi on Tuhkimo, hänet erotetaan myös intertekstuaalisten viitteiden avulla passiivisen uhrin tyyppistä. Jacindan hyvyys esitetään sarjan alussa paljolti sen kautta, miten julmasti häntä kohdellaan. Äitipuoli kritisoi Tuhkimon äitiyttä ja sisarpuoli on häntä kohtaan kylmä. Kuitenkin sarjan aikana myös äitipuoli ja sisko saavat inhimillisiä piirteitä, eivätkä he näyttäyty pelkästään Jacindan vastavoimana ja ”pahuuden” edustajina. Lisäksi Jacindan ja perheen välille ei ole luotu luonnollisen ja keinotekoisien kauneuden vastakkainasettelua samalla tavoin, kuin muissa aineistoissani. Myöhemmin sarjan aikana Jacindan toinen sisarpuoli, Anastasia, herätetään koomasta, ja hän muistuttaa enemmän perinteisen Tuhkimon hyväsydämistä ja anteeksiantavaa arkkityyppiä.

Jacinda edustaa siis kompleksisuudeltaan huomattavasti syvällisempää hahmoa verrattuna muihin aineistoihini. Hänelle annetut piirteet poikkeavat selvästi toisistaan, ja hahmolla ei ole vain yhtä aktanttia sarjan aikana. Kuitenkin Jacinda on positiivisesti sävyttynyt hahmo, mikä yhdistää hänet muihin aineistoni Tuhkimoihin. Perinteiseen satuhahmoon ja Tuhkimon malliin verrattuna Jacindaa on syvennetty merkittävästi, vaikka yleisesti henkilöhahmona Jacindassa on edelleen myös litteitä piirteitä: Jacindan kehittyminen ei ole erityisen yllättävää ja hänessä tapahtuvat muutokset ovat nopeita. Vaikka Jacindalla on monipuolisemmin piirteitä kuin muilla aineistoni Tuhkimoilla, myös hänen kuvailunsa on paikoitellen yksinkertaista. Perinteiseen satuhahmoon verrattuna Jacinda on kuitenkin merkittävästi syvällisempi Tuhkimo-hahmo.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimukseni käsitteli klassisten ihmesatujen päähenkilönaishahmojen sovittamista moderniin populaarikulttuuriin. Aineistokseni valitsin Tuhkimon adaptaatioita, ja aloitin esittämällä kaksi tutkimuskysymystä: Millaisia piirteitä Tuhkimoihin liitetään adaptaatioissa ja kuinka syvällisiä modernit Tuhkimo-hahmot ovat henkilöahmoteoreettisesta tutkimusnäkökulmasta? Käyttämäni aineistot olivat elokuvat *Cinderella – Tuhkimon tarina* (ohj. Kenneth Branagh 2015, *Cinderella*), *Pimeä metsä* (ohj. Rob Marshall 2014, *Into the woods*) ja 7. tuotantokausi *Olipa kerran* -televisiosarjasta (Edward Kitsis & Adam Horowitz 2017–2018, *Once upon a time*). Analyysissä käytin tekemiäni janoja, jotka noudattivat Ewenin käsitystä henkilöahmojen syvällisyyden luokittelusta. Janat kuvastivat Tuhkimo-hahmojen *tietoisuutta, kehittyvyyttä ja kompleksisuutta*.

Analysoimissani Tuhkimo-hahmoissa on edelleen paljon yhteneväisyyksiä aiempiin adaptaatioihin. Kaikki hahmot ovat positiivisesti esitetyjä naishahmoja, ja niitä voidaan pitää ainakin jossain määrin hyvän naiseuden representaationa. Erityisen selkeästi aineistoissa näkyy viitteitä Grimmien satuversiosta, Perrault'n taidesadusta ja Disneyn animaatiosta (1950). *Tuhkimon tarina* ja *Olipa kerran* ovat saaneet selkeästi enemmän vaikutteita Disneyn animaatiosta ja Perrault'n taidesadusta. *Pimeän metsän* Tuhkimo perustuu taas Grimmien satuversioon. Hahmoja yhdistää esimerkiksi niiden denotatiivinen koodi ”Tuhkimo”. Kuitenkin kahdessa aineistoista hahmo erotetaan Tuhkimo-roolista myös toisilla nimillä, Ella ja Jacinda.

Hahmojen metonymian koodistoissa on jonkin verran yhteneväisyyksiä. Kaikkiin hahmoihin ”kauneus” liitetään sekä dialogissa että audiovisuaalisessa esityksessä. He kaikki toisintavat käsitystä heteroseksuaalisesta naiskauneudesta: kaikki ovat nuoria, heillä on pitkät hiukset ja hoikka vartalo (Rossi 2005). Kaikkien hahmojen vyötärön kapeutta korostetaan, ja he myös pukeutuvat kaikki rintoja kohottaviin tanssiaispukuihin. Koska Tuhkimo-sadun narratiivissa juuri tanssiaisissa Tuhkimo paljastaa kaikille kauneutensa, tällä kohtauksella on erityisen suuri merkitys kauneuskäsitysten toisintamisessa.

Vaikka Tuhkimo esitetään usein sisarpuoliaan luonnollisempana ja aitoudessaan kauniimpana, aineistoissani Tuhkimot noudattavat kauneusihanteita esimerkiksi kiristämällä vyötärönsä korsettien avulla. Tämä painottuu erityisesti *Tuhkimon tarinassa*. Tilanteessa on ristiriita, sillä hahmon pitäisi olla sekä luonnollinen että noudattaa kauneusihanteita, joita näyttelijät eivät voi saavuttaa ilman apuvälineitä. Erityisesti nuorelle katsojalle tämä voi aiheuttaa ongelmia. Hän ei ole elokuvien

kauneusihanteen kaltainen, mutta ei voi myöskään saavuttaa sitä rikkomatta luonnollisuuden ihannetta. Laittautumalla hän kuvastaa turhamaisia sisarpuolia, ei ”aidosti” kaunista Tuhkimoa. Kun luonnollinen kauneus kertoo myös henkilöhahmon hyvydestä, paineet tuon ihanteen saavuttamisesta kasvavat entisestään. Tästä syystä luonnollisuuden, hyvyden ja tiukkojen kauneuskäsitysten yhdistäminen on hyvin pulmallista.

Kaikkien aineistoni Tuhkimo-hahmojen tanssiaispukeutumisessa on intertekstuaalisia viitteitä aiempiin satuadaptaatioihin. Grimmin satua mukailevassa aineistossa Tuhkimo on pukeutunut kultaisiin kenkiin ja kultaiseen leninkiin, kun taas Perrault’n taidesatua ja Disneyn animaatiota seuraavissa aineistoissa hahmo käyttää lasisia kenkiä ja sinistä leninkiä. Onkin yllättävää, että vaatetus yhdistää hahmoja selkeämmin Tuhkimon representaatioon kuin esimerkiksi hiusten, silmien tai ihon väri. Aineistossani kaksi Tuhkimoista on valkoihoisia, mutta heidän hiustensa väri on erilainen, ja viimeinen hahmo on mustaihoinen nainen. Kuitenkin muuten kauneusihanteet hahmoilla ovat hyvin toistensa kaltaisia ja muuttuneet 2010-luvun kauneusihanteiden mukaisiksi. Esimerkiksi Disneyn *Tuhkimo* animaatiosta (1950) tutut laineikkaat, puolipitkät hiukset ja otsatukka eivät näy aineistossa lainkaan. Sosiaalisessa koodistossa analysoimani Tuhkimo-hahmot ovat usein varakkaita ja sivistyneitä, mutta heidän sosiaalinen statuksensa on huonontunut perheen painostuksen myötä.

Aineistot seuraavat myös jossain määrin Tuhkimo-sadun narratiivin konventioita, ja esimerkiksi tietyt hahmojen väliset suhteet rakentuvat kaikissa aineistoissa samantyyppisiksi. Tuhkimon hahmo rakentuu kaikissa aineistoissa alisteiseksi verrattuna sisarpuoliin ja äitipuoleen. Julmat perheenjäsenet toimivat ainakin aineistojen alkutilanteessa kontrastina Tuhkimolle, joka näyttäytyy näin hyveellisenä hahmona. Hahmot erottuvat Tuhkimosta esimerkiksi ilkeytensä, ylpeytensä, katkeruutensa tai turhamaisuutensa kautta. Kuitenkin esimerkiksi Tuhkimon suhde prinssiin on aineistojen kesken vaihtelevaa. Aineistoissa prinssi on joko rakkauden, epävarmuuden tai katkeruuden kohde. Lisäksi *Pimeään metsään* ja *Tuhkimon tarinaan* on luotu paljon satukonventioista poikkeavia hahmoja, joiden kautta Tuhkimon henkilöhahmo rakentuu. Esimerkiksi *Olipa kerran* -sarjassa Tuhkimon rakkauden kohde ei ole prinssi, vaan päähenkilö Henry.

Kaikkia aineistojen Tuhkimoita voidaan kutsua edelleen perustellusti vainotuiksi sankaritariksi. Jokainen heistä edustaa jossain vaiheessa myös aktanttia ”tavoittelun kohde”, mutta tämä aktantti ei ole yhtä kokonaisvaltaisesti hahmoja määrittävää kuin satuperinteessä yleensä. Esimerkiksi *Pimeään metsän* Tuhkimo ei ole tavoittelun kohde enää elokuvan puolivälin jälkeen, ja *Olipa kerran* -sarjan Jacindaan liitetään paljon myös aktiivisen hahmon piirteitä. Tuhkimot ovat muutenkin aktiivisempia kuin satuperinteessä aiemmin, vaikka *Tuhkimon tarinan* Ella osoittaa paikoitellen huomattavaa

passiivisuutta verrattuna muuhun aineistoon. ”Tavoittelun kohteena” Tuhkimot ovat useimmiten poikkeuksellisen passiivisia. Hahmot saavat kuitenkin perinteisiin satuihin verrattuna enemmän funktioita, ja varsinkin *Olipa kerran* -sarjan Jacinda on useissa eri rooleissa representoimalla esimerkiksi yksinhuoltajuutta, sankaruutta, äitiyttä ja päähenkilön tosirakkautta. Monet näistä rooleista ovat hyvin epätyypillisiä perinteiselle Tuhkimo-hahmolle. *Tuhkimon tarinan* ja *Pimeän metsän* Tuhkimoilla ei ole yhtä monia erilaisia rooleja.

Hahmojen sisäisen elämän kuvauksessa kiinnitin huomiota hahmojen tunteiden, ajatusten ja muistojen esittämiseen. Kaikissa aineistoissa henkilöhahmojen tunteiden kuvaamisen tukena käytetään audiovisuaalista esitystä elokuvien ja televisiosarjojen mediaspesifisten piirteiden mukaisesti. *Tuhkimon tarinassa* hahmon tunneskaala on melko yksinkertainen, ja hahmo esittääkin lähinnä muutamia hyvin kokonaisvaltaisia tunteita, kuten iloa ja surua. *Pimeässä metsässä* hahmon tunteet, kuten epävarmuus ja katkeruus näytetään joissain kohtauksissa hyvin monimuotoisina. Kuitenkin tunteiden kuvaus on useimmiten vähäistä, eikä vaikeasti selitettäviä tunteita ole paljoa. *Olipa kerran* -sarjassa Tuhkimo-hahmo käy läpi monia monimutkaisia tunteita kuten katkeruutta, kostonhalua, pettymystä ja itseinhoa. Tämän aineiston tunneskaala on muita laajempi. Kaikki hahmot käyvät läpi sisäisiä ristiriitoja ja ovat jossain vaiheessa pidättyväisiä. Sisäisen elämän kuvausta analysoidessani huomasin myös, miten erityisesti *Olipa kerran* -sarjan Tuhkimon muistot poikkeavat huomattavasti aiemmasta satuperinteestä ja kuinka *Tuhkimon tarinan* Ellan ajatukset esitetään usein moraalisina ohjenuorina. Kaikissa hahmoissa näkyy paikoitellen huomattavaa pidättyväisyyttä tai tunteiden peittelyä.

Tuhkimon tarinassa ja *Pimeässä metsässä* sisäisen elämän kuvauksen tukena toimii kertoja, joka myös liittää hahmot sadun genreen. *Tuhkimon tarinassa* kertoja kuvaa usein henkilöhahmon tunteita, *Pimeässä metsässä* taas muistoja. *Olipa kerran* -sarjassa Tuhkimon ajatusten sanallistajina toimivat useimmiten muut hahmot, mutta varsinaista kertojaa sarjassa ei ole.

Kehittyvyys näkyy erityisesti *Pimeän metsän* Tuhkimossa ja *Olipa kerran* -sarjan Jacindassa. *Tuhkimon tarinan* Ella on poikkeuksellisen muuttumaton hahmo, ja lukuun ottamatta muutamia kohtauksia hänen staattisuutensa tuntuu olevan elokuvan teema. Hän edustaa elokuvan alusta alkaen kaikkia hänelle annettuja positiivisia piirteitä, kuten ystävällisyyttä, rohkeutta ja luonnollisuutta. *Pimeän metsän* Tuhkimolla kehittyvyys perustuu hänen omien halujensa ja toiveidensa muuttumiseen, kun taas *Olipa kerran* -sarjan Jacinda kehittyi erityisesti muutaman tietyn piirteen osalta. Hän luopuu pessimistisyydestään eikä pelkää enää ottaa riskejä. Kuitenkaan muutoksia ei voida pitää kovin ennalta-arvaamattomina.

Hahmoihin liitetyt piirteet ovat toisistaan poikkeavia. *Tuhkimon tarinassa* Ellaan liitetään erityisesti ystävällisyys, luottamus taikaan, anteeksianto, pidättyväisyys, rohkeus ja halu parantaa maailmaa. Ella noudattaa lähes kokonaan perinteisille satujen päähenkilönaisille luonnehdittuja piirteitä (Hayik 2016), lukuun ottamatta rohkeutta ja halua parantaa maailmaa. Rohkeus painottuu Ellan kohdalla sosiaaliseen rohkeuteen ja kurjuuden sietämiseen. Ellan saamat piirteet ovat hyvin positiivisesti sävyttyneitä koko elokuvan ajan. Dialogissa mainitut piirteet ovat esimerkiksi ”karismaattinen”, ”ihana” ja ”kaunis”.

Pimeän metsän dialogi paljastaa, että myös sen Tuhkimolle on annettu ohjeeksi olla ”hyvä”, ”ystävällinen” ja ”kiltti”, mutta hahmon tunteet tästä esitetään ristiriitaisina. Hahmoa erityisesti kuvaileva ominaisuus on sen sijaan epävarmuus. Myös anteeksianto voidaan tulkita Tuhkimon piirteeksi, sillä hän antaa anteeksi prinssin tekemät virheet. Tässä versiossa rohkeus tai luottamus taikaan eivät ole hahmoon liitettäviä piirteitä. *Pimeän metsän* Tuhkimoa kutsutaan positiivisin adjektiivein (ihanin) ja substantiivein (kaunotar). Kuitenkaan hän ei ollut yhtä positiivisesti esitetty kuin *Tuhkimon tarinan* Ella. Sen sijaan tämä Tuhkimo on huomattavasti toimintakeskeisempi.

Olipa kerran -sarjan Jacindalle annettuja ominaisuuksia ovat rohkeus, pessimistisyys ja halu parantaa maailmaa. Häneen ei kuitenkaan liitetä erityisemmin ystävällisyyden tai kiltteyden ominaisuuksia, vaikka hahmossa on havaittavissa jonkin verran anteeksiantoa. Jacindaan liitetään esimerkiksi verbit ”äksyillä” ja ”pitää päänsä”, ja nämä esitetään sekä positiivisessa että negatiivisessa kontekstissa. Myös Jacindaa kutsutaan sarjan aikana urheaksi, mutta hänen rohkeutensa on perinteisempää, aktiivisempaa rohkeutta. *Olipa kerran* -sarjan Jacinda näyttäytyy keskimäärin syvällisempänä hahmona kuin aineistoni muut Tuhkimot. Tämä saattaa johtua siitä, että sarjalla on enemmän aikaa kehittää hahmoa verrattuna elokuvaan.

Jokainen analysoimani Tuhkimo on jollain tavoin syvällisempi kuin perinteisen sadun litteät sankarittaret. Vaikka Tuhkimo-hahmot edustavat hyviä naisia, esitykset eroavat enemmän toisistaan kuin aluksi kuvittelin. Hahmoille oli vaikeaa määritellä selkeitä piirteitä, jotka esiintyisivät kaikissa hahmoissa säännöllisesti. Tuhkimo-hahmoista voi kuitenkin huomata, etteivät kansansatujen litteät hahmot usein pysty vastaamaan siihen, mitä populaarikulttuuri niiltä vaatisi. Satukulttuurille perinteiset passiivisiksi ja persoonattomiksi jäävät satuprinssessat eivät vastaa enää sellaisenaan nykypäivän kuvaa hyvästä naisesta tai sankarista. Feminiinisen ihmesadun sankaritar ei ole enää säännöllisesti pelkkä ”tavoittelun kohde”. Perinteiselle Tuhkimo-hahmolle halutaan lisää syvällisyyttä, ja siksi hahmoille on annettu monia uusia piirteitä. Näitä ovat analysoimissani teoksissa esimerkiksi rohkeus, sinnikkyys ja epävarmuus. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten yksikään

analysoimistani hahmoista ei totellut kiusaajiaan passiivisesti, vaan jokainen kyseenalaisti jossain vaiheessa kokemansa vääryydet. Kuitenkin myös Perrault'n taidesadussa näkyneet piirteet, kuten usko ja ystävällisyys, toistuvat Tuhkimo-hahmon representoinnissa. Analysoimani hahmot tuntuvat tasapainottelevan sen välillä, onko Tuhkimo kuuliainen tyttöparka vai itseään puolustava kapinallinen. Tuhkimo-hahmo on muuttunut aiemminkin yhteiskunnan määrittelemien ihanteiden mukaan, ja uskon tämän muutoksen jatkuvan edelleen.

Analysoimani aineistot on suunnattu melko nuorelle yleisölle, ja populaarikulttuurin tuotteina niiden tavoitteena on mahdollisimman suuri katsojakunta. Tuhkimot siis toimivat representaationa hyvästä naiseudesta ja antavat identiteetin rakennusaineita monelle, erityisesti nuorille katsojille. Yksinkertaisesta nöyrästä, kiltistä ja viehättävästä Tuhkimo-hahmosta on kehitetty jo huomattavasti syvällisempiä hahmoja. Hahmoihin liitetyt ihanteet eivät ole yhtä sukupuolittuneita kuin ennen. Esimerkiksi rohkeus ja päättäväisyys ovat olleet miesten ihanteena jo pitkään (Hayik 2016), mutta 2010-luvulla tämä ihanne on näkynyt jonkin verran myös satuadaptaation naisissa. Heidän roolinsa ei ole olla pelkästään tavoittelun kohde, vaan he saavat olla myös esimerkiksi yksinhuoltajia ja sankareita. Hahmoille sallitaan myös enemmän virheellisyyttä kuin ennen, ja he voivat kyseenalaistaa heille esitettyjä käskyjä ja vaatimuksia. Katsojille tämä tarkoittaa mahdollisuutta löytää ja hyväksyä itsestään ja muista monenlaisia puolia, ei vain yhtä toistuvaa naiseuden ihannetta.

Hahmot esittävät aiempaa laajempaa, mutta edelleen rajattua käsitystä olla hyvä nainen. Tuhkimot ovat kauniita 2010-luvulle tutulla, feminiinisellä ja heteroseksuaalisella tavalla. Kaikissa tarinoissa he hurmaavat hyvin nopeasti komean, lyhythiuksisen, itseään pidemmän valkoisen miehen. Vaikka aineistoissa halutaan korostaa, ettei hurmaaminen tapahdu ulkonäön perusteella, kaikki hahmot silti noudattavat samankaltaisia ulkonäköihanteita. Lisäksi pidättyväisyys ja passiivisuus korostuvat edelleen usein hahmojen käytöksessä. Tästä huolimatta satuadaptaatiot ovat mielestäni mahdollisuus tarjota aiempaa monipuolisempia representaatioita.

On hyvä ottaa huomioon, että tutkimus on vain muutamien nyky-Tuhkimoiden analyysi. Jo pelkästään tutkielmaa kirjoittaessani on ilmestynyt jälleen uusi elokuva-adaptaatio Tuhkimosta (*Cinderella* 2021, ohj. Kay Cannon). On siis mahdollista, että Tuhkimo on muotoutunut katsojien mieliin jälleen hieman erilaisena. Satujen henkilöhahmojen tutkimukselle olisi tarvetta myös tulevaisuudessa, sillä erilaisia satuhahmo-adaptaatioita ilmestyy edelleen runsaasti. Mitä useampia versioita hahmosta tutkimme, sitä paremman kuvan saamme sen tyypillisistä piirteistä ja syvällisyydestä. Uskon analyysin olevan kannattavaa, jotta hahmojen adaptaatioita, ja tätä kautta yhteiskuntaa, pystyttäisiin ymmärtämään paremmin.

LÄHTEET

- Altman, R. L. (2002). *Elokuva ja genre*. Osuuskunta Vastapaino.
- Apo, S. (1990). Kansansadut naisnäkökulmasta: suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille? Teoksessa A. & Nenola, *Louhen sanat: Kirjoituksia kansanperinteen naisista* (ss. 24—35). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Apo, S. (2001). Klassinen satutraditio. In S. H. Apo, *Avaa lastenkirja!: Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön* (pp. 12—29). Lasten keskus.
- Apo, S. (2011). Tuhkimon kenkä: Historiaa ja tulkintoja. Teoksessa A. K. Nieminen, *Aineen taikaa : näkyvän ja näkymättömän kulttuurin jäljillä* (ss. 88—105). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Apo, S. (2018). *Ihmesatujen historia : Näkökulmia kirjailijoiden, kansankertojen ja tutkijoiden traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Austin, J. (2016). *Spinning popular culture as public pedagogy : Critical reflections and transformative possibilities*. Dordrecht: Sense Publishers.
- Bacon, H. L. (2005). *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baker-Sperry, L. (2007). The production of meaning through peer interaction: Children and Walt Disney's Cinderella. *Sex Roles*, 56(11/12), 717–727.
- Bettelheim, B. (1979). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. Harmondsworth.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* (2. p.). Cornell University Press.
- Cutolo, R. (2014). *Into the Woods of Wicked Wonderland: Musicals Revise Fairy Tales*. Universitätsverlag Winter.
- Dundes, A. (1982). *Cinderella : A folklore casebook*. New York.
- Eder J., J. F. (2010). *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other*. Walter de Gruyter.
- Ewen, J. (1971). The theory of character in narrative fiction. *Hasifrut*(3), 1— 30.
- Fokkema, A. (1991). *Postmodern characters: A study of characterization in British and American postmodern fiction*. Rodopi.
- Forster, E. M. (2005/1988). Flat and round characters. Teoksessa M. J. Murphy, *Essentials of the theory of fiction* (3. p., ss. 31— 45). Durham and London: Duke University Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1927).
- Fowkes, K. A. (2010). *The fantasy film*. Wiley-Blackwell.
- Gaines, J. (2000). White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. Teoksessa E. A. Kaplan, *Feminism and film* (ss. 336—355). Oxford University Pres.
- Gilbert, P. (1992). The story so far: Gender, literacy and social regulation. *Gender and Education*, 3, 185–199.
- Harvey, W. J. (1965). *Character and the novel*. Chatto & Windus.
- Hayik, R. (2016). What Does This Story Say About Females? *Wiley Online Library*.
- Heidbrink, H. (2010). Fictional Characters in Literary and Media Studies. Teoksessa J. J. Eder, *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other* (ss. 67—110). De Gruyter.
- Heikkinen, V. (2020). *Tekstianalyysi: Miksi kielellisillä valinnoilla on merkitystä?* Gaudeamus. Noudettu osoitteesta <https://jyu.finna.fi/Record/jykdok.2060734>
- Hosiaislouma, Y. (2003). *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY.
- Hutcheon, L. &. (2013). *A theory of adaptation* (2. p.). Abingdon ; New York: Routledge.
- Jubin, O. (2018). *Sondheim and Lapine's Into the woods*. Routledge.
- Karkulehto, S. (2011). *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.

- Knuutila, T. &. (2010). Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Teoksessa T. L. Knuutila, *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*.
- Käkelä-Puumala, T. (2008). Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Teoksessa O. K.-P. Alanko-Kahiluoto, *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* (3. p., ss. 240—270). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehkonen, J. (2016). *Kolme Holmesia: A. C. Doylen henkilöhahmojen adaptaatiot 2010-luvun televisiossa*. Jyväskylän yliopisto.
- Michaels, L. (1998). *The Phantom of the Cinema: Character in Modern Film*. University of New York Press.
- Miettinen, S. (2015). Hankala tyttö!: Poikatyön queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus. Teoksessa V. G. Parente-Čapková, *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* (ss. 57—79). Turun yliopisto.
- Mikkonen, K. (2013). Subjectivity and style in graphic narratives. Teoksessa F. M.-N. Jannidis, *From Comic Strips to Graphic Novels* (ss. 110—123). De Gruyter.
- Modinos, T. (1994). *Nainen populaarikulttuurissa : Madonna ja the immaculate collection*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Phelan, J. (1989). *Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative*. University of Chicago Press.
- Propp, V. (2009). *Morphology of the folktale* (20 ed.). University of Texas Press.
- Rantanen, T. (2014). "NAISIHANNE KAIKESSA YKSINKERTAISUUDESSAAN" Naiset Jacques Demyn 1960-luvun elokuvissa. *Lähikuva*, 2/2014, 55—62.
- Rimmon-Kenan, S. (1991). *Kertomuksen poetiikka (Narrative fiction, 1983)*. (A. Viikari, Käänt.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rossi, L. (2005). Halukasta & mukautuvaa - katumainonta arjen heteroseksualisoijana. Teoksessa K. P. Nikunen, *Jokapäiväinen pornomme: Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri* (ss. 86-112). Vastapaino.
- Ryan, K. M. (2013). *Television and the Self: Knowledge, Identity, and Media Representation*. Lexington Books.
- Rättyä, K. (2005). Tyttökirjan muutokset. Seuraako teoria perässä? *Onnimanni*, 2/2005, 16—23.
- Saari, R. (2019). Moraalinen rohkeus: vahvuutta ja avoimuutta. Teoksessa H. A. Koskinen, *Kaikenlaista rohkeutta* (ss. 165—182). Gaudeamus.
- Smith, C. (2010). *What is a person?: Rethinking humanity, social life, and the moral good from the person up*. University of Chicago Press.
- Smith, F. (2017). *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*. Edinburgh University Press.
- Toomeos-Orglaan, K. (2013). Gender stereotypes in Cinderella (ATU 510A) and the princess on the class mountain (ATU 530). *Journal of Ethnology and Folkloristics*, Vol 7.
- Tormulainen, A. (2018). *Tyttöenergialla kasvaneet : Postfeministisen populaarikulttuuri-ilmion yhdessä muistellut merkitykset*. Nuorisotutkimusseura ry.
- Välisalo, T. (2017). *Engaging with film characters: Empirical study on the reception of characters in The Hobbit films*. FINFAR Society.
- Wright, G. H. (2001). *Hyvän muunnelmat (The Varieties of Goodness, 1963)*. (V. Oittinen, Käänt.) Helsinki: Otava.
- Young, J. E. (2012). *Skeematerapia*. Edita.
- Zipes, J. (2011). *The enchanted screen : The unknown history of fairy-tale film*. New York: Routledge.

AINEISTO

Cinderella (Cinderella – Tuhkimon tarina) 2015. Ohjaus Kenneth Branagh. Tuottajat David Barron & Simon Kingberg. Tuotantoyhtiö Walt Disney Pictures. Ensi-ilta maaliskuussa 2015.

Into The Woods (Pimeä metsä) 2014. Ohjaus Rob Marshall. Tuottajat John DeLuca, Rob Marshall, Marc Platt & Callum McDouglas. Tuotantoyhtiö Walt Disney Pictures. Ensi-ilta joulukuussa 2014.

Olipa kerran (Once upon a time) 2017—2018, 7. tuotantokausi. Luoijat Edward Kitsis & Adam Horowitz. Tuottajat Kathy Gilroy, Andrew Chambliss & Christine Boylan. Televisiosarja.